

Реч уредница
Editors' Note

Тема броја у Музикологији 35 доноси нова, мултидисциплинарна сагледавања музичких фестивала. Из перспективе социологије и антропологије фокус је на ширим друштвеним ефектима фестивала, од оних везаних за родне односе, до утицаја на идентитет простора и социокултурне заједнице, а представљен је и формат тзв. агенсу фестивала који потенцирају непосредни контакт и едукацију, посебно младих актера у музичкој индустрији. Етномузиколошка истраживања фестивале посвећене традиционалним музичким изразима осветљују као медијаторе утицаја соничних и симболичких квалитета конкретних пракси, али и културних екосистема у којима се фестивали позиционирају и претрајавају. Последњи рад у рубрици афирмише проучавање „угашених“ фестивала и вредност историјске дистанце у студијама ове врсте.

У рубрици *Varia* прва студија детаљније представља профил Богдана Миланковића као актера у музичком животу Сарајева и у култури Босне и Херцеговине у међуратном периоду, док се у другој студији на примеру Сремске Митровице, у оквиру смене културних модела кроз социјалистички период историје Србије разматрају односи жанровских подручја озбиљне, народне и забавне музике.

The *Main Theme* of Issue No. 35 brings new, multidisciplinary perspectives on music festivals. From the viewpoints of sociology and anthropology, the focus is on the broader social effects of the festivals, from those related to gender relations, to the impact on the identity of the space and the sociocultural community, and the format of the so-called "agency" festival that emphasizes direct contact and education, especially of young actors in the music industry. Ethnomusicological papers shed light on festivals dedicated to traditional musical expressions as mediators of the influence of sonic and symbolic qualities of specific practices, but also of cultural ecosystems in which festivals are positioned and searched. The last article in the section affirms the study of "defunct" festivals and the value of historical distance in studies of this kind.

In section *Varia*, the first study presents in great detail Bogdan Milanković as a protagonist of the musical life of Sarajevo and the culture of Bosnia and Herzegovina in the interwar period. In the second study, within the framework of the change of cultural models during the socialist period of Serbia's recent history, the relations of genres of serious, folk and pop music are discussed using the example of Sremska Mitrovica.



ISSN 1450-9814

Музички фестивали
Music festivals

35

II/2023



Музички фестивали

Music festivals

Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

35

II/2023

МУЗИКОЛОГИЈА
USICOLOGY

Музички
фестивали

Music
Festivals



Часопис **МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ**
Journal of **THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA**

Музикологија

Часопис Музиколошког института САНУ

Musicology

Journal of the Institute of Musicology SASA

~

35 (II/2023)

~

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК / EDITOR-IN-CHIEF

Данка Лајић Михајловић / Danka Lajić Mihajlović

РЕДАКЦИЈА / EDITORIAL BOARD

Александар Васић, Ивана Весић, Јелена Јовановић, Ивана Медић, Биљана Милановић, Весна
Пено, Катарина Томашевић /

Aleksandar Vasić, Ivana Vesić, Jelena Jovanović, Ivana Medić, Biljana Milanović, Vesna Peno, Katarina
Tomašević

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ / EDITORIAL ASSISTANT

Бојана Радовановић / Bojana Radovanović

МЕЂУНАРОДНИ УРЕЂИВАЧКИ САВЕТ / INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

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

Музикологија је рецензирани научни часопис у издању Музиколошког института САНУ. Посвећен је проучавању музике као естетског, културног, историјског и друштвеног феномена и примарно усмерен на музиколошка и етномузиколошка истраживања. Редакција такође прихвата интердисциплинарне радове у чијем је фокусу музика. Часопис излази два пута годишње. Упутства за ауторе могу се преузети овде: <https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/about/submissions>

Musicology is a peer-reviewed journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade). It is dedicated to the research of music as an aesthetic, cultural, historical and social phenomenon and primarily focused on musicological and ethnomusicological research. The editorial board also welcomes music-centred interdisciplinary research. The journal is published semiannually. Instructions for authors can be found on the following address: <https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/about/submissions>

ISSN 1450-9814

eISSN 2406-0976

UDK 78(05)

БЕОГРАД 2023.

BELGRADE 2023

Одрицање од одговорности / Disclaimer

Садржај објављених текстова одражава искључиво ставове њихових аутора. Уредник и редакција не носе одговорност за тачност изнетих података. Електронске адресе и линкови су тачни и активни у тренутку објављивања ове свеске. Уредник и редакција не одговарају за трајност, тачност и прикладност линкованог садржаја. /

The content of published articles reflects only the individual authors' opinions, and not those of the editor and the editorial board. Responsibility for the information and views expressed in the articles therein lies entirely with the author(s). Electronic addresses and links are correct at the moment of the publication of this volume. The editor and the editorial board are not responsible for the persistence or accuracy of urls for external or third-party websites referred, and do not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate and appropriate.

ПРЕВОДИОЦИ / TRANSLATORS

Аутори, Ивана Медић, Бојана Радовановић / Authors, Ivana Medić, Bojana Radovanović

ЛЕКТОРИ ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Ивана Медић, Јелена Јанковић Бегуш / Ivana Medić, Jelena Janković Beguš

ЛЕКТОР ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Миљана Чопа / Miljana Čopa

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Миљана Чопа, Данка Лајић Михајловић, Бојана Радовановић, Ивана Медић /
Miljana Čopa, Danka Lajić Mihajlović, Bojana Radovanović, Ivana Medić

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS

Милан Шупут, Бојана Радовановић / Milan Šuput, Bojana Radovanović

ШТАМПА / PRINTED BY

Donat graf, Београд / Donat graf, Belgrade

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

Објављивање часописа финансијски су помогли Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије и Министарство културе Републике Србије. /

The publication of this volume was supported by the Ministry of Science, Technological Development and Innovation of the Republic of Serbia and Ministry of Culture of the Republic of Serbia.



САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИЦЕ / EDITOR'S FOREWORD
9–16

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME

МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ /
MUSIC FESTIVALS

Karolina Golemo

**EXPLORING AND EMPHASISING WOMEN'S VOICES AT
SACRUM PROFANUM FESTIVAL IN KRAKOW**

Каролина Големо

ИСТРАЖИВАЊЕ И ИСТИЦАЊЕ ЖЕНСКИХ ГЛАСОВА НА ФЕСТИВАЛУ

SACRUM PROFANUM У КРАКОВУ

19–35

Marija Ajduk, Ljubica Milosavljević and Ana Banić Grubišić
MUSIC FESTIVALS AS A SPACE FOR CONSTRUCTION OF LOCAL IDENTITIES
ON THE EXAMPLE OF THE MANIFESTATION

JAZZ IN THE GARDEN

Марија Ајдук, Љубица Милосављевић и Ана Банић Грубишић
МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ КАО ПРОСТОР КОНСТРУИСАЊА ЛОКАЛНИХ
ИДЕНТИТЕТА НА ПРИМЕРУ МАНИФЕСТАЦИЈЕ *JAZZ IN THE GARDEN*

37–52

Marija Maglov

AGENCY FESTIVALS IN SERBIA: AN INTRODUCTION

Марија Маглов

AGENCY ФЕСТИВАЛИ У СРБИЈИ: УВОД

53–66

Joško Čaleta

**THE FESTIVAL OF DALMATIAN KLAPA IN OMIŠ
AS AN EXAMPLE OF THE FESTIVALIZATION OF
CROATIAN TRADITIONAL MUSIC**

Јошко Ћалета

ФЕСТИВАЛ ДАЛМАТИНСКИХ КЛАПА У ОМИШУ

КАО ПРИМЕР ФЕСТИВАЛИЗАЦИЈЕ

ХРВАТСКЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ

67–85

Mark Forry

**THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA AND ITS “EVOLUTION”
IN THE AMERICAN TAMBURITZA MUSICAL ECOSYSTEM**

Марк Фори

ФЕСТИВАЛ *THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA* И ЊЕГОВА „ЕВОЛУЦИЈА”

У МУЗИЧКОМ СИСТЕМУ АМЕРИЧКЕ ТАМБУРИЦЕ

87–104

Miloš Marinković

**THE MUSIC IN SERBIA FESTIVAL AS A
“PERMANENT SOCIAL OBLIGATION OF MUSIC WORKERS”**

Милош Маринковић

ФЕСТИВАЛ МУЗИКА У СРБИЈИ КАО

„ПЕРМАНЕНТНА ДРУШТВЕНА ОБАВЕЗА МУЗИЧКИХ РАДНИКА”

105–126

VARIA

Fatima Hadžić

**BOGDAN MILANKOVIĆ’S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF
MUSICAL CULTURE IN SARAJEVO BETWEEN WORLD WARS**

Фатима Хаџић

ДОПРИНОС БОГДАНА МИЛАНКОВИЋА РАЗВОЈУ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

САРАЈЕВА ИЗМЕЂУ ДВАЈУ СВЈЕТСКИХ РАТОВА

129–151

Jasna Tanasijević
MUSICAL LIFE OF SREMSKA MITROVICA
IN SOCIALIST YUGOSLAVIA (1945–1991): PRELIMINARY RESEARCH
Јасна Танасијевић
Музички живот Сремске Митровице у социјалистичкој
Југославији (1945–1991): ПРЕЛИМИНАРНА ИСТРАЖИВАЊА
153–171

НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА /
SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS

Marija Dumnić Vilotijević
54th IASA CONFERENCE AND 4th ICTMD FORUM.
ISTANBUL, 11–15 SEPTEMBER 2023.
175–177

Moјca Piškor
JASNA JOVIĆEVIĆ,
DOBRO JUTRO, DŽEZERKE:
POLOŽAJ INSTRUMENTALISTKINJA U DRUŠTVENIM PRAKSAMA DŽEZA.
BEOGRAD: ORION ART BOOKS, 2020.
179–181

Немања Совтић
SHAPING THE PRESENT THROUGH THE FUTURE: MUSICOLOGY,
ETHNOMUSICOLOGY AND CONTEMPORANEITY,
EDITORS: BOJANA RADOVANOVIĆ, MILOŠ BRALOVIĆ, MAJA RADIVOJEVIĆ,
DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, IVANA MEDIĆ.
BELGRADE: INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA, 2021.
183–187

Маја Радивојевић

ОД ЗЛАТА ЈАБУКА – СВИРАЛА У МУЗИЧКОЈ ТРАДИЦИЈИ СРБИЈЕ. /

GOLDEN APPLE – FRULA IN THE SERBIAN MUSICAL TRADITION,

УРЕДНИЦИ: СВЕТЛАНА АЗАЊАЦ И ДРАГАНА МАРИНКОВИЋ.

БЕОГРАД: ПГП РТС, 2022.

189–191

ЈУБИЛЕЈИ /

JUBILEES

Izaly Iosifovich Zemtsovsky

AS I REMEMBER NOW...

195–196

Реч уреднице

Процењујући да музички фестивали не губе на атрактивности упркос сразмерно великој научној пажњи коју су већ задобили, редакција *Музиколоије* иницирала је њихово поновно разматрање у оквиру *Теме броја* другог издања часописа за текућу годину (број 35). Наиме, услед динамичности друштава и музичких култура, могуће је, па и неопходно, изнова разматрати околности настајања фестивала, њихових преобликовања и нестајања, те њихово функционисање као живих организама у оквиру екосистема. Посебно су осетљиве релације с музичком, али и с туристичком индустријом и креативним индустријама, са идентитетским политикама, социокултурним контекстом и економијом. У светлости глобално актуелних ангажмана на очувању нематеријалног културног наслеђа релевантна су и промишљања улога фестивала, те односа фестивала и традиција у најширем смислу – утицаја на канонизацију пракси, односно на креативност, на комодификацију музике и музицирања.

Овако подстакнутом разматрању музичких фестивала одазвали су се аутори различитих профила, па су сходно томе потенцирани различити аспекти, што даје посебну вредност овој *Темџ броја*. Такође, представљени су и анализирани фестивали различити по музичким праксама на које се односе, лоцирани у више земаља чије социокултурне околности рефлектују, организовани с различитим мотивима, неки од њих су сасвим нови, док други претрајавају деценијама и мењају се прилагођавајући се контексту, а за научно истраживање музичких фестивала специфично су индикативни они који су заокружили свој „животни век”. Иако је присутан у свим искуствима приређивања, овом приликом је посебно изразит осећај да редослед студија у рубрици усмерава њихову рецепцију код читања заредом, али је вероватно да ће различити профили читалаца пронаћи свој пут кроз ову рубрику.

Каролина Големо је као социолошкиња културе представила фестивал *Sacrum Profanum* (Краков, Пољска), који је значајан не само као промоција фузије савремене класичне музике с електронским звуцима, џезом и другим жанровима, већ и као вид ширег социјалног деловања, посебно у вези с родним односима. Из програма експерименталног издања овог фестивала из 2020. године, у оквиру којег су, по њеном мишљењу, друштвене теме одјекнуле још живље, издвојила је два пројекта који би се могли описати као ’друштвено ангажована музика која се бави женским темама’. Релација музичког фестивала и идентитета

испоставила се као посебан изазов и за антрополошкиње Марију Ајдук, Љубицу Милосављевић и Ану Банић Грубишић. У њиховој студији реч је о локалном идентитету, конкретно о аспекту идентитета Београда преко везе с локалном цез сценом заступљеном, у овом случају, на сразмерно новом фестивалу *Jazz in the Garden*, који се одржава у Ботаничкој башти „Јевремовац”. Као иновативни сегмент у оквиру појединих фестивала савремене популарне музике организују се и конференције чија је функција непосредна размена искустава, односно ширење знања у вези с том врстом музике, чиме се потенцира важност едукације, посебно младих професионалаца у музичкој индустрији. Марија Маглов је у својој студији представила овај тип фестивала, за које користи термин *agency* фестивали и два таква, везана за Србију – *Конџакић* и фестивал *Indirekt Showcase*.

У *Тем* броја нашле су се и две студије о фестивалима посвећеним традиционалним музичким изразима, обе обележене личним учесничким искуствима аутора. Јошко Балета управо истиче да је истраживање последња фаза његовог бављења тзв. клапским певањем, након учешћа у извођачкој и стваралачкој димензији те праксе, па и у организацији фестивала. У фокусу је Фестивал далматинских клапа у Омишу (Хрватска), који упечатљиво илуструје допринос ове врсте представљања популаризацији и ширењу праксе и на подручја на којима није традиционална, али указује и на утицај фестивала на 'форматирање' клапског певања, па и на његове значајније искорак из традиције. Преко аспекта претварања музичког израза у симбол националне културе, на ову се студију надовезује чланак Марка Форија, који пише о догађају посвећеном тамбурашкој музици – *The Tamburitza Extravaganza*, који се више од педесет година одржава у САД. Он представља историјат фестивала из перспективе саобраћавања праксе која је традиционална на матичним подручјима хрватске и српске дијаспоре, тамошњој, америчкој култури и америчком музичком, конкретно тамбурашком екосистему.

Завршна студија у овом делу *Музикологије* из пера Милоша Маринковића посвећена је фестивалу *Музика у Србији* и нуди сагледавање животног циклуса једног фестивала, мотива и околности његовог настанка и модалитета опстајања, па и економског и политичког контекста који је довео до његовог гашења. Овај фестивал се одржавао у периоду 1976–1991. године и израстао је у јединствено место (ре)валоризације националне уметничке музике, а посебно је био значајан за представљање савременог стваралаштва композитора из тадашње Социјалистичке Републике Србије и њених покрајина (Косова и Војводине).

Обимнијој рубрици *Тема броја* овом приликом кореспондира сажета *Varia*. Прва од две музиколошке студије које су се нашле у њој јесте драгоцен прилог биографији Богдана Миланковића, захваљујући подробним истраживањима која је спровела Фатима Хацић. Миланковић је највећи део живота и готово читав радни век провео у Сарајеву, а у раду се износе детаљи о његовом деловању и доприносу музичкој култури овог града. Док се прва студија односи на међуратни период, друга студија у рубрици доноси резултате истраживања музичког живота Сремске Митровице у периоду социјалистичке Југославије, која за потребе докторске дисертације спроводи Јасна Танасијевић. Полазећи од

поделе на озбиљну, народну и забавну музику, у раду се сагледавају (историјски) трагови и синхрони утицаји традиционалне музике, процес глокализовања популарне музичке културе Запада, као и специфичан третман озбиљне, уметничке музике, која услед тежње ка смањивању наслеђених дистанци није експлицитно фаворизована.

У рубрици *Научна кријшика и йолемика* овом приликом представљен је недавно одржан заједнички скуп двеју великих међународних струковних организација, а потом су представљена и три издања различитих профила – ауторска монографија, зборник радова и звучно издање. Скупови Међународне асоцијације звучних и аудио-визуелних архива (IASA) и Међународног савета за традиције музике и плеса (ICTMD), одржани септембра месеца у Истанбулу, били су прилика и за здружено разматрање очувања, документовања и заштите традиционалне музике и плеса. На основу личног искуства на овом пољу и учешћа на конференцији, анализу догађаја сачинила је Марија Думнић Вилотијевић. Први у низу текстова посвећених издањима је критички приказ књиге Јасне Јовићевић, посвећене положају инструменталистичкиња које се баве цезом, из пера Мојце Пишкор. Ово сасвим ново издање осветљено је као комплексна студија која сврсисходним комбиновањем методологија и критичких перспектива проширује подручје наука о музици, посебно у националним и регионалним оквирима. Приказ Немање Совтића односи се на зборник који је остао без адекватне пажње због публиковања у време пандемије. Формат скупова *Young Musicology* афирмише младе научнике, а представљени зборник базира се на трећој таквој конференцији, на којој је тематизовано место музикологије и етномузикологије у савременом контексту. Рубрику закључује приказ звучног издања са снимцима традиционалне музике из различитих крајева Србије изведене на фрули, на који је пажњу скренула Маја Радивојевић. Реч је о диску који садржи снимке извођења петорице фрулаша – добитника награде „Од злата јабука“, која се додељује на Сабору фрулаша Србије „Ој, Мораво“ у Прислоници код Чачка.

С великом захвалношћу за године рада проведене под кровом Музиколошког института САНУ, ове године смо прославили 95. рођендан уважене колегинице др Надежде Мосусове, музиколога, научног саветника у пензији. Обележавању јубилеја се прикључио и др Изалиј Јосифович Земцовски (Изалиј Иосифович Земцовский), угледни етномузиколог и колега и пријатељ др Мосусове, чија сећања на њихов први сусрет у Београду и потоње интелектуалне размене публикујемо овом приликом.

У име редакције часописа *Музикологија* захваљујем свим сарадницима који су допринели квалитету овог броја, пре свега ауторима за одзиве и тиме изражено поштовање за часопис и уредништво, рецензентима за посвећеност унапређењу научног квалитета студија, лекторима и тиму за техничку припрему издања за одговорност на пољима за која су надлежни. С обзиром на то да овим бројем закључујем своје ангажовање на позицији главне и одговорне уреднице, захваљујем још једном гошћама-уредницама за *Теме бројева* у оквиру мог мандата, редакцији и посебно секретарки редакције, др Бојани Радовановић, која је била

више него поуздан ослонац. На темељима онога што су радили претходници, али и на основу наших залагања за испуњавање услова, ове године је постигнуто и унапређење категорије часописа *Музиколоџија* одлуком Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије, на које смо изузетно поносни.

У Београду, 12. децембра 2023. године

др Данка Лајић Михајловић, главна и одговорна уредница

EDITOR'S FOREWORD

Estimating that music festivals have not lost their attractiveness as a research topic, despite the relatively large scientific attention they have already received, the editorial board of the journal *Muzikologija-Musicology* encouraged their reconsideration within the *Main Theme* of the second issue in 2023 (No. 35). Due to the dynamism of societies and musical cultures, it is possible, and even necessary, to reconsider the circumstances of the creation of festivals, their transformations and disappearances, and their functioning as living organisms within the ecosystem. The relations of the festivals with the music industry, as well as tourist and creative industries, identity politics, socio-cultural context and economy are particularly sensitive. In light of current global efforts to preserve intangible cultural heritage, it is also plausible to consider the role of festivals and the relationship between festivals and traditions in the broadest sense – the influence on the canonization of practices, i.e. on creativity and the commodification of music and musicianship.

Scholars of various expertise responded to the invitation to reconsider music festivals; accordingly, different aspects of festivals were emphasized, which gives a special value to this issue. Authors also present and analyze festivals different in terms of the musical practices they relate to, located in countries whose socio-cultural circumstances are reflected by them, organized with different motives, some of them completely new, while others have existed for decades and changed by adapting to the context. The research on music festivals is specifically indicative of those that have completed their “lifetime”. Although it is present in all editing experiences, on this occasion there is a particularly distinct feeling that the order of the studies in the *Main Theme* section directs their reception when read consecutively, but different profiles of readers will likely find their own ways through this section.

As a sociologist of culture, Karolina Golemo presented the *Sacrum Profanum* festival (Krakow, Poland), which is significant not only as a promotion of the fusion of contemporary classical music with electronic sounds, jazz and other genres, but also as a form of wider social action, especially in terms of gender relations. From the program of the experimental edition of this festival in 2020, during which, in her opinion, social themes resonated even more vividly, she singled out two projects

that could be described as “socially engaged music that deals with women’s themes”. The relationship between a music festival and identity turned out to be a special challenge for anthropologists Marija Ajduk, Ljubica Milosavljević and Ana Banić Grubišić as well. Their study is about local identity, specifically, the aspect of ‘Belgrade’s identity’ connected with the local jazz scene represented, in this case, by the relatively new *Jazz in the Garden* festival, which takes place in the “Jevremovac” Botanical Garden. As an innovative segment within certain festivals of contemporary popular music, conferences are organized whose function is the direct exchange of experiences, i.e. the dissemination of knowledge related to that type of music, which emphasizes the importance of education, especially of young professionals in the music industry. In her study, Marija Maglov presents this type of event, for which she uses the term “agency” festival, and discusses two examples of such festivals taking place in Serbia – the *Kontakt* and *Indirect Showcase* festivals.

The *Main theme* also contains two articles on festivals dedicated to traditional musical genres, both marked by the author’s personal experiences of participation. Joško Čaleta points out that research is the last phase of his pursuit of the so-called *klapa* singing, after participating in the performing and creative dimensions of that practice, and also in the organization of the festival. The focus is on the *Dalmatian Klapa Festival in Omiš* (Croatia), which strikingly illustrates the contribution of this type of presentation to the popularization and spread of the practice to areas where it is not traditional, but also reveals the impact of the festival on the ‘formatting’ of *klapa* singing, including its significant departures from tradition. Through the aspect of turning a musical expression into a symbol of national culture, this study is followed by Mark Forry’s article on an event dedicated to tamburitza music – *The Tamburitza Extravaganza*, which has been held in the USA for more than fifty years. Forry presents the history of the festival from the perspective of adapting the practice that is traditional in the areas of the origin of Croatian and Serbian diasporas, to the American culture and the American musical (specifically *tamburitza*) ecosystem.

The closing study of the *Main Theme* is written by Miloš Marinković and dedicated to the festival *Music in Serbia*. It offers a survey of the life cycle of a festival, the motives and circumstances of its creation and modality of survival, as well as the economic and political contexts that led to its closure. This festival was held in the period 1976–1991 and grew into a unique place of (re)valorization of national art music; it was especially important for the presentation of contemporary creativity of composers from the then Socialist Republic of Serbia and its provinces (Kosovo and Vojvodina).

Due to the breadth of the *Main Theme* in this issue, the section *Varia* is more concise. The first of the two musicological studies found in it is a valuable contribution to the biography of Bogdan Milanković, thanks to the comprehensive research conducted by Fatima Hadžić. Milanković spent most of his life and almost his entire

career in Sarajevo, and the article presents numerous details about his activity and contribution to the musical culture of this city. Whereas Hadžić's study refers to the interwar period, the second study in section *Varia* presents the results of research into the musical life of the city of Sremska Mitrovica in the period of socialist Yugoslavia, which is carried out by Jasna Tanasijević for her doctoral dissertation. Starting from the division into *serious*, *folk* and *popular* music, the article examines the (historical) traces and synchronous influences of traditional music, the process of globalization of the popular music culture of the West, as well as the specific treatment of art music, which was not explicitly favored, due to the striving to reduce inherited distances among genres.

The section *Scientific Reviews and Polemics* presents a recently held joint meeting of two large international professional organizations, as well as three different publications — a monograph, a collection of papers and an audio edition. The joint gatherings of the International Association of Sound and Audio-Visual Archives (IASA) and the International Council for Music and Dance Traditions (ICTMD), held in September in Istanbul, presented an opportunity to discuss the safeguarding, documentation and protection of traditional music and dance. Marija Dumnić Vilotijević attended and wrote an account of this event, relying on her personal experience in these fields. The first in a series of reviews dedicated to various publications is Mojca Piškor's review of Jasna Jovičević's monograph dedicated to the position of female instrumentalists working in jazz. This new book is highlighted as a complex study that expands the field of music studies, especially in national and regional frameworks, by purposefully combining different methodologies and critical perspectives. Nemanja Sovtić reviews a collection that did not receive adequate attention due to being published during the Covid-19 pandemic. The format of the *Young Musicology* gatherings affirms young researchers, and the collection is based on the third eponymous conference, which thematized the place of musicology and ethnomusicology in the contemporary context. This section concludes with Maja Radivojević's review of a sound edition with recordings of traditional music from different parts of Serbia performed on the *frula* (fife). It is a disc that contains recordings of the performance of five musicians – winners of the prize "Od zlata jabuka" (Golden Apple), which is awarded at the Gathering of Frula Players from Serbia "Oj, Moravo" in the village of Prislonica near Čačak.

With gratitude for the years of work spent under the roof of the Institute of Musicology SASA, this year we celebrated the 95th birthday of our respected colleague Dr Nadezhda Mosusova, musicologist and retired Principal Research Fellow. Dr Izaly Iosifovich Zemtsovsky, a distinguished ethnomusicologist, and a colleague and friend of Dr Mosusova, joined the celebration by sharing memories of their first meeting in Belgrade and the subsequent intellectual exchanges.

On behalf of the editorial board of the journal *Muzikologija-Musicology*, I would like to thank all who contributed to the quality of this issue, above all the authors for their responses and thus the expressed respect for the journal and the editors, the reviewers for their commitment to improving the scientific quality of the articles, the proofreaders and the team for the technical preparation of the issue for responsibility in the fields for which are competent. Considering that with this issue I conclude my post as Editor-in-Chief, I would like to thank once again the guest editors for the *Main Theme* within my mandate, the editorial staff and especially the editorial secretary, Dr Bojana Radovanović, who was more than a reliable support. Based on what our predecessors did, but also on our efforts to fulfill the requirements, this year the category of the journal *Muzikologija-Musicology* was increased by the decision of the Ministry of Science, Technological Development and Innovation of the Republic of Serbia, which makes us all very proud.

In Belgrade, 12 December 2023,

Dr Danka Lajić Mihajlović, Editor-in-Chief

ТЕМА БРОЈА /
THE MAIN THEME

МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ /
MUSIC FESTIVALS

EXPLORING AND EMPHASISING WOMEN'S VOICES AT SACRUM PROFANUM FESTIVAL IN KRAKOW*

Karolina Golemo¹

Institute of Intercultural Studies, Jagiellonian University in Krakow,
Krakow, Poland

ИСТРАЖИВАЊЕ И ИСТИЦАЊЕ ЖЕНСКИХ ГЛАСОВА НА ФЕСТИВАЛУ *SACRUM PROFANUM* У КРАКОВУ

Каролина Големо

Институт за интеркултурне студије, Јагелонски универзитет у Кракову,
Краков, Пољска

Received: 15 October 2023
Accepted: 8 December 2023
Original scientific paper

ABSTRACT

Sacrum Profanum festival stands as one of the prominent musical events in Krakow. The festival is recognised for its unique fusion of contemporary classical music with electronic sounds, jazz and other genres. Alongside its artistic and musical endeavours, the Sacrum Profanum festival remains dedicated to social issues, meticulously promoting gender balance in its lineup, and constantly contributing to the social debate about gender equality in the cultural sector in Poland. The main aim of this article is to analyse the presence of women during the 2020 edition of the festival, with special focus on the socio-cultural message conveyed by the female artists (composers and performers) that actively contributed to that edition.

KEYWORDS: Sacrum Profanum, music festivals, Polish contemporary music, female composers, female artists.

АПСТРАКТ

Фестивал *Sacrum Profanum* један је од истакнутих музичких догађаја у Кракову. Овај фестивал се истиче својом јединственом фузијом савремене

* The analysis is partially based on data originating from field research carried out within the Horizon 2020/HERA funded project "European Music Festivals, Public Spaces, and Cultural Diversity".

1 karolina.golemo@uj.edu.pl.

класичне музике са електронским звуком, џезом и другим жанровима. Поред својих уметничких и музичких делатности, фестивал *Sacrum Profanum* континуирано посвећује пажњу друштвеним проблемима, педантно промовишући родну равноправност у свом програму и доприносећи друштвеној дебати о овом проблему у културном сектору Пољске. Циљ овог чланка је да анализира присутност жена на програму из 2020. године, с посебним фокусом на социокултурне поруке којим су уметнице (композиторке и извођачице) активно допринеле тој фестивалској едицији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Sacrum Profanum*, музички фестивали, пољска савремена музика, композиторке, уметнице.

INTRODUCTION

Sacrum Profanum is one of the flagship musical events of Krakow. Combining the so-called contemporary classics with electronic music, jazz and other genres, the festival is known for experimenting, presenting bold arrangements and connecting classics with the avant-garde. The organizers' intention to cross borders and explore alternative forms of musical expression is accompanied by the search for new channels of communication. The Sacrum Profanum festival has maintained a long-standing commitment to social causes, consistently striving to maintain gender balance in its programming. In recent years, the festival's lineup has explicitly tackled pressing social issues, including gender equality, recognition of minority voices, the challenges posed by the climate crisis, ecological concerns, and excessive consumerism.

By examining selected concerts and accompanying events featured in the 2020 edition of the festival, I aim to address in this article the following research questions: which women's issues are explored through the festival's content, and how is the presence of women/female voices at the festival connected to other themes relevant in the current social discourse? How does the Sacrum Profanum festival contribute to improving the representation of women in contemporary music? Is the festival's gender parity-based programming policy acknowledged and noted by critics? Can it serve as a model of good practice for other festival organizers and institutions or public entities?

The methodology applied in the research was based on an analysis of existing sources (scientific publications, press and magazine articles, reviews of selected concerts during the 2020 edition of the Sacrum Profanum festival, selected content from social media) and supported by information obtained during in-depth interviews with the festival's organizers.²

² The reviews of the Sacrum Profanum festival's 2020 edition appeared on selected web pages and online magazines. The sample consisted of 14 online articles published both during the duration of the festival and immediately after its end, that is in the period of time from November to December 2020. All articles were selected through purposive sampling method. In this article I refer only to a part of all gathered materials.

MUSIC FESTIVALS, SOCIAL CRITIQUE AND GENDER PERSPECTIVE

Music festivals are undoubtedly an increasingly important part of the cultural sector. They have the potential to foster mutual appreciation among people of various ways of life, functioning as spaces of diversity, cultural exchange and transformation. When analyzing the nature of festivals, Monica Sassatelli and Gerard Delanty assert that “openness, innovation, hybridity, and change are constitutive and not derivative of cultural identity or specificity” (Sassatelli and Delanty 2011, 54). This openness and striving for change is also manifested in the involvement of music festivals in social debates and taking up currently important topics. On the one hand, music festivals reflect the changes taking place in society, but on the other hand, their organizers can determine these changes themselves, notice pressing problems and respond to current social challenges. The festival organizers’ activity may be perceived as a combination of mutually undergoing given circumstances and initiating new, often challenging activities, oscillating between structure and agency (Giddens 1979). The specific nature of festivals allows for “a collective representation, a collective celebration and, in many cases, a collective outpouring of a commonly articulated form of socio-cultural identity” (Bennett and Woodward 2014, 12).

What seems to be most important in the context of the considerations undertaken here is the contribution of music festivals to the social debate and their critical function. The engagement of music festivals in resistance and social protest has a long tradition. Per Bakhtin’s (1984) perspective, different forms of collective gatherings that existed before the modern-day festivals have historically functioned as arenas for discussing and negotiating various aspects of everyday life. Nowadays, music festivals are also becoming a platform for social debate and the space for “trying out of non-dominant values and systems within the public” (Caudwell and Rinehart 2014, 1). Already a decade ago Joanne Cummings (2014) stressed the need for more qualitative research on festivals as sites for raising awareness about social issues and promoting political consciousness. Apparently, this need still exists. There is a growing body of new research material available, as contemporary music festivals increasingly delve into social issues, engage in matters of significance to local communities, advocate for the equal rights of women and minorities, participate in the safeguarding of democracy, and highlight the valuable contributions of ethnic and immigrant cultures to the evolution of mainstream music culture. This is especially significant in countries like Poland, which have undergone a socio-political transition from an authoritarian regime to a democracy (Golemo and Kupis 2022). In recent years, ecological themes have gained increasing importance, highlighting the tension between environmental concerns and consumption practices. The concern for social and ecological issues became particularly evident during the Covid-19 pandemic. Many festivals, including those in Poland, not only altered their formats (shifting to online or hybrid events) but also incorporated more discussions on contemporary social issues into their programmes (Kupis and Golemo 2022).

In the broader context of social engagement, Jelena Gligorijević (2018) examines the role of ideology and politics in contemporary music festivals. From her anal-

ysis, she draws the following conclusion: most of today's festivals oscillate between a "consumerist form of cosmopolitanism" and a "seemingly more serious cosmopolitan mode of political engagement" (n.p.). According to Gligorijević, the common aspiration of all these events is to "project a progressive and cosmopolitan image using discourses of globalization, libertarianism, cultural diversity, sustainable living, creativity, and technological progress" (Ibid.), but these discussions may hide various conflicts related to class, race, gender, and global inequalities that are inherent in capitalism. The Sacrum Profanum Festival would be much closer to the latter model, but it goes a step further by engaging uncompromisingly in debate on gender inequalities.

In the context of the considerations presented in this article, it seems relevant to briefly characterize interconnections between the social role of music festivals and issues of gender and feminism.³ According to Gilmore (1998, 2) gender may be understood as "the ways in which men and women interact in the social encounters of everyday life". It is important to add that these encounters are often imbued with social expectations based on different cultural patterns. The notion of gender is directly related to the concept of hegemonic masculinity introduced by Connell (1982), who pointed out that gender and class are both subject to numerous hierarchical relations. Considering that throughout history, gender stereotyping has been prevalent at various events (Andrews and Leopold, 2013) it seems important to investigate how gender differences, prominent in contemporary society, and gender hierarchies are referred to and negotiated within music festival spaces. Various aspects can be distinguished here: gendered interactions and quotas in the process of festival production, the presence of women and men in the festival outline and on stage (as composers, artists, performers), the gender aspects of the festival content and message (i.e. presence of themes addressing the feminine perspective/women issues). This analysis regarding the Sacrum Profanum festival in Krakow is an attempt to verify to what extent a music festival can act as a platform for challenging and defying traditional gender hierarchies (Pielichaty 2015).

In her study dedicated to festival spaces, Hanya Pielichaty (2015) analyses gender-related issues concerning the concepts of liminality and the carnivalesque. She references not only so-called classical works by Bakhtin and Turner but also the considerations of other authors exploring this area of study. Pielichaty explores the idea of the festival space's liminality in the context of challenging the established order. This involves reversing power dynamics, subverting prevailing norms, and defying societal expectations related to social roles. These activities, which align with the Bakhtinian concept of the carnivalesque, can also manifest in a festival site. However, as emphasized by different authors, this game of meanings, norms and expectations always takes place according to predetermined rules and is subordinated to the one who has control. Pielichaty refers to the criticism of the idea of carnivalesque and social freedom presented, among others, by Umberto Eco, describing the carnival as

3 A detailed discussion of gender and feminism issues is beyond the scope of this text. Therefore, I limit myself to proposing a very general approach to this problem, without delving into the divisions and terminological complexities associated with these concepts.

an “authorized transgression”, during which “status is thought to be inverted, but is actually hiding under a façade of social order and discipline” (Pielichaty 2016, 238). In a contemporary festival site “power can be seen as ‘the rules of the game’, which both enable and constrain action” (Clarke and Jepson 2011, 9). Indeed, when the festival ends, all existing norms of behaviour are restored (Anderton 2009) and the structure takes control over agency, spontaneity, and freedom. Analysing the example of the Sacrum Profanum festival, I will try to show that this change in gender hierarchies can not only manifest itself during the festival, but also be consolidated as a new social norm to go beyond the time and space of the festival.

The aspect of gender stereotypes in the context of festivals also seems interesting. They may at the same time reproduce and counteract conventional/ traditional gender roles.⁴ In the following parts of the text, I will discuss the expectations related to the role of women (as well as the position of women in the contemporary music market in Poland) and how Polish female artists who perform at the Sacrum Profanum Festival are trying to break stereotypes.

CONTEMPORARY MUSIC AND SOCIAL ENGAGEMENT: SOME REFLECTION ABOUT THE CURRENT POLISH CONTEXT

In this section, I would like to refer to the current debate on Polish contemporary music and social issues, with particular emphasis on the role played by women in it. I will refer to selected voices of musicologists and commentators, as well as female composers. As music critic Jan Topolski observes: “While the tradition of music devoted to addressing current issues remains ever vibrant – think of Baroque opera, Beethoven's overtures, or the politically charged avant-garde – each era endeavours afresh to discover the apt means of expression for the times” (Topolski 2020).⁵ According to the critic's perspective, contemporary Polish artists are not limited to thinking in musical terms; they also think in journalistic terms. As an effect of their artistic work, they create a special kind of compositions that can be seen as manifestos for society or “sound essays”. They often refer to theories and publications of other authors, but employ them in a free, subjective and unsystematic way. In doing so, they convey their thoughts on specific socially relevant subjects, always within an artistic and musical framework. Topolski points out that these musical compositions can at times adopt the sharpness of a column or manifesto, while at other times, they exude a sense of nostalgic reminiscence. In some instances, they even take on a reportage-like form, as the artists incorporate authentic statements or field recordings into their musical message. It could be even argued that they employ ethnographic or autoethnographic methods for music creation. According to Topolski, the key

4 For example, in his study on selected music festivals in Calabria, Goffredo Plastino addresses the stereotypical gender roles attributed to festival female dancers. He analyses the mechanisms of dominance and control at dance festivals in southern Italy, but also shows the breaking of different gender-based expectations and empowerment of women through dance (2003).

5 All translation from Polish are made by the author of the article.

feature in these works is “associative structure, juxtaposing quotations and digressions in a loose way, but binding them together with an authorial twist, expressed in instrumental and electronic parts, sometimes also in performative action” (Topolski 2020). One of the most frequently discussed topics is feminism and emancipation, which is a response to the current social situation in Poland.

In an interview with Polish female composers of contemporary music, Paweł Klimczak tries to find answers to questions about why feminism is still a taboo subject in many areas of Polish art, and who maintains the old, patriarchal order in the contemporary music community. As noted by Monika Szpyrka, one of Poland’s leading composers, female representation at concerts is still not very visible. The reason for this is that men are usually thought of first and foremost in the programme-setting process. As a reason for this, Szpyrka cites historically grounded beliefs about women composing: “history has contributed to this matter, profoundly discouraging women from entering the profession, which has resulted in far fewer women than men (through criticism in the 19th century, the myth of the great composer, masculinism, machismo). The same is true of managerial positions in music institutions, mainly festivals – they are rarely held by women” (Klimczak 2023).

Szpyrka notes that her generation is trying to change this situation, to take care of the women’s presence both in the creative field – composition, and music criticism. Some cultural institutions, or organisers of music festivals, are beginning to notice the problem and look for solutions: “(...) more and more parity concerts are appearing, compensatory history activities – promoting the forgotten work of female composers. I hope that, for the most part, this is a sincere action and not the result of a trend or commercial motives”, says the composer (Ibid.).

Another composer, Żaneta Rydzewska, observes that in recent years, more and more women have taken up senior positions in cultural institutions, which until recently were exclusively the domain of men. This is evidence that a certain process of change is beginning, although it is still difficult to speak of a balance (Klimczak 2020). It seems that the imposed gender parity may be a certain “remedy”, which the Sacrum Profanum festival has been using for years. However, the question remains whether it meets the criterion of adequate representation. The artistic director of the Sacrum Profanum festival himself has spoken out about how women-only festivals are not the right solution: “An edition entirely dedicated to women would be a strong voice, but I feel it would be false. After all, it is not about wading into utopia” (Smelczyńska 2017, 150). But at the same time, the festival organisers have been talking openly for several years about the quotas they apply (Gregorczyk 2019). They take care not only of the presence of female artists/performers or female debaters, but above all of the representation of women composers, including those who are less well-known and niche. Sometimes these strivings for balance lead to interesting discoveries: the leitmotif of the 2019 edition was the work of Lucia Długoszewski, the daughter of Polish émigrés and an important representative of the New York experimentalist community, completely unknown in Poland.

There is still a lot of work to be done regarding the cultural patterns of public life and work organisation rooted in Polish society. Feminism is still a taboo subject in Polish contemporary music, especially in academic circles. As Szpyrka points out:

The mentality of the older generations is very hurtful, moralistic, rejecting all otherness, conservative, clinging to the old, patriarchal orders at all costs. The negative attitude towards feminism of both women and men is probably related to the fear of losing the stability that the system has shaped over the years, the fear of novelty. What is forgotten, however, is that feminism is first and foremost about equality, which also entails fair treatment of men (Klimczak 2020).

Szpyrka, known in musical circles for her social commitment to the fight for equal rights for women, addressed this theme, for example, in her emancipatory pieces *Useful Statistics* for orchestra and *Are There Any Hidden Figures?* for quartet, lights and electronics. In the score of the former composition, there are passages to be performed (in unison) only by female players in the respective ensemble. Thanks to this, one can see and hear the number of women in the orchestra. As the author herself says of this composition: "I had to integrate the concept into the sound in some way, hence the use of a single static pitch in the women's sections – to accentuate the difference between them and the tutti sections. To convey a specific message to the listener" (Topolski and Pasternak 2018).

Contemporary Polish composers practice a kind of "musical adventurism" (Wieczorek 2018, 163) aimed at changing the shape not only of musical life, but more broadly of social life.⁶ Analysing the socially engaged work of contemporary Polish artists, Jan Topolski has identified several thematic areas. One of them is emancipation and feminism, largely undertaken by women composers. These often intermingle with the issues of queerness, gender and the search for cultural identity. There are also intersectional "musical statements" combining feminist messages with, for example, concern for the environment, or topics relating to current politics (strikes, protests in Poland). The issue of mental and somatic balance appears, among others, in the work of Monika Dalach. The same composer addresses themes of climate crisis and anti-consumerism. The multimedia artist, now based in London, says:

As an artist, I have all the tools I need to be able to communicate a relevant issue. Such as environmental litter or the problem of gender inequality. If the project arouses emotion in the listeners and maybe even makes them think, I consider it a success. There is a chance that the audience will become interested in the topic after the concert and, in an optimistic scenario, the project will encourage them to take action (Topolski 2020).

6 Wieczorek (2018) delves into the intersection of music and social engagement, drawing on the example of musicians' protests in the Netherlands during the late 1960s which led to the formation of the Movement for the Renewal of Musical Practice. This movement stressed that the "social significance of music is as crucial as the financial well-being of musicians" (165), although its founders rejected the idea of music conveying specific content. As Wieczorek highlights, their focus was primarily on the social forms of musical performance rather than its internal content.

The issues of gender equality and women's rights are not only addressed in the aforementioned musical works presented in concert halls. The circles of music critics and specialist musicological magazines also engage in this debate. It is worth recalling that at the beginning of December 2020, i.e. immediately after the pandemic edition of the Sacrum Profanum festival, the Polish music-education magazine, *Ruch Muzyczny*, put forward a proposal to write an article-report on cases of harassment in the music community, consisting of anonymous confessions of victims. A few years earlier, during the 2016 edition of the Sacrum Profanum festival, one of the accompanying events was a debate on the role of women in Polish contemporary music, an account of which appeared in the musicological monthly *Glissando* (Smelczyńska 2017).

THE PANDEMIC EDITION OF THE 2020 SACRUM PROFANUM – A GENERAL OVERVIEW

The coronavirus pandemic has been a difficult experience for many organisers of cultural events. Festivals, oscillating between organizational schemes and innovative ideas, between ritualized repetition and imperviousness, driven by hard-to-grasp creative energy but dependent on very material factors (i.e. the external environment or finances), had to redefine themselves in extreme circumstances. Like many others, the Sacrum Profanum festival had to face unexpected organizational challenges. The conditions for the celebration of “youth” (theme of the 2020 edition) were difficult; nevertheless, the organizers saw it as an opportunity to renew and reinforce their festival (Golemo 2023). It can be argued that it was during the experimental pandemic edition that social themes resonated even more vividly in artistic interpretation. The incorporation of digital technology and multimedia enhancements aimed to underscore the social significance of the message conveyed. However, there were dissenting voices raising questions about the necessity of boosting an already powerful social message with special visual effects.

The descriptions of the festival's main idea referred to youth and its right to experiment. A promotional text authored by the artistic director of the festival contained the organizers' own definition of youth:

Youth is associated with physical strength, endurance, sport, rebellion, mutiny, bravado, arrogance, mistakes, popular culture, the internet, pop songs, improvisations, lustfulness, technology, carelessness, fun and oh, so much more! The program reflects all these attributes: the 18th festival pays homage to Youth” (Sacrum Profanum Artistic Director/webpage).

Some aspects of this definition could easily be linked to what is traditionally stereotyped as “masculine” attributes, such as physical strength, endurance, and bravado. Considering the festival's strong commitment to gender equality, the selection of “youth attributes” may be viewed as a kind of deliberate provocation and a challenge to societal norms. It was during the 2020 edition that the festival prominently show-

cased women's voices and their powerful energy. The youth theme is commonly associated with strength, experimentation, exploration, challenging conventions and norms, and unwavering determination. In this context, the festival artists had ample room for interpretation. Outwardly, female artists seized this opportunity to engage in the social discourse on feminism, bridging music and politics through words, visuals, or corporeal expression.

BROADENING THE SPECTRUM OF FEMININITY. WOMEN'S VOICES AT THE SACRUM PROFANUM 2020

In this part of the article, I would like to refer to two musical projects, which could be described as socially engaged music concerning women's issues. These are the concerts "Female Forms" and "Tova", created and performed exclusively by women. Although the idea for them originated much earlier, their appearance at the Sacrum Profanum 2020 festival coincided with the difficult socio-political situation in Poland. The national Women's Strike, taking place on the streets of numerous cities, lent fresh significance to these projects. The theme of femininity at the festival was closely linked to the theme of the body in music.⁷ Critics noted the "brilliant representation and presentation of the women's music" (*Młodość w formie* 2020) and considered the women's performances to be among the most interesting and successful. As one commentator wrote:

The creators of Sacrum Profanum make no secret of the fact that they are trying to maintain gender parity among female artists. If in previous years anyone had doubts about the rightness of this decision, they may change their minds after this year's edition. The organisers have paid off with all their efforts in programming the repertoire so that gender ceases to be a measure of the quality of art for good (Jackowicz-Korczyńska 2020).

Tova

The multimedia project "Tova" (Hebrew 'good, pleasing'), which is dedicated to the transformation of female identity, is the result of a close collaboration between flutist Anna Karpowicz and four female composers whom she asked to write pieces for her. "Tova" premiered on the day of the nationwide Women's Strike in Poland, which was a complete coincidence. In this multimedia format of the cyber-recital,

⁷ The topic of the body interpreted through music from a feminine perspective appeared also in another composition that is not addressed directly in this analysis. Monika Dalach, in her "Carbon is a new black" (part of the "Permed Lecture" concert) presented "a musical-visual-performative story about the textile industry and its contribution to the climate catastrophe in the optics of the global crisis and individualized perspective, combining the experience of the human body and the body of the planet" (Lniak 2020).

they touched on themes of the female experience, seeking answers to universal questions: what does it mean to be a girl, a woman, an artist, a mother? What expectations do women face when stepping into these different roles, and how do they carry social expectations? (Smelczyńska, 2020). These fundamental questions referred explicitly to the specific context of Central-Eastern Europe. What impact does the social environment in a country that has experienced a political transformation have on the situation of young women? Who are the role models of young female artists from Poland? What does the Judaeo-Christian standard of “female kindness”, ubiquitous in Polish culture, inspire? (Sacrum Profanum, webpage). On a symbolic level, the artists wanted to disenchant the flute as a simple, pretty, girly instrument and present its dark, predatory face in the form of harsh, jagged sounds accompanied by electronics. The sound of the flute “tends to be infantilised and perceived as weak or even sweet, limiting it to pastoral and children’s music” (Sacrum Profanum, webpage). Breaking the stereotype of the flute as a delicate instrument that plays “sweet melodies” is a symbolic contestation of the common image of women: good and pleasing. Interestingly, the visual layer of the project was prepared by the performer herself together with the composers: “The whole was thus the result of female collaboration and community, proof that the separation of the roles of composer and performer need not resemble a hierarchical division of labour in which no one but the former (...) has access to the vision of the whole” (Libera 2012, 42).

Each composer, referring to her own experiences, placed her message in the broader context of experiences shared by women. Marta Śniady, in *4 Rituals of Women’s Happiness*, reflected on the ubiquitous contemporary cult of the body. The word “ritual”, which – as noted in the festival’s programme – “has become popular in the area of spa and wellness”, returned in the piece to its basic meaning and religious context. The composer also appeared as the protagonist in the video accompanying the piece, in which recurring motifs “resonated with the titular rituals, like beauty treatments with unattainable ‘beauty’” (Żochowska 2020). Aleksandra Kaca’s *Inner*, on the other hand, is a story about the pressures caused by media-promoted and hard-to-achieve ideals. The piece can also be seen as a gesture of musical solidarity with the body-positivity movement (Jackowicz-Korczyńska 2020). According to the organizers themselves, the author of *Inner* “turns inward, searching for intimacy and closeness through simple sounds. She draws references from documentary snapshots of the body damaged by pregnancies, finding similar textures in nature that we perceive as beautiful, harmonious, and valuable” (Sacrum Profanum, webpage). *SCREAM* by Teoniki Rozynek, showing different varieties of screams, both lurid and muffled ones, coincided with heated protests of thousands of Polish women who took to the streets to fight for their rights in November 2020. The piece showed that “the spectrum of femininity also includes rebellion and anger stereotypically attributed to men” (Jackowicz-Korczyńska 2020). However, there were also different interpretations:

The cry of the title, however, is not an expression of anger but of impotence. A desperate, silent cry. The flute here is merely an extension of the voice, a muffled scream.

It would be difficult to find a greater synchronicity in the context of what is happening on the Polish streets (Smelczyńska 2020).

Nina Fukuoka's *Zansei* delved into the multifaceted aspects of female identity and explored what is subjective, enigmatic, and unexplored within it. The festival program explains that "*Zansei* translates to 'last years,' and in the piece, it is interpreted as an endeavour to break free from a stifling reality and live the 'remaining years' in harmony with one's true nature" (Sacrum Profanum, webpage).

Combining the perspectives of five female artists and their research on ambiguous female identity, corporeality and various forms of oppression, Tova naturally corresponded with the slogans appearing at protests across the country.

FEMININE FORMS / FORMY ŻEŃSKIE

In another feminist project, *Feminine Forms*, women – both composers and instrumentalists – brought their voices to the discussion on gender inequalities in music, contributing to the social debate on the participation of women in the music industry in Poland. According to some critics, this feminine performance, inspired by pianist Martyna Zakrzewska, was one of the strongest concerts of 2020 in the field of contemporary music (Topolski 2020). *Feminine Forms* is a musical story about important women's issues and the diversity of female nature created by six female composers and five instrumentalists.⁸ It is also a form of "musical #metoo" (Jackowicz-Korczyńska 2020), best exemplified in the composition by Nina Fukuoka *Sugar, Spice & All Things Nice*, combining *musique concrète* with confessions about misogyny. As Agnieszka Lniak put it, this song-manifesto "gives an unambiguous signal: no more transparency (of sounds and patriarchy)" (Lniak 2020). According to Jan Topolski, Fukuoka "took up the subject of #metoo in Polish classical music in an almost journalistic spirit, collecting confessions of friends and passing them on to the seemingly dispassionate recitation to the band's instrumentalists. Memories of harassment and discrimination are accompanied at times by a treacherously relaxing, and at times disturbing layer of murmurs and looped gestures of musicians" (Topolski 2020). The electrifying effect of the spoken words against the background of harmony and rasp, false-sounding idyll, distorted noise and the voice of the crowd was emphasized (Dąbek 2020). Another reviewer noted the courage of the composer, but also of the women who provided "voices" in this composition, in tackling such an uncomfortable subject. Fukuoka "attempted to account for the discriminatory and sexist aspect of part of the hermetic musical environment. Requiring considerable courage, the quotes/statements recounting the harm suffered while functioning in a highly hierarchical, male-centric reality, provoked further discussion on this type of abuse in Poland" (Jackowicz-Korczyńska 2020). *Feminine Forms*, previ-

8 Compositions by Monika Szpyrka, Żaneta Rydzewska, Anna Sowa, Martina Kosecka, Teonika Rozynek and Nina Fukuoka were performed by Paulina Woś, Oriana Masternak, Barbara Papierz, Aleksandra Gołaj, Alena Budziňáková-Palus and Martyna Zakrzewska.

ously presented at another Polish festival, Warsaw Autumn (Warsaw Spring), was performed again during Sacrum Profanum, but with the order of the pieces changed. This was noted by commentators:

I was puzzled by the effect of rearranging Nina Fukuoka's flagship piece *Sugar, Spice & All Things Nice* to start the concert. The examples cited in the composition of discrimination against women and violence based on sex and power sounded more emphatically here, like a warning: "This concert is for real! Think about your prejudices against women's music" (Suprynowicz 2020).

Other pieces in the concert also carried a concrete emancipatory message and were an attempt to overcome the fear that overpowers women and replace it with (musical) anger. Symbolic gestures were abundant, including, for instance, the act of taping over a loudspeaker, as a form of protest, through which a deluge of male words was streaming. The potential of *Feminine Forms* not only as an artistic project but also as a feminist quasi-collective was highlighted (Lniak 2020). One commentator wrote: "The *Feminine Forms* concert reinforced my belief that the introduction of composer quotas at festivals is the beginning of the road to full equality" (Żochowska 2020).

It is worth noting that both the *Tova* and *Feminine Forms* concerts generated considerable reactions and comments on the festival's Facebook profile. Posts related to these projects ignited a discourse on feminism in Poland. Traditionalist voices opposing women's emancipation and questioning the relevance of feminist themes in the festival program also emerged. An interesting discussion was triggered by the Sacrum Profanum director's post referencing a special issue of *Ruch Muzyczny* magazine (#22/2020) on gender equality in music, inspired – which was underlined in the Editor-in-Chief's introduction – by the *Feminine Forms* concert at the Warsaw Autumn festival (Matwiejczuk, 2020). Krzysztof Pietraszewski highlighted the Sacrum Profanum festival's longstanding commitment to gender parity and the festival's role in advancing the gender equality dialogue in contemporary music. He expressed surprise that the magazine *Ruch Muzyczny* did not adequately acknowledge the Sacrum Profanum festival's role as a promoter of gender equality :

It is difficult for us not to be surprised that Sacrum Profanum's efforts to introduce new topics into the world of contemporary music and our concern for equality issues (including LGBTQ+ communities, tolerance and openness, racism and the refugee crisis) have not been such an inspiration so far, yet we cannot say that the editors of *Ruch Muzyczny* do not notice Sacrum Profanum – present in the pages of the magazine year after year. However, in the recommended issue, despite raising a flagship issue for us, we were not asked to comment on it, nor were our activities even mentioned (Sacrum Profanum Facebook profile, 21 November 2020).

CONCLUSIVE REMARKS AND PERSPECTIVES FOR THE FUTURE

Hanya Pielichaty claims that the concept of liminality, understood after Turner (1969) as a state in which social statuses do not apply, does not relate to the way gender roles or positions of authority are determined at the festival site. According to the author, “the power relations between men and women are culturally ingrained by the social structures apparent in society, and the festival space is just a microcosm of this social world and therefore conforms to these traditional expectations. Therefore it is difficult to understand to what extent festival spaces can be said to actively resist and oppose gender norms and expectations” (Pielichaty 2016, 246). Outwardly, the example of the Sacrum Profanum festival might appear to contradict this hypothesis. The objective of this analysis was to demonstrate that changes in power dynamics and gender roles, along with the social norms tied to them, can persist beyond the temporary festival environment. These shifts may not only remain confined to moments of artistic expression and experimentation, but can extend into everyday life. They transcend the festival's duration, the confines of the stage, and the fleeting moments of shared music-based fascination.

Responding to the research questions posed at the outset, it can be assumed that the Sacrum Profanum festival contributes to a better representation of women in the cultural sector by taking care of parity in the production process of the event, giving women a voice in the festival space, both in terms of the choice of repertoire (above-average participation of female composers, including their compositions written on commission and presented as world premieres), engaging female artists and performers to interpret their and others' works on stage. These efforts are appreciated by critics, praising the artistic director for having “evidently taken to heart the burning need to balance the masculine with the feminine still relegated to the background in contemporary music” being aware that “the power of female energy, wisdom and – by extension – art cannot be ignored” (Szczećńska 2017).

The organisers also take care to contribute to the social debate on feminist issues: equal rights for women and men, quotas, representation of women in the field of contemporary music. The festival gets involved in social campaigns and debates aimed at improving the situation of women in the Polish music market. The current artistic director has repeatedly spoken publicly on issues concerning women's status in the cultural-artistic sector. The introduction of quotas or feminine grammatical forms (an issue symbolically referred to in the title of one of the concerts analysed above: *Feminine Forms/Formy Żeńskie*) has become a good practice in Krakow's cultural institutions (such as the KBF/Cracow Festival Office) thanks to the Sacrum Profanum festival. Lastly, female artists, both composers and performers, actively participate in the Sacrum Profanum festival space, focusing on themes they consider significant. This extends beyond their personal experiences to encompass broader issues related to femininity. Their creative works address concerns such as discrimination in public life, including within the arts sector, various forms of violence, including subtle forms like being overlooked, silenced, or marginalized. They also explore societal expectations that limit women's freedom and agency, different aspects of female identity, various expressions of sensitivity, and the diverse stages of

a woman's life cycle, leading to maturity. Thanks to the women-friendly ideology of the festival, there is a space created for their voices, not only on gender-related and feminist matters but also on broader topics such as ecology and social equality.

The main objective of this article was a preliminary analysis of the presence of women (and "feminine issues") in the programme of the 2020 edition of the *Sacrum Profanum* Festival. My intention was to focus primarily on the content (socio-cultural message) conveyed by the female artists, leaving the question of the choice of means of artistic expression in the background. Exploring the use of artistic techniques for expressing feminist themes, particularly within the dimension of musical multimedia, is certainly a valuable avenue for further investigation. The themes that were not elaborated on in this article, but which are worth further in-depth research, include the presence of women in the production process of the *Sacrum Profanum* festival (in areas such as programming, personnel management, technical support of the festival) and the impact of feminist themes addressed at the festival on the audience.

Festivals unquestionably have the potential to influence social reality, which is well reflected in the words of the musicologist Monika Żyła:

If they can reverse our usual daily and weekly schedule to this extent, perhaps they can also create a temporary new, better world for us? More tolerant, diverse, equal, open, critical, inclusive? Without division, prejudice, patriarchy, homophobia, hatred? Maybe as such temporarily autonomous zones festivals can and can become better than what is outside festivals. Maybe there is room in them to test, to try out new models of coexistence, of sharing. For a radical reorganisation of how we live and create together as a society. Maybe festivals should become places for critical interventions, forums for contesting reality and deep analysis of society, able to shake us out of normativity and passivity (Żyła 2018).

Some argue that the growing commercialization of festivals adds complexity to their role as platforms for social discourse and catalysts for sociocultural change (see Sharpe 2008). The example of the *Sacrum Profanum* festival discussed here shows that it may be possible to resist commodification and openly express one's opinion on socially important issues, without losing the popularity and attractiveness of the artistic content.

LIST OF REFERENCES

- Anderton, Chris. 2009. "Commercializing the carnivalesque: the V Festival and image/risk management". *Event Management* 12/1: 39–51.
- Andrews, Hazel and Teresa Leopold. 2013. *Events and the Social Sciences*. Oxford: Routledge.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bennett Andy and Ian Woodward. 2014. "Festivals Spaces, Identity, Experience and Belonging". In *The Festivalisation of Culture*, edited by Andy Bennett, Jodi Taylor and Ian Woodward, 11–25. Farnham: Ashgate.
- Caudwell, Jayne and Robert E. Rinehart. 2014. "Liminoidal spaces and the moving body: emotional turns". *Emotion, Space and Society*. 12: 1–3.
- Clarke, Alan and Allan Jepson. 2011. "Power and hegemony within a community festival". *International Journal of Event and Festival Management*, 2/1: 7–19.
- Connell, Raewyn W. 1982. "Class, patriarchy, and Sartre's theory of practice". *Theory and Society* 11/3: 305–320.
- Cummings, Joanne. 2014. "The Greening of the Music Festival Scene: An Exploration of Sustainable Practices and Their Influence on Youth Culture". In *The Festivalisation of Culture*, edited by Andy Bennett, Jodi Taylor and Ian Woodward, 169–186. Farnham: Ashgate.
- Dąbek, Karolina. 2020. "Krzyki i szepty kobiet", Sacrum Profanum website, 26/11/2020, <https://sacrumprofanum.com/aktualnosci/krzyki-i-szepty-kobiet>.
- Giddens, Anthony. 1979. *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gilmore, David D. 1998. *Carnival and Culture: Sex, Symbol, and Status in Spain*. New Haven CT: Yale University Press.
- Gligorijević, Jelena. 2018. "Rethinking Politics in Contemporary Music Festivals". *Musicology Research Journal* 5. Available at: <https://www.musicealthandwellbeing.co.uk/publications/cds>
- Golemo, Karolina and Marta Kupis, eds. 2022. *Spaces of Diversity? Polish Music Festivals in a Changing Society*. Kraków: Jagiellonian University Press.
- Golemo, Karolina. (2023). "Experimenting with adulthood in the time of pandemic: the 18th edition of the Sacrum Profanum festival in Cracow". In *Remaking culture and music spaces: affects, infrastructures, futures*, edited by Ian Woodward et al., 165–178. London: Routledge.
- Gregorczyk, Tomasz. 2019. "Poszukiwania (Lucia Długoszewski), powroty (Julius Eastman) i parytet (48:52). O festiwalu Sacrum Profanum 2019 rozmawiamy z Krzysztofem Pietraszewskim". *Fragile* 24/09/2019. <https://fragile.net.pl/poszukiwania-lucia-dlugoszewski-powroty-julius-eastman-i-parytet-4852-o-festiwalu-sacrum-profanum-2019-rozmawiamy-z-krzysztofem-pietraszewskim/>.
- Klimczak, Paweł. 2023. "Formy żeńskie - walka o równość trwa nie tylko w języku, także w świecie muzyki". *Poptown* 6/2/2023. <https://poptown.eu/formy-zenskie-walka-o-rownosc-trwa-nie-tylko-w-jezyku-takze-w-swiecie-muzyki/>.
- Kupis Marta and Karolina Golemo. 2022. "Hybrid Festivals? Challenges Facing Cracow's Festival Scene during the Pandemic". *Kultura i Społeczeństwo* 3: 117–141.
- Libera, Michał. 2012. *Doskonałe zwyciężajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Lniak, Agnieszka. 2020. "Sacrum profanum 2020 (relacje)". *Ruch Muzyczny* 15 November 2020. <https://ruchmuzyczny.pl/article/507>.
- Matwiejczuk, Piotr. 2020. "Wandalizm sufrażystek". *Ruch Muzyczny* 22: 4.
- Pielichaty Hanya. 2015. "Festival space: gender, liminality and the carnivalesque". *International Journal of Event and Festival Management* 6/3: 235–250.
- Plastino, Goffredo. 2003. "Come Into Play: Dance, Music, and Gender in Three Calabrian Festivals". In *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, edited by Tullia Magrini, 147–167. Chicago: University of Chicago Press.

- Sassatelli Monica and Gerard Delanty. 2011. "Festivals in cities, cities in festivals". In *European Arts Festivals. Strengthening cultural diversity*, edited by Liana Giorgi et al., 47–55. Brussels: European Commission.
- Sharpe, Erin K. 2008. "Festivals and social change: intersections of pleasure and politics at a community music festival". *Leisure Sciences* 30/3: 217–234.
- Szczecińska, Ewa. 2017. Relacja z festiwalu Sacrum Profanum 2017, archival material from the festival's collection made available by the artistic director of the festival.
- Topolski, Jan. 2021. "Dlaczego i dla kogo", *Dwutygodnik* 314/8. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9643-dlaczego-i-dla-kogo.html?print=1>.
- Topolski, Jan and Magdalena Pasternak. 2018. "Użyteczne statystyki, ograniczone środki. Rozmowa z Moniką Szpyrką". *Glissando* 11 November 2018. <https://glissando.pl/wywiady/rozmowa-z-monika-szpyrka/>.
- Turner, Victor. 1991. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Cornell University Press.
- Wieczorek, Sławomir. 2018. "Łamacze nut. Muzyka i protest w Amsterdamie lat 1968-1969". In *Rozmowy i eseje o muzyce współczesnej*, edited by Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2–18. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Youthful Energy. 2020. Kraków Culture/Karnet. Cultural information website of the City Kraków, <http://karnet.krakowculture.pl/en/37437-krakow-sacrum-profanum-2020>
- Żochowska, Wioleta. 2020. "Komponowanie na internet". *Dwutygodnik* n. 296, December 2020. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9279-komponowanie-na-internet.html>.
- Żyła, Monika. 2018. „W stronę nowego, lepszego festiwalu”. *Glissando* 13 February 2018. <https://glissando.pl/artykuly/w-strone-nowego-lepszego-festiwalu/>.

КАРОЛИНА ГОЛЕМО

ИСТРАЖИВАЊЕ И ИСТИЦАЊЕ ЖЕНСКИХ ГЛАСОВА НА ФЕСТИВАЛУ *SACRUM PROFANUM* У КРАКОВУ

(РЕЗИМЕ)

Фестивал *Sacrum Profanum* један је од истакнутих музичких догађаја у Кракову. Овај фестивал се издваја по јединственој фузији савремене класичне музике са електронским звуком, цезом и другим жанровима. Међутим, поред уметничких и музичких делатности, фестивал *Sacrum Profanum* континуирано посвећује пажњу друштвеним проблемима, педантно промовишући родну равноправност у свом програму и доприносећи друштвеној дебати о овом проблему у културном сектору Пољске. Ова манифестација се издваја по томе што инклузивност поставља као свој приоритет и настоји да промовише широк спектар уметника. Укључивање композиторки и извођачица превазилази

оквиру пуне репрезентације; оно доноси нијансиране перспективе музичког пејзажа. Пажљиво израђен програм представља микрокосмос за културни сектор и подстиче шире разговоре о улози жена у уметностима и потреби за једнаким приликама. Неконвенционално спајање музичких стилова и напредна употреба мултимедијалности дају прилику за сусрете различитих гласова и преиспитивање традиционалних образаца.

Фестивалско издање из 2020. године, које је анализирано у овом чланку, представило је програм вредан пажње не само због тога што су жене наступале, већ и зато што су обликовале фестивалски наратив. Ове уметнице послале су снажне друштвене и културне поруке. Њихови наступи могу се тумачити као искази о еволуцији улоге жена у уметностима, преиспитивању стереотипа и дубини њихових уметничких способности. Присуство жена у програму не само да је обогатило музичко искуство, него је допринело и ширем разговору о родној равноправности у Пољској. У чланку се компаративном анализом испитују постојећи извори: научне публикације, чланци из новина и часописа, прикази одабраних концерата одржаних током фестивала 2020. године, те садржај са друштвених мрежа.

MUSIC FESTIVALS AS A SPACE FOR CONSTRUCTION OF
LOCAL IDENTITIES ON THE EXAMPLE OF
THE MANIFESTATION *JAZZ IN THE GARDEN*

Marija Ajduk¹

Associate Professor and Senior Research Associate,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Belgrade, Serbia

Ljubica Milosavljević²

Associate Professor and Senior Research Associate,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Belgrade, Serbia

Ana Banić Grubišić³

Associate Professor and Senior Research Associate,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Belgrade, Serbia

МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ КАО ПРОСТОР КОНСТРУИСАЊА
ЛОКАЛНИХ ИДЕНТИТЕТА НА ПРИМЕРУ
МАНИФЕСТАЦИЈЕ *JAZZ IN THE GARDEN**

Марија Ајдук

ванредни професор и виши научни сарадник,
Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, Србија

Љубица Милосављевић

ванредни професор и виши научни сарадник,
Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, Србија

Ана Банић Грубишић

ванредни професор и виши научни сарадник,
Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, Србија

Received: 1 September 2023

Accepted: 1 December 2023

Original scientific paper

* Реализацију овог истраживања финансијски је подржало Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије у склопу финансирања научноистраживачког рада на Универзитету у Београду – Филозофском факултету (број уговора 451-03-47/2023-01/200163).

1 marija.ajduk@f.bg.ac.rs.

2 ljmilosa@f.bg.ac.rs.

3 agrubisi@f.bg.ac.rs.

ABSTRACT

Based on the several decades-old tradition of presenting jazz through festivals firstly in Yugoslavia, and consequently in Serbia, the *Jazz in the Garden* manifestation was founded in Belgrade in 2021. The name of the new festival apostrophises the location of the event – “Jevremovac” Botanical Garden. With the anthropological analysis of this manifestation, we will strive to demonstrate how the manifestation in development like this one influences the construction process of one part of Belgrade’s identity through its connections with the local jazz scene. We will also consider the influence of the creation of different perceptions and new meanings of the well-known city space like the Botanical Garden “Jevremovac” in which the festival is held.

KEYWORDS: festivals, jazz, Belgrade, local identity, anthropology.

АПСТРАКТ

На темељу вишедеценијске традиције представљања џеза путем фестивала, најпре у Југославији, затим и у Србији, 2021. године у Београду је покренута манифестација *Jazz in the Garden*. Назив новог фестивала апострофира место одржавања – Ботаничку башту „Јевремовац”. Кроз антрополошку анализу ове манифестације настојаћемо да покажемо на које све начине манифестација у развоју, попут ове, утиче на процес конструисања једног дела београдског идентитета, кроз његову повезаност са локалном џез сценом. Такође ћемо размотрити утицај на креирање другачије перцепције и нових значења познатог градског простора, као што је Ботаничка башта „Јевремовац”, у којој се поменути фестивал одржава.

Кључне речи: фестивали, џез, Београд, локални идентитет, антропологија.

УВОД

Југословенска музичка сцена баштини богату џез традицију. Она је видљива и жива и на савременој српској музичкој сцени, захваљујући, између осталог, и великом броју фестивала. Следствено, то је утицало на постојање значајних разлика међу џез фестивалима – од програмске оријентације, преко чињенице да су неки међународног, други локалног карактера, све до дужине трајања и успешности етаблирања као важних, превасходно градских музичких манифестација, чија улога умногоме превазилази оквире подупирања и промовисања музичког жанра.⁴ Последњу етапу у сложеном процесу

4 Који сам по себи не значи да џез спада у популарније жанрове, што није случај само са данашњицом: више у Милосављевић и Илић 2019.

представља и установљаванje фестивала *Jazz in the Garden* 2021. године, као једног од најмлађих,⁵ чији циљеви, једнако, излазе из оквира искључиво музичког догађаја, због чега је и одабран за анализу. Ове чињенице, тако, пружају могућност да се извођење цез музике и фестивали посматрају као део културне понуде великог броја градова, па и њихове туристичке понуде. За разумевање означеног процеса разрастања и разгранате фестивалске шеме као исходишта, када је савремена Србија у питању, неопходно је поменути и најстарији, *Београдски цез фестивал*, који, с прекидом, траје од 1971. године и такође се ослања на претходећу фестивалску традицију од успостављања првог *Југословенског цез фестивала* на Бледу, који је убрзо прерастао у међународни фестивал и био релоциран у Љубљану 1967. године (Крстић 2010, 197).

Фестивалски корпус, када је реч о Републици Србији, чине манифестације међународног и националног профила.⁶ Разноврсна понуда и традиција фестивалских издања може се доводити у везу и са вишедеценијским процесом институционализације цеза (више у Милосављевић 2020), што све заједно иде у прилог тврдњи о *вишиалности*,⁷ ако не (баш) и о популарности датог музичког изражаја у домаћим оквирима. Доминантне наративе о недовољној заступљености, неразумевању и непопуларности цеза пласирају, махом, домаћи цез музичари⁸ (више у Милосављевић и Илић 2019), док се као контраст у медијима јавља управо истицање чињенице да постоји безмало двадесет активних цез фестивала.⁹ Несумњиво је да се у последње време бележи укрупњавање фестивалске понуде која, у складу с тим, има одређене импликације и на делатнике у цезу који добијају прилику да наступају у више градова према устаљеној шеми која покрива већи део године.¹⁰ Истицање ове чињенице и њено довођење у везу

5 Након њега установљени су и: цез фестивал *Bazzum* у Ужицу 2022. године, док је 2023. године Београд добио још један – *Solar Jazz* фестивал, који је премијерно издање имао 13. и 14. јуна у *Dorćol Platz-y*, а који је усмерен ка ауторској цез музици која настаје у савременој Србији и који је као такав спонзорисао СОКОЈ.

6 Међу којима се као најзначајнији и медијски најзаступљенији у протеклим годинама издавају међународни цез фестивали: *Новосадски цез фестивал*, *Nišville Jazz Festival* на Нишкој тврђави, *Панчевачки цез фестивал*, *Jazzik* фестивал Суботица, *Jazzfest* Крагујевац, *Нова фестивал* Панчево, *Кањига цез фестивал*, <http://www.cepom.org/festivali-jazz.html>.

7 Као један од стубова ове виталности ваља истаћи институционализацију образовања цез музичара, увођењем у државни систем музичког образовања – све до највишег степена факултетског образовања (више у Милосављевић 2020).

8 Што се највише региструје у клаупској понуди градова тј. прилици да се свира и живи од тога.

9 <https://www.telegraf.rs/pop-i-kultura/muzika/3516387-dzez-se-ne-slusa-u-srbiji-pa-ovog-leta-dobijamo-16-dzez-festival-i-izvodjaci-su-vrhunski>.

10 Иако етнографско истраживање спроведено 2017. године међу цез музичарима у Београду, које у средиште научне пажње поставља стратегије деловања цез музичара и њихову оријентацију ка свирању других жанрова како би надоместили изостанак могућности да живе од извођења, указује на то да не би требало поистовећивати фестивалску сцену у већим градовима, добро маркетиншки подупрту, са стањем везаним за клубове и свирање цез музике, опште узев (више у

са последицама пандемије вируса ковид 19 отвара још једно важно питање које се тиче превасходно економског статуса самих музичара. Појава нових фестивала, тако, са једне стране употпуњује културну и туристичку понуду градова, док са друге стране пружа могућност извођачима да побољшају још неповољније услове у којима свирају и стварају, овога пута забраном концертних активности у затвореном простору, па и рада клубова у којима се изводи музика. Саздавање фестивала *Jazz in the Garden*, управо, у овим околностима, још једна је препорука за његово истраживање. Дате напомене требало је да пружи ширу перспективу зарад бољег разумевања функција фестивала код којих ће највећа пажња, у даљем току рада, бити посвећена анализи презентације и промоције самог фестивала у локалном контексту.

Истраживање презентације ове манифестације засновале смо на квалитативној анализи онлајн садржаја о фестивалу. У првој фази истраживања, поред званичне веб-странице фестивала,¹¹ прегледане су све објаве постављене на званичну фестивалску *Facebook* страницу,¹² почевши од њеног отварања (11. јун 2021.), као и објаве на званичном *Instagram* налогу фестивала.¹³ Друга фаза истраживања односила се на анализу фотографија које на илустративан начин представљају овај фестивал. На основу наратива који је повезан са најавом фестивала путем текстова, слогана и фотографија које је могуће пронаћи на званичним страницама фестивала поменутих друштвених мрежа, као и интернет чланака, настојале смо да утврдимо у којој мери је *Jazz in the Garden* презентован као локални музички феномен, те који су његови кључни идентитетски елементи који га чине аутентичним и локалним феноменом. У том смислу говоримо о „локализацији” дез музике кроз пример овог фестивала. С друге стране, постојање оваквог фестивала и његов будући развој отварају врата креирању једног новог локалног значења култног београдског простора, као што је Ботаничка башта „Јевремовац”. Циљ нам је био да путем анализе наведеног материјала утврдимо на који начин овај фестивал поменути простор конструише уз помоћ музике, при чему музика фигурира као активни чинилац који треба да означи одређено место.¹⁴

Овај фестивал изабрале смо као предмет истраживања и због тога што је за релативно кратко време постао изузетно посећен и популаран, те нас је занимало какво је то посебно фестивалско искуство које он нуди – укрштањем

Милосављевић и Илић 2019, 21).

11 <https://jazzinthegarden.rs/>.

12 <https://www.facebook.com/jazz.botanic.garden>.

13 <https://www.instagram.com/jazz.botanic.garden>.

14 Места музичких пракси подразумевају било који део градског простора који у директној повезаности са музиком добија своја нова и редефинисана значења. Корелација између музике и места у домаћој антропологији анализирана је и на примеру једног рок музичара и трга који је по њему добио име у: Ристивојевић 2013.

музике, места (природе) и неиздиференциране публике. Вредна је помена чињеница да је фестивал после само једне године одржавања добио признање – награду „Звезда Београда” у области туризма, коју додељује Град Београд.¹⁵

МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ – АНТРОПОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА

Антрополошки приступ фестивалима подразумева њихово сагледавање као комплексних и динамичних културних и друштвених феномена (Frost 2015, 569). У колоквијалном говору, али и у научном дискурсу, фестивалима се називају различити типови догађаја, односно манифестација. Шире посматрано, фестивали представљају „тематске, јавне прославе” (Getz 2010). Као ближе одреднице (музичких) фестивала Гибсон и Конел наводе одржавање на годишњем нивоу и фокус је на друштвеним, пре него на економским или политичким аспектима: „појединци се окупљају зарад забаве, уживања и дељеног осећаја заједништва” (Gibson and Connell 2012, 4). Поред тога, већина фестивала ствара време (и простор) прославе, својеврсно место одвојено од свакодневних рутина, искустава и значења (Ibid., 4). Хрватске антрополошкиње Петра Келемен и Невена Шкрбић Алемпијевић дефинишу фестивале као:

(ј)авна догађања која имају временски, просторни и програмски оквир. Јавност фестивала упућује да су они у својој сржи представљачки и да својим замишљеним оквиром желе да упуте одређену поруку. У њихово организовање уписана је сврха прославе, слава одређеног елемента културе. У фестивале се укључују три скупине актера: организатори, извођачи и публика. Унутар фестивалског оквира смештени су мотиви, сврхе и изведбе свих укључених учесника. Актери фестивала омогућују да се он догоди те се унутар замишљеног просторно-временског оквира путем њихових пракси фестивали изводе (Kelemen i Škrbić Alempijević 2012, 47).

Најчешћи простори на којима се фестивали одржавају су културно-историјске грађевине (тврђаве, дворци, цркве, археолошка налазишта), јавни, свакодневни простори као што су тргови, пешачке зоне или прометне улице, напуштене зграде или фабрике, као и различити простори на отвореном, у природи (Klaić 2014, 75–76). Како запажа Драган Клаић, организацијом фестивала наведени простори постају центар јавног и културног живота, места уметничког изражавања и друштвености (Ibid., 76). Организација фестивала неретко представља циљани начин брендирања, друштвеног и културног препорода одређених места те њихово одржавање има важну улогу у промени карактера локалних економија (Gibson and Connell 2012, 6). У развоју локалних

15 <https://www.blic.rs/kultura/vesti/festival-jazz-in-the-garden-dobitnik-nagrade-zvezda-beograda/t0yjcpw>.

културних политика, због своје атрактивности и економског аспекта, фестивали су вероватно најбитнији део „брендирања” места или одлуке да се подржи нека фестивалска уметничка манифестација (Stefanović 2018, 183).

Антрополошки приступ проучавању фестивала, поред етнографског истраживања као примарне истраживачке методологије, карактерише критичко разматрање ширег друштвеног и политичког контекста догађаја (Frost 2015, 570), будући да на фестивале неоспорно утичу и умногоме их обликују не само организатори, извођачи, спонзори, политичари и публика, већ и економска инфраструктура, медији, локална култура и географско окружење (Čudny 2016, 20). С тим у вези, у антрополошкој перспективи фестивали се схватају као „конструисана, сложена догађања са временским и просторним оквиром, која су чврстим нитима повезана са контекстом у којем се остварују (Kelemen i Škrbić Alemprijević 2012, 11). То су „места стварања културе, места изведбе, места креирања и преговарања значења” (Ibid.). Келемен и Шкрбић Алемпијевић (2012, 14) објашњавају да културна политика представља контекст у којем фестивал настаје, њоме је друштвено условљен и у њега је уписана замишљена сврха. Према овим ауторкама, анализа културне политике фестивала у контексту туризма обухвата начине на које се одређени фестивал користи у позиционирању локалне средине, питања да ли се фестивал користи као бренд, као знак којим се жели обликовати имиџ, да ли је фестивал повезан са другим догађајима у ширу, разрађену стратегију и сл. И у другим деловима света џез музика се успешно користи у промоцији места, то јест, како напомиње Ребека Куртис, симбиоза звука џеза и физичког места представља важан фактор успеха фестивала:

...(џ)ез фестивали су постали готово укореењени у промоцију одређеног места... на пример кроз експлицитно повезивање звука џеза и сценичних предела, као што је 'џез у долини' или 'џез на фарми', пракса која је допринела опажању таквих места као елитних простора. Рурална мала места су искористила своје планине и шуме, плаже и литице, винограде и сир, да конструишу осећај посебности и да привуку публику на те локације да искусе џез музику и друге културне активности. (...) Џез је постао начин на који се места 'стављају на мапу', на који се она трансформишу и побољшавају свој имиџ и идентификују као значајна места културних активности (Curtis 2011, 281).

Када је реч о анализи домаћих фестивала у оквиру етнологије/антропологије, пажња је у већини случајева усмеравана на истраживање масовно посећених манифестација као што су *Еизий* или Сабор трубача у Гучи (Симић 2006; Крстић 2012; Лукић Крстановић 2003; Лукић Крстановић 2009; Лукић Крстановић 2010). Такође, важно је истаћи да су етнографска истраживања домаћих музичких сцена у мањем опсегу укључивала и припадајуће фестивале (в. Банић Грубишић и Куленовић 2019; Ристивојевић 2014а, 2014б).

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МАНИФЕСТАЦИЈЕ *JAZZ IN THE GARDEN*

Jazz in the Garden представља, према речима организатора, први београдски џез фестивал на отвореном – са чим је повезано и првобитно име фестивала – *Open Air Jazz Festival*. Фестивали и концерти на отвореном нарочито су добили на значају током пандемије ковида, када затворени простори нису функционисали у пуном капацитету. Фестивал који је био предмет анализе представља управо такав пример, јер је установљен током пандемије ковида, 2021. године, са местом одржавања у специфичном отвореном простору. Ботаничка башта „Јевремовац”, која постоји преко 130 година,¹⁶ представља научноистраживачку и културно-образовну установу од великог значаја. Са Институтом за ботанику чини наставну јединицу Биолошког факултета Универзитета у Београду. Представља споменик природе од 1995. године, а 2007. године проглашена је за споменик културе града Београда. У протеклих неколико година постаје веома значајан градски простор за организацију разноврсних јавних догађаја на отвореном – изложби и маркета хране и пића, место одржавања концерата, филмских пројекција и позоришних представа, простора за организацију едукативних активности и радионица.¹⁷ До интензивирања различитих дешавања која нису у вези са основном делатношћу ботаничке баште долази у протеклих неколико година. Први такав догађај био је *Wine Garden*¹⁸ 2019. године, манифестација која је поред дегустације вина укључивала и културне садржаје (концерте) и различите забавне активности.¹⁹ У виду својеврсне организационе претече, ова манифестација трасирала је пут успешном покретању и одржавању фестивала *Jazz in the Garden*, али и бројним другим догађајима који су касније уследили

16 Основана је 1874. године на предлог др Јосифа Панчића, професора ботанике Велике школе (Јовановић 1998, 72). С првобитне локације на Дорћолу, након велике поплаве, премештена је на данашњу локацију, 1889. године. Назив „Јевремовац” носи у спомен на господара Јеврема Обреновића (Јовановић 1998, 72).

17 Поред манифестације *Wine Garden* и фестивала *Jazz in the Garden*, као примери рецентне популарности ботаничке баште могу се навести изузетно посећени концерти класичне музике оркестра *Muzikon Nature Make Sense* (2020) и *Чајанка* (*Muzikon* и Стефан Миленковић), серија концерата домаћих и иностраних музичара *Garden Sessions* (2021; 2022; 2023), фестивал евергрин музике *Evergreen Fest* (2023), изложба аутохтоних сирева *Balkan Cheese Festival* (2023), гастромузичка манифестација *Пикник у башти*, односно *24Kitchen* пикник (2021; 2022; 2023) и други.

18 <https://winegarden.rs/>.

19 Према званичној најави, „*Wine Garden* доноси у срце Београда карневалски дух палићког Винског маратона, концерте, врхунска вина, пробране сиреве, винске радионице, трке у котрљању буради и још прегршт добре забаве уз музику и гастрономске специјалитете” в. <https://www.danubeogradu.rs/2019/04/prvi-wine-garden-u-botanickoj-basti/>.

на овом простору. Интересантно је да на званичној страници ботаничке баште²⁰ не постоји траг у виду вести или репортаже о одржавању фестивала *Jazz in the Garden*. Вести на сајту се углавном односе на информације које се конкретно тичу ботаничке баште или на активности које се одржавају у њој поводом обележавања различитих датума.²¹ Вести или најава које су посвећене „изванботаничким” манифестацијама има веома мало, док се ближе информације о фестивалу *Jazz in the Garden* налазе, поред званичне странице фестивала, на друштвеним мрежама.

Анализу презентације самог фестивала започеле смо на његовом официјелном веб-сајту.²² Презентација која је анализирана односи се на период од 2021. до 2023. године. Сама страница садржи више рубрика: *Почећџак, О фесџивалу, Извођачи, Прођрам, Галерија, Парџнери и Конџџакџи*. Одељак *О фесџивалу* представља текстуалну репрезентацију ове манифестације у оквиру које је могуће пронаћи неке од означитеља самог догађаја које га већ „локализују” у одређеној мери. Процес локализације одвија се од најуже до најшире одреднице, те се тако о истом фестивалу говори кроз његову ужу, београдску локалност: „истински музички празник у најлепшој зеленој оази у центру Београда”, али и кроз његову ширу локализацију у контексту читавог (балканског) региона: „јединствени музички фестивал у региону”. Фестивал, тако, добија усложњену идентификацију, јер је манифестација која се одржава „у центру Београда”, али са светским и регионалним цез музичарима. Наредни ниво идентификације се односи на везу самог фестивала и места његовог одржавања – Ботаничке баште „Јевремовац”. Одабир места одржавања манифестације попут ове упућује на асоцијације које се често везују за фестивале на отвореном, као што су „природни амбијент”, „пространство”, „дневни” и „вечерњи” доживљај, те „продужени ужитак”, уколико фестивал траје дуже од једног дана, као што је то обично случај. Опис манифестације који представљају организатори сажима претходно речено: „Викенд у бајковитом амбијенту Ботаничке баште ’Јевремовац’ испуњен музиком врхунских цез музичара”.²³

Локализација овог фестивала се, као што је поменуто, рефлектује кроз само место одржавања, али једним делом и кроз одабир учесника. Наиме, ово је манифестација која окупља етаблиране цез музичаре, како домаће, тако и оне који долазе из региона, али и светских музичких сцена као што су Француска, Португалија, Велика Британија. С обзиром на то да технолошки развој, као и глобално културно и географско „умрежавање” људи континуирано померају границе, чест је пример интернационалних сарадњи међу музичарима, те

20 <https://jevremovac.bio.bg.ac.rs/>.

21 Као што су Дан заштите животне средине, Дан фасцинације биљкама.

22 <https://jazzinthegarden.rs/>.

23 <https://jazzinthegarden.rs/>.

је место одакле они долазе у том смислу све мање релевантно. Тако и неки од музичара који су се нашли међу извођачима потичу из Србије, али често наступају ван њених граница.²⁴

Instagram профил анализираног фестивала пружа назначене увиде, јер је наратив веома сличан. Анализу *Instagram* профила засновале смо на анализи презентације првог издања фестивала, односно према објавама начињеним 2021. године. Разлог за овакав одабир виделе смо у томе што су најава и презентација нечег новог увек најбогатије значењским садржајима, будући да је неопходно креирати одређену слику којом би се ова манифестација представила потенцијалној публици. Тако, најава фестивала почиње истицањем његове аутентичности у односу на многобројне фестивале у Србији:

Први Open Air Jazz Festival у Београду одржаће се под називом Jazz in the Garden на више бина у Ботаничкој башти 'Јевремовац' 3. и 4. јула 2021. године. У јединственом амбијенту зелене оазе у центру града, у правој фестивалској атмосфери пред публику ће изаћи најбољи цез музичари Србије неколико генерација, предвођени Биг Бенд РТС оркестром који ће наступити са специјалном гошћом певачицом Александром Бијелић и свечано затворити манифестацију у недељу 4. јула.²⁵

Из најаве саме манифестације могуће је закључити да организатори као спецификум самог догађаја наглашавају да је реч о првом цез фестивалу (у Београду) чије се свирке одржавају „под ведрим небом”, тј. ван уобичајених концертних сала. Наредни идентитетски значењски ниво могуће је препознати у простору који је одабран као необичан, јер представља „зелену оазу у центру града”. Сама позиција баште је више него повољна, будући да је до центра града могуће лако доћи из различитих делова Београда, те је самим тим очекивана већа посећеност. Такође, куриозитет сам по себи представља постојање „зелене оазе” у центру града, која даје привид измештености од градске вреве и саобраћаја, те пружа релаксирајући амбијент који је испуњен цез музиком. Специфичност првог издања фестивала огледа се и у избору извођача. Наиме, окосницу програма чине домаћи извођачи, страних готово и да нема,²⁶ јер је фестивал покренут усред пандемије короне, те је покретљивост била на свом

24 Како фокус овог истраживања није на цез музици као таквој, већ на процесима уз помоћ којих она постаје локални феномен, неће подробније бити разматрано ко је све од музичара наступао на фестивалу.

25 *Instagram* профил: jazz.botanic.garden.

26 Странаца је, међутим, могло бити у публици, будући да је Република Србија имала мање строге противпандемијске мере у односу на друге европске земље, у периодима који су долазили након укидања ванредног стања маја 2020. године, што је имало утицаја и на сферу туризма у датим оквирима. Добијање поменуте награде „Звезда Београда” стога може бити сагледавана и у овом контексту. Здравствене импликације нису предмет овог рада.

минимуму због постојања строгих правила као резултата рестриктивних мера против ширења вируса широм света.

Пажњу нам је привукла и објава у којој се истиче простор одржавања фестивала кроз појашњавање идеје која је у његовој основи:

Основна идеја фестивала Jazz in the Garden је да се ова врста музике, која има дугу и богату традицију у Србији, приближи ширем кругу слушалаца у необавезној, опуштеној фестивалској атмосфери концерата на отвореном, где ће свако моћи да се определи шта жели да слуша и колико, будући да ће се концерти одвијати паралелно на две бине унутар Ботаничке баште.²⁷

Поред тога што пружа могућност слушања цез концерата на отвореном простору, овај фестивал је представљен као догађај који своју публику усмерава ка уживању у природном амбијенту. Природни амбијент и зеленило свакако представљају опуштенији простор и нуде нови доживљај цеза, за разлику од класичних концертних простора, те се у томе може препознати значај ове „фузије”, која је допринела креирању нове могућности перцепције цез фестивала и пружања потпуно другачијег искуства (нпр. породична димензија, тј. долазак на фестивал са децом). Поред другачијег доживљаја цеза, овај фестивал утицао је и на промену у концепцији саме ботаничке баште, при чему је могуће уочити корелацију између музике (кроз цез фестивал) и места (ботаничка башта):

Конструисање представа о неком простору или културној средини кроз музичке праксе указује на моћ коју музика поседује и којом утиче на нашу свакодневицу непрекидно изнова конструишући идентитете, било да су они индивидуални, групни, локални, етнички (Ристивојевић 2014а, 45).

Facebook страница фестивала већином се састоји од штурих, информативних најава – у текстуалном облику и у форми графички једноставних плаката за појединачне извођаче, фотографија са фестивала и постављања линкова на вести и репортаже које су објављене у медијима. Страницу карактерише низак степен интеракције, коментара посетилаца испод објава готово и да нема – осим организационих питања у вези с куповином улазница или концертном сатницом и тек понеког кратког утиска о одржаном фестивалу. Ретки коментари објава су углавном позитивни: „било је предивно”, „дивно место за концерт”, „најбоља свирка у граду”, „дивна иницијатива”, „догађај за очи, уши, стомак и душу”. Ови малобројни осврти публике, иако крајње сведени и лишени детаљнијег образложења, показују да доживљаји фестивала нису једнообразни, већ да је публика та која уписује вредносна значења догађају и као важне одабира одређене аспекте сходно личним преференцијама. За један део посетилаца само

27 *Instagram* профил: jazz.botanic.garden.

место/простор одржавања је суштински квалитет фестивала и пресудно утиче на доживљај, док је за друге музички садржај најзначајнији аспект фестивала. Наравно, без спровођења опсежнијег етнографског истраживања публике у реалном времену не може се са сигурношћу говорити о мотивацијама, утисцима, искуствима и вредностима фестивалске публике. Када је реч о негативним коментарима, они се углавном тичу проблема фестивалске буке и њих су написали станари околних зграда или љубитељи животиња, на пример „плашите ли и убијате ли птице, које нису криве што су живе, вашим дисонанцама и прекомерним квартама?? зашто то радите? због пара? због себичног самољубља, или имате неки трећи разлог?” Наведени пример лепо илуструје једну готово парадоксалну ситуацију – с једне стране еколошко настојање „повратка природи” организацијом фестивала у специфичном амбијенту ботаничке баште, а с друге истовремено перципирање фестивала као буке, то јест загађивача животне средине у резиденцијалном делу града.

ПРЕЗЕНТАЦИЈА ФЕСТИВАЛА КРОЗ ФОТОГРАФИЈЕ

У овом раду фотографија²⁸ је коришћена као допунски материјал на основу којег је могуће употпунити представу анализираног фестивала. За ову допуну смо се определиле због њене нераскидиве везе са друштвеним мрежама као што су *Facebook* и *Instagram*. Наиме, фотографије су део комуникације у оквиру поменутих друштвених мрежа,²⁹ нарочито потоње, те су све промотивне активности праћене визуелним моментом, што говори о важности и ове врсте представљања, које се сматра релевантним предметом антрополошких истраживања (в. Брујић 2017, 141).

Први корпус анализираних фотографија обухвата оне које су део промотивног материјала фестивала, а налазе се на веб-страници ове манифестације. Фотографије се налазе у рубрици *Галерија* и подељене су хронолошки, односно прате прву (2021) и другу (2022) годину одржавања фестивала.³⁰ Укупан број представљених фотографија је 68. Презентација путем фотографија између двају одржаних фестивала веома је слична, те нису приметне разлике вредне помена у концептуалном смислу. Једна од разлика која би се могла истаћи јесте постојање више фотографија самих музичара, као и бине из 2021. године (15), док их из 2022. има мање (9). То би се можда могло

28 Фотографија овде не представља основни предмет проучавања, већ само допунски материјал за анализу који третирамо као облик текста, те следствено томе, рад не садржи теоријске осврте из угла визуелне антропологије.

29 О значају визуелног у дигиталној комуникацији в. Банић Грубишић 2023, 34–36.

30 Последње издање фестивала које је одржано 2023. године није представљено путем фотографија.

приписати и чињеници да је из 2021. године постављено више фотографија (38). На осталим фотографијама (из обеју година) заступљени су амбијент самог фестивала у башти, као и публика. Амбијент фестивала репрезентован је кроз призоре лепог сунчаног дана (акценат је на дневним свиркама, иако су приказане и вечерње, али у знатно мањем обиму), дрвећа које прави природан хлад, травнатог простора који служи за седење, лежање или пак стајање. Публика је приказана кроз интеракцију са музичарима (њихова окренутост ка бини или месту одакле музичари свирају), али и кроз међусобну интеракцију (пријатељи у групама, породица на окупу и сл.). Мотиви који би се могли издвојити као доминантни у оба анализирана издања су природа, дан, људи у групама који седе на трави, пију пиће, ћаскају. На фотографијама које су сачувале доживљај фестивала из 2021. године могуће је видети и својеврсну „пикник зону” која је направљена у сарадњи са телевизијским каналом посвећеним храни под називом „24 Kitchen”, што овом музичком фестивалу додаје гастрономску димензију. Ова фотографија посебно је интересантна јер у фокус ставља публику која седи у кругу својих пријатеља (2–3 групе су приказане), као и оца са малим дететом у наручју, док је у позадини табла на којој пише „24Kitchen piknik zona”. Сам приказ заиста подсећа на пикник у природи, али исто тако не указује на то да се тај пикник одвија у оквиру манифестације *Jazz in the garden*. Такође, публика је оријентисана међусобно, а не ка бини, што је карактеристично за концертну публику. На осталим фотографијама посетиоци седе или стоје, дан је сунчан, што и није необично, будући да се фестивал одржава првих дана јула. Приметно је зеленило баште, мноштво дрвећа, што читав амбијент догађаја чини пријатним (уколико се у обзир узме летње време одржавања). Већина фотографија преноси дневни доживљај ове манифестације, иако се свирке одржавају и у вечерњим часовима. На појединим фотографијама (већи број је из 2022. године) приметно је и присуство мале деце са родитељима, што овој манифестацији додаје још један значитељски елемент, а то је породични догађај. Будући да се фестивал одржава током викенда (што је препознато као време за породицу и одмор), није необично што је и ова димензија заступљена. Од значаја за анализу је и једна фотографија са фестивала одржаног 2022. године, која у први план ставља музичаре који не наступају на самој бини, као што бисмо то могли очекивати, већ на трави, окружени густим крошњама дрвећа, као и самим посетиоцима. Фестивалско искуство је, сходно томе, умногоме одређено природним окружењем. На тај начин и сам простор одржавања фестивала добија на важности и постаје равноправни чинилац (уз музику) који конструише и успоставља представу једне овакве манифестације. Томе можемо додати и важност друштвеног контекста дружења, заједништва, па самим тим и специфичне врсте фестивалског колективитета. Путем одржавања овог фестивала и његовог понављања, музика утискује и проширује значења која овај простор има на начин на који Џон Конел и Крис Гибсон описују:

MARIJA AJDUK, LJUBICA MILOSAVLJEVIĆ I ANA BANIĆ GRUBIŠIĆ
MUSIC FESTIVALS AS A SPACE FOR CONSTRUCTION OF LOCAL IDENTITIES ON THE EXAMPLE OF
THE MANIFESTATION JAZZ IN THE GARDEN

(м)узика представља културни ресурс који повезује како се одређена места опажају и промовишу. Према овим ауторима, музика представља начин на који места могу да се репрезентују у ширим медијским пејзажима, обликујући локалне или регионалне идентитете и самим тим музика утиче на представу атрактивног туристичког места (Connel and Gibson 2002, 221).

Други корпус фотографија припада званичној страници у оквиру друштвене мреже *Instagram*. Будући да се концепт ове мреже заснива на визуелном приказивању и комуницирању путем фотографија, наша очекивања су била већа у погледу њихове количине и разноврсности, међутим, визуелна презентација ове манифестације производ је фотографија са самих догађаја, али и путем наменски прављених плаката који садрже основне податке о самом фестивалу. Страница садржи фотографије (укупно 133), али и видео-снимке са концерата, који представљају још потпунији утисак о самој атмосфери. Фотографије, попут оних са веб-сајта, делом представљају атмосферу самог фестивала, зелени амбијент ботаничке баште, али и плакате, као и фотографије музичара у склопу промоције. Интересантно је да се у склопу ове странице може наћи и реклама за наступ Радета Шербеције и бенда Западни колодвор из јула 2021. године, такође у оквиру ботаничке баште, али ван програма самог фестивала.

У оквиру антрополошког приступа спектакл је неретко фигурирао као централни предмет проучавања фестивала (в. Veeman 1993; Handelman 1998; Addo 2009; Лукић Крстановић 2003; Лукић Крстановић 2009; Лукић Крстановић 2010). Међутим, овај фестивал није замишљен у том светлу. Наиме, основни означитељски елементи фестивалског музичког спектакла су маса која плеше, разуларено се забавља, изражени светлосни ефекти, фестивалска тела сређена за излазак. Насупрот томе, пример фестивала *Jazz in the garden* нам говори о једном другачијем поимању музичког фестивала, кроз симболе као што су природа, мали градски фестивал, опуштена тела која леже или седе на трави, породично поподне, храна, пиће. Музика јесте повод за овакву врсту окупљања, али у садејству са местом њеног извођења, те начином на који се она презентује публици, представља само један од елемената конструисања приче о овом фестивалу. Други део, можда чак и централни, јесте ботаничка башта као простор од велике важности за сам град Београд, али и простор који даје „бајковитост” манифестацијама попут ове. Интересантно је поставити питање да ли је у оваквом амбијенту могуће изводити било коју врсту музике, али сам одговор је могуће ишчитати и из чињенице да је ботаничка башта у последњих пар година место одржавања бројних свирки и концерата који нису искључиво цез оријентације, већ су заступљене и рок, као и поп музика. Дobar одјек и неочекивана посета „дзеа у башти” неспорно су значајно утицали на даљу фестивализацију Ботаничке баште – развој фестивала и његов утицај на људе и простор (в. Sudny 2016, 11), односно фестивализација као процес стварања фестивала означава сценичност, селекцију културних елемената и стављање у контекст фестивала (Kelemen i Škrbić Alempijević 2012, 51).

ЗАКЉУЧАК

Иако је одувек важила за место на којем се сусреће различита публика, Ботаничка башта „Јевремовац” фестивалском употребном пренаменом добија посве нове функције – постаје место забаве и доколице, место породичног уживања и сусрета различитих генерација. Пример *цеза у башти* илуструје значајну „улогу фестивала као генератора савремених културних процеса и као агенса који поседују моћ да трансформишу места у којима се одржавају” (Kelemen и Škrbić Alemprijević 2012, 21). На основу изложеног примера могуће је увидети којим значењским елементима је могуће конструисати аутентичну репрезентацију самог фестивала као локалног догађаја, али и једног новог доживљаја простора ботаничке баште у који су утиснута нова значења. Наиме, идентитетски елементи који су креирали аутентичну представу самог фестивала су „цез музика на отвореном”, „цез у природи”, „природа у центру града”, „релаксирано слушање музике”, „(породично) дружење”.

С друге стране, могуће је трасирати процес конструисања места уз помоћ музике као кључног елемента. Наиме, фестивал *Jazz in the garden* својим је сада већ редовним годишњим одржавањем у великој мери изменио перцепцију простора Ботаничке баште. Ова „зелена оаза у центру града” постала је место друштвених интеракција праћених музиком (цез, али и другим врстама) и у том смислу постала је пријемчивијим и видљивијим местом за ширу популацију. Посетиоци Ботаничке баште сада могу обухватати и оне који пре овог фестивала нису никада дошли да је посете и упознају се са биљним светом који је ту могуће пронаћи. Следствено томе би се могло рећи да је ботаничка башта данас добила своје проширено значење, као место у оквиру којег се одвијају уметничка и социјална дешавања у смислу у којем то наводи Клаић (2014, 76).

Истраживање овог фестивала у корелацији са простором Ботаничке баште свакако је пружио различите увиде и отворило нова питања за будућа истраживања, од којих ћемо навести само нека. Једно од таквих је етнографско истраживање искуства публике путем структурираних интервјуа, потенцијални педагошки значај фестивала у подизању свести о заштити природе и промоцији идеја одрживог развоја, као и утицај фестивала на туристичку понуду града Београда; при чему би и истраживање ставова извођача, превасходно домаћих, било значајно за анализу, нарочито када се има у виду њихова несигурна социоекономска позиција, али и доживљај припадања елитном у дoметима уметности и културе, насупротив апострофираној концепцији фестивала.

LIST OF REFERENCES

- Addo, Ping-Ann. 2009. „Anthropology, festival, and spectacle”. *Reviews in Anthropology* 38 (3): 217–236.
- Banić Grubišić, Ana i Nina Kulenović. 2019. „Turbotronik – na granici između lokalne muzičke scene i žanra u nastajanju”. *Etnoantropološki problemi* 14 (1): 23–46.
- Banić Grubišić, Ana. 2023. *Internet mimovi između folklor i popularne kulture*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju i Dosije studio.
- Beeman, William. 1993. „The Anthropology of Theater and Spectacle”. *Annual Review of Anthropology* 22: 369–393.
- Brujić, Marija. 2017. „Kratak uvod u istoriju antropologije fotografije”. *Etnoantropološki problemi* 12 (1): 129–147. <https://doi.org/10.21301/eap.v12i1.6>.
- Connell, John, and Chris Gibson. 2002. *Sound tracks: Popular music, identity, and place*. New York: Routledge.
- Cudny, Waldemar. 2016. *Festivalisation of urban spaces: Factors, processes and effects*. Cham: Springer.
- Curtis, Rebecca. 2011. „What is Wangaratta to jazz? The (re)creation of place, music and community at the Wangaratta Jazz Festival”. In *Festival Places: Revitalising Rural Australia*, edited by Chris Gibson and John Connell, 280–293, Bristol: Channel View Publications.
- Frost, Nicola. 2015. „Anthropology and festivals: festival ecologies”. *Ethnos* 81 (4): 569–583.
- Getz, Donald. 2010. „The nature and scope of festival studies”. *International Journal of Event Management Research* 5(1): 1–47.
- Gibson, Chris and John Connell. 2012. *Music festivals and regional development in Australia*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Handelman, Don. 1998. *Models and mirrors: Towards an anthropology of public events*. New York: Berghahn Books.
- Jovanović, Slobodan. 1998. „Botanička bašta 'Jevremovac' jedinstveni spomenik prirode Srbije – na pragu trećeg milenijuma”. *Zaštita prirode* 50: 71–78.
- Kelemen, Petra i Nevena Škrbić Alempijević. 2012. *Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Klaić, Dragan, Christopher Maughan, Franco Bianchini, and Bernard Faivre d'Arcier. 2014. *Festivals in Focus. Budapest: The Budapest Observatory*.
- Krstić, Marija. 2012. „All Roads Lead to Guča: Modes of Representing Serbia and Serbs During the Guča Trumpet Festival”. *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 447–470.
- Krstić, Miloš. 2010. *Vek džeza: Od Sent Luisa do Beograda*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Lukić Krstanović, Miroslava. 2003. „Spektakl i društvo. Proučavanje muzičkih manifestacija u Srbiji”. U *Tradicionalno i savremeno u kulturi Srba*. Ur. Dragana Radojičić, 221–235. Beograd: Etnografski institut SANU. / Лукић Крстановић, Мирослава. 2003. „Спектакл и друштво. Проучавање музичких манифестација у Србији”. У *Традиционално и савремено у култури Срба*. Ур. Драгана Радојичић, 221–235. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Lukić Krstanović, Miroslava. 2009. „Konstrukti i modeli spektakla: metodološka mapa / istraživačka instalacija”. *Antropologija* 9 (9): 117–130.
- Lukić Krstanović, Miroslava. 2010. *Spektakli XX veka: muzika i moć*. Beograd: Etnografski institut SANU. / Лукић Крстановић, Мирослава. 2010. *Спектакли XX века: музыка и моћ*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Milosavljević, Ljubica i Vladimira Ilić. 2019. „On the other side of the genre boundary: an anthropological analysis of compromises as jazz musicians' strategy of action”. *Traditiones* 48 (3): 21–41. <https://doi.org/10.3986/Traditio2019480302>.
- Milosavljević, Ljubica. 2020. „Profesionalizacija džeza u Srbiji: antropološki pristup”. *Etnološko-antropološke sveske* 31 (20): 63–76.

- Ristivojević, Marija. 2013. „Rokenrol kao simbolički resurs”. *Etnološko-antropološke sveske* 21: 129–142.
- Ristivojević, Marija. 2014a. „Muzika i lokalni identitet. Festival kulture mladih Srbije kao identitetsko obeležje Knjaževca”. *Antropologija* 14 (3): 45–53.
- Ristivojević, Marija. 2014b. „(Re)definisanje tradicije na primer world music fenomena”. *Etnoantropološki problemi* 9 (1): 69–82.
- Simić, Marina. 2006. „Exit u Evropu: Popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji”. *Kultura* 116/117: 98–122.
- Stefanović, Milena. 2018. „Festivali i kulturna politika: između države blagostanja i neoliberalizma”. *Zbornik radova Fakulteta gramskih umetnosti* 34: 179–219.

MARIJA AJDUK, LJUBICA MILOSAVLJEVIĆ I ANA BANIĆ GRUBIŠIĆ

MUSIC FESTIVALS AS A SPACE FOR CONSTRUCTION OF
LOCAL IDENTITIES ON THE EXAMPLE OF
THE MANIFESTATION *JAZZ IN THE GARDEN*

(SUMMARY)

The research conducted in this article is based on the analysis of the representation and promotion of the *Jazz in the Garden* Festival, which has been held for the past three years inside the space of the “Jevremovac” Botanical Garden in Belgrade. The basic idea of the research referred to the study of the process of the localization of one such festival and its presentation by highlighting the authentic elements that distinguish it from similar events that already exist. To perceive the insertion of new meanings of the botanical garden space, which gains a redefined role in everyday city life through organizing festival events and correlation with (jazz) music, was equally important. The research combines different methodological approaches that can most briefly be described as the (in-depth) ethnographic reading of the presentation of festivals in online media – official websites, the Facebook and Instagram social networks. In the first phase of the research, the posts displayed by organizers on social networks, as well as the descriptions of the festival on the website, were analyzed. The second phase of the research referred to the analysis of the photographs that illustratively presented this festival. The research has led to several conclusions, namely that the localization of the festival is visible through identity elements such as “jazz music in the open air,” “jazz in nature,” “nature in the very city center,” “listening to music relaxedly,” “(family)socializing.” On the other hand, the “musicalization” of the space, the redefining of the role the botanical garden had had until then, is also noticeable. The conversion of the “Jevremovac” Botanical Garden to a festival-hosting space has generated quite novel functions for the Botanical Garden itself – it has become a place of fun and leisure, a place where families enjoy and generations of different ages meet.

AGENCY FESTIVALS IN SERBIA: AN INTRODUCTION*

Marija Maglov¹

Research Associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

AGENCY ФЕСТИВАЛИ У СРБИЈИ: УВОД

Марија Маглов

Научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Received: 1 October 2023

Accepted: 8 December 2023

Review paper

ABSTRACT

The text is intended as an introduction to the research of the agency festivals in Serbia. The term agency festival is explained with examples of international equivalents and an overview of local and regional networks of agency festivals is provided. The most prevalent topics tackled at the agency festivals and, following their content, their significance for contemporary (popular) music beyond music industry goals are presented. The focus is on *Kontakt konferencija* and *Indirekt Showcase* festival in Belgrade.

KEYWORDS: agency festival, music industry, *Indirekt Showcase* Festival, *Kontakt konferencija*, ecosystem.

АПСТРАКТ

Текст је конципиран као увод у истраживања тзв. *агенсу* фестивала у Србији. У недостатку одговарајућег превода формулације на српски језик, овом приликом одлучила сам се за навођење одреднице концепта у енглеској варијанти. На почетку, објашњен је концепт *агенсу* фестивала с међународним примерима и прегледом локалне и регионалне мреже

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

¹ marijamaglov@gmail.com.

фестивала. Представљене су доминантне теме о којима се дискутовало на *аgеncy* фестивалима, као и потенцијални значај ових манифестација за савремену популарну музику преко основних интереса актера музичке индустрије. У фокусу прегледа су београдски *аgеncy* фестивали *Контакт* и *Indirekt Showcase*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *аgеncy* фестивал, музичка конференција, фестивал *Indirekt Showcase*, *Контакт* конференција, екосистем.

*Dedicated to the memory of Dejan Bošković,
the founder of Indirekt Showcase Festival (1970–2021)*

In this article I introduce and map Serbian agency festivals as a research topic related to the culture of music festivals in general. I use the term agency festival introduced by Carsten Winter (Winter and Schwarte 2018, Winter 2023)² and position both the overall concept of agency festivals and, more narrowly, Serbian agency festivals, in the broader theoretical discussion on festival cultures,³ cultural and creative ecosystems (de Bernard, Comunian and Gross 2021). The goal of the present paper is not to give definitive theoretical or historical explanation of agency festivals. Rather, my aim here is to consider the concept of agency festivals within a broader discourse on festivals and ecosystems, and to analyze two main Serbian agency festivals, Kontakt konferencija (Kontakt, n.d.) and Indirekt Showcase Festival (Indirekt 2018, n.d., Indirekt n.d.), with additional information on the Belgrade edition of Runda Digital Day (Runda, n.d.).⁴ While it could be argued that other festivals in Serbia include

2 As Winter's research on agency festivals started fairly recently, most of the references I am using are related to presentations of ongoing research. It can be noticed that the main concept was articulated differently throughout this period, and thus agency festivals were referred to as "open networked participatory music development" festivals (Winter and Schwarte 2018) before the term agency festivals was employed by Winter (2023).

3 In recent years, there have been several projects of different scales on the topic of music festivals, as well as numerous conferences and publications. See, for the international example, the website of the Dutch Poplive project, specifically the list of publications available (Poplive, n.d.). The conference Vienna Music Business Research Days in 2018 was dedicated to the topic of live music, with several presentations and panels including discussions on festivals (Tschmuck 2018). Relating to Serbian local and international festivals, see the Center for Popular Music Research project (CEPOM, n.d., Radovanović 2020). For individual studies on popular music festivals in Serbia, see, for example, Medić 2017, Radovanović 2018. As to other types of festivals in Serbia, e.g. of traditional or contemporary art music, see: Zakić and Lajić Mihajlović 2012, Dumnić 2014, Marinković 2019, 2022, Janković Beguš and Medić 2020.

4 For convenience, throughout the text, they will be referred to in abbreviated forms as Kontakt, Indirekt and Runda respectively.

conferences or discussions as part of the side program, to my knowledge, Kontakt, Indirekt and Runda are currently the only examples of agency festivals as defined by Winter. In this context, the term agency denotes the power and ability one has to act. Participants of agency festivals attend either with the goal of informing themselves and gaining knowledge on topics relevant to their professional activities, or to network and thus establish business connections. Agency festivals in that sense present an open institutional structure for the activities of their participants.

Agency festivals are similar to showcase festivals with conference segments. The program of showcase festivals is usually built around short concerts by unestablished musicians who perform for the music industry's scouts and other professionals (for more, see Thorkildsen and Rykkja 2022). These types of events are often paired with conference segments, covering various topics in the music industry. Winter suggests the term agency festival to indicate the emphasis on the conference parts of the showcase festivals and, more specifically, to signal those festival organizations that enabled more opportunities for visitors and participants to network, educate themselves and connect with their peers. The goal is to enable participants to meet in person, since the prevailing characteristic of the sector in the 21st century is work in the digital environment (Winter 2023). Winter asserts that agency festivals are becoming increasingly structurally important for the music ecosystem in general, since they emphasize education, especially of young professionals, in the networked reality of the digital music culture economy (Winter 2023).

Methodologically, the study is based foremost on participant observation at the aforementioned Serbian agency festivals where my participation encompassed being part of the audience and mingling with other festival goers, but also direct involvement in the form of giving presentations (at both Kontakt and Indirekt festivals in 2019) and moderating talks and panels (at Indirekt in 2019).⁵ Second, but not less importantly, the study is informed by semi-structured qualitative interviews with several actors in this field: members of both Kontakt and Indirekt organization teams, as well as panelists and visitors. The organizers of these festivals were interviewed on a range of topics regarding the incentive for starting this type of festivals in Belgrade, in the context of Belgrade music scene and the music industry in Serbia. However, as the present study is not intended to be deeper insight into the analysis of agency festivals, but simply their overview, interviews are used as information sources. Belgrade agency festivals are certainly not original phenomena, but the part of a larger trend emerging since the mid-2000s. Accordingly, some broader notions of the significance of these types of festivals will be highlighted in the text.

Agency festivals provide ample material for discussions on broad networks of actors that comprise music ecosystems. In their review of theories and methods applied on cultural and creative ecosystems, de Bernard, Comunian and Gross (2021) notice connections between previously dominant frameworks of the creative and cultural 'economy' and creative and cultural 'industries' and newly dominant usage of 'ecological language'. It seems that the ecosystem framework of thinking helps in

5 In addition, keynote lecture at Hanover's Hype&Friends festival (2023) as well as visits to Berlin's Most Wanted: Music (2018) and Belgrade edition of Runda Digital Day (2019) can be added.

overcoming some of the criticisms of the previous frameworks, such as “their restrictive nature – for example, for giving priority to neo-liberal growth-oriented accounts of culture and creativity compared to not-for-profit or community-driven ones (Comunian et al. 2020)”, as well as their “top-down policy-led framing” (Ibid.).⁶ The reason why the concept of an ecosystem could work in the study of agency festivals is precisely because it allows thinking beyond the limitations of profit-led industry and thus reflects the state of the ‘field’ in which there is room for non-profit initiatives and the educative potential for artists, which in turn reflects the interconnectedness of wider music ecosystem.

One of the goals intended through the introduction of agency festivals is to use them as a starting point of discussion on the importance of exploring various aspects of the music ecosystem. Presenting the network of people who work at various aspects of music ecosystems, their gathering spaces and places, and specifically topics around which they gather, could be one step in that direction. The focus of this study is to explain the framework of the agency festivals as a way of emphasizing the structure that music industry professionals, as well as musicians, use to network and gain knowledge on the production, distribution and reception of music in the 21st century.

AGENCY FESTIVALS: EMERGENCE AND INTERNATIONAL EXAMPLES

As Miloš Marinković emphasizes, “it is not possible to speak about one unique definition of the festival”, since the disciplines that study festivals are varied, as are the festivals themselves, with their cultural, artistic and social dimensions (cf. Marinković 2022, 30). According to Marinković’s classification of traditional,⁷ popular, and art music festivals (Ibid., 32), Kontakt konferencija and Indirekt Showcase festival belong to the second category, not only because of the main music program, usually based on rock and indie-alternative musical acts, but because of the long relationship between popular music and the music industry (cf. Negus 1999, Tschmuck 2012). However, while agency festivals could be seen as popular music festivals, their complexity in terms of topics and people gathered, pushes beyond the classifications based solely on music genres.⁸

6 The authors propose several ways in which those criticisms can be overcome: “Firstly, CCEE seems to better acknowledge – using one single concept – the deeply interrelated modalities and value(s) of cultural and creative production and consumption (Potts et al. 2008) which have traditionally been considered separately. Secondly, it questions the primacy given to narrow economic imperatives of previous research frameworks (creative city, clusters of economy) by making visible relations between many different kinds of cultural and creative actors, often operating with distinctive (even divergent) value frameworks and value-generating processes. Finally, a CCEE perspective challenges the linear model on which governance and management of the cultural and creative sectors have typically been based” (de Bernard, Comunian and Gross).

7 As Holt notes, “ethnomusicologists began exploring festivals in the 1980s from the perspectives of tourism and cultural preservation” (Holt 2020, 181).

8 I have pointed out Marinković’s classification since it is the same approach I took initially in this

The proliferation of new digital media was crucial for music in several aspects. The impact of the digital music revolution was mostly felt in the recording industry because of the decline in sales of physical sound carriers (CDs) in favor of digital downloads (Tschmuck 2017, 28–35). However, “live music prospered” and started to dominate the music industry, leading to the fact that “in the age of digital music it is now the musicians who have become the main revenue source for the industry” (Ibid., 34).⁹ Another significant change in the structure of festivals was the gradual rise of international corporations that own and lead the live music industry sector and influence global music culture (Ibid., 128; Holt 2020, 173). In the context of agency festivals, both the role of new media and changes in industry structures were important impulses for music professionals to address the challenges. As more professionals work in the digital environment new media provide an opportunity to work in seemingly borderless and wider space (Winter 2023). However, Winter points out that in terms of managing contacts and professional opportunities, places where industry actors can meet in person are of immense value, especially if the actors are young, unestablished professionals. After the digital revolution and restructuring of the music industry towards the live music sector, one could observe a remarkable turn towards the reestablishment of social situations and structures that nurture possibilities of social interactions. According to Winter, by providing structure for a physical gathering of those actors that would otherwise meet mostly in the digital environment, and providing programs and formats designed to push the conversations and introduce individuals to one another (panels, keynote lectures, match sessions, debates, speed dating, workshops, master classes, round tables, etc), agency festivals answer to structural challenges existing in the contemporary music industry (Winter 2023). Beyond opportunities to meet, panels and lectures organized at agency festivals enabled participants to discuss challenges and opportunities presented by the ‘digital revolution’. The model was the SXSW conference in the United States (Ibid., SXSW, n.d.).

In the 21st century, several agency festivals were established that have now become part of the regular schedule of meeting points for industry actors (see the list in Appendix 1).¹⁰ These events differ among themselves in scopes, orientation towards certain regions and focus on specific genres. For example, the Inferno Music Conference is part of the Inferno Metal Festival and thus dedicated to this genre, while the Amsterdam Dance Event centers on electronic dance music. Hype&Friends and

research. Agency festivals, however, proved Holt’s insight that the festivals demand approach that goes beyond genre towards more general view of music festival culture and broader discourse of music festival studies (Holt 2020, 159).

9 For more detailed account on the structure of live music, see Tschmuck 2017: 119–135.

10 The list is not exhaustive. Note that agency festivals will still be found under the “conference” designation, which confirms that the term conference is still the one most of the actors would use when referring to these types of events. They are promoted and included in lists of conferences (agency festivals) that should be worth visiting (cf. Rouffaud 2023). The other used term is “convention”, as seen with c/o Pop in Cologne and MaMA in France. Still, for conceptual and academic reasons, it is important to emphasize the specificities of events where the significance is given to professionals to present their work and establish connections.

New Skool Rules decidedly put focus on young professionals, but also on closer collaboration with artists. Examples of agency festivals covering different regions can be found in Germany. While *c/o Pop* and *Most Wanted: Music* are primarily aimed at professionals working in North Rhine-Westphalia or Berlin and nearby regions, respectively, the *Reeperbahn Festival* became both a German and international platform and networking space.

Festivals in the Balkans, Central and East Europe are of particular importance to music industry professionals working in Serbia. There are close ties between organizers and representatives from *Ment* and *PIN* conference and Belgrade-based conferences, since they are regular guests and participants at each others' events. Another networking point is added with the introduction of the *Ship Festival*, launched in Šibenik, Croatia in September 2023 (*Ship*, n.d.). Going beyond former Yugoslav countries, *Mastering the Music Business* in Bucharest and *So Alive Music Conference* in Sofia can be added to the list of Balkan region's conferences. Vienna's *Waves* conference has a specific place at the crossroads between East and West Europe, which was addressed in the main topic of the latest conference edition. The conference *Balkan: Most* was organized in cooperation with *WOMEX* as a concluding event of the eponymous project, marking the award of the title of European Culture Capital 2023 to Hungarian city of Veszprém. However, focusing on a specific geographic (and thus economic and touristic) region does not come only within a given region or the conference solely dedicated to the region. It is common within agency festivals' programs to have a spotlight on specific countries or regions.¹¹

AGENCY FESTIVALS IN SERBIA: EMERGENCE, NETWORKS AND TOPICS

As of 2023, among the three aforementioned Serbian agency festivals, only *Kontakt* is a continuously active one. *Runda* is a 'nomadic' conference that travels between different Balkan countries (often in the same year), organized by *Runda – Regional Association of Independent Discographers in the Balkans* (*Runda*, n.d.), whose representatives are also regularly included in programs of other agency festivals in regions. The latest edition of *Runda* (in 2022) was held in Skopje and Zagreb. In 2020, the second edition of *Runda Digital Day* was organized in partnership with *Indirekt*. As for the *Indirekt*, organizers opted for one panel on the music industry (out of three in total) in 2021 (*Indirekt*, n.d.), leaving out the conference format completely from the 2022 edition. In addition to the consolidation period since the establishment of these festivals, 2020 was a crucial year for the music industry sector in general, because of the impact of the COVID-19 global pandemic which was particularly felt in the live music sector across many regions (see Woodward et al. 2023). Having in mind this break in the continuity of live gatherings and the impact it had on actors working in the sector, we could speak of the pre- and post-COVID-19

11 For a broader analysis of the Central and Eastern European music industry, see Antal 2020.

periods even in this very short history of Serbian agency festivals. COVID-19 halted physical gatherings and thus limited the number of people who could network in real time-space, or otherwise moved agency festivals into the online realm.

The agency festivals in Belgrade were still young at the beginning of this research in 2018. Indirekt started in 2015 with occasional panels and lectures, developing into the full conference by 2017 (Maglov 2018a). Kontakt conference was established in 2017 (Maglov 2018b) and Runda Digital Day in 2019. The last five years were thus the period of development and establishing their profiles. Runda Digital Day is not fully comparable to Kontakt and Indirekt because it is organized by the regional association of discographers, while Kontakt and Indirekt were established by local indie labels and promoters. All three events, comparable to the described origins of agency festivals in general, came to being because of organizers' pressing issues related to various challenges in their sector. In the case of Runda, the name of the association and the full name of the event indicate that the main, overarching topic of the event addresses the challenges of the digital era.

Indirekt was initiated by the late Dejan Bošković, who was the founder of the Ammonite records label. Bošković's idea for the festival oriented towards presenting new indie bands came after visiting the Croatian, Umag-based Indirekt festival, establishing friendly relations with organizers and a cooperation in terms of suggesting performers to each other. However, despite sharing the name, festivals were not connected in an organizational or legal sense (Maglov 2018a). Croatian Indirekt exists as a music and art festival, but not as a showcase event, which was of primary interest for Bošković, in addition to the conference part, in terms of its educational and networking potentials (Ibid.). Indirekt was run by a small team, affiliated to various institutions. Among them was Nikola Jovanović who joined the team in 2018 as a coorganizer mostly dedicated to the conference part. Jovanović was a prominent figure in all three agency festivals, taking part in talks and panel moderations. Since 2021, Indirekt changed the organizational team, which coincided with the cessation of the conference part of the festival.

The Kontakt was founded by Odličan hrčak (record label and concert agency), Marsh Creative Production (production and organization company) and Kišobran Kolektiv (label, promotion group), with Marsh creative production leaving after the 2021 edition of the festival. These actors individually experienced difficulties in their regular activities, such as not getting support from city officials, facing troubles with collecting societies, and a generally low interest by the media (radio, television and newspapers with national outreach), which are regarded as necessary factors for getting visibility for their particular businesses and launching musicians' careers. Their solution was to join forces and "gather all the public, see how to come to some conclusions and [see] what can we do without relying on anybody" (Maglov 2018b). The name ("kontakt" is the Serbian word for contact) came from this initial idea of gathering in real time-space, by allowing communication between various professionals from the music industry, media, public organizations, and others involved with the topics considered. However, more specific goals were set from the very start of the conference, referring to the promotion of the actual festival offer from the region, connecting promoters, local communities and tourist organizations, present-

ing the successful music projects and supporting ideas of making regional connections beyond borders. Since the main locations where the conference and concerts were taking place were the venues in Cetinjska Street (such as Anti Shop Elektropionir, Zaokret, Sprat, and Marsh open space until 2021), Kontakt was branded by the organizers as the festival of Belgrade's Art'n'Music district.

The difference between Kontakt and Indirekt in their first years was in the market orientation, panel topics and performers' profile. Kontakt mostly engaged with bands that are already established at the music scene, whether they are veterans or young bands that gained some popularity recently. The music program at the Indirekt was oriented towards presenting new, unknown bands in accordance with Bošković's wish to establish a showcase festival in the first place. Since Kontakt was built around the idea of connecting festivals in the region of former Yugoslavia (of all types), promoting regional connections and markets, as well as music tourism, its panels predominantly dealt with corresponding themes, with speakers invited to share the examples of good practices or present their work. Discussions around self-management, the media presence of musicians, or music journalism were also organized. Indirekt also covered some of these themes, but in the broader context of the contemporary music industry and its European and global trends. Thus, Indirekt's organizers' main goal seemed to be a discussion on topics such as copyright issues, digital distribution, digital marketing etc, in accordance with their predominant interest in the European market.

Some topics and panelists overlapped between Kontakt and Indirekt, yet the difference in their main orientation made them complementary events and gathering points for music industry professionals in Belgrade. However, it was questionable whether two agency festivals, even with differing interests, were needed in the same city, given the proximity (both in geographical and temporal terms) of surrounding agency festivals in the region and Europe.

It could be said that the benefits of agency festivals are mostly evident in their educative potential. Given that Serbian music schools up to the HE level traditionally focus on developing performance skills and musicianship, musicians do not necessarily know how and where to present their art and how to reach the audience. Moreover, professionalization of the music is questioned when the discourse surrounding music-making directs it more toward practicing a hobby and not towards making a living (Maglov 2018c). The educative potential of agency festivals is confirmed with the inclusion of practically intoned lectures (e.g. "Do you need a booking agent?", Indirekt 2019), but even more so with workshops (e.g. "How to shoot the music video? – Workshop", Kontakt 2018).¹² Both Kontakt and Indirekt allowed free entrance to the conference, which is not generally the expected practice, thus enabling anyone interested to gain practical knowledge and learn more about possibilities of professionalization in music.

12 Program of the conferences is mostly in Serbian. English language program mostly indicates that lecturer or the panelists is international guest. For the purposes of this paper, every conference part originally announced in Serbian was translated in English by the author.

Generally, the topics discussed in Serbian agency festivals could be provisionally grouped in the following way: festivals and manifestations, live music (touring, venues), music export, musicians' rights and copyright, digital media, artists and middlemen, discography, radio, genre, gender, workshops. As mentioned, festivals discussion was important for the Kontakt conference from the start. Thus, already in 2017, the topics discussed were "Festivals as city promoters", "Festivals as destinations" and "Festivals – from idea to realization". In the following years, there were, among others, topics of "Festivals' self-preservation" (with further subtopics) (Kontakt 2018), "How to make a successful festival – biggest challenges" (Kontakt 2019), "How festivals survive?" (Kontakt 2022), "Importance of showcase festivals for the region" (Kontakt 2023). In the year of the pandemic, the topic was "Season without festivals". Music export and exploring possibilities for local artists to develop careers abroad were discussed on several occasions: "Music export – efficient platform for international networking" (Indirekt 2017), "So close no matter how far – Middle and East Europe music market now" (Indirekt 2018), "Challenges entering foreign markets" (Indirekt 2019), "Music Export" (Kontakt 2022, 2023). Among the presentations and panels on copyright and artists' rights were the following: "Know your rights – how to protect your work" (Indirekt 2017), "Author rights for musicians" (Indirekt 2019), "Copyright in the digital era" (Runda 2019). As was stated previously, the specific significance of agency festivals is in their educative potential. Some of the workshops organized in the last five years were, for example: "How to write a project?" (Indirekt 2019), "PR for musicians – how to write a biography and press statement" (Ibid.), "Workshop for audio producers" (Kontakt 2022). Genre issues were strikingly less present in the program, with only one panel: "All that jazz – how does jazz music of club scene slowly conquer the big scene? Why are various musical hybrids labeled as jazz today?" (Kontakt 2023). Finally, addressing the gender gap in the music industry became an important topic for discussion, in recent years, especially with the international Keychange initiative that works towards equality (Keychange, n.d). Related topics at Belgrade's agency festivals were: "Why music business is not just male business?" (Indirekt 2019), "Women in Music Industry" (Runda 2019), and "Runda: female rhythm" (Kontakt 2023).

CONCLUSION

Since my starting research point is that of musicology and critical humanities, the main challenge when dealing with my interlocutors coming from the music industry was related to our differing perspectives on working in music, not least because academic musicological training does not involve any of the more practical (consumerist, capitalistic) matters of the music business.¹³ Later, I discovered that other

13 According to Holt, festivals blossomed in the bourgeois public sphere and culture markets during the 19th century (cf. Holt, 167). This was especially evident in Germany, which saw a major growth spiral and commercial institutionalization (Ibid., 173). Holt draws a detailed account of the history of the cultural worldview of music festivals (Ibid., 164–182) and popular music festivals' history in global anglophone culture (Ibid., 183–218).

researchers of music festivals have experienced similar tensions. While commenting that “festivals are generally absent in discourse on musicology and the interdisciplinary field of music studies”,¹⁴ Fabian Holt stresses that one of the reasons is a “growing power of commerce and consumption” that has “discouraged scholars with critical humanist knowledge interests and generated a somewhat uncritical literature” (Holt 2020, 159). Coincidentally, the main fields of academic research on festival consumer culture were the event management and cultural industry studies (Ibid., 160). As accurately observed by Holt, this perspective is more empirical, and not focused “on broader humanist knowledge interests or conceptual issues” (Ibid.). From the music-centric perspective, however, Holt finds lack of research on festivals justifiable “since festivals have had limited direct influence on the development of styles and genres” (Ibid., 159).

Several valid points can be drawn from Holt’s study, albeit with some diversions. There is a shared concern for a broader look, beyond the music-centric perspective, that would encompass the music festival culture. However, in my view, the key understanding of the importance of music festivals (in their varied forms) should stem from the idea of the interconnected network of actors. Together, they comprise the broader music ecosystem. This concept allows for a more holistic approach to the actors coming from music management, music business and humanities and call for a negotiation in understanding that these different profiles establish varied relations that ultimately shape our understanding of and interactions with music culture. It seems that the introduction of the concepts of cultural and creative ecosystems could help in achieving the desired holistic approach. In a way, agency festivals represent the materialization of the ecosystem networks in a nutshell. When summarizing their characteristics and main points of interest, one could observe their potential on several instances: firstly, as places where professional relationships could be initiated, developed, and strengthened; secondly, as platforms for nurturing relationships between actors of different backgrounds and professional goals. They also have the potential to educate their attendees; to enhance careers; to foster new social contexts for developing music in the broadest sense; to ensure diversity with respect to gender, age, geographies, nationalities/languages, race, income, and music genres presented. Since agency festivals are examples of a broader context with a direct impact on the music community (not only the musicians, but all professionals working in the music ecosystem), they can serve as fieldwork for applied musicology (Medić 2022). All of the aforementioned offer a good insight into the challenges that are considered the most pressing both in local and regional music ecosystems. On the other hand, after this first overview of topics across the years, a more thorough analysis can be made concerning the actual consequences of the talks given at agency festivals, such as: whether they result in initiatives for changes in formal organizations, strategies, policies; whether they influence the establishment of new networks and partnerships; finally, whether they influence the ways that musicians create and present their music to the audiences. The answers would demand more data in order to observe the long-term impact of the discourses initiated by the agency festivals.

14 Holt’s perspective seems particularly valid in those occasions where the festivals in question have commercial and industry-oriented focus.

LIST OF REFERENCES

- Antal, Dániel. 2020. "Central and Eastern Music Industry Report 2020 Central and Eastern Music Industry Report 2020". <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.21450.31686>.
- De Bernard, Manfredi, Comunian, Roberta and Gross, Jonathan. 2021. "Cultural and creative ecosystems: a review of theories and methods, towards a new research agenda". *Cultural Trends*. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.2004073>.
- Dumnić, Marija. 2014. „Doprinos studija performansa izučavanju regionalne popularne muzike: 'Tamburica fest' kao izvođenje". *Etnološko-antropološke sveske* 23: 93–104. <https://www.dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/4625>.
- Holt, Fabian. 2020. *Everyone Loves Live Music: A Theory of Performance Institutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Janković-Beguš, Jelena and Medić, Ivana. 2020. "On Missed Opportunities: The International Review of Composers in Belgrade and the 'Postsocialist Condition'". In *Music in Postsocialism: Three Decades in Retrospect*, edited by Biljana Milanović, Melita Milin and Danka Lajić-Mihajlović, 139–168. Belgrade: Institute of Musicology SASA. <https://www.dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10159>.
- Maglov, Marija. 2018a. Interview with Dejan Bošković, unpublished. 1.08.2018. Belgrade.
- Maglov, Marija. 2018b. Interview with Jovana Coka Stanković, unpublished. 14.08.2018. Belgrade.
- Maglov, Marija. 2018c. Interview with Nikola Jovanović, unpublished. 29.08.2018. Belgrade.
- Marinković, Miloš. 2019. „Muzički festivali kao odraz kulturne politike tokom Hladnog rata: od Varšavske jeseni do Muzičkog bijenala Zagreb". *Kultura* 162: 306–320. <https://www.dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/6341>.
- Marinković, Miloš. 2022. „Jugoslovenski festivali savremene muzike utemeljeni tokom šezdesetih godina dvadesetog veka: uodnošavanja umetničkih, društvenih i političkih platformi". Doctoral dissertation. Belgrade: Faculty of Music. <https://www.dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/14305>.
- Medić, Ivana. 2017. "Years of sound living: Mikser festival in Savamala (2012–2016)". *Музиколо-ија-Musicology* 22: 39–57. <https://doi.org/10.2298/MUZ1722039M>.
- Medić, Ivana. 2022. "Applied Musicology: A 'Manifesto', and a Case Study of a Lost Cultural Hub". *Музиколоија-Musicology* 33: 87–102. <https://doi.org/10.2298/MUZ2233087M>.
- Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge.
- Preitauer, Christine. 2017. "Unterstützung der Internationalisierung: Eine qualitative Analyse der internationalen Aktivitäten und Beziehungen von Musikwirtschaftsakteuren zur Identifikation des Unterstützungsbedarfs durch Netzwerkmanagements". MA thesis. Hannover: Hochschule für Musik, Theater und Medien.
- Radovanović, Bojana. 2018. „Festival srpskog podzemlja: muzička scena 'u malom'". *Етноантрополош-ки проблеми / Issues in Ethnology and Anthropology* 13 (2): 439–450. <https://doi.org/10.21301/eap.v13i2.8>.
- Radovanović, Bojana. 2020. "Center for Popular Music Research and Popular Music Studies in Serbia: Institutionalization on the Musicological Margins". *IASPM Journal* 10 (1): 70–80. [http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871\(2020\)v10i1.6en](http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871(2020)v10i1.6en).
- Rouffaud Luc. 2013. „Meet & Greet: Our Top Music Conferences in Europe 2023 & 2024", Underground Sound (blog). Accessed October 10, 2023. <https://undergroundsound.eu/industry/meet-greet-our-top-music-conferences-in-europe-2023-2024/>.
- Thorkildsen, Kjersti Livesdottir, and Rykkja, Anders. 2022. "Showcase Festivals: Gatekeepers and Bridge Builders in the Music Industries". *International Journal of Music Business Research* 11 (2): 47–58. <https://doi.org/10.2478/ijmbr-2022-0006>.
- Tschmuck, Peter. 2012. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Berlin: Heidelberg: Springer Verlag.
- Tschmuck, Peter. 2017. *The Economics of Music*. Newcastle upon Tyne: Agenda Publishing.

- Winter, Carsten. 2023. *Agency festivali u doba muzičkih ekosistema*. [Agency festivals in the age of music ecosystems]. Lecture at the Institute of Musicology SASA Forum. February 27, 2023. Belgrade: Institute of Musicology. <https://www.dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/14323>.
- Winter, Carsten with Detlef Schwarte. 2018. "Open networked participatory music development festivals' as live incubators of the music economy". *Vienna Music Business Research Days*. September 12–14, 2018. Vienna: University of Music and Performing Arts.
- Woodward, Ian, Haynes, Jo, Berkers, Pauwke, Dillane, Aileen, and Golemo, Karolina, eds. 2022. *Remaking Culture and Music Spaces: Affects, Infrastructures, Futures*. London: Routledge.
- Zakić, Mirjana and Lajić-Mihajlović, Danka. 2012. "(Re)creating the (folk music) tradition: The national competition of brass orchestras at the Dragačevo Trumpet Festival". *New Sound - International Magazine for Music* 39 (1): 58–79. <https://www.dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/2492>.

WEBSITES

- Amsterdam Dance Event, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.amsterdam-dance-event.nl/en/amsterdam-dance-event/>.
- BIME, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://bime.org/en/pro/what-is-bime/>.
- c/o POP, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://c-o-pop.de/convention>.
- CEPOM, n.d. „Muzičke scene u Srbiji – festivali kao vid popularnih muzičkih praksi”, Accessed October 12, 2023. <http://www.cepom.org/muzicki-festivali-u-srbiji.html>.
- Eurosonic, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://esns.nl/conference>.
- Hype&Friends, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://hypeandfriends.org/thatshype/>.
- Indirekt 2018, n.d. Accessed October 12, 2023. <http://138.201.98.157/index.html>.
- Indirekt, n.d. Accessed October 10, 2023. <http://indirekt.rs>.
- Inferno, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.infernomusicconference.com/about>.
- Keychange, n.d. Accessed October 13, 2023. <https://www.keychange.eu>.
- Kontakt, n.d. Accessed October 10, 2023. <https://www.kontakt.org.rs/schedule-2022/?lang=en>.
- Linecheck, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.linecheck.it/about/>.
- MaMA, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://mama-musicandconvention.com/en/levenement/>.
- Mastering the Music Business, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.masteringthemusicbusiness.ro/about/>.
- Ment, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.ment.si/en/about>.
- Most Wanted: Music, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://mwmm-berlin.de>.
- New Skool Rules, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.newskoolrules.com/about-us/>.
- PIN, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://pinconference.mk/about/>.
- Poplive, n.d. Accessed October 10, 2023. <https://www.poplive.nl/publications/>.
- Reeperbahn Festival, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.reeperbahnfestival.com/de/profile>.
- Runda, n.d. Accessed October 10, 2023. <http://www.runda.online>.
- Ship, n.d. Accessed October 10, 2023. <https://ship.hr/info/about/>.
- So Alive, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.soalivemusicconference.com/about-samc>.
- SXSW, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.sxsw.com/conference/>.
- Tallinn Music Week, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://tmw.ee/conference>.
- Tschmuck, Peter. 2018. "The 9th Vienna Music Business Research Days in Retrospective". Music Business Research (blog). October 12, 2023. <https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2018/09/28/the-9th-vienna-music-business-research-days-in-retrospective/>.
- Waves Vienna, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.wavesvienna.com/#About-Festival>.
- WOMEX, n.d. Accessed October 9, 2023. <https://www.womex.com/about/womex>.

APPENDIX 1: THE LIST OF EUROPEAN AGENCY FESTIVALS

January: Eurosonic (Norway)
 February: Ment (Slovenia)
 March: Inferno Music Conference (Norway)
 April: c/o Pop (Germany)
 May: Tallinn Music Week (Estonia)
 New Skool Rules (Netherlands)
 Hype&Friends (Germany)
 September: Reeperbahn Festival (Germany)
 Waves (Austria)
 Mastering the Music Business (Romania)
 October: So Alive Music Conference (Bulgaria)
 WOMEX (organized in various countries)
 MaMa (France)
 Amsterdam Dance Event (Netherlands)
 BIME (Spain and Colombia) in October and May respectively,
 November: Linecheck (Italy)
 PIN conference (North Macedonia)
 December: Most Wanted: Music (Germany)

МАРИЈА МАГЛОВ

AGENCY ФЕСТИВАЛИ У СРБИЈИ: УВОД

(РЕЗИМЕ)

Текст је посвећен истраживању *agency* фестивала у Србији. Термин *agency* фестивал уведен је на основу истраживања и концептуализације Карстена Винтера (Carsten Winter), који под њим подразумева фестивале с конференцијама, организоване превасходно у сврху окупљања и умрежавања професионалаца у музици. *Agency* се у овој термилошкој конструкцији односи на моћ деловања и предузимања акције, а како нисмо пронашли одговарајући превод формулације на српски језик, одлучили смо се за тренутно решење навођења концепта. Иако су иницијално намењени темама из музичке индустрије, приметно је да се, како у програме међународних тако и програме локалних и регионалних фестивала овог типа, све више укључују актери из других области: владиних и невладиних сектора, едукације и академског истраживања, музичари различитих жанровских опредељења итд. У том смислу, *agency* фестивали представљају интересантан пример музичких екосистема „у малом”, те тиме и поље истраживања за музикологе. С обзиром на то да су

agency фестивали релативно нова појава (у Србији се појављују 2017. године), те да, уз поједине изузетке, готово да нису тема академских истраживања, циљ овог текста је да се пре свега пружи увод у дату тему и да се скрене пажња на потенцијално корисне теоријске и методолошке приступе. У центру прегледа су београдски фестивали (према ауторкиним досадашњим увидима, једини *agency* фестивали у Србији) *Конџакиј конференција* и фестивал *Indirekt Showcase*.

THE FESTIVAL OF DALMATIAN *KLAPA* IN OMIŠ AS AN EXAMPLE OF THE FESTIVALIZATION OF CROATIAN TRADITIONAL MUSIC

Joško Čaleta¹

Institute of Ethnology and Folklore Research,
Zagreb, Croatia

ФЕСТИВАЛ ДАЛМАТИНСКИХ КЛАПА У ОМИШУ КАО ПРИМЕР ФЕСТИВАЛИЗАЦИЈЕ ХРВАТСКЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ

Јошко Чалета

Институт за етнологију и фолклористику,
Загреб, Хрватска

Received: 10 September 2023

Accepted: 8 December 2023

Original scientific paper

ABSTRACT

The term 'folk music' in Croatia is closely related to the history of its performance at festivals and other related public events. Festivals (*smotre*) were an appropriate field of application in the place of canonization of traditional music. Through their existence and activity, various musical genres, styles, and performers were profiled. All of the above will be defined and analyzed through the example that is the focus of this research – the Festival of Dalmatian *klapa* in Omiš, a festival that formatted, institutionalized, and popularized *klapa* singing.

KEYWORDS: festivalization, festivals, Croatian traditional vocal music, *klapa* singing, Dalmatian *klapa* festival in Omiš.

АПСТРАКТ

Појам народне музике у Хрватској уско је повезан са историјом њеног извођења на фестивалима и другим сродним јавним догађајима. Фестивали

¹ josko@ief.hr.

(смотре) били су одговарајуће поље примене и канонизације традиционалне музике. Кроз њихово постојање и деловање профилисали су се различити музички жанрови, стилови и извођачи. Све наведено биће анализирано на примеру који је у фокусу овог истраживања – Фестивал далматинских клапа у Омишу, који је својим постојањем и деловањем формирао, институционализовао и популаризовао клапско певање.

Кључне речи: фестивализација, фестивали, хрватска традиционална вокална музика, клапско певање, Фестивал далматинских клапа у Омишу.

FESTIVALS AND FESTIVALIZATION VS. FOLKLORE AND FOLKLORIZATION

This article aims to present the process of changes in the relationship to traditional music in the 20th century, which is, to the greatest extent, manifested through the appearance and existence of the process of festivalization. This process is based on a network of public events collectively called festivals, events that are determined in time and space. In our time, discussion about traditional (vocal) music through the prism of idyllic village life where everything works perfectly and the music is contextually present through the performances of various archaic genres and styles, is simply an impossible mission. Like many cultural processes established in the past, in times of different social, economic, and social circumstances, traditional idioms (music, dance costumes...) are subject to changes through which they find new ways of survival in the present time. All the mentioned circumstances influenced the development of musical life, especially the vocal (polyphonic) tradition in small towns and rural areas, whose traditional musical life continues in the context of various traditional customs, secular and sacred, as well as through various vocal, instrumental, and dance forms.

The ways of preserving and transmitting traditions left their mark on the wider European area and were clearly reflected in the situation in our region. The second half of the last century of European traditional music was marked by the processes of "festivalization, orientation towards public performance, professionalization, internationalization, institutionalization, and mediation" (Lundberg, Ronström, and Malm 2000, 149); among them, the processes of festivalization and related institutionalization of the bearers of traditional music occupy the most prominent place in Croatian traditional music.² Festivalization and institutionalization represent the most important fields of application of ethnomusicological, ethnochoreological, folkloristic, and ethnological knowledge. Festivals, as a great product of the aforementioned processes, have a wisely selected presentation theme as well as the purpose of existence. They also have a network of prominent individuals or organized

2 This processes in Croatia started much earlier – in the period between the two world wars (see more in Ceribašić 2003).

groups as leaders in the realization of the theme/idea of the festival. These events represent an important part of social life for different local regional, national, and international communities.

Among the vast selection of festival divisions, the one that attracts attention is by Mišetić and Sabotić (2004, 1–4), who divide festivals into three types: cultural festivals (classical music, theater, and film), festivals that focus on tradition, and political festivals. The category of interest is the second category which focuses on festivals that thematize tradition. Due to their number, quality, and continuity of events, such festivals deserve the special attention of researchers.

The first problem we encounter when presenting the terminology of traditional festivals in another (English) speaking area lies in the fact that the most common term for traditional public events and performances (*smotra*) has no relevant translation.³ Among the numerous interpretations of the term *festival* in Croatian dictionaries, we single out the Croatian lexicon, which brings the terms festival and *smotra*, while distinguishing their features: “Festivals mainly have an electoral role and a competitive nature... and ‘smotre’ are predominantly non-competitive events” (Vujić 1996, 343).

During the 20th century, festivals (*smotre*)⁴ were an appropriate field of application in the place of canonization of traditional music. Through their existence and activity, various musical genres, styles, and performers were profiled. Their performances brought up generations of audiences and attracted new generations of future prominent performers. Countless experts gained the status of recognized connoisseurs of tradition by actively participating in the aforementioned processes. Their recommendations and judgments were trusted throughout the 20th century and even today, especially during the year-long preparations for performances at festivals, which emphasize the dimension of preservation necessary for the quality and survival of traditional culture.

The emergence of the two prominent terms that have been discussed so far, festival and festivalization in the context of traditional culture, could be compared to the processes of change in Croatian traditional culture in the 20th century. According to Naila Ceribašić, the changes occurred “through the interweaving of high and low culture, state regulations, institutionalized culture bearers and experts as connoisseurs of tradition and, of course, the festival presentation and renewal of traditions”⁵ (2009, 244). Their role stood out in the canonization of traditional music, especially the profiling of genres and styles that, by putting them on stage, stood out in contrast to those that were not. Ceribašić bases her statements on the theoretical assumptions of the relationship between the terms folklore and folklorism presented in the

3 According to Kelemen and Škrbić Alempijević (2012), the lack of theoretical consideration of nomenclature related to festivals is brought by Alessandro Falassi (1987), pointing out that throughout history very little explicit theory has been devoted to nomenclature or the definition of the term itself taken from everyday language, where it generally covers a collection of terms for diverse events, sacred and profane, private and public... (2012, 25–26).

4 Using specific examples, we will try to explain the difference and indicate specifically where it is a *smotra* and where it is a festival.

5 About festivals and the festivalization of Croatian traditional culture see Ceribašić 2003.

work of Maja Bošković-Stulli (1971), who understands folklore as an art that develops freely and independently in local rural areas, while folklorism arises at the moment of general interest in folklore, an interest that supports the transfer of folklore beyond the local and regional framework. The processes that occur during this event – cultivation, stylization, free artistic transformation – give the basic folklore template a new, presentational life that distances it from its basic contextual peculiarities.

Festivalization knows no such dichotomy; its basic quality is performativeness instead of the routine assumed by everyday life. It supports the variability and heterogeneity of the cultural experience within the local community as well as the variety of identities that are crystallized in these processes. Festivalization is a historical process that began in Croatia in the 19th century and took strong root in the 20th century, but at the same time, it implies an irreversible transformation of expressive culture.⁶

In ethnomusicology, the concept of festivalization as a process of change in traditional culture was first introduced by Mark Forry in his report from 1986, based on the analysis of changes in the traditional tamburitza music of Vojvodina. Analyzing the process that he calls festivalization, Forry tries to show festivals in the contemporary context of traditional music, which have their own rules that influence the development of the content placed in them, legitimize musical traditions and become institutions of social control (1986, 2). Forry identifies several components of the festivalization process (Ibid., 6–13), through the revaluation of traditions and the bearers of traditions through the action of key external actors: expert institutions, cultural organizations, commissions at state and local government bodies, and the media. During the process of festivalization, external actors model the criteria of excellence, encourage competition and promote the winners, support the orientation towards public performance, and format it according to the spatial, temporal, communication, and value requirements of a specific performance context. With this act, traditional music and dance become the property of folklore groups, the official bearers of the traditions of the local communities that they represent with their performances.

All of the above, we will try to establish and analyze through the example that is the focus of this research – the Festival of Dalmatian *klapa* in Omiš, a festival that, with its existence and active activity, formatted, institutionalized, and popularized the hitherto informal genre of urban traditional singing – *klapa* singing. Along with archival research, my personal experience greatly helped me reach a better understanding of the role of the Omiš festival in the process of creating the model of *klapa* singing as we know it today. Namely, I have been an active member of the *klapa* movement for 45 years. I started my activity as a singer of one of the most prominent

6 Barbara Kirshenblatt-Gimblett points out that something understood as folklore is no longer habitus, custom or tradition, but is ready for heritage production, tourist use, or any other kind of transformation. These transformations are performative and not mimetic, i.e. what was once taken for granted, adopted for no particular reason as the routine of everyday life becomes, through conscious action, the object of ideological transformation. What seemed simple before is now performed (2001, 215).

klapas, the Trogir *klapa*, and continued as a *klapa* leader, arranger, composer, and festival organizer. The research of *klapa* singing is the last phase of my involvement in the *klapa* singing phenomena. The results presented in this article are the outcome of many years of participation, observation, and examination of the phenomenon of *klapa* singing, for which the Omiš festival is the starting point.

KLAPA SINGING

If one could select a single music-making phenomenon as being the most representative idiom of the Mediterranean as far as Croats are concerned, it would definitely be the phenomenon of *klapa* singing – “a combination of the urban, traditional and the popular with a positive tendency of spreading outside the imagined borders of the Mediterranean” (Čaleta 1999, 193).⁷ A recognizable style of singing was created under the influence of the organized musical activity of the revival period during the second part of the 19th century.⁸ At the time, the first organized sacral and secular choirs were founded, as well as the various brass bands (a legacy of Napoleon’s time) and tamburitza ensembles and orchestras. All of the mentioned musical phenomena directly influenced the creation and popularization of traditional multipart urban singing, known today under the common denominator – *klapa* singing. Unlike similar singing groups from the Croatian Littoral, Istria, or neighboring northern Italy, which stuck to an informal form of socializing, singing groups in Dalmatia managed to build a reputation based on a special repertoire and recognizable (formal) performance (Čaleta 2013, 276). The notion of the Mediterranean has an absolutely positive connotation in Croatia that makes *klapa* singing an excellent promoter of goodwill and positive attitude in the region (the rest of Croatia) and neighboring countries (Slovenia, Bosnia and Herzegovina, Serbia, Montenegro, Macedonia). This is one of the reasons for the present-day popularity of *klapa*, especially among the younger generation, and a sign of the future of *klapa*.

Considering all the musical and social circumstances, several phases of the historical expansion of *klapa* singing can be recognized – traditional *klapa*, festival *klapa*, and modern *klapa* (Čaleta 2003, 248). *Klapa*’s popularity began in the 1960s as the popularity and the growing interest in this type of singing led to the establishment of the first festivals of *klapa* singing, the network of the various *klapa* festivals and performing activities, and the establishment of the new *klapa* model – festival *klapa*.

7 The phenomenon of *klapa* singing has captured the attention of a large number of (mostly Croatian) ethnomusicologists. Nikola Buble wrote the most about *klapa* singing as a traditional musical phenomenon (1992; 2009). Information about authors and ethnomusicological, folkloristic and ethnological works important for the knowledge of the phenomenon of *klapa* singing see in Čaleta 1997, 2008).

8 From a musical point of view, it is a style of traditional a cappella homophonic singing that has developed from typical traditional singing (*klapa* song) and existence (*klapa* group) to expertly arranged, organized singing, which nowadays, due to its way of presentation, is more popular than traditional music (Čaleta 2013, 278).

The crucial incentive for the development of *klapa* singing in the 20th century was given by the first Festival of Dalmatian *klapa*, which has been held in Omiš every summer since 1967 (further: the Omiš Festival). After almost 60 years of existence, the Omiš Festival is still “the Olimp of *klapa* singing” (Grgić 2006, 13) and the ultimate goal of every *klapa* singer. The competitive environment of the festival has led to the creation of various rules, definitions of the terminology, and standards of performances and “stage behavior”.

We will follow the development of the festival through the prism of the performance, but also through the factors that have participated in the creation, modeling, and continuous growth of this event from the very beginning: the reasons for its creation, the place of its creation, its initiators and organizers, the relationship between the organizers, performers and the audience.

FESTIVAL OF DALMATIAN *KLAPA* IN OMIŠ⁹

The first Omiš festival was held in the period from July 19 to August 19, 1967. The organization led by the members of the first voluntary organizing committee was signed by the Dalmacijaturist, a tourist agency from Omiš (Ganza 2017, 22). Its leader at the time recognized the importance of such events and supported it organizationally and financially.¹⁰ Organizationally, three qualifying evenings and one final were held in various city locations (city squares, terrace of a local hotel), which have become a recognizable toponymal of the festival to this day.¹¹ Financially, it was a modest budget that was compensated by the great sacrifice of numerous individual volunteers as well as work groups who were happy to help the newly founded event (Ibid., 25).

The beginning of the festival left a positive attitude in Dalmatia, the region where the *klapa* singing as it is known today originated. There is no written record or oral tradition from the early decades of the festival's existence which would give the impression that any community or organization in Dalmatia strongly resisted the festival's efforts. The launch of the Omiš Festival also encouraged the organization of numerous gatherings (*smotre*) and similar festivals in other places with the primary aim of promoting *klapa* singing. According to Miljenko Grgić, there was more order and respect in earlier times, mutual agreement about the date of the event, where the other organizers always respected the authority of the Omiš festival (Grgić 2006, 17).

9 Thanks to the fact that the festival has continuously cooperated with the media while achieving an enviable publishing activity, numerous verified sources are available that testify to the origin and development of this festival. The most relevant chronicles were created during the celebrations of the 40th (Grgić 2006) and 50th (Ganza 2017) editions of the Omiš Festival.

10 From the very beginning, a positive political connotation towards the festival marked the festival's efforts that enabled easy solving of the basic financial requirements which were increasing year by year.

11 As reported by the weekly Studio (August 26, 1967), due to a lack of funds, the festival was held in a different setting every night: the management of numerous socialist workers' resorts in the Omiš municipality agreed to lend chairs to the organizer free of charge thanks to the unexpectedly large turnout of “*klapa*”. Thanks to this, from the very beginning, the festival met the expectations of always full audiences (Ganza 2017, 25).

According to the archival and written sources (Ibid.; Ganza 2017), all those who participated in the preparation, organization, and performance of the first Omiš Festivals agree that everything would probably have remained an informal gathering of singing groups or possibly at the level of a local singing competition if, from the very beginning, Ljubo Stipišić Delmata had not been involved in the creation of the program ideas. Stipišić 'shaped' the festival by determining the initial guidelines for the future festival. Male singing groups, without or with instrument accompaniment, Dalmatian repertoire presented in the "*klapa* singing manner" were the basic propositions for entering the festival. During the first five years of the Omiš festival, Ljubo Stipišić Delmata devotedly worked as an expert presenter and a member of the expert jury for the evaluation of *klapa* performances and the selection of new compositions. His role also was a selector at the auditions of *klapa* that will participate in the festival as well as an organizer of professional gatherings. Stipišić vision, which grew into a recognizable formal festival, was transformed in a later period into a series of different manifestations of traditional musical heritage (smotre, festivals) in other places through Croatian coast (Ibid., 20).

Along with the artistic director of the Omiš Festival, organizational and management structures played an extremely important role. Initially, they failed to keep up with the sudden development and popularity of the festival. It was only in the third year of its existence that it got a firmer organization and with it, a management structure. In 1969 the Festival of Dalmatian *Klapa* Society was created in Omiš. The society had its assembly headed by the president, who had to be a prominent local businessman or a suitable socio-political representative. The structure of the festival's management was elected every four years. The executive body of the society was the Festival Board headed by the president, and since 1982 there has also been the function of vice president of the Festival Board. The board regularly includes distinguished intellectuals, professionals, and prominent political representatives of the local community. Their number varied, but mostly there were 8 committee members who performed their duties voluntarily, enjoying only minor privileges during the festival events (Grgić 2006, 27).

In the 1990s, the festival lost its independence, becoming a part of the Cultural Center of Omiš, only to become an independent organization again in 1998. Incidentally, that was the year the Omiš Festival acquired the title and attributions of an institution of national interest (Ibid., 30). From that time, the Festival has been managed by a director whose main collaborator is the artistic director of the festival (official position since the 1990s). Since then, their professional functions have been chosen by the administration of the city of Omiš through a public tender and confirmed by the Minister of Culture and Media of the Republic of Croatia. Their mandate lasts for four years and includes the organization and management of all festival activities and artistic programs, the selection of *klapa* that perform at festival events, the selection of expert associates, and expert commissions, and the implementation of all festival programs. Over time, the organizational and artistic functions became professional, although the festival reached its peak with the exceptional enthusiasm and voluntarism that has accompanied it since its very beginnings.

In addition to the most prominent leaders of the Omiš festival, there was a whole series of ordinary people who contributed their voluntary work to the progress and

improvement of the manifestation. Some of them worked with personal and political authority to acquire much-needed funds for the smooth running of the Omiš festival. The rest performed individual organizational tasks that, as a rule, required exceptional personal engagement. The hospitality and accommodation of the *klapa* during the duration of the festival used to depend on the goodwill of many Omiš residents who gave up their accommodation capacity without expecting any reward for it. After a thorough change in the management system of the Omiš festival, this part of the organization became professional, and today specialized agencies take care of it. Volunteers also helped organize and decorate the performing space. With their help, the Omiš squares were transformed into a concert stage in a short time. In the beginning, chairs for this occasion were borrowed from local schools and workers' tourist resorts. Over time, the Omiš Festival formed its own logistics. At the beginning of the 21st century, movable telescopic bleachers were built, so that present-time auditoriums look completely different and more comfortable. Due to its concert venues, the Omiš Festival could hold the title of the ambient festival.

Since its beginnings, the Omiš Festival has been well-covered by the media. Thus, in one of the first mentions of the festival, the local newspaper *Slobodna Dalmacija* on August 22, 1967, published an article by Željko Rapanić¹² entitled "Justified amateurism".¹³ Rapanić states that in the flood of fabricated pseudo-folklore and folk music performances on radio, television, and various entertainment shows, the Omiš Festival has its own deep meaning due to nurturing the original Dalmatian songs as a traditional musical expression of specific ethnic features. Rapanić had complaints about the organization, which was not satisfactory in all elements. Therefore, he suggested greater seriousness, expertise, and precision while organizing the next festival (Rapanić in Ganza 2017, 27).

In addition to journalists who reported their observations through local and regional newspapers and magazines, a major role in the promotion of the festival was played by the formerly republic, and now state-owned public television (*Televizija Zagreb*, *Hrvatska radio televizija*). Since the second festival (1968) *Televizija Zagreb* filmed the final festival event and broadcast it live in Saturday's prime time slot. Numerous radio shows and broadcasts of festival programs have also helped to spread the word about the Omiš Festival to the present day, thus diffusing the positive spirit of the musical tradition, that from a form of informal traditional music becomes an exemplary model of formally organized urban traditional singing.

From the earliest days, systematic care was taken to create a festival identity through posters, program flyers, brochures, and catalogs. The first brochures (*Bulletins of the Omiš festival*) printed in the period from 1970 to 1988 brought relevant information to festival participants and media followers as well as discussions about basic undefined questions from the conferences (*savjetovanje*) organized by the festival.¹⁴

12 Željko Rapanić, art historian and respected music critic, since the beginning for a long time has been a professional associate of the Omiš Festival.

13 The article was published in Omiš Festival monography (Ganza 2017, 27).

14 An interesting assertion from the early bulletins: "There are absolutely no precise criteria that

From 1973 until today, each festival year has been accompanied by a quality-designed catalog that represents the participants of the event as well as the sponsors of the festival, without whom it would be impossible to qualitatively manage this event. Since the fifth Omiš Festival (1971), this method of communication, along with *klapa* singing, has been a recognizable symbol of the Omiš festival. The same happened with the creation of the festival paraphernalia, souvenirs (T-shirts, pens, mugs...) as well as the awards that are traditionally given to the best participants according to the evaluations of the expert jury (Golden shield with the historical coat of arms of the city of Omiš) and the audience (Golden nave).

Significant promotion was also played by numerous recordings (vinyl singles and LPs, cassettes and CDs) that the Omiš Festival cultivated from the first days. In the same way, attention was paid to sheet music editions. Thus, the festival, in addition to three basic anthologies,¹⁵ printed numerous original compositions and musical arrangements performed at the Omiš Festivals as an incentive for the *klapas* to choose the repertoire they would present at the festival. Likewise, the Omiš Festival was the initiator of the first South Croatian ethnomusicological journal (*Bašćinski glasi*), which, among other things, published numerous articles and studies on *klapa* singing.

The previously mentioned first artistic director Ljubo Stipišić Delmata was the first in a series of prominent musicians who left a significant mark with their participation in the creation and implementation of the festival. The fact that at the first festivals, the term *klapa* rarely appeared in the titles of performing groups shows the role of the profession in the development of the festival as well as in the recognition of *klapa* singing as a musical phenomenon. Controversies about the rules for the number of performers, the repertoire that would be performed at the festival, and the methods of performance (vocal, vocal-instrumental) were also a part of the fiery discussions among specialists and singers.¹⁶ Thus, at the first festivals, *klapa* performed in different formations. Instrumental accompaniment¹⁷ was allowed while exclusively male singing groups performed. Already next year, a concert dedicated to the new compositions was organized, which encouraged authors to create in the spirit of Dalmatian, urban, later called, *klapa* songs. That evening event, which continues to this day, presented a large number of new songs, only a small number of which became part of the standard *klapa* repertoire.¹⁸ The second conference

would determine what is and what is not an original Dalmatian song. The festival is aimed at the process of creating folklore, not closing it in musicological schemes and closing it in museums" (Bombardelli 1971, 4).

15 For more information, see *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu I, II, III*.

16 From 1970 Omiš festival organized several conferences where composers, leaders and ethnomusicologists, discussed basic rules, terminology, and other important issues.

17 *Mali mediteranski orkestar* (Small Mediterranean Orchestra) was a term that Ljubo Stipišić Delmata used for describing the string instrumental ensemble of two mandolins, mandola, guitar and double bass at the first conference on *klapa* singing organized in December of 1970 by Omiš festival (Stipišić 1970).

18 More about new compositions on Omiš festival see in Milin Ćurin 1990.

(*savjetovanje*) organized by the Omiš Festival (Ruskamen 1971) brought together prominent music experts and previous professional collaborators of the festival, who on that occasion determined the terminology (*klapa*, *klapa* singing) and the number of performers (4–8 singers), emphasizing the a capella performing manners of this traditional vocal genre, without instrumental accompaniment. These conclusions became the basic rules for the organization of the Omiš Festivals that followed. Thanks to them and the festival activity, a performing model of the *klapa*, which I call the festival *klapa*, was profiled.

FESTIVAL KLAPA

The term *festival klapa* is directly connected with the beginning of Omiš Festival where amateur singing ensembles had a chance to officially demonstrate singing skills in front of an eager audience. The Omiš Festival initiated the creation of many *klapas*: from about 15 organized *klapas* in the 1960s to more than 200 registered *klapas* at the end of the 1980s and more than 400 *klapas* at the end of the century. Most *klapa* singers and presenters in that period measured their results by success at the Omiš festival.

The festival *klapa*, a bond between amateurs singing and scholars directing, is a formally organized group of amateur singers, with clear aims and intentions, who share the joy of making music together in a quality performance for the public performance (Čaleta 1997a, 130). All the songs of the *klapa* repertoire are sung in the local čakavian dialect. The singers started performing in uniformed stylized national costumes, white shirts with characteristic parts of national costumes (linen belts, hats) that symbolize the region they come from, or in sailor T-shirts. With the help of the Omiš Festival and the media, the *klapas* have felt the charms of singing on stage, which then becomes an almost exclusive place for performing. Microphones, stage lights, and TV broadcasts become an integral part of the *klapa* singing ritual while *klapa* singers become better stage performers. Besides performing on stage, they continue singing on informal occasions in the manner of traditional *klapa*.¹⁹ Festival *klapa* ensemble can sing using a combination of singing styles depending upon their musical preferences as well as the selection of repertoires from different regions of Dalmatia.²⁰ The main aim of the singers is to achieve the best possible blend of chords. This is of primary importance to the prestige of *klapas*, in their competition to win audience support. Over the years, *klapas*, singers, leaders, composers, and repertoire have become increasingly well-known not only among Dalmatian population but also outside of the borders of the local and regional communities. At the same time, *klapa* ensembles started to accompany the singers of *zabavna glazba* (pop entertainment music) during their festivals and started to sing the arrangements of their successful songs.²¹

19 It is not always possible to draw a clear dividing line between the *klapa* models mentioned above.

20 *Klapski bazeni* (*klapa* pools) is the term that describes different regions where interpretative *klapa* styles have similar characteristic. More about this see Čaleta, Bošković (2011).

21 The most important festivals of popular music (*zabavna glazba*), modeled on the famous San

Unlike traditional *klapa*, the members of the festival *klapa* are not brought together by common work and friendship but by love for music interest in performing on stage, interest for competing and in newer times for economic reasons. The pursuit of beautiful and cultivated singing and the desire for performances that validate themselves in their own environment are common reasons for singing in the *klapa*. While the traditional *klapa* performances relied heavily on the musical creativity of the singers, leaving them to a certain extent the possibility of freedom and improvisation in interpreting the traditional template, the festival *klapa* performances rest on carefully rehearsed notations of traditional song arrangements, with all the details and nuances of the performance worked out beforehand. Possible age and professional differences, including those regarding the musical taste of individual members, are bridged by the leader of the *klapa*, who selects and often processes the tunes and trains the *klapa* singers. Omiš Festival established the role of the first tenor as the most appreciated of all *klapa* singers' voices²² and fixed both the number of singers (4–8) and number of voices (four-part singing). Over the years, the Omiš Festival introduced the various repertoires of traditional and newly composed *klapa* songs, promoted leaders of *klapa* groups, created well-known composers and arrangers for the *klapa* group singing, and launched prominent singers. All in all, the establishment of the competitive *klapa* festival had a significant impact on the history of *klapa* singing. The high technical quality of the performance characterizes most of the *klapas* that the judging panels of experts choose for the performance and competition at the Omiš festival.

However, only a small number of those who, thanks primarily to the musical talent and individuality of their music leaders, but also of individual singers (especially the first tenors), developed their own, distinctive style of interpretation, which earned them not only the affection of the audience, but also a special reputation among other *klapas*.

All of this can be realized with the help of a professional leader who, in most cases, selects both the singers and the repertoire by regularly practicing with the *klapa* (rehearsals). One of the novelties that Omiš Festival brought to the festival *klapa* is the role of an expert *klapa* leader. Their importance and reputation grew parallel with the affirmation of the Omiš festival. *Klapa* singers on time realized that spontaneous gatherings and unorganized singing could hardly satisfy the serious criteria and requirements of the festival. In the beginning, it was an almost impossible mission. Although the rapid expansion of organized singing groups outside the city centers increased the need for their involvement, a few existing experts mostly lived

Remo festival of Italian *canzone* (1951) – Zagreb festival (1954), Opatija (1958) and *Melodije Jadrana Split* (1960), started few years prior to the Omiš festival. One could say that popularity of dalmatinske pjesme (Dalmatian songs), repertoire of dalmatian urban songs featured at the festivals, were one of the reasons for the beginning of the Omiš festival.

22 The names of leading voices (first tenor): Vinko Cocce (*klapa* Trogir), Joško Prijić (*klapa* DC), Špiro Jurić (*klapa* Cambi), Tonči Milatić (*klapa* Ošjak), Ante Krolo (*klapa* Nostalgija), Radovan Baričević (*klapa* Vinčace), Stjepan Franetović (*klapa* Jelsa)... are known among the *klapa* singers and followers of the *klapa* singing. At the same time, the names of numerous other singers stayed anonymous as is the case in most of the traditional singing genres.

in the cities. The practice that the same leader leads several *klapas* was common at that time. Furthermore, terminology for the newly invented position was worded. Their leader's position was named "meštri o' *klapa*" (*klapa* masters), while the singers when addressed directly called them "maestro"²³ (Grgić 2006, 93). The music leaders took on the complex and responsible task of putting together a clear harmony. Since there was not enough *klapa* literature in the beginning, a large number of skillful musicians tried their hand at harmonizing and arranging existing, well-known tunes. Many of them also became melographers because there was a danger that many common melodies would be forgotten. Thanks to the successes at the Omiš festival, a certain number of prominent *klapa* leaders made a profile through recognizable performance styles as well as through the number of awards won at the festival. The names of prominent *klapa* leaders, arrangers and composers Dinko Fio, Duško Tambača, Krešimir Magdić, Ljubo Stipišić Delmata, Rajmir Kraljević, Mojmir Čačija have become part of the lexicon of the *klapa* world, and their musical works have become standard musical examples that every reputable *klapa* has in its repertoire.

From the beginning of its organized existence, the festival *klapa* has been a favorite to the politics of the system it has existed in. The amateur festival *klapas* have mainly been organized as part of the local KUDs (Cultural Artistic Society), and actively participated in all local cultural programs. That was one more reason why the Croatian Ministry of Culture recognized and sponsored the Omiš Festival as an event of regional significance (Marošević 1988, 86). This situation is explained by Jure Benić, singer of one of the best *klapas* of that time – Oktet DC, Solin. In the documentary series on the history of the *Klapa* movement (Varošaneć 2017, 1), Benić made a statement that could describe that time:

We didn't even earn money to buy the shoes, we did it all for nothing!
Whoever called us, we went and sang and that was our real pleasure! We never asked anyone to pay for it! If they honored us, we were happy!

(Jure Benić, *klapa* singer 2017)

KLAPA GATHERINGS (SMOTRA) VS. KLAPA FESTIVALS

The Omiš Festival was not the only place where *klapa* could perform. From the very beginnings of the festival *klapa*, various events where several *klapas* performed (*smotre*) were equally important. The experience that *klapas* gain through this model of public performance is invaluable for their development - noticing the qualities and virtues of other *klapas*, they find a motive for work and progress. Parallel with the development of the Omiš Festival, a whole network of local gatherings was created, developed and disappeared. For centers with developed tourism, such an evening is an ideal combination of entertainment, presentation of indigenous traditional cultural heritage and enrichment of the cultural offer in the place. As a rule, the *klape* at

23 In early festival writings, the role of leader is recorded in several versions: musical leader, expert or artistic leader of the *klapa*, accompanist, *klapa* conductor (Bulletins of the Omiš Festival).

the *smotra* perform free of charge, while for the concert of a well-known *klapa*, the organizer, depending on its reputation, must provide a considerable fee. Continuity and recognition are features of most known *smotre* – Bibinje, Skradin, Klis.²⁴ Most of the *klapas* are privileged by invitation to perform at these events. The gathering of *klapas* on such an event always finished with a great feast where, while consuming the food and drinks, singers share the joy of singing in spontaneous performances.²⁵

It is clear that it would be impossible to list all *klapa* manifestations and events (*smotre*).²⁶ From Pula (Puna mi Pula), via the small Istrian village Trviž or St. Peter in Forest, Kostanje near Omiš or Donje Selo on the island of Šolta, where the whole place turns into a big stage on which the sound of *klapas* resounds until dawn. Beside Zagreb and its *klapa* manifestations, there are Sisak, Samobor, or Daruvar events (*smotre*) organized by local *klapas*. Going south through the hinterland, there are *klapa* events in Imotski, Sinj, and Vrgorac, and all to the far south – Dubrovnik (Ak-lapela) and Cavtat.

In addition to the Omiš Festival, there are several events that bear the name of the *klapa* festival. The competitive character is the same among all festivals; every *klapa* festival has a determined set of rules and propositions according to which they shape their primary activity. Some festivals are innovative or experimental, the others feature *klapa* singing with instrumental accompaniment besides regional festivals. The main goal of the regional festivals is to raise the level of performance quality and competitive spirit among the *klapas* in the area. Thanks to these festivals, *klapas* from other regions equally win prizes at the Omiš festival. In the last several decades the new regions of *klapa* singing have been having *klapa* festivals. The best examples are festivals in Perast (Montenegro) and Posušje (Bosnia and Herzegovina).

If we analyze the activities of these festivals, we will notice interesting moves by the organizers. The evaluation, counseling, and encouragement system, cash prizes, and winter seminars aroused great interest among the participants. The aforementioned leads us to think that the great burden of responsibility lies both on the capable organizer and on the artistic director of the festival and his ability to shape and steer the festival in the right direction. It is not just about financial resources, but the ability to come up with a concept and develop and realize all the planned plans and goals. That is the main reason for the variety of organizers of *klapa* festivals; organizers of Makarska and Opatija festivals (with instrumental accompaniment) are local tourist organizations that find their immediate interest in organizing such events. Local Amateur Artistic Society (KUD) is the organizer of the festival in Kaštel Kam-belovac (VDP Kaštela) featuring *klapas* interpretation of popular music expanding boundaries and possibilities of the newly adapted repertoires. Experimental (VDP Kaštela) and specialist festivals (Opatija, Makarska, Sinj – *Klape Gospi Sinjskoj*) promote the diversity of approaches to the *klapa* musical phenomenon. They develop as

24 More about *klapa* singing events in Čaleta and Bošković (2011).

25 New generations of the *klapa* singers have term for this event. They simply call this „after”. After is a *klapa* term for informal music by *klapa* singers after official, protocol performances (festivals, shows, concerts). More about after parties in Čaleta 2020.

26 All mentioned festivals and *smotre* are listed in bibliography.

a result of efforts to incorporate new styles and genres into “new clothes”, acceptable to performers and their consumers – the audience. Their task is even more complex, especially the organizational one. It is organizational problems that force certain festivals to change or, in the worst cases, to disappear.

The development of the event in Senj was interesting. The *klapa* festival in Senj began as its original name suggested – in the form of a revue event (*Smotra klapa* Senj). After more than a decade of activity, circumstances enabled the festival to grow into the North Adriatic *Klapa* Festival, which, thanks to unfavorable circumstances this time, was returning to its original form, a revue event (*smotra*). As one of the reasons for switching to the revue model, in our conversations with the organizers it was mentioned the frequent indignation and dissatisfaction of the *klapas* with the evaluation system (inadequate members of the jury) which started to turn them away from Senj. For them, the *smotra* model represents the pleasure of singing, while the festival implies that high singing skills that are rewarded. Pleasure vs. honor, on the scales of a *klapa* singer, does not seem like an easy choice.

Speaking of honor, it should be mentioned that the biggest *klapa* festival, the one in Omiš, does not always look indifferently at its competitive events that have the noun festival in the title. He perceives them as competitive and accordingly tries to reduce their importance by starting evenings of the same or similar thematic evenings or by taking an uncompromising attitude in changing the dates of performances. One of the controversial relations was precisely the one towards the experimental festival – VDP-Kaštela. The biggest losers, in this case, were the *klapa* singers, some of whom furiously drove 40 kilometers between cities to be able to perform in both places on the same evening. A similar relationship, rivalry, can be observed between the two specialist festivals in Opatija and Makarska. There isn't really room for both in this small space, so in this case, too, time will tell which festival was more persistent, more organized, more economically and media supported and which survived on the market because of these values.

MODERN KLAPA AND OMIŠ FESTIVAL

A great number of social, cultural, and political changes that occurred in Croatia at the beginning of the 1990s have provoked some changes in the movement of the *klapa* singing, a new type of *klapa* was modeled – the modern *klapa*. The modern *klapa* had different aims from the previous model – preserving itself by accepting and implicating various foreign styles and genres of traditional, classical, and especially popular music (Dalmatian pop songs, rock or even rap performers). This *klapa* model represents the time of popularization of the *klapa* movement to the widening of the circle of interest of audiences of all ages outside their local and regional limits (Čaleta 2003, 232). Omiš Festival still plays an important role in, the now, *klapa* movement that consists of several hundred organized groups spread in and outside of the Dalmatian borders.

Due to the new circumstances, the center is no longer Dalmatia where this particular vocal style originated. Urban centers such as Zagreb and Rijeka are now sites of the recent *klapa* singing activity. Although most of the singers in the new *klapa*

centers are not of Dalmatian origins, many of the *klapas* outside Dalmatia are named “Dalmatian” *klapa* singing groups. In most of the media, Dalmatia is still referred to as a main area of *klapa* activity. During the same time, an increasing number of *klapas* are being formed in the Croatian diaspora – among Croatian emigrants (in Australia, New Zealand, Canada, U.S.A., Argentina, South Africa, Germany, Sweden, Switzerland), but also among people fond of multipart singing. For years, the state organization Hrvatska Matica iseljenika (Croatian Heritage Foundation) promoted and supported folklore groups and tamburica music. The growing popularity of *klapa* singing among Croatians outside the country provoked changes in the cultural politics towards them.²⁷ At the same time, the Croatian Ministry of Culture recognized *klapa* singing as an important “Croatian cultural product” and started, with the Ministry of Tourism, an official promotion. Thanks to the UNESCO inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (2012)²⁸ the importance of *klapa* was “officially” confirmed and mentioning of the inscription became the usual way of describing the status of *klapa* singing. Omiš Festival played an important role in the process of preparing applications for the inscription and proudly emphasizing that fact.

While in the 1980s most *klapa* leaders and singers measured their work based on their success at the Omiš Festival, in the 1990s, media exposure was increasingly becoming an important measure of success. Until the 1990s, the number of female singers and female *klapas* was marginal. In the 1970s female singers started to join some of the male groups as a leading voice. During the same time, several mixed *klapas* as well as female *klapas* were founded. The first female *klapas* modeled after male (festival) *klapas* were established in the Dalmatian cities of Split and Zadar (Stermšek 1994, 198). The number of female *klapas* increased in the 1990s and the growing popularity of female *klapas* has forced the organizers of Omiš Festival to respond to these changes – the Omiš Festival in 1991 dedicated one festival night exclusively to female *klapas*. The rapid increase in the number of female *klapas* resulted in the formation of the female *klapa* festival as a part of the Omiš festival (from 1994), where they compete according to the same rules as male *klapas*. This is the most significant influence that the Omiš Festival had on the *klapas* in the 1990s.

Changes have also occurred in the formal organization of the *klapas* themselves. Although the leader of the *klapa* (a role established during the festival *klapa* period) is still very crucial for the quality of performance and accomplishments, there are an increasing number of *klapas* without a permanent leader. There are many successful *klapa* leaders who share their knowledge and experience with several *klapas* through various short-term programs that result in festival performances, studio recordings,

27 The best example was “First Encounter of Klapas from Diaspora” (26 June – 3 July 2006) where nine *klapas* from outside Croatia (U.S.A., Argentina, New Zealand, South Africa, Switzerland, Germany, Hungary, Montenegro) were invited to promote their singing to Croatian and, at the same time, to encourage *klapa* singing among Croatians emigrants (on *klapa* singing in diaspora see Čaleta (1997b). Omiš festival organized the final concert as a grand finale of the tour satisfying their hopes to perform at the “Olimp” of *klapa* singing! (Grgić 2006, 13)

28 <https://ich.unesco.org/en/RL/klapa-multipart-singing-of-dalmatia-southern-croatia-00746>. Accessed on 4.10. 2023.

or individual concerts. What causes a change in the relationship between the leader and the *klapa*? Most singers of the festival *klapa* type have had direct contact with the tradition of *klapa* singing.

In modern *klapa*, the singers are young, educated people who have acquired their experience through listening to the performances of certain *klapas* and mostly to numerous recordings of various *klapas*. The singers of a modern *klapa* are more aware that dedicated and serious rehearsals are a certain way to success, as well as the choice of the repertoire and the singing style. The modern life of the new generation of singers has led to new ways of communication. Over the last few decades, most of the *klapas* organized personal websites with information about the singers, future and past performances, recorded albums, and individual and group aspirations. The purpose of the website is to be in contact with the world, especially with the people who sing (and not exclusively *klapa* singing).

* * *

Omiš Festival is trying to follow the same trends and rules with less success than individual *klapas*. Despite all the changes and extremely fast progress, the performance at the Omiš Festival, as well as the recognition received, remains the ultimate reach of every *klapa*. What started as a spontaneous manifestation in the last century, has managed to preserve its importance until today, to the great satisfaction of all those who participate in the organization, and festival performances, as well as the audience that has faithfully followed the events in Omiš festival for all these years.

LIST OF REFERENCES

- Bombardelli, Silvije. 1970. "Neke karakteristike gradske dalmatinske pjesme". In: *Bilten 1*. Omiš: Festival dalmatinskih klapa – Omiš, 4–21.
- Bošković-Stulli, Maja. 1971. "O folklorizmu". In *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 45: 165–186.
- Buble, Nikola, ed. 1991. *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1977. do 1986.*, sv. II. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- Buble, Nikola, ed. 1992. *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1987. do 1991. i novih skladbi od 1968. do 1991.*, sv. III. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- Buble, Nikola. 2009. "Dalmatinsko klapsko pjevanje". In *Hrvatska glazba u 20. stoljeću*, edited by Jelena Hekman i Vesna Zednik, 267–304. Zagreb: Matica hrvatska.
- Ceribašić, Naila. 2003. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće. Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Ceribašić, Naila. 2009. "Festivalizacija hrvatske tradicijske glazbe u 20. stoljeću". U *Hrvatska glazba u 20. stoljeću*, uredile Jelena Hekman i Vesna Zednik, 241–266. Zagreb: Matica hrvatska.
- Čaleta, Joško. 1997a. "Klapa Singing, A Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia". *Narodna umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research* 34(1): 127–145.
- Čaleta, Joško. 1997b. "Klapa u dijaspori: klapa 'Zvonimir' Vancouver, Canada". *Bašćinski glasi* 6: 71–93.
- Čaleta, Joško. 1999. "The Ethnomusicological Approach to the Concept of the Mediterranean in Music in Croatia". *Narodna umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research* 36(1): 183–195.
- Čaleta, Joško. 2003. "Klapa Singing and ča-val. The Mediterranean Dimension of Popular Music in Croatia". In *Mediterranean Mosaic - Popular Music and Global Sound*, edited by Goffredo Plastino, 241–267. New York: Routledge.
- Čaleta, Joško. 2004. "Klapsko pjevanje i ča-val - mediteranske dimenzije popularne glazbe u Hrvatskoj". *Bašćinski glasi* 8 (1): 225–248.
- Čaleta, Joško. 2008. "The 'klapa movement' – multipart singing as a popular tradition". *Narodna umjetnost* 45(1): 125–148.
- Čaleta, Joško and Jurica Bošković. 2011. *Mediteranski pjev: o klapama i klapskom pjevanju*. Zagreb: Večernji list.
- Čaleta, Joško. 2013. "Klapsko pjevanje, tradicijski glazbeni fenomen urbane Dalmacije". In *Blaga Hrvatske: Neprocjenjiva prirodna i kulturna baština*, edited by Vid Jakša Opačić, 276–284. Zagreb: Mozaik knjiga d.o.o.
- Čaleta, Petra. 2020. "Klapsko pjevanje u gradu Splitu: Paradigmatski konteksti izvođenja i izgradnja klapskog identiteta grada". Master thesis, University of Zagreb.
- Falassi, Alessandro. 1987. "Festival: Definition and morphology." In *Time out of Time. Essays on the Festival*, edited by Alessandro Falassi, 1–10. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Förty, Mark. 1986. "The 'festivalization' of Tradition in Yugoslavia". *Report on 31st Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology*, Rochester, New York, 14–19 October 1986.
- Franklin, Adrian. 2001. "Performing Live: An Interview with Barbara Kir-shenblatt-Gimblett". *Tourist Studies* 1 (3): 211–232. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/146879760100100301?icid=int.sj-full-text.similar-articles.5>.
- Ganza, Herci. 2017. *Festival dalmatinskih klapa Omiš 1967.–2016*. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- Grgić, Miljenko. 2006. *Ljetopisi Festivala dalmatinskih klapa Omiš 1967.–2006*. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- Kelemen, Petra i Nevena Škrbić-Alempijević. 2012. *Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Kljenak, Krešimir i Josip Vlahović. 1979. *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1967. do 1976*, sv. I. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.

- Lundberg, Dan, Krister Malm and Owe Ronström. 2003. *Music Media Multiculture. Changing Musicscapes*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Milin-Ćurin, Vedrana. 1990. „Komponirana klapska pjesma na omiškom festival”. U *Rad 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Plitvička jezera 1990*, uredio Tomislav Đurić, 230–236. Zagreb: Društvo folklorista Hrvatske.
- Mišetić, Anka and Ines Sabotić. 2004. “A brief history of Croatian Festivals: from real socialism to postmodernity”. In *Journeys of Expression III: Tourism and Festivals as Transnational Practice*. Innsbruck, Austria, 5–7 May 2004: Conference proceedings. Sheffield: Centre for Tourism and Cultural Change, Sheffield Hallam University.
- Stermšek, Maja. 1994. „Ženske vokalne skupine na Festivalu dalmatinskih klapa u Omišu”. *Baščinski glasi* 3: 197–217.
- Stipišić, Ljubomir. 1970. „Mediterranski mandolinski sastav”. U *Bilten 1*. Omiš: Festival dalmatinskih klapa – Omiš, 23–31.
- Vujić, Antun, ed. 1996. *Hrvatski leksikon (I)*. Zagreb: Naklada Leksikon.
- Varošaneć, Zvonimir. 2017. *Od konobe do svjetske baštine 1–7*. Zagreb: HRT. Accessed October 4, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=IPJl7O7lbaM>.

WEB PAGES

- Festival dalmatinskih klapa, Omiš. Accessed October 4, 2023. <https://fdk.hr/>.
- Večeri dalmatinske pisme, Kaštel Kambelovac. Accessed October 4, 2023. <https://www.vdp.hr/>.
- Festival klapa uz mandoline i gitare – Makarska. Accessed October 4, 2023. <https://www.facebook.com/festivalklapaumig/>.
- Festival klapa i mandolina – Opatija. Accessed October 4, 2023. <https://www.visitopatija.com/festival-klapa-i-mandolina-n441>.
- KiK festival in Buzet, Istria. Accessed October 4, 2023. <https://www.poubuzet.hr/manifestacije/kik-fest-festivala-klapa-istre-i-kvarnera/>.
- Jelsa od versa in Jelsa, island of Hvar. Accessed October 4, 2023. <https://visitjelsa.hr/hr/dogadjanja/jelsa-od-versa/>.
- Festival klapa Dubrovačko-neretvanske županije Blato, island of Korčula. Accessed October 4, 2023. https://tzo-blato.hr/images/dokumenti/pravilnik_festivala_klapa_dub_ner_zupanije2018.pdf.
- Smotra klapa u Senju. Accessed October 4, 2023. <https://www.lika-online.hr/smotra-klapa-senj-priredba-za-glazbene-sladokusce-istanacanog-ukusa/>.
- Međunarodni festival klapa, Perast. Accessed October 7, 2023. <https://festivalklapaperast.com/wpfest/>.
- Klapa multipart singing of Dalmatia, southern Croatia. Accessed October 4, 2023. <https://ich.unesco.org/en/RL/klapa-multipart-singing-of-dalmatia-southern-croatia-00746>.
- Festivity of Saint Blaise, the Patron of Dubrovnik. Accessed October 8, 2023. <https://ich.unesco.org/en/RL/festivity-of-saint-blaise-the-patron-of-dubrovnik-00232>.

ЈОШКО ЋАЛЕТА

ФЕСТИВАЛ ДАЛМАТИНСКИХ КЛАПА У ОМИШУ КАО ПРИМЕР ФЕСТИВАЛИЗАЦИЈЕ ХРВАТСКЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ (РЕЗИМЕ)

Појам народне музике у Хрватској уско је повезан са историјом њеног извођења на фестивалима и другим сродним јавним догађајима. Смотре фолклора и сличне јавне манифестације на којима се представља традиционална култура су вековна традиција у Хрватској. Кроз њихово постојање и деловање профилисали су се различити музички жанрови, стилови и извођачи, а управо су фестивали (смотре) током 20. века били одговарајуће поље примене и канонизације традиционалне музике. Јавна извођења на фестивалима и смотрема одгојила су генерације публике и привукла нове генерације будућих истакнутих извођача. Небројени стручњаци, етномузиколози, етнологзи, етнокореолози, стекли су статус признатих познавалаца традиције активним учешћем у наведеним процесима. Њиховим препорукама и проценама верује се током целог 20. века, па и данас, посебно током припрема за наступе на смотрема преко читаве године, чиме се истиче димензија очувања неопходна за квалитет и потпуни опстанак традиционалне културе.

Оснивањем регионалних смотри и Међународне смотре фолклора у Загребу започео је процес који се огледа и у темељном научном дискурсу кроз „*suvremeno propitivanje folklor i folklorizma, izvornosti i stilizacije, estetike prezentacije, odnosa tradicijskih i suvremenih vrijednosti, slobode kreativnog izražavanja, odnosa između stručnjaka (...)*” (Ceribašić 2003, 405). Важно је напоменути да је и у тим процесима однос према вокалној музици и јавном представљању вокалне музике имао велики утицај на развој касније фестивализације традиције.

Све наведено утврђено је и анализирано кроз пример који је у фокусу овог истраживања – Фестивал далматинских клапа у Омишу, који је својим постојањем и деловањем форматирао, институционализовао и популаризовао клапско певање. Спонтана, неорганизована урбана вокална традиција оснивањем фестивала постаје организована, фестивалска творевина која свој даљи историјски ток заснива на канонима које је Фестивал далматинских клапа у Омишу успоставио и промовисао својим вишегодишњим деловањем. Клапско певање од локалне урбане вокалне традиције тако постаје национални, па и интернационални организовани вокални музички феномен.

THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA AND ITS “EVOLUTION” IN THE AMERICAN TAMBURITZA MUSICAL ECOSYSTEM*

Mark Forry¹

Independent Researcher, Baja, Hungary

ФЕСТИВАЛ *THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA* И ЊЕГОВА
„ЕВОЛУЦИЈА” У МУЗИЧКОМ СИСТЕМУ АМЕРИЧКЕ ТАМБУРИЦЕ

Марк Фори

Независни истраживач, Баја, Мађарска

Received: 1 September 2023

Accepted: 1 December 2023

Original scientific paper

ABSTRACT

The Tamburitza Extravaganza, a musical event in the United States organized by the Tamburitza Association of America (TAA), has presented tambura-based ensembles for over 50 years. At the event, American stylistic variants of Croatian and Serbian music are performed to exuberant diaspora audiences, and musicians are honored for sustaining tamburitza music. Drawing on the author's experience as an Extravaganza performer, interviews with TAA members, published TAA documents, and published tamburitza sources, the Tamburitza Extravaganza is analyzed as a *sui generis* music festival using the musical ecosystem model.

KEYWORDS: Tamburitza (ensembles), Croatian diaspora in North America, Serbian diaspora in North America, musical ecosystem, sustainability.

АПСТРАКТ

The Tamburitza Extravaganza [Тамбурашка екстраваганца], музичка манифестација у Сједињеним Америчким Државама коју организује

* For the purposes of preparing this study, current and former TAA Board members generously shared their experiences and recollections: Richard Krilich, Kathy Katich Zust, Daniel Ovanin, and John Morovich. Nikola Krčadinac also shared his experiences as a dance instructor and attendee. I would like to express my sincere gratitude for their assistance and friendship.

¹ markforry@baymoon.com.

Тамбурашка асоцијација Америке (ТАА), већ више од педесет година представља тамбурашке саставе. За заинтересовану дијаспору се у оквиру манифестације изводе стилизоване америчке варијанте хрватске и српске музике, а музичарима се одаје почаст за очување тамбурашке музике. На основу искуства аутора као извођача који је наступао на овом фестивалу, интервјуа са члановима ТАА и објављених докумената ове асоцијације, као и других објављених тамбурашких извора, *The Tamburitza Extravaganza* се у овом тексту анализира као *sui generis* музички фестивал уз помоћ концепта музичког екосистема.

Кључне речи: тамбурица, тамбурашки ансамбли, хрватска дијаспора у Северној Америци, српска дијаспора у Северној Америци, музички екосистем, одрживост.

INTRODUCTION

The Tamburitza² Extravaganza, a musical event organized by the Tamburitza Association of America (TAA) – a nonprofit, community-based organization – has presented performances of tambura-based ensembles³ for over 50 years. “Ganza” (as it is affectionately known by attendees) is unique in several dimensions; as a specific performance occasion for tambura-based ensembles, as a socio-cultural event for Croatians, Serbians, and non-Slavic guests in North America; as a musical event organized by musicians and carried out in the context of diaspora social life but outside the American musical industry; and as an expression of trans-generational values in contemporary diaspora communities. Although it resembles a music festival in its presentation of performing musicians, the term ‘festival’ appears nowhere in TAA documents nor in promotional information about this *sui generis* event.

Using the model of musical ecosystems, this study considers Ganzas and the TAA from a historical perspective, seeking to understand the motivations and guiding principles for their establishment, the impact of these principles over the last 50 years, and their prospects for the future. Special consideration is given to the TAA mission for the sustainability of American tamburitza music.

2 ‘Tamburitza’ is the conventional American spelling (it has been included in North American dictionaries for at least 30 years) of the Croatian and Serbian term ‘tamburica’, the diminutive form of ‘tambura’. Croatian and Serbian Americans have altered the spelling of common Croatian and Serbian words to make them easier to pronounce by English speakers. Thus, it is common in tamburitza settings to see ‘tamburash’ for ‘tamburaš’ (a tamburitza musician, plural ‘tamburashi’) and ‘brach’ for ‘brač’ (the tenor melody instrument).

3 Tambura refers to a family of a Balkan long-necked lutes; see Vukosavljev (1990), Leopold (1995), Ferić (2011), Forry (2011), MacMillen (2012), and March (2013).

As defined by Schippers and Grant (2016, 333), musical ecosystems⁴ permit us to approach "music cultures as ecosystems ... [providing] dynamic model for understanding and supporting sustainability".⁵ In their "Ecosystems of music" illustration (341), the factors or forces active in a musical ecosystem comprise a template for all such elements that must be considered in a holistic view of musical cultures. I interpret 'musical ecosystem' as the sum of interrelated processes that enable a given musical practice and the musical expressions to which they give rise: all expressions of musicking,⁶ such as melodies, rhythms, repertoire, instruments, musical style, modes of listening and learning, and occasions for music and dance.

We can consider musical ecosystems on multiple levels. On a national or regional level, a musical ecosystem could represent all the processes and products that comprise multiple musical practices in North America. On the level of a specific genre or musical practice, a musical ecosystem could represent all the processes and products that comprise American tamburitza musicking.

This study concerns the related musical ecosystems of North America at large and American tamburitza practice, with a special emphasis on the infrastructural processes that support musical organizations. In Schippers and Grant's five-domain framework (Ibid.), the "Regulations and infrastructure" domain identifies several factors or "forces" that can affect the sustainability of a music practice, including "Music institutions and organizations", "Places to perform and create", and "Grants, awards, sponsorship and subsidies". These three factors, as expressed by the TAA in the Extravaganza, are the focus of this study. The technical musical dimensions of tamburitza musicking – in particular, of the distinctive American tamburitza style and the song and dance repertoire in which it is manifested – are summarized for contextual understanding, but a detailed musicological analysis is beyond the scope of this study.⁷

This study is based on the author's experiences with the Extravaganza since 1977 as a performer and TAA member, on interviews with TAA members, and on published TAA documents, as well as on other published tamburitza sources. My perspective is hence at once an outsider's and an insider's: as an outsider, I came to tamburitza music as a non-Slav engaged in ethnomusicological research; as an insider, I have performed as a tamburash at community events for over 40 years.

4 This study draws on the work of Schippers and Grant (2016) to elucidate a framework for the analysis and support of traditional music practice. Other contemporary efforts, such as the Center for Music Ecosystems (2023), seek to identify and strengthen factors that promote social change and foster sustainable development locally, nationally, and globally. The use of the ecosystem analogy in applied ethnomusicology has been present since the early 1970s (Titon 2009).

5 Grant (2018) defines "music sustainability" as "the ability of a music genre to endure, without implications of either a static tradition or a preservationist bearing".

6 For the purposes of this study, the term 'musical practice' covers all the activities that would be subsumed in Small's (1978) notion of "musicking".

7 The five-domain framework provides a rich model for understanding all aspects of a musical practice. While factors of all domains are present in American tamburitza practice, only infrastructural aspects are analyzed in this study.

CROATIANS AND SERBIANS IN NORTH AMERICA

Croatian and Serbian immigrants were present in North America by the early 19th century, but it was the mass migration period of 1870 until 1924 that led to the establishment of Croatian and Serbian communities that remain active.⁸ Most were from Austro-Hungarian territories: principally from the Dalmatian coast and Dinaric hinterlands, with smaller numbers from Slavonia, Vojvodina, and Bosnia.

Over time, first-generation immigrants formed community institutions to help new arrivals and foster mutual aid. Serbian Orthodox and Croatian Catholic churches were established, as were mutual aid societies such as the Croatian Fraternal Union (CFU) and the Serbian National Federation (SNF). In addition, numerous private enterprises, in the form of saloons and boarding houses, provided practical assistance and formed the basis for the new communities.

The original cultures of first-generation immigrants were transformed in North America. Although basic national and confessional allegiances remained – Croatian national identity and Catholic faith, Serbian national identity and Serbian Orthodox faith – regional cultural affiliations became weaker over time.

In the period between the two World Wars, the second diaspora generation maintained and strengthened community organizations. Although the rate of immigration dropped dramatically, communication with the homeland areas was improved. Croatian and Serbian communities became close during this period, due to a common language and cultural values, and to the common experience in densely populated immigrant neighborhoods of the mining and industrial areas of the American Midwest.⁹ There were generally warm relations between Croats and Serbs, intermarriage was common. It is still common to hear people who grew up in this environment speak of “our people” or “our Slavic people”, meaning mostly Croats and Serbs.

New Croatian and Serbian immigrants after World War II arrived without this sensibility and often with an active antipathy. Their arrival caused changes in some communities, which tried to accommodate the new arrivals while keeping the earlier sense of goodwill. In some cases, the new arrivals formed their own communities or instigated a reorientation of existing ones. New immigrants continue to arrive, joining existing communities and in some cases finding marital partners from the existing communities. Changes in immigration notwithstanding, the common social and cultural experience of Croatian- and Serbian-Americans of the second and third generations in North America has led to the sense of a shared Slavic culture. This sensibility has given rise to a distinct North American tamburitza practice.

8 For more information about Croats and Serbs in North America, see Bodnar 1985, Govorchin 1961, Kisslinger 1990, Lukić-Krstanović and Pavlović 2018, and Prpić 1971.

9 The principal cities, with their surrounding areas, were Pittsburgh, Chicago, Detroit, Milwaukee, Cleveland, St. Louis, and Toronto.

TAMBURITZA IN NORTH AMERICA

In the mass migration period, most Croatian and Serbian immigrants came from homeland regions where tamburitza was popular (March 2013, 85). The evidence of tamburitza ensembles¹⁰ from the late 19th century is sparse, but it shows that tamburitza ensembles were already present in North America, playing instruments that had been manufactured both in Europe and in the United States. By World War I, two trends in tamburitza ensembles were evident in North America, just as in Europe: 1) larger ensembles (roughly 6 or more) of amateur players, often organized by community institutions, playing from notated scores, and 2) smaller ensembles (5 or fewer, often known as 'combos' or 'bands'¹¹) of professional or semi-professional players, self-organized, often playing by ear. These trends are still visible today, and they are not mutually exclusive; many tamburashi play in both types of ensembles. Smaller groups were able to travel and perform on tour, reaching Croatian and Serbian communities in remote areas.

After WWI, tamburashi also had increasing opportunities to perform on the radio and to make commercial recordings. Both European and "Yugoslav-American" recordings were available to tamburashi and listeners, the first American recordings being made by the Columbia and Victor companies in their "ethnic" series (Spottswood 1990); a few musicians recorded and distributed their records privately. After WWII, with the advent of 33 RPM records, Slavic American firms and individuals began recording and distributing their products on a larger scale.

STYLISTIC DIFFERENTIATION IN AMERICAN TAMBURITZA PRACTICE

By the 1940s, Croatian and Serbian immigrants had adapted certain infrastructural aspects from the "American musical ecosystem" – especially the business practices and institutions of music performance venues, instrument manufacture and sale, and media production and distribution – to support musicians, systems of cultural transmission, and the values underlying the emerging American tamburitza musical practice. As Richard March deftly put it, "the tamburitza tradition took on American ways" (2013, 111). TAA members and TAA documents refer to this as "our tamburitza culture".¹²

10 The history of tamburitza ensembles in North America is summarized from Kolar (1975), Forry (1981, 2000), Opacich (2005), MacMillen (2011), and March (2013). It can be assumed that early immigrants brought or made soloistic tambura in America, but soloistic tambura playing has not been a sustained tradition.

11 Immigrant musicians have been involved with American vernacular music since the early 20th century, and the vocabulary of jazz, country, and rock music has crept into the speech of Croatian- and Serbian-American musicians. For example, 'combo' or 'band' (small ensemble), 'gig' (paid engagement), 'sit in' (play at someone else's gig), and 'jam session' (play together informally).

12 For example, Ray Ranic (b.1952) – a tamburash and TAA Hall of Fame member since 2010 – referred to one of his mentors as "the epitome of preserving our Tamburitza culture" (Ranic 2019). The

The American tamburitza practice displayed distinctive musical characteristics, which I call the “American tamburitza style”; this style remains popular. Nonetheless, two other stylistic variants are now present as well, which I call the “European tamburitza style” and “hybrid electric tamburitza style”. All are accepted in Croatian and Serbian communities, and at the Extravaganza.

The American tamburitza style¹³ can be distinguished from its European counterpart regarding instruments, repertoire, and performance practice. These characteristics are most prominent in combo settings although they are also present in orchestral settings, particularly instrument tuning and technique. Musicians in the American style play instruments that were made in North America by American-born and American-trained luthiers. As with their European counterparts, American tamburitza instruments are now uniformly Sremski system: chromatic frets, 4 courses of strings tuned in fourths. However, American melody instruments are usually tuned a whole step lower than their European counterparts, and their structural design is more like that of guitars and mandolins. A significant distinction between American and European instrumental techniques resides in plectrum usage. The American style uses mass-produced nylon or plastic guitar picks, while the European style uses custom-made picks of horn, bone, or hard plastic in oblong form.

The combination of instrument construction, lower string tension, and plastic picks gives American-style ensembles a different overall sound, a tone color that is generally more rounded and somewhat softer than the European instruments. Many of the large American orchestras have collections of these instruments, so that young musicians in the junior tamburitza groups still begin to play on American instruments. However, no one is making new American-style instruments, and anyone wanting a new tambura usually turns to current makers in Croatia and Serbia.

The increasing availability of recordings by modern European small ensembles in the 1970s proved to be a turning point for American tamburitza practice. One American musician in particular – Jerry Grceвич (b. 1951), a Croatian-American tamburash from Pittsburgh – mastered the Romani style of the Janika Balaž (1925–1988) orchestra, and through his recordings, teaching and personal appearances, helped make current European styles available to American tamburashi and listeners.

The hybrid electric tamburitza style emerged in the early 1970s when several groups began to incorporate amplified tamburitza instruments into bands with electric guitars, electric bass, keyboards, and drums.¹⁴ A number of contemporary Croatian-American bands play in this style as well.¹⁵

promotion and preservation of “our tambura culture” is a criterium in the “Tamburitza Hall of Fame Nomination Form” (TAA 2023b).

13 See also Forry (1981, 2000) and March (2013).

14 Trubaduri of Pittsburgh was one of these bands; they remain popular. <https://trubaduri.com>.

15 Hybrid electric tamburitza bands are also increasingly popular with Croatians in Europe, and their music is popular and influential with younger Croatian Americans. One popular hybrid Croatian band is Gazde, who was sponsored for a North American tour in 2023 by the CFU. <https://cfu.org/event/gazde-live/>.

Accordions are frequently encountered in tamburitza bands of all three styles. Although the accordion has become central to traditional and popular folk music in all South Slavic areas, the popularity of the accordion among Slavic-Americans was influenced by immigrant American polka traditions.¹⁶ Later generations of accordionists in tamburitza bands have been influenced by several other national styles, especially those of Serbia, Bosnia, Macedonia, and Bulgaria.

OCCASIONS FOR TAMBURITZA MUSIC IN NORTH AMERICA

As in those parts of Croatia and Serbia where tambura music is popular, in America there are family and community events where tamburitza is played as an ancillary component of the activities, but there are also events for broader social groups where tamburitza is the featured activity.

Weddings continue to be an event where tamburitza music is an important part of the proceedings. In North America, tamburitza is most often heard in wedding receptions, sometimes in rotation with other music (such as pop/rock bands or DJs). In earlier times, when the shared Slavic culture was stronger, it was common for tamburashi to play for other family events, such as *slavas* (family saint's day celebrations), baptisms, high school or college graduation parties, anniversary parties, and occasionally for memorial services. Tamburitza music at these events is much less common now.

Community events where tamburashi were customary, if not obligatory, were organized by fraternal organizations, churches, and private businesses such as bars and restaurants. They included New Year's parties (both Croatian and Serbian), church picnics, fundraising events, national holidays, and many others. Many are a variant of "SerbFest" or "CroatiaFest", although most are open to non-community members as well. A particularly American occasion for tamburitza continues to be community sporting events organized by fraternal organizations; for example, bowling and golf tournaments, and winter skiing excursions.

The most significant tamburitza events in North America are the Tamburitza Extravaganza organized by the TAA, and the Junior and Adult Tamburitza Festivals organized by the CFU, both active on a nationwide basis since the late 1960s. The CFU Junior Fest and Adult Fest are annual events that showcase tamburitza orchestras;¹⁷ 16-40 members in the adult orchestras, and in some cases over 100 in the junior orchestras. In both cases, combos might be invited to play for after-parties, and participants are encouraged to get together for informal jam sessions. Nonetheless, the focus of the events is tamburitza in an orchestral setting. Each year, the Junior Fest invites a prominent tamburash to direct the joint performance, which can include over 500 participants. These directors are often directors of local ensembles and in some cases are also prominent combo musicians and members of the TAA Hall of Fame.

16 Slovenian-style polka style, as popularized by Frank Yankovich (1915–1998) after World War II was particularly influential. See Greene (1992), Keil et al. (1992), and March and Blau (2015).

17 <https://cfu.org/about-cfu/history/>. See also March (2013).

Several regional tamburitza festivals have appeared over the years, but none have had the longevity of the Ganza and CFU festivals. Tamburashi are also invited to non-Slavic regional and national festivals of traditional music. For example, the Smithsonian Folklife Festival in Washington D.C.¹⁸ has featured American and European ensembles on several occasions.

THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA AS THE PRINCIPAL EVENT OF THE TAMBURITZA ASSOCIATION OF AMERICA

The Tamburitza Extravaganza was first held under that name in St. Louis Missouri in 1972. It was organized by a group of friends who later constituted themselves as “The Tamburitza Association of America” (TAA). The TAA exists mainly to organize Ganzas and the associated activities, especially awards and recognitions, associated with them. Over the years, there have been a few publishing projects (for example, Brankov 1998 and *The Tamburitza Times*, TAA 2012); however, the TAA leadership has consistently decided to focus on Ganzas.

The TAA is structured as a non-profit corporation. Its governing body, the TAA Board of Directors, is composed mainly of musicians who are elected by TAA members at the annual TAA membership meeting (held during Ganzas). Most Board members have organizational experience, for example, as employees or owners of businesses, civil servants, or teachers. All Board members volunteer their time, in addition to their regular employment (unless they are retired).

Membership in the TAA is offered without restriction for a minimal annual charge. Most of the members are Croatian and Serbian Americans, but there are a few members from outside the Croatian and Serbian communities, mostly those who were introduced to tamburitza through recreational folk dancing and Balkan music seminars (cf. Laušević 2007). TAA membership is required to perform as a musician at a Ganza, but it is not required to attend.

Although its members and attendees mostly come from Croatian- and Serbian-American communities, the TAA and the Ganzas are not ethnic events per se. The TAA Board has made explicit decisions to maintain the Ganza program and goals without reference to politics or nationality questions. The “Credo of the TAA” (from an issue of the *Tamburitza Times*¹⁹) states:

Our unique organization ... has no ethnic boundaries for its membership, knows no prejudices, does not involve itself or its members in matters of foreign or domestic policy, and does not practice religious discrimination of any kind. (TAA 2012, 2)

18 <https://festival.si.edu/about-us/mission-and-history/smithsonian>.

19 The *Tamburitza Times* newsletter is a bi-annual publication of the TAA since 1986. It is available to TAA members in print and online formats.

MARK FORRY

THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA AND ITS "EVOLUTION"
IN THE AMERICAN TAMBURITZA MUSICAL ECOSYSTEM

The first Ganzas took place in a single evening, but they are now 5-day events with multiple activities, held in a different city every year. To accommodate large numbers of out-of-town visitors, concerts, and banquets, the Ganzas are held in large hotels. They tend to be held in cities with large Croatian or Serbian communities; it is often community members who actively plan and carry out individual Ganzas, with advice and oversight from the TAA Board.

The TAA Board and the local committees are responsible for creating a budget for each Ganza. Expenses are financed from three sources: 1) ticket sales to the events, 2) sponsorship, and 3) advertisements in a program booklet. Attendees usually purchase a "package" that allows them to attend all activities, although they could purchase tickets for individual activities instead.²⁰ In recent years, different levels of sponsorship have been offered, both to attendees and non-attendees. Because the TAA is a non-profit organization, all donations are tax-deductible; many TAA members donate regularly. The TAA also solicits sponsorship through corporate grants; for example, many American businesses have programs for tax-deductible contributions to cultural organizations.²¹

A "program booklet" is distributed each year to Ganza attendees. In addition to a listing of activities and awards, it is a major source of sponsorship revenue. Local businesses are solicited for advertisements; they are often owned by Croatians and Serbians with connections to the tamburitza community, and it is an opportunity for them to show their ongoing support. Each participating combo is required to purchase a full-page ad; they usually consist of band pictures and messages of congratulations to award winners. However, many attendees also purchase ads; congratulating award winners, announcing upcoming events, and remembering deceased musicians and friends. The program booklet is a valuable souvenir for Ganza attendees.

The participating groups are combos of 3–7 members playing in diverse styles. All are amateur or semi-professional; opportunities for full professional employment as a tamburitza musician are rare in America. There are occasionally larger groups (10 or more) but the focus of the Ganza is small groups, as opposed to the CFU tamburitza festivals, which feature orchestras of adults and children. Until recently, musicians were not paid for performing at Ganzas, although the TAA Board is usually able to reimburse expenses for travel and accommodations. However, depending on the band's style of interaction with attendees, bands can earn hundreds of dollars in tips.

The main Ganza events continue to be 1) "break-out rooms" or "becar suites" in hospitality suites, 2) dance parties, 3) the TAA "Hall of Fame" and awards banquet, 4) the Extravaganza concert, and 5) other scheduled and spontaneous musicking.

One of the most distinctive features of Ganzas is the "breakout room" venue, which is held in the "hospitality suites" offered by most hotels for business or social meetings. On Friday and Saturday nights, 4–6 of these hospitality suites are organized as breakout rooms, in which rotating rosters of bands play in blocks of

20 For the 2023 Ganza, the standard package costs \$145. <https://www.tamburitza.org/2023-ganza-registration>.

21 <https://www.tamburitza.org/2023-extravaganza-details>.

45–75 minutes, often until the early morning hours. Breakout rooms are also called “becar suites”,²² a reference to the raucous party atmosphere that prevails. As one musician and attendee said on social media, “it is here that spectators can get ‘up close & personal’ with their favorite groups, as they can stroll from room to room, listening to the various orchestras”.²³ For many musicians and attendees, the breakout rooms are the high point of the Extravaganza.

The vocal repertoire is mostly songs in Croatian and Serbian, but it is quite diverse, including older songs of rural origin, older urban songs (*starogradske pesme*, see Dumnić Vilotijević 2019), “newly composed folk songs” (*novokomponovane narodne pesme*, see Vidić-Rasmussen 2002) from the last 50 years, and newer songs from singers whose recordings feature tamburashi. Some tamburashi and attendees will emphasize regional songs; for example, from Dalmatia, Lika, Hrvatsko Zagorje, Slavonia, Bosnia and Herzegovina, and Vojvodina. Some groups will also sing pop songs in other languages, for example, classic country and rock songs, Italian pop songs, and urban Macedonian songs.

Hall of Fame membership and other awards are given during the Extravaganza at the Hall of Fame and Awards banquet. In addition to Ganza musicians and attendees, family members and friends may also attend the formal banquet. Recipients are introduced by TAA Board members and are expected to give an acceptance speech. The speeches are often prepared in advance and the delivery is emotional, expressing their gratitude to family and friends who supported their tamburitza career, and their humility in being honored in the context of American tamburitza tradition.

The TAA defines and presents annually the following awards (TAA 2023c): the Hall of Fame, which “commemorates those persons who have distinguished themselves as being extraordinary musicians and/or ambassadors of the Tamburitza” and exemplifies highly regarded musicianship and respect for the tradition; the Founders Award, which recognizes achievements of young tamburashi under the age of 30 and thereby provides an incentive to young people to maintain the tradition; the President’s Award, which recognizes contributions to the organization, such as work by local committee members, and thereby provides an incentive to participate in TAA activities; the 50- and 75-Year Anniversary awards, which honors and encourages longevity of commitment to tamburitza music; and the Memorial Scroll of Honor, which recognizes tamburashi who have passed away in the last year and emphasizes multi-generational continuity of the tradition.

Tamburitza music is essential to the Ganza dance activities, which feature “kolo dancing”; Croatian and Serbian circle and round dances based on rural models that have evolved separately in North America.²⁴ In addition to a repertoire of about 30 dances known by Croatian and Serbian immigrants of the mass migration generation

22 Often translated as ‘reveler’, ‘playboy’, or ‘wild and crazy’ guy, ‘bečar’ (‘becar’ in North American usage) is often used to refer to people and gatherings, emphasizing loud singing, alcohol consumption, and (mostly male) comradery. See Simić (1969), Forry (1981), and March (2013, 176–78).

23 <http://www.forum.tambura.com.hr/showthread.php?p=19367>

24 See also Dunin (1979) concerning the dance culture of South Slavs and Laušević (2007) concerning the recreational folk-dance movement.

MARK FORRY

THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA AND ITS "EVOLUTION"
IN THE AMERICAN TAMBURITZA MUSICAL ECOSYSTEM

(Crum 1993), attendees have also learned homeland and other international dances in their community cultural organizations and at non-Slavic recreational folk dance gatherings. A ballroom is usually set aside at Ganzas that is dedicated to dancing, but dancing can also take place in the breakout rooms and spontaneous gatherings.

Ganza concerts afford bands the opportunity to play a focused set of 15–20 minutes, often of pieces that they would not play in the break-out rooms or dance parties. The concerts take place in a large hotel banquet hall that has been reconfigured as a concert venue, with a stage, sound system, lighting and video systems, and rows of chairs. Unlike conventional festivals where concerts are the central event, the Ganza concert is one of several events, and for many musicians and attendees, not the most important one.

Ganza organizers aim to have tamburitza music playing throughout the day and night, not just at the principal events. To accomplish this, bands are scheduled to play in the hotel lobby and hotel bars and restaurants, in addition to their other appearances. However, spontaneous jam sessions can also take place at any public venue in the hotel.

Attendees have a diverse set of experiences with tamburitza music. Because many Croatian and Serbian Americans played in junior tamburitza groups as children or continue to play as adults, many Ganza attendees are current or former tamburashi. Most attendees are active participants, singing along with their favorite songs, dancing their favorite dances, and in some cases, participating in the raucous "becar" activities.

The music presented at Ganzas thus has, in terms articulated by Thomas Turino (2008, 23–27), aspects of both "participatory and presentational performance". While the participatory activities tend to be more popular and generate more excitement – in interactions between musicians and attendees in becar suites, dance spaces, and informal music making – the presentational activity represented in the concerts is also popular and well attended.

THE "MISSION" OF THE TAA AS EXPRESSED IN TAMBURITZA EXTRAVAGANZAS

In the Ganza's predecessor events, there was a general desire for musicians and audience members to revel in tamburitza music, with much music making in a short period. This exuberance is still present at the Extravaganza, and it is captured in the TAA Mission Statement as "to provide a fun, educational, and entertaining experience to the people of the world".²⁵

Nonetheless, there was also a sense at the early events that tamburitza represented something valuable that should be preserved. Lou Cavic (1916–1985), the founder of the Extravaganza and the TAA, "hoped the organization would serve as a catalyst

25 "The people of the world" accords with the TAA Credo. It also reflects the founders' initial aspirations to attract non-Slavs to future events.

for the preservation and promotion of the Slavic culture and tradition”.²⁶ Thus when Cavic and his associates created the TAA in 1974 to manage Ganzas into the future, this language was enshrined in the TAA Bylaws as its objective:

The object of this association is to promote the growth of said association through the preservation and promotion of our tamburitza music [and] our Slavic culture, past, present, and future... (TAA 2023b).

The TAA also publishes a Mission Statement on its website, which (in addition to “fun and entertaining”) includes the objective: “We exist to promote the preservation & evolution of tamburitza music...” (TAA 2023a). The notion of “mission” is especially appropriate for tamburitza music. In its sense of “an organized effort [...] for the enlightenment of a community” (Online Etymological Dictionary 2023), it recalls the efforts of Pajo Kolarić and Franjo Kuhač, 19th-century cultural evangelists who promoted tamburitza as the musical symbol of Illyrian national awakening (Bezić 2001, 98; Forry 2011, 59–63, 142–44; March 2013, 50–55). An earlier version of the Mission Statement referred to “preservation and *elevation*”; in its sense of “raising something to a higher position”, “elevation” also captures the 19th-century Romantic impulse among South Slavs to exalt *narodna umotvorina* (“folk creation” or “folk-lore”).²⁷ Younger Board members, with their current experience in dynamic business environments, called for “elevation” to be replaced by “evolution” in their desire that the TAA should adapt to remain effective. The mission of the TAA has thus been expressed using the following terms: *promotion*, *elevation*, *preservation*, and *evolution*. Taken together, these formulations of TAA’s purpose – especially the more recent term “evolution” – display the TAA’s ongoing concern for the sustainability of American tamburitza practice, as well as the sustainability of their organization. In the American tamburitza musical ecosystem, the terms articulate approaches to tradition and change, important underlying values of the American tamburitza practice, and embody these values in the corporate infrastructure of the TAA musical organization. In turn, the Extravaganza, sustained by the TAA, provides a dynamic musical occasion in which the evolving American tamburitza practice can be expressed. The Tamburitza Extravaganza is thus both a significant cultural event and a means for achieving the objectives identified by the TAA.

HOW THE TAA FULFILLS ITS MISSION THROUGH THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA

What is not defined in the Mission Statement or Bylaws is “tamburitza music” itself. That is, what aspects of tamburitza music are to be promoted and preserved?

26 TAA history is excerpted from the TAA website (<https://www.tamburitza.org/aboutus>) and supplemented by the recollections of long-time TAA Board member and historian Richard Krilich (personal communication, August 2023).

27 This was the term used by Vuk Stefanović Karadžić, the most important reformer of the modern Serbian language and folklorist, according to Bošković (1984, 320).

MARK FORRY

THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA AND ITS "EVOLUTION"
IN THE AMERICAN TAMBURITZA MUSICAL ECOSYSTEM

What actions are to be taken? The decisions of the TAA Board over the years have focused TAA efforts on these themes: presenting tamburitza music in a combo (small group) setting, honoring established and emerging tamburashi, and presenting only American tamburitza music.

Tamburitza combos are selected based on an application process that is overseen by the TAA Board (TAA 2023d). It aims to achieve a balance of styles, experience, and location; for example, new groups composed of younger musicians are given preference, and an effort is made to include groups from throughout North America.

Combos who played at the first Ganzas all played in the American tamburitza style. Beginning in the early 1980s – particularly through the performing and teaching efforts of Jerry Grceвич – European tamburitza style was heard more frequently. Many of the prominent younger Croatian musicians now play European style. For the last 10 years, about one-third of the bands appearing at Ganzas have been European-style bands, and there is usually at least one hybrid electric band.

Over the years, a few TAA members have lodged complaints that accordions, violins, and other instruments are not tamburitzas and should not be permitted at Ganzas. The TAA Board and other members have dismissed these complaints in favor of an inclusive definition of “tamburitza music”.

Beginning with the earliest events, Lou Cavic was resolved to honor exceptionally accomplished tamburitza musicians who had served as teachers and models for younger tamburashi by recognizing them in the TAA “Hall of Fame”, which honors “those persons who have distinguished themselves as being extraordinary musicians and/or ambassadors of the Tamburitza” (TAA 2023c). Candidates can be nominated by any member of the TAA and are evaluated on the extent of the candidate’s popularity, experience, and influence, especially as a recording artist, composer, or teacher. While a deliberate effort has been made to recognize musicians of the older generations who played in American tamburitza style, younger musicians who play in European and hybrid electric styles are also being recognized.

The Lou Cavic Founder’s Award honors “young people who have demonstrated an outstanding devotion to the preservation of tambura music and Slavic culture” (TAA 2023b). Most of the past Founders Award winners remain active in the TAA. In 2012, one of the first Founders awardees, Joe Kirin Jr. (b.1963), was inducted into the Hall of Fame; since then, many of the new Hall of Fame inductees are former Founders Award winners. Whenever possible, Founders Award recipients are given an opportunity to play at Ganza events.

Tamburitza enthusiasts in North America have increasing access to tambura music in the home countries, and some of the music performed at recent Ganzas has also been performed in European festivals by American tamburashi. However, European artists have only rarely been invited to play at Ganzas, as opposed to tambura festivals organized by the CFU, which has organized travel and performances by Croatian groups from Europe.

Similarly, Hall of Fame awards have been limited to tamburashi who have been active in North America; this includes a small number of musicians who were born in Croatia or Serbia but later immigrated to and were active in North America. The only exception in the Hall of Fame is the celebrated Romani musician Janika Balaž, who was recognized for his exceptional influence among American tamburashi.

GANZAS IN THE CURRENT AMERICAN TAMBURITZA ECOSYSTEM

As the American tamburitza musical ecosystem evolved over the years, the Ganza became one of the most prominent occasions for music in a tamburashi's or tamburitza fan's world. Music produced and supported on this occasion was also valued in other community events, and the honor and prestige afforded by Hall of Fame membership was recognized in Croatian- and Serbian-American communities and beyond.

Nonetheless, the place of the Ganza in this evolving musical ecosystem has shifted. This is most visible in Ganza attendance, which has dropped off in recent years on the part of both tamburashi and attendees.

For musicians, the Ganza is now just one of many occasions for tamburashi to play. With increasing economic pressure – both for musicians' fees and expenses associated with engagements – many musicians have become more selective about the gigs (engagements) they take. Even the notion that the Ganza is a gig represents a change. For many musicians, past and present, Ganza was in a special, privileged category; except in unusual circumstances, a musician would always seek to attend the Ganza, and while some remuneration could be expected — especially from tipping in the “becar suites” — financial considerations were not foremost. In recent Ganzas, the TAA Board has made efforts to pay musicians in addition to covering expenses, in an effort to continue attracting the best bands. In effect, the status of the Ganza has fallen somewhat in the comparative context of the American tamburitza musical ecosystem, although it remains important. Similar social forces are at work among attendees. Despite efforts to attract younger Ganza attendees, the median age of audience members has been rising. Not only are the older attendees more sensitive to rising travel costs (although the TAA makes every effort to keep hotel prices low), but many are also no longer able to travel. In addition, a general decline in levels of volunteerism has made it difficult to support community activities of all kinds (Beaty et al. 2023).

The nature of the Croatian and Serbian diaspora communities has also changed. “Our Slavic culture”, originating in the years before World War II, has become diluted as community members in increasing numbers have moved out of the core diaspora communities, and found new social relationships and families outside the communities.

And as in society at large, the COVID-19 pandemic was disruptive in 2020, and post-pandemic recovery has been slow. Nonetheless, interest was such that the TAA produced a “virtual Extravaganza” in 2020; many bands contributed videos and it enjoyed widespread audience support.²⁸

Musical tastes are also evolving in Croatian and Serbian diaspora communities. The American tamburitza style, which still forms the core musical offering at Ganzas, is now one of several styles available at community events. At contemporary Croatian-American events, European tamburitza and hybrid electric styles are increasingly

28 2020 Virtual Tamburitza Extravaganza. <https://www.youtube.com/watch?v=TAjsrle4QDE>.

MARK FORRY

THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA AND ITS "EVOLUTION"
IN THE AMERICAN TAMBURITZA MUSICAL ECOSYSTEM

heard, and in recent years, tamburashi have sometimes been supplanted by DJs or by musicians playing only modern instruments. At contemporary Serbian-American community events, the musical component can consist of some combination of American-style tamburitza, contemporary Serbian folk and popular music played on modern instruments, and recorded music to accompany folk dance performances. However, to recent Serbian immigrants who have become involved with Serbian-American communities, as well as to some fourth-generation Serbian-Americans, tamburitza "is not our music", as some believe that it is exclusively Croatian music.

CONCLUDING REMARKS

For over 50 years, Ganzas have occupied a unique and privileged place in the American tamburitza scene, with their emphasis on small ensembles, the shared musical style of Croatians and Serbians in North America, and recognition for the individuals who created and maintained this style. In so doing, they have contributed to the sustainability of American tamburitza practice by providing a stable annual venue for performances in the style, honoring the leading artists in the style, and promoting tamburitza for future generations. The TAA is the *de facto* institutional patron of American tamburitza practice for combos.

However, the musical landscape of Croatians and Serbians in America, as well as the broader American musical landscape, has evolved over the years. Consequently, the TAA Board continues to ask itself: Are the activities of the TAA – especially the Extravaganza, the Hall of Fame, and the Founders Awards – sufficient to fulfill its Mission Statement to "promote the preservation & evolution of tamburitza music"? Should the TAA engage in activities apart from those taking place once per year at the Extravaganza? Could the TAA cooperate with other institutions to encourage young people – musicians, dancers, and other community members – to attend Ganzas and take part in Ganza activities? What else could be done to sustain tamburitza music? Is the TAA in its current configuration aligned with contemporary social and cultural institutions and processes?

Schippers' and Grant's characterization of a musical ecosystem highlights the forces in the ecosystem that are amendable to appropriate intervention. This concern is shared with other approaches to musical ecosystems in applied ethnomusicology; how to overcome the challenges of promoting traditional musical practice in the modern world? In the Extravaganza, the TAA has created and maintained a vehicle to promote American tamburitza music as a sustainable living tradition. Given the successful activities of the past 50 years and institutional awareness of current challenges, we can be guardedly optimistic that the TAA will continue its mission, and that the Extravaganza will continue to celebrate the cultural and musical value of tamburitza music in America.

LIST OF REFERENCES

- Beaty, Bythalia, Glenn Gamboa, and The Associated Press. 2023. "Volunteering has been declining for decades but the pandemic and economic struggles made it a lot worse: 'This is a wake-up call'". *Fortune*, April 17, 2023. <https://fortune.com/2023/04/17/nonprofit-volunteering-declining-covid-pandemic-economic-hardship/>.
- Bezić, Nada. 2001. "Tamburica – hrvatski izvozni proizvod na prijelazu 19. u 20. stoljeće". *Narodna umjetnost* 38/2, 97–115.
- Bodnar, John. 1985. *The Transplanted: A History of Immigrants in Urban America*. Bloomington IN: Indiana University Press.
- Brankov, Dušan. 1998. *Tambura: a definition of the shape, dimensions, and technology of crafting Vojvodina system tambure*. Translated by Dušan Brankov and Mark Forry. St. Louis MO: Tamburitza Association of America.
- Center for Music Ecosystems. 2023. "Our Mission". <https://www.centerformusicecosystems.com/our-mission>
- Crnković, Rudolf. 1933. *Sa "Zvonimirom" po Americi: Zapisci 5 godišnjeg tamburaškog putovanja*. Chicago IL, Self-published.
- Crum, Richard George "Dick". 1993. *Old-Tyme Kolos*. Los Angeles CA: Tamburitza Extravaganza.
- Dumnić Vilotijević, Marija. 2019. *Zvuci nostalgije: Istorija starogradske muzike u Srbiji*. Beograd: Čigoja Štampa.
- Dunin, Elsie Ivancich. 1979. *South Slavic Dances in California: A Compendium for the Years 1924–1977*. Palo Alto CA: Ragusan Press.
- Ferić, Mihael. 2011. *Hrvatski tamburaški brevijar*. Zagreb: Šokadija.
- Forry, Mark. 1982. *The Bećar Music of Yugoslav Americans*. MA thesis, University of California at Los Angeles.
- Forry, Mark. 2000. "Yugoslav-American Music". *New Grove Dictionary of American Music*. Oxford: Oxford University Press. [Revised, originally published 1986.]
- Forry, Mark. 2011. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Novi Sad: Prometej.
- Govorchin, Gerald Gilbert. 1961. *Americans from Yugoslavia*. Gainesville: University of Florida Press.
- Grant, Catherine. 2018. "Music Sustainability". *Oxford Bibliographies*. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0105.xml>.
- Greene, Victor. 1992. *A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Keil, Charles, Angeliki V. Keil, and Dick Blau (photographer). 1992. *Polka Happiness*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kisslinger, Jerome. 1990. *The Serbian Americans*. New York: Chelsea House.
- Kolar, Walter. 1975. *A History of the Tambura, Vol. 2: The Tambura in America*. Pittsburgh, PA: Duquesne University Tamburitza Institute of Folk Arts.
- Laušević, Mirjana. 2007. *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. New York: Oxford University Press.
- Leopold, Siniša. 1995. *Tambura u Hrvata*. Zagreb: Golden Marketing.
- Lukić-Krstanović, Miroslava and Mirjana Pavlović. 2018. "Ethnic Symbols and Migrations: Serbian Communities in USA and Canada". *Glasnik Etnografskog Instituta SANU* 66(3): 683–685.
- MacMillen, Ian. 2012. *Tambura Music Across Geographic and Ethnic Divides in Croatia and Its Intimates*. PhD dissertation, University of Pennsylvania.
- March, Richard. 2013. *The Tamburitza Tradition: From the Balkans to the Midwest*. Madison: The University of Wisconsin Press.

MARK FORRY

THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA AND ITS "EVOLUTION"
IN THE AMERICAN TAMBURITZA MUSICAL ECOSYSTEM

- March, Rick and Dick Blau. 2015. "Polka Heartland: Why the Midwest Loves to Polka". *The Wisconsin Magazine of History* 99 (1): 50–53.
- Online Etymological Dictionary. "Mission (n.)". <https://www.etymonline.com/word/mission>
- Opacich, Milan. 2005. *Tamburitza America*. Tucson, AZ: Black Mountain Publishers.
- Prpić, George. 1971. *The Croatian Immigrants in America*. New York: Philosophic Library.
- Ranic, Ray "Rajko". 2019. "The Tamburitza Forum: Tamburitza Association of America - Hall of Fame". *The Balkan Lion*. <https://www.thebalkanlion.com/fame.html>.
- Schippers, Huib, and Catherine Grant. 2016. "Approaching music cultures as ecosystems: A dynamic model for understanding and supporting sustainability". In *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*, edited by Huib Schippers and Catherine Grant, 333–352. New York: Oxford University Press.
- Simić, Andrei. 1969. "Management of the Male Image in Yugoslavia". *Anthropological Quarterly* 42(2): 89–101.
- Small, Christopher. 1978. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Spottswood, Richard K. 1990. *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893–1942. Vol. 2: Slavic*. Champaign IL: University of Illinois Press.
- TAA (Tamburitza Association of America). 2012. "Credo". *Tamburitza Times* [A Quarterly Publication of the Tamburitza Association of America.] Spring 2012.
- TAA (Tamburitza Association of America). 2023a. "About us". <https://www.tamburitza.org/aboutus>.
- TAA (Tamburitza Association of America). 2023b. "Awards". <https://www.tamburitza.org/awards>.
- TAA (Tamburitza Association of America). 2023c. "Bylaws of the Tamburitza Association of America". https://www.tamburitza.org/_files/ugd/fdeb9e_6cc5115aa0ff40d9963f99ccad61bad.pdf
- TAA (Tamburitza Association of America). 2023d. "Orchestra application". <https://www.tamburitza.org/orchestra-application>.
- The Tamburitzaans. 2023. "About us". <https://www.thetamburitzaans.org/about/ourstory>.
- Titon, Jeff Todd. 2009. "Economy, Ecology, and Music: An Introduction". *World of Music* 51, No.1: 5–15.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Vidić-Rasmussen, Ljerka. 2002. *Newly composed folk music of Yugoslavia*. New York: Routledge.
- Vukosavljev, Sava. 1990. *Vojvođanska tambura*. Novi Sad: Matica Srpska.

МАРК ФОРИ

ФЕСТИВАЛ *THE TAMBURITZA EXTRAVAGANZA* И ЊЕГОВА „ЕВОЛУЦИЈА” У МУЗИЧКОМ СИСТЕМУ АМЕРИЧКЕ ТАМБУРИЦЕ

(РЕЗИМЕ)

The Tamburitza Extravaganza [Тамбурашка екстраваганца], музичка манифестација у Сједињеним Америчким Државама коју организује Тамбурашка асоцијација Америке (*The Tamburitza Association of America* – ТАА), већ више од педесет година организује наступе тамбурашких састава за заинтересовану хрватску и српску дијаспору. Користећи музичке екосистеме као модел за описивање услова који стварају и одржавају музичку праксу, ова студија се бави сродним музичким екосистемима Северне Америке уопште и америчке тамбурашке праксе, с посебним нагласком на инфраструктурне процесе који подржавају музичке организације. Заснована је на искуству аутора као извођача који је наступао на фестивалу *The Tamburitza Extravaganza*, интервјуима са члановима ТАА и објављеним документима ове асоцијације, као и другим објављеним тамбурашким изворима. Тамбурашка музичка пракса у Северној Америци настала је у хрватском и српском имигрантском искуству, са осећајем заједничке културе који је створио јединствен, амерички тамбурашки стил. Неке од прилика за извођење тамбурашке музике у Северној Америци заједничке су са приликама у домовинама, али је неколико нових проистекло из искуства дијаспоре, од којих је једна управо *The Tamburitza Extravaganza*. Сваке године од 1974. ТАА организује ову манифестацију у другом америчком граду. Ови догађаји се одвијају у великим хотелима који омогућавају паралелни ток више активности, укључујући формалне и неформалне наступе, церемонију доделе награда ТАА „Галерија славних” и признања младим музичарима. Циљеви и задаци ТАА су садржани у „Мисији организације”, која прецизира да ТАА треба да „промовише очување и развој тамбурашке музике” и „пружи весело, образовно и забавно искуство”.

Фестивал *The Tamburitza Extravaganza* је настао на основу утемељених процеса америчког музичког екосистема. Екосистеми настављају да еволуирају, те се и позиција овог фестивала у америчком тамбурашком музичком екосистему мења, па отуда жеља млађих организатора ових догађаја да нагласе „еволуцију” као један од циљева ТАА.

THE *MUSIC IN SERBIA* FESTIVAL AS A "PERMANENT SOCIAL OBLIGATION OF MUSIC WORKERS"

Miloš Marinković¹

Research Associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

ФЕСТИВАЛ МУЗИКА У СРБИЈИ КАО „ПЕРМАНЕНТНА ДРУШТВЕНА ОБАВЕЗА МУЗИЧКИХ РАДНИКА”*

Милош Маринковић

Научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Received: 1 September 2023

Accepted: 1 December 2023

Original scientific paper

ABSTRACT

The *Music in Serbia* festival (*Muzika u Srbiji* – MUS) was held in Belgrade and other Serbian cities from 1976 to 1991. Presenting contemporary creativity of composers from the former Socialist Republic of Serbia and its two provinces (Socialist Autonomous Province of Kosovo and Socialist Autonomous Province of Vojvodina), as well as works by Serbian authors of older generations, MUS existed as a unique place of valorization and revalorization of domestic art music. Through the analysis of program and organizational strategies, financial aspects, repertoire policy, and forms of dissemination and promotion, this article points not only to the artistic scope but also to the socio-political implications of the *Music in Serbia* festival.

KEYWORDS: *Music in Serbia* (*Muzika u Srbiji* – MUS), music festival, contemporary art music, music of the Socialist Republic of Serbia, culture of socialism.

* Рад је резултат на пројекту *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society*, који финансира Фонд за науку Републике Србије (РС-7750287), а спроводи Музиколошки институт САНУ.

1 marinkovic92milos@gmail.com.

АПСТРАКТ

Фестивал *Музика у Србији* (МУС) одржавао се у Београду и другим градовима Србије, у периоду од 1976. до 1991. године. Представљајући савремено стваралаштво композитора из тадашње Социјалистичке Републике Србије и њених покрајина (САП Косово и САП Војводина), али и композиције српских аутора старијих генерација, МУС је егзистирао као јединствено место валоризације и ревалоризације домаће уметничке музике. Кроз анализу програмско-организационих стратегија, финансијских аспеката, репертоарске политике и видова дисеминације и промоције МУС-а, у раду се указује на уметничке домете, али и на друштвено-политичке импликације овог фестивала.

Кључне речи: *Музика у Србији* (МУС), музички фестивал, савремена уметничка музика, музика Социјалистичке Републике Србије, култура социјализма.

ОРГАНИЗАЦИОНИ ИЗАЗОВИ ФЕСТИВАЛА *МУЗИКА У СРБИЈИ*

Фестивализација музике у Федеративној Народној / Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији рано је препозната као важна стратегија у оквиру културне политике, па је, у складу с тим, током 50-их и 60-их година прошлог века успостављена читава мрежа фестивала уметничке, традиционалне и популарне музике, укључујући и оне посвећене музичком аматеризму. Уз културне манифестације чија је програмска концепција у већој или мањој мери резонирала с културном политиком савезништва југословенских народа, од 70-их се у појединим југословенским центрима појављују фестивали уметничке музике републичког карактера. Међу њима се, најпре, издвајају *Dani hrvatske glazbe* (1970), потом македонска *Струшка музичка есен* (1975), *Slovenski glasbeni dnevi* (1986), као и манифестација *Музика у Србији* (МУС), основана у Београду 1976. године.

Формирање првог републичког фестивала уметничке музике у Социјалистичкој Републици Србији одвијало се у специфичним друштвено-политичким констелацијама. Наиме, по проглашењу новог југословенског устава 1974. године, који је подразумевао крајњу децентрализацију политичке моћи и превласт републичких спрам савезних ингеренција,² унутрашње уређење Социјалистичке Федеративне Републике Југославије све је више наликовало конфедерацији.³ Истовремено, с јачањем 'државности' југословенских

2 Процеси децентрализације политичког система у Југославији могу се пратити већ од 50-их година, а о њиховим резултатима у култури, између осталих, писала је ауторка Бранка Докњић (2013).

3 У књизи *Jugoslavija: država koja je odumrla...*, политиколог Дејан Јовић наводи да је југословенска елита децентрализовала и ослабила функције државе до те мере да је држава постала немоћна да

република, уставне реформе биле су усмерене и на оснаживање самоуправљања, као јединственог модела југословенског социјализма. Како би се радничкој класи омогућило „[...] da neposredno ostvaruje svoje političke i privredne interese, i samostalno odlučuje o sredstvima i rezultatima svog rada” (Pirjevec 2013, 350), нови југословенски Устав иницирао је оснивање самоуправних интересних заједница (СИЗ) у различитим сферама друштвеног живота, па и у култури. У складу с тим, од средине 70-их права су радника за управљањем средствима друштвене репродукције у култури и дела дохотка који издвајају за испуњење културних потреба (Анон. 1975) регулисана у оквиру СИЗ-ова културе, који су, као што ћемо у наставку овог рада видети, имали значајну улогу и за функционисање фестивала *Музика у Србији*.

Идеје за организацију републичког фестивала уметничке музике годинама су се, по свему судећи, ’осећале у ваздуху’.⁴ Замисао је потекла од музиколошкиње Мирјане Веселиновић (данас Веселиновић-Хофман),⁵ која је тада, као асистенткиња на Факултету музичке уметности у Београду, свој предлог најпре предочила члановима Катедре за музикологију и етномузикологију. Катедра је, према њеном сведочењу, предлог о оснивању фестивала подржала, али се, због недостатка финансијских средстава, у организацију укључило Удружење композитора Србије (УКС), чији је Управни одбор⁶ једногласно усвојио предлог и преузео даље кораке за његову реализацију (Веселиновић-Хофман 2023). Образлажући потребу за предложеном музичком манифестацијом, њене циљеве и задатке, Веселиновић-Хофман је истакла:

Činjenica da je srpska muzika bogata umetnički vrednim ostvarenjima, da se njihov broj iz dana u dan povećava, a da mnoga od tih dela ne žive kontinuirano i intenzivno na našim koncertnim podijumima, te da samim tim ne postižu ni odgovarajuću društvenu primenu, navela je Upravni odbor Udruženja kompozitora Srbije na inicijativu o ustanovljenju festivala 'Muzika u Srbiji' čiji je cilj sistematsko prikazivanje, izvođenje vrhunskih dela našeg muzičkog stvaralaštva. U tom smislu, Festival je zamišljen kao permanentna društvena obaveza muzičkih radnika u nas ([Veselinović] 1976a, 1).

У периоду од 15. до 19. новембра 1976. године уприличен је први фестивал *Музика у Србији*, у оквиру којег је приређено пет концертних вечери у Студентском културном центру и Коларчевој задужбини (у Прилогу А

се одупре унутрашњим и спољним изазовима, што је, између осталог, и довело до њеног распада 90-их година (Jović 2003).

4 У Извештају Удружења композитора Србије (1975/76) истиче се како је новонастала клима омогућила „[...] Upravnom odboru da pokrene i ove godine ideju, koja je dugo čekala da ugleda svetlost dana i da jedan broj dela članova našeg Udruženja plasira u okviru Festivala [...]” (Анон. 1976, 3).

5 Овим путем изражавам велику захвалност проф. др Мирјани Веселиновић-Хофман на конструктивном и инспиративном разговору о фестивалу *Музика у Србији*. Такође, захваљујем музиколошкињи Милени Пешић, која ми је поклонила концертне програме овог фестивала.

6 Управни одбор УКС-а 1976. године чинили су: Витомир Трифуновић (председник), Зоран Ерић и Бранко Каракаш (секретари), те чланови Никола Херцигоња, Мирјана Веселиновић, Дејан Деспић, Душан Радић, Богољуб Сребрић, Звонимир Скерл и Властимир Перичић (Анон. 1977).

видети плакат првог МУС-а). Удружење композитора Србије од самога је почетка препознало институционално партнерство као оптималну стратегију одрживости ове манифестације. Поред Студентског културног центра и Коларчеве задужбине, током историјата МУС-а бројне институције укључивале су се као организациони партнери (о чему сведоче програмске књижице фестивала), а међу њима и Факултет музичке уметности, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, Народно позориште, Битеф театар, Дом омладине Београда, Уметнички павиљон „Џвијета Зузорић” и друге. Ипак, сарадња УКС-а с Удружењем музичких уметника Србије (УМУС), те с покрајинским композиторским удружењима, Друштвом композитора Косова (ДКК) и Удружењем композитора Војводине (УКВ), била је суштинска за идејну реализацију фестивала *Музика у Србији*. Наиме, израсла из првобитних секција композитора у Приштини и Новом Саду (успостављених при УКС-у 1969. године), композиторска Удружења Косова и Војводине самосталност су стекла неколико година касније (ДКК 1972, а УКВ 1973), а у атмосфери припреме новог Устава (1974), који је, практично, подразумевао изједначавање статуса социјалистичких аутономних покрајина и република. Истовремено, таква (културна) политика узроковала је све већу затвореност југословенских република и покрајина у сопствене оквири, о чему посредно читамо и у Извештају УКС-а из 1976. године. Пошто је у круговима овог удружења годину дана пре одржавања првог МУС-а исказана потреба за успостављањем ’што тешњих контаката с покрајинским друштвима Косова и Војводине’ (Аноп. 1976), утемељење МУС-а могло би се, између осталог, сматрати и потенцијалним средством за превазилажење таквих баријера.⁷

Сарадња трију композиторских удружења у организацији овог фестивала започета је у оквиру МУС-а 1977, годину дана пре потписивања Самоуправног споразума о сарадњи републичких и покрајинских заједница културе, који је, како је у њему наведено, обавезивао на договарање о заједничким програмима и акцијама (Ђокић и Лишт 1984, 241). Ипак, златно доба ове сарадње на МУС-у бележи се од 80-их година, када долази и до знатног проширења капацитета ове манифестације. Наиме, фестивал *Музика у Србији* првих је година приређиван само у Београду, да би почетком 80-их на својеврстан начин био децентрализован, што је у пракси подразумевало следеће: након што би се МУС, у трајању од неколико дана, одржао у главном граду републике, поједини фестивалски концерти потом би били организовани и у покрајинским престоницама (Новом Саду и Приштини), те у осталим, мањим градовима централне Србије и њених покрајина.⁸

7 Веселиновић-Хофман је у разговору истакла како су тадашњи актери културног живота (међу којима и она сама) истовремено имали веома изражену свест, како о аутономији покрајина, тако и о припадности једној држави (Веселиновић-Хофман 2023).

8 Оваква концепција замишљена је од почетка, али све до 1982. године она није озбиљније реализована. Наиме, лист *Политика* је након првог МУС-а известио да се планира реприза фестивалских концерата по многим градовима Србије (Веселиновић 1976b), али се у Извештају УКС-а наводи како је ’делимичну репризу’ МУС доживео једино на Новом Београду и у Смедереву (Аноп. 1977). Идеја о организацији концерата МУС-а није заживела ни неколико година касније,

О овим, концепцијским искорачењима МУС-а почетком 80-их писала је и тадашња штампа, која је забележила да су „[у]накрсно догађање приредби у градовима у унутрашњости и у Београду, као и успешна сарадња с покрајинским удружењима Косова и Војводине нагостили [...] једну нову друштво физиономију ове музичке манифестације” (Пешић 1983а, 7). Резултат нове концепције био је тај да је, на пример, 1982. године, уз осам концерата МУС-а у Београду, одржано и девет концерата у градовима уже Србије (Пожаревац, Ниш, Чачак, Титово Ужице, Крагујевац) и њених покрајина (Приштина, Нови Сад, Зрењанин) (Пешић 1983б). Таква концертна децентрализација фестивала кулминирала је 1984. године, када је МУС ушао у, рекли бисмо, експерименталну фазу. Наиме, програм МУС-а је, под насловом *Muzika u Srbiji: ciklus koncerata*, приређиван током читаве концертне сезоне у Београду и другим градовима,⁹ чиме је овај догађај изгубио конвенционалан фестивалски оквир у трајању од неколико дана.

Преобликован из тежње „[...] за življim prisustvom domaćeg stvaralaštva u koncertnoj praksi, ne samo u okvirima jedne vremenski ograničene smotre” (Petrović 1984, 3), нови концепт фестивала подржао је СИЗ културе Београда, који је средства за организацију МУС-а 1984/85. повећао са дотадашњих 70.000 на 270.000 динара (Ibid.). Иако се испрва чинило да је реализација МУС-а током трајања концертне сезоне решила финансијску неизвесност фестивала, будући да је у оквиру фестивалског програма улазио велики број и иначе предвиђених концерата, УКС већ крајем 1986. пише републичком СИЗ-у културе поводом великих финансијских потешкоћа (Видак 1986). Као што смо већ истакли, МУС се организовао преко самоуправних интересних заједница, путем којих је, уместо дотадашњег државног, требало успоставити ’независни’ парламентарни модел управљања развојем друштвених делатности, па тако и културе (Ђукић 2010). Будући да су се концерти МУС-а одржавали и у Београду и у остатку Србије, организатори фестивала финансијску су подршку потраживали не само од београдског, већ и од републичког, те покрајинских СИЗ-ова културе. Међутим, резултати су показивали да је одлучивање о приоритетима културног развоја, упркос наизглед децентрализованим СИЗ-овима, и даље било строго централизовано и руковођено тржишним профитом. У појединим годинама помоћ београдског СИЗ-а чак је у потпуности изостајала, па су организатори фестивала с ансамблима склапали уговоре који су, уз плаћени хонорар за концерте МУС-а по Србији (финансираних из републичког СИЗ-а), подразумевали обавезу извођача да приреди и концерт у Београду (Kambasković 1982). О растућим проблемима организације МУС-а и недовољној подршци СИЗ-ова извештавала је и хроника београдског музичког живота, која је, средином 80-их, између осталог, забележила:

о чему поново сазнајемо из *Полиџике*: „Од градова у Србији очекивало се да обезбеде сале и сл. На такав, писмени предлог, разаслат из Удружења композитора Србије није стигао ниједан одговор, ни из једног града” (Културна р[едакција] 1980, 15).

⁹ Према наводима музиколошкиње Мелите Благојевић (данас Милин), од октобра 1984. до фебруара 1985. одржано је двадесет концерата, док се до краја сезоне планирало још четрнаест (Blagojević 1985).

Што се финансирања тиче 'Музика у Србији' дели судбину осталих наших фестивала. Удружење композитора Србије, организатор ове смотре, од Републичке заједнице културе и СИЗ-а културе Београда добија наменска средства [...] која ни издалека нису довољна за један овакав фестивал који има намеру да прикаже савремени тренутак нашег музичког живота (Огњановић 1986, 10).

Очигледно да је одвијање МУС-а током читаве концертне сезоне представљало преамбициозан подухват УКС-а, узимајући у обзир чињеницу да су фестивалски концерти у унутрашњости причињавали велики издатак (због дневница, путних трошкова, превоза инструмената итд). Тако је, у једном од докумената УКС-а из 1987, у коме су апострофирана минимална средства добијена за организацију МУС-а, закључено да би у будућности „[...] bez odgovarajuće pomoći bilo dovedeno u pitanje održavanje ove muzičke manifestacije, jedine koja populariše i predstavlja javnosti isključivo dela domaćih autora” (Anon. 1987a, 1). Како је помоћ републичког СИЗ-а изостала, план УКС-а да у 1987. години „[...] ciklus Muzika u Srbiji traje do maja meseca, do kada je planirano da se održi 10 koncerata u Srbiji” (Ibid.), није био остварив. Док се у Удружењу расправљало о евентуалном препуштању организације МУС-а „Југоконцерту” – Југословенској концертној агенцији за музичко-сценску делатност (Miljković 1988), на последице организационих промена указивала је и музичка критика, тиме да „[...] сам назив фестивала више не одговара садржају програма концерата, јер нити има иједног ванбеоградског композитора нити се догађа игде ван Београда” (Радовић 1989, 9). Свесно озбиљности ситуације, руководство УКС-а почетком 90-их обратило се градским властима, наглашавајући да би гашење МУС-а представљало атак на музичку културу наше средине (Михајловић 1990, 1).

Ако су фестивали догађаји од којих се очекује да, уз стимулисање развоја уметности у одређеној средини, подстичу и развој локалне економије (Klaic 2014), очигледно да је политичким елитама у Србији овај други аспект представљао одлучујући фактор у процени значаја културне манифестације какав је био МУС. Стога, овај фестивал се, због лоше финансијске ситуације, већ 1987. године 'вратио' традиционалној фестивалској концепцији у трајању од неколико дана, а потпуно је обустављена и сарадња УКС-а с покрајинским Удружењима композитора, што је резултирало поновном концентрацијом већине фестивалских концерата у Београду.¹⁰ На то је свакако утицала и растућа међуетничка криза у САП Косово, која је, посебно од друге половине 80-их, постала евидентна и у културној сфери, а 1989. године довела до потпуног прекида културне, научне и просветне сарадње између Београда и Приштине

10 Мада се у једном допису УКС-а републичком СИЗ-у културе говори о заједничким концертима трију композиторских удружења (1987/88), у званичним програмима фестивала тих концерата нема (Михајловић 1988).

(Imami 2017).¹¹ Иако *Музика у Србији* није успела да израсте у манифестацију која би функционисала као средство за стварање нових друштвених веза и излечење друштвених рана, како фестивале види Февр д' Арсије (Faivre d'Arcier 2014), МУС је током своје кризне фазе (1987–1991) добио потпуно нову физиономију, профилишући се као фестивал с јасним тематским одређењем, о чему ће више речи бити у даљем току студије.

Након континуираног одржавања у периоду од 1976. до 1989. године, последњи МУС је приређен са годином дана закашњења, маја 1991, што је додатно указивало на проблеме дугорочног планирања активности у Удружењу композитора Србије.¹² Диверсификација финансијских ресурса и значајније фокусирање на маркетиншке активности, као могуће стратегије превазилажења неповољног економског тренутка у фестивалском менаџменту (Janković 2006), ипак су, у политичким констелацијама распада социјалистичке Југославије, биле превелики изазов за руководство *Музике у Србији*.

РЕПЕРТОАРСКИ ОКВИРИ ФЕСТИВАЛА *Музика у Србији*

Вођени идејом приказивања развоја „[...] srpske solističke i kamerne muzike od njenih početaka do ostvarenja mlađe generacije naših savremenih kompozitora [...]” ([Veselinović] 1976a, 1), фестивалски организатори су на програму првог МУС-а 'окупили' тридесетак музичких стваралаца, рођених у распону готово једног века – од Јосифа Маринковића (1851–1931) до Рајка Максимовића (р. 1935). Тако је, с једне стране, програм фестивала обухватао соло песме српских романтичара (Маринковић, Мокрањец, Бинички) и аутора потоњих генерација (Коњовић, Христић, Вучковић), док су, с друге стране, публици представљена истакнута остварења савремене камерне литературе (*Сновиђења* Енрика Јосифа, *Ћисак* Душана Радића, *Stringent* за 15 гудача Владана Радовановића, *Микросонајте* бр. 1 Александра Обрадовића, *Диверџименио* Петра Озгијана, *Парџиша кончерџианије* за виолину и гудаче Рајка Максимовића), која су рефлектовала богатство стилских и композиционо-техничких тенденција српске послератне музике. Ослањајући се на репертоарску политику првог МУС-а, као историјско-музичког пресека, критика је посебно истакла селекцију клавијских остварења, о чему је у часопису *Zvuk* забележено:

11 На проблеме у односима Републичког удружења с Покрајинским (у овом случају УКВ) на одређен начин сведочи један запис са седнице УКВ-а из 1988. године: „S obzirom da UK Srbije nije prihvatilo angažovanje Tamburaškog orkestra Radio N. Sada za izvođenje dela članova UK Srbije na zajedničkim koncertima u okviru Festivala 'Muzika u Srbiji' zaključeno je da se ne angažuje orkestar ni za izvođenje vojvođanskih autora zbog kratke minutaže do 30'” (Deže 1988, 1).

12 Планом рада УКС-а за 1992. годину била је предвиђена организација пет концерата у оквиру фестивала *Музика у Србији* (Mihajlović 1991), међутим, овај план није реализован. Разлог је вероватно преоријентација и фокусирање чланова УКС-а на покретање Међународне трибине композитора, манифестације савремене музике, основане 1992. године.

[A]ko je ovaj festival nameravao da nam pruži i sliku razvoja i kvaliteta pojedinih žanrova, onda je slika klavirske literature svakako bila najbolja i najpotpunija: čuli smo *Sonatinu* Predraga Miloševića, *Sedam balkanskih igara* Marka Tajčevića, *Ritmičke grimase* Miloja Miloševića [Milojevića – prim. M. M.], *Pet improvizacija* Milutina Radenkovića, *Tri psalma* Enrika Josifa i *Odjeke* Vasilija Mokranjca (Nikolajević 1976, 106).

Извештавајући афирмативно о солистичком и камерном стваралаштву српских аутора с МУС-а 1976, критика је наговестила да ће у будућности овај фестивал имати велики значај „[...] tim pre što postoji još niz područja – horsko pre svega – dela i stvaralaca koji treba da dobiju mesto u njegovom programu” (Ibid.). Управо је концертом Академског камерног хора „Колегијум музикум” отпочео МУС 1977, који се, у односу на солистичко-камерни оквир првог фестивала, жанровски проширио на хорску, али и на оркестарску и сценску музику, укључујући и један концерт који су приредили цез музичари. Од тада, па све до средине 80-их, репертоарска политика МУС-а, заснована на презентацији најразличитијих стилских и композиционо-техничких тенденција у домаћој музици, није предвиђала фокусирање на одређени музички жанр.

До средине 80-их спровођена је и репертоарска стратегија представљања савременог стваралаштва у комбинацији с опусима из музичке прошлости. Неке од класика српске музике међуратног периода, које је публика МУС-а могла да чује, јесу гудачки квартети Јосипа Славенског, *Сонајина* Предрага Милошевића, *Дувачки квинтет* Љубице Марић, али и одломци из српске оперске литературе тога доба. Историјској димензији МУС-а својевремено је допринео и запажен реситал пијанисте Душана Трбојевића под насловом *Антилопија клавирске музике у Србији* (МУС 1981), у оквиру којег је публици представљен развојни пут српске клавирске музике, од времена Корнелија Станковића и Роберта Толингера до Властимира Трајковића и Ивана Јевтића. Осим тога, посебан куриозитет овом фестивалу причињавало је и извођење неких готово заборављених остварења из српске музичке историје, као што су, на пример, гудачке *Фуге* Стевана Мокрањца (МУС 1983) или композиције Јосифа Шлезингера (МУС 1984/85).

С друге стране, уколико се однос 'садашњости и прошлости' на програмима МУС-а сагледа квантитативно, може се приметити да се овај фестивал већ од свог другог издања значајније фокусирао на савремену музику, одражавајући неокласична и авангардна, а онда и постмодернистичка настојања домаћих аутора. Тако су, примера ради, изузев Мокрањчеве *Липшурције*, остварења Крстића и Стојановића, те хорских композиција Коњовића, Милојевића и Тајчевића, сва остала дела с МУС-а 1977 (којих је било преко педесет) припадала послератним опусима српских композитора (нека од њих су *Чейвртиа симфонија* Василија Мокрањца, *Концертијанина музика* Јосипа Калчића, *Еклоја* Лудмиле Фрајт, *Чейири нокијурна* Властимира Трајковића, *За Ирену* Иване Стефановић, *Гудачки квинтет* Берислава Поповића, као и премијерно изведени *Инијејрали* Витомира Трифуновића, *Торзо* Растислава Камбасковића, *Ламентијозо* Милана Михајловића). Такође, године 1978, концерт Мешовитог хора РТВ Београд,

конципиран као својеврсна хронологија српске хорске музике, био је једини догађај те врсте у склопу трећег МУС-а. На другим концертима, као, уосталом, и на већем делу програма с МУС-а 1979, представљено је савремено музичко стваралаштво аутора средње и млађе генерације, попут Љубице Марић, Станојла Рајичића, Николе Херцигоње, Енрика Јосифа, Александра Обрадовића, Константина Бабића, Петра Озгијана, Мирјане Живковић, Рајка Максимовића, Срђана Хофмана, Властимира Трајковића, Иване Стефановић, Зорана Ерића, Жарка Мирковића, Милована Филиповића, Вере Миланковић, Југослава Бошњака, Драгољуба Илића.

Организација студентских концерата (отпочета на МУС-у 1977) такође је доприносила све изражајнијој програмској оријентацији МУС-а ка савременој, односно новијој музици. Најмлађи композиторски нараштаји већ су првом појавом на овом фестивалу испунили ступце музичке критике, па се, примера ради, могло прочитати како је „[p]osebno obeležje drugog MUS-a predstavljalo [...] uključivanje najmlađe generacije srpskih kompozitora (Ivan Jevtić, Milan Mihajlović, Vlastimir Trajković, Ivana Stefanović), koja nas je svojim zrelim, zakruženim, nadahnutim ostvarenjima, svojim talentom, uverila u široke mogućnosti daljeg razvoja domaće muzike” (Trišić 1977, 72). Промовисањем стваралаштва неафирмисаних аутора, МУС је, у недостатку манифестација какве познајемо данас (нпр. Концерти младих аутора – КОМА), био изузетно важна платформа за афирмацију студената композиције, као будућих креатора музичко-стваралачких збивања у земљи.

Поред студената и, наравно, чланова Удружења композитора Србије, окосницу савременог стваралаштва на репертоару МУС-а чинила су и остварења покрајинских композитора, из САП Косова и САП Војводине. Та сарадња је отпочета укључивањем Друштва композитора Косова у МУС 1977,¹³ а настављена је кроз учешће Удружења композитора Војводине 1978. и 1982, да би најинтензивније била реализована у периоду од 1983. до 1986. године, када су оба покрајинска удружења заједно доприносила програмском моделовању фестивала *Музика у Србији*. Иначе, репертоарски оквир МУС-а, темељен на стваралаштву композитора из централне Србије и њених покрајина, већ је по завршетку првог фестивала антиципирао композитор Константин Бабић, када је у дневном листу *Полићика*, између осталог, констатовао: „[У] избору композиција ишло се прешироко. Сам наслов фестивала, 'Музика у Србији', то допушта, али онда би се могла обухватити и музика композитора из покрајина” (Бабић 1976, 18).

Тако се, као што смо напоменули, премијерно учешће покрајинских, односно косовских композитора, одиграло у оквиру МУС-а 1977, када је приређен концерт солистичких и камерних дела Марка Качинарија, Винћенца Ђинија, Фахрија Беџирија, Акила Коџија, Есата Ризванолија, Зеџирије Балате, Рауфа Домија, Рафета Рудија и Башкима Шехуа. Истичући да композиције савремених косовских аутора „указују на развој аутохтоне музичке културе

13 Исте године био је планиран и концерт Новосадског камерног оркестра са делима чланова УКВ-а, али је њихов наступ био отказан.

Косова”, критичарка Ивана Тришић је као посебно запажена остварења с фестивала издвојила Коцијев *Феноменални кларинет*, Ђинијеве *Варијације за клавир* и Рудијеве *Медијације за флауџу* (Trišić 1977, 72). Такође, говорећи о „успону стваралаштва на Косову”, критичар и композитор Милутин Раденковић је подвукао да су дела косовских аутора „[...] у широком стилском дијапазону почев од романтизма шумановског типа [...] до авангардно обележених тенденција, неретко фолклорно обојена [...] сведочила [...] о озбиљности са којом се музици приступа у култури Косова” (Раденковић 1977, 13). Позитивне реакције критике изазвало је и премијерно представљање стваралаштва чланова Удружења композитора Војводине, у оквиру МУС-а 1978. године. О наступу Новосадског камерног оркестра, којим је дириговао Миодраг Јаноски, у часопису *Zvuk* било је забележено: „[I]mali smo prilike da čujemo duhovito 'sročenu' kompoziciju *Serenada bucolica* I[vana] Kovača, zatim ciklus N[ikole] Petina *Čovek i brijeg* sa solistom Dušanom Popovićem, *Refleksije br. 6* E[rnea] Kiralja i znalački napisan *Koncert za klarinet i kamerni orkestar* R[udolfa] Bručija, u nadahnu-toj interpretaciji Mihaila Kelblija” (Veselinović 1978, 75).

Треба нагласити да су опуси покрајинских композитора на концертима МУС-а искључиво били везани за новије датуме. То је, разуме се, била последица друштвено историјских околности развоја (музичке) културе, првенствено на Косову, где је тек у послератном периоду дошло до стасавања домаћих композиторских снага (прва музичка школа у тој покрајини оснива се у Призрену 1948, а Музички одсек на Уметничкој академији у Приштини тек 1975. године). Иначе, уз наступе косовских и војвођанских извођача, који су публици МУС-а представљали стваралаштво аутора из својих средина (нпр. Новосадски камерни оркестар /МУС 1978/, Мешовити хор РТВ Приштине /МУС 1983/, бројни приштински солисти у оквиру концерта *Вече соло њесама ауџора са Косова* /МУС 1984/85/) у периоду од 1983. до 1986. године стваралаштво покрајинских композитора било је представљено и на такозваним заједничким концертима УКС-а, УКВ-а и ДКК-а, који су посебно привлачили пажњу публике (видети Прилог Б). Сву поменућу репертоарску хетерогеност фестивала *Музика у Србији*, а истовремено и богатство тенденција у српској музици, можда је најбоље сумирала критичарка Бранка Радовић, која је поводом МУС-а 1986. године (након чега ће овај фестивал ући у потпуно нову фазу), за часопис *Pro musica* констатовала:

Обухватајући распон од великана српске музике – Јосифа Маринковића и Стевана Христића, до концерата студената ФМУ, од 'класичних' остварења доајена српске музике В. Мокрањца, М. Ристића, В. Вучковића, Е. Јосифа, до 'друге нове музике' минималиста Пасхуа, Тошића, Шијанеца, Савића, МУС је испунио своје оснивачке разлоге постојања (Радовић 1987, 20).

Већ наредне године МУС улази у завршно раздобље (1987–1991), које карактерише видно дружичја репертоарска слика у односу на претходни, деценијски период фестивала. Наиме, МУС је, од музичког фестивала који је како квалитативно тако и квантитативно тежио да прикаже све богатство

жанровских, стилских и композиционо-техничких тенденција у српској музици, прерастао у тематски диференцирану манифестацију окренуту посебном жанру и превасходно савременој музици.¹⁴ Наравно, и ранијих година је програм МУС-а укључивао тематски обликоване концерте (нпр. клавирски реситали, концерт камерне музике, концерт *Musica nocturna*, Вече соната, Вече музике за чембало), но, од 1987. године репертоар овог фестивала у целини је моделован према одабраној тематици. Да је репертоарска селекција сваког фестивала неминовно вођена интересима, афинитетима и интуицијама селектора (Клаиц 2014), потврдиће и тематска издања четири последња МУС-а.

Фесџивал музике за клавијатурне инсџруменџе, како је стајало у поднаслову МУС-а 1987, окупио је најеминентније домаће пијанисте, а селектор фестивала, композитор Зоран Ерић, инспирацију је пронашао у чињеници да у српској музици влада 'пијанистички бум', односно „[o]билje visoko vrednih umetničkih ostvarenja za ovaj instrument, kao i po svemu izuzetna situacija u izvođačkom segmentu [...]” (Ерић 1987, 1). Нову тематску профилисаност МУС-а, чији је репертоар обухватао хронолошки распон од опуса Јосипа Славенског до остварења тада најмлађих српских аутора, двадесетогодишње Наташе Богојевић, поздравила је и музичка критика, која је том приликом забележила:

Широк пресек кроз историју клавијатурног звука XX века пружао је могућност да се сагледа не само сва разноврсност стилских оријентација, извођачких захтева [...] већ и да се са временске дистанце још једном провере квалитети историјски значајних остварења, као и да се на светлост дана извуку још неизвођена дела (Медић, Пешић и Николајевић 1987, 11).

Оваква програмска политика настављена је и на МУС-у 1988. године. Музиколошкиња Мирјана Веселиновић, селекторка фестивала, определила се за историјски пресек српског солистичког и камерног стваралаштва од класика савремене музике до најновијих опуса српских композитора. *Сонаџа релџиџоза* за виолину и оргуље чији је аутор Славенски, Милошевићева *Сонаџина* за клавир, Радићев *Сџисак*, Јосифова *Сновићења* за флауту, харфу и клавир, *Сребрни звуци* Лудмиле Фрајт, Мокрањчеви *Одјеци* за клавир, Ерићев *Cartoon* за 13 гудача и чембало, *Из џмине џојање* Љубице Марић, само су нека од остварења са МУС-а 1988, која данас уистину представљају класичну вредност српске музике 20. столећа. Приређен под називом *Асџекџи инџерџреџиације*, МУС 1988. одвијао се у 'радној атмосфери', а што је, према речима селекторке, подразумевало да поједина дела буду изведена по неколико пута од стране различитих извођача. Овај 'експеримент' добио је признање музичке критике, тиме што је показао да су одређена дела привлачна за извођаче разних генерација, који су, како је констатовано, „[...] тежили откривању разноликих и скривених слојева и детаља [...]” (Николајевић 1988, 11).

14 Слична концепција била је једино спроведена на првом МУС-у, који је приказао развој српске камерне и солистичке музике.

Програмску окосницу МУС-а 1989. такође је чинила камерна музика, али искључиво за гудачке саставе. Уз наступ Квартета „Мокрањац“, извођачки потенцијали претпоследњег МУС-а оснажени су учешћем истакнутог Београдског камерног оркестра „Душан Сковран“, под управом виолинисте Александра Павловића, уједно и селектора фестивала. Пружајући „[...] priliku izvođačima da predstavе publici kompozicije sa kojima su uspeли da ostvare najživlji umetnički kontakt“ (Anon. 1989, 1), Павловић је акценат ставио на опусе српских аутора из 70-их и 80-их година, декаде које су маркирале хронолошко-репертоарски оквир и наредног МУС-а.

Одржан под називом *Фестивал Музика у Србији 1990/91: Електроакустичка музика*, последњи МУС је представио развој електроакустичке музике у Србији (од утемељења Електронског студија Радио Београда 1972), која је тада, према речима селектора, композитора Владана Радовановића, рефлектовала све оно што се и иначе везује за различите композиторске тенденције у пољу електронског медија (Radovanović 1991). Уз остварења пионира српске електроакустичке музике (Лудмиле Фрајт и Јосипа Калчића), конкретне музике и чисте електронике, највише је било дела у комбинацији електронике с различитим звуковима, емитованим са траке или извођеним уживо (аутора Слободана Атанацковића, Срђана Хофмана, Иване Стефановић, Зорана Ерића, Мирослава Савића, Катарине Миљковић, Бориса Деспота, Наташе Богојевић). Извештавајући читаоце да је на МУС-у 1991. „[...] представљена ширина пресека начина рада у домену електроакустичке музике код нас [...] и потврђена подударност њеног лика са оним који карактерише светска збивања у овом жанру“ (Жижић 1991, 12), у дневном листу *Полићка* одато је признање зналачки осмишљеној концепцији последњег МУС-а, догађају који је имао и историјски значај, као прва манифестација електроакустичке продукције српских музичких стваралаца.

ПРАТЕЋИ САДРЖАЈИ И ДИСЕМИНАЦИЈА ФЕСТИВАЛА Музика у Србији

У недостатку професионалног менаџмента, а с перманентним финансијским потешкоћама, фестивал *Музика у Србији* није имао капацитете да испрати све параметре 'идеалне' организационо-програмске структуре фестивала, која би требало да обухвати: главни фестивалски програм; споредни фестивалски програм; конференције за новинаре, трибине, разговоре; научно (стручно) саветовање; пратећи програм: изложбе, промоције; посебан програм, само за учеснике – без публике (Dragičević-Šešić i Stojković 2003). Ипак, организатори МУС-а настојали су да главну програмску (концертну) линију обогате различитим садржајима, који су неретко имали пригодни карактер. Једна од таквих пракси, покренута већ прве фестивалске године, подразумевала је обележавање јубилеја српских композитора (годишњице рођења, смрти и сл.).

Оријентисан на солистичку и камерну музику, први МУС је, заправо, излазио из својих жанровских оквира. Наиме, фестивалским програмом био

је обухваћен и концерт Мешовитог хора и Симфонијског оркестра дома ЈНА, на коме су изведене *Југословенска џарџизанска райсодија* Јована Бандура и *Чейири балканске ијре* Јосипа Славенског, у знаку обележавања двадесет година од Бандурове смрти и осамдесетогодишњице рођења Славенског. Програми овог фестивала и наредних су година обogaћивани концертним омажима неколицини српских композитора,¹⁵ али и концертним дешавањима која су, искорачујући из репертоарског оквира МУС-а као фестивала уметничке музике, представљала неку врсту пратећег програма. Наиме, реч је о концертима џез и такозване забавне музике, који су се узгредно приређивали од 1977. до средине 80-их. година.¹⁶ Иако су, поред џез и забавне музике, у програм овог фестивала појединих година укључивани и концерти дечије, духовне и традиционалне музике,¹⁷ МУС је у основи остао фестивал уметничког музичког стваралаштва.

Упркос бројним проблемима логистичко-финансијске природе, ентузијазам да се МУС одржи није јењавао међу члановима УКС-а, ни у редовима композитора, а ни музиколога. Годину дана након што је у једном од интервјуа музиколошкиња Мирјана Веселиновић истакла како се вредност МУС-а огледала у заједништву композиторске, извођачке и музиколошке креације, при чему „[...] је upravo ova poslednja zaslužna za fizionomiju programa Festivala” (Veselinović 1978, 74), музиколошки допринос постао је све видљивији у програмима *Музике у Србији* (1979). С једне стране, програми МУС-а почели су готово редовно да се употпуњавају краћим формама музиколошких излагања, у виду разговора и дискусија о новим и награђеним композицијама или реферата поводом неког од јубилеја. С друге стране, у склопу овог фестивала у неколико наврата организовани су и пропратни догађаји који су по обиму и карактеру одговарали правим научним скуповима. Тако је, у сарадњи с Музиколошким институтом САНУ, у оквиру МУС-а 1979, приређена Музиколошка трибина на којој су своје реферате о различитим аспектима српске музичке историје и музичког стваралаштва (од Корнелија Станковића до Љубице Марић), изложили истакнути српски музиколози различитих генерација: Петар Бингулац, Надежда Мосусова, Роксанда Пејовић, Даница Петровић, Мирјана Веселиновић, Мелита Благојевић.

15 Неки од њих су: 100 година од рођења и 20 година од смрти Петра Крстића и Петра Стојановића (МУС 1977), 25 година од смрти Јосипа Славенског, 130 година од рођења и 50 година од смрти Јосифа Маринковића (МУС 1981), 100 година од рођења Милоја Милојевића (МУС 1984/85) и Стевана Христића (МУС 1986) итд.

16 На првом џез концерту (МУС 1977) наступио је Џез оркестар РТВ Београд (диригент Војислав Симић), који је извео композиције следећих аутора: Војислав Симић, Роберт Хаубер, Фрања Јенч, Звонимир Скерл, Борислав Роковић, Георги Димитровски. Осим поменутог оркестра, на концертима џез и забавне музике наступали су и мањи састави, од којих су се издвојили концерти Секстета Марковић Гут (МУС 1982; 1984/85) и Малог забавног ансамбла РТВ Београд (МУС 1983).

17 Издвајамо концерте Дечјег хора РТВ Београд (МУС 1983; МУС 1985), учешће Студијског хора Музиколошког института САНУ (МУС 1984/85) и концерте традиционалне музике на којима су наступиле певачке групе из села Падеж код Крушевца (МУС 1984/85) и из села Сесалац код Сокобање (МУС 1986).

Наредних година, музиколошки скупови у оквиру МУС-а били су посвећени српским музичким ствараоцима, и то: Јосипу Славенском (1980), Петру Коњовићу (1983) и Милоју Милојевићу (1984/85). Уз музикологе из Србије, на скупу о Славенском учествовала је и загребачка музиколошкиња Ева Седак, ауторка до данас најеминентније двотомне монографије о међимурском композитору. Како је критика у листу *Pro musica* забележила, ова „[м]узиколошка трибина била је веома успела, а изузетну пажњу малобројног аудиторијума побудили су подаци о тек недавно пронађеним рукописима Славенског” (Радовић 1981, 8). Од наведених, најобимнији је био научни скуп посвећен композитору и првом доктору музикологије у Србији, Милоју Милојевићу. Тај дводневни симпозијум у оквиру музичког фестивала, који су удруженим снагама организовали УКС, Музиколошки институт САНУ и Факултет музичке уметности, окупио је чак петнаест учесника из Србије и Хрватске.¹⁸ Последњи музиколошки допринос МУС-у бележи се 1988. године, када је и улога селектора фестивала додељена музиколошкињи Мирјани Веселиновић. Тада је, као пратећи програм МУС-а 1988, који се одвијао под мотом *Аспекти индустријализације*, организован опсежан научни скуп у складу с тематским одређењем фестивала.

Када је реч о дисеминацији и промоцији *Музике у Србији*, организатори су већ прве године спровели активности у циљу друштвене препознатљивости једног таквог културног догађаја. О томе сведочи Извештај УКС-а, у којем је, између осталог, забележено како су чланови Удружења током фестивала предано радили на остваривању пуне афирмације извођених дела, како кроз објављивање чланака у дневној штампи, тако и путем гостовања у радијским емисијама (Анон. 1977, 17). Уз то, организатори су били посвећени и изради пропагандног материјала, па је фестивалска књижица првог МУС-а, поред програма и распореда концерата, обухватала биографије композитора и коментаре о делима с фестивалског репертоара (Perićić 1976).¹⁹ То је посебно било значајно у случају премијера, јер су коментари из књижица МУС-а каткада представљали прве писане трагове о одређеним остварењима српске музичке литературе. Ипак, успешност пропагандне компоненте овог фестивала осцилирала је из године у годину, сходно финансијским располагањима УКС-а. Тако је, за разлику од, на пример, прва три издања фестивала, у реализацији МУС-а 1980. изостао и најелементарнији механизам анимирања јавности, па се, како је критика пренела, „[д]о пред сам почетак Фестивала није [...] знало када он тачно почиње, где ће се одржавати, шта је на репертоару [...]” (Тришић 1980, 31).

Уз *Билтене* УКС-а, у којима су се сумарно преносиле све годишње активности Удружења, па тако и кратки извештаји о организацији МУС-а, јавност је о дешавањима с овог фестивала информисана посредством различите штампе тога

18 Резултат овог скупа је зборник радова *Miloje Milojević: kompozitor i muzikolog* (ур. Надежда Мосусова и други, 1986).

19 Садржајем и обимом, издавају се програмске књижице МУС-а из појединих година током 70-их и почетком 80-их (Perićić 1976; Беблер 1977; Благојевић 1978; Анон. 1981; Анон. 1982а; Анон. 1983).

доба. О МУС-у се најредовније извештавало у музичком листу *Pro musica*, чији је издавач био УМУС, иначе, један од суорганизатора МУС-а. Било кроз своје редовне или кроз специјалне бројеве посвећене музичким манифестацијама у целој Југославији, *Pro musica* је у континуитету пратила МУС од почетка (1976), па закључно са 1988. годином. Критичари овог листа били су истакнути музиколози, међу којима се, по броју приказа МУС-а, издавају Милена Пешић, Бранка Радовић, Снежана Николајевић и Ана Котевска. С друге стране, у *Zvuku*, најутицајнијем музичком листу у социјалистичкој Југославији, МУС је, да ли због свог републичког, а не савезног профила, праћен сасвим спорадично. За петнаест година одвијања овог фестивала, објављена су само четири приказа, из пера београдских музиколошкиња Снежане Николајевић, Иване Тришић, Мирјане Веселиновић и Мелите Благојевић (Nikolajević 1976; Trišić 1977; Veselinović 1978; Blagojević 1985). Поред стручне музичке периодике, МУС је своје место нашао и у другој штампи тога доба – од истакнутих београдских часописа за културна и друштвена питања, попут *Књижевних новина* и *Trećeg programa*, до културних рубрика дневних листова, као што су *Полијтика*, *Борба*, *Полијтика експрес*. У тим листовима су, поред поменутих музиколошких имена, приказе МУС-а објављивали и истакнути српски композитори – Михаило Вукдраговић, Милутин Раденковић, Енрико Јосиф, Константин Бабић.

Упркос бројним неповољним околностима, организатори МУС-а улагали су напоре у промоцију фестивала и путем електронских медија (нарочито од 80-их). Године 1983. челници фестивала узели су учешће у емисијама РТВ Београд, Студија Б, Индекса 202, о чему је у фестивалском извештају забележено: „Svi pomenuti programi Radija i Televizije bili su veoma kvalitetni i pravi pogodak predstavljala je zamisao Televizije da [...] pripremi raznovrsnu i vrlo uspele emisiju kao najavu festivalskih događaja” (Veselinović, Radović и Popović 1983, 1). Телевизијски формат промоције МУС-а настављен је и наредних година, а на једној од седница УКС-а изнет је и предлог о емитовању појединих фестивалских концерата на свим телевизијским центрима тадашње Југословенске радио-телевизије (Анон. 1987b).

Деценију од оснивања МУС је добио признање београдског СИЗ-а културе за најбољу музичку манифестацију у протеклој години (Анон. 1987b), мада је овај фестивал, по свему судећи, знатно раније стекао репутацију у културним круговима престонице. То доказује разговор о МУС-у из маја 1978. године у организацији Културно-просветне заједнице Београда (Пешић 1979), у оквиру ког је изречено да је *Музика у Србији*, као пракса „[...] београдских музичара да једном у току године на згуснутом простору прикажу своје домете [...] добила велико признање и друштвену подршку [...]” (Котевска 1978, 25).

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Означена као највећа акција Удружења композитора Србије на плану промоције српске музике (Pešić 1992), *Музика у Србији*, прва и једина манифестација уметничке (и не само уметничке) музике посвећена искључиво музичком стваралаштву ондашње СР Србије, имала је, стога, и историјски значај

за домаћу музичку културу, како у културном, тако и у ширем, друштвеном контексту.

Анализа МУС-а у потпуности потврђује тезу по којој фестивали представљају сложене дискурзивне оквире, саткане од уметничких, културних, друштвених и економских аспеката који се међусобно преплићу (Klaic 2014). Ако је децентрализација била једна од примарних стратегија развоја целокупног политичког система у Југославији, почев од 50-их, те продубљивана уставним реформама из 1963. и 1974. године, онда је организација концерата МУС-а (изван Београда) по мањим градовима републике представљала изузетно важан допринос децентралистичким тенденцијама, али и деметрополизацији културног, односно музичког живота. Наравно, то не умањује допринос фестивала *Музика у Србији* развоју културних активности и саме престонице, из које је манифестација потекла.

Базирана на сарадњи Удружења композитора Србије с Друштвом композитора Косова и Удружењем композитора Војводине, реализација МУС-а кореспондирала је и с политиком заједништва различитих политичких ентитета у некадашњој држави. С друге стране, обустава сарадње УКС-а с покрајинским Удружењима током друге половине 80-их, одражавала је све веће политичке тензије (посебно у јужној покрајини), али и растућу економску кризу у земљи. Финансијски проблеми с којима су се суочавали организатори овог фестивала потпуно су демаскирали модел СИЗ-а, као наизглед независног, а у суштини синекуралног органа у систему југословенског самоуправљања (у култури).

Иако без професионалног менаџмента, организовање и концепцијско моделовање МУС-а (узимајући у обзир главни и пратећи фестивалски програм, ангажовање врхунских извођача и музичких стручњака, медијско оглашавање) у знатној је мери одговорило критеријумима савременог управљања фестивалским догађајима. Да је кроз организацију МУС-а имплементирана и једна од најважнијих менаџерских стратегија – програмско преосмишљавање манифестација, како би се оправдало и осигурало њихово даље постојање (Janković 2006), говори еволутивна путања овог фестивала, која је водила од антологијске концепције до жанровске профилисаности МУС-а, као фестивала савремене музике. Тиме је *Музика у Србији* отворила и неке нове перспективе.

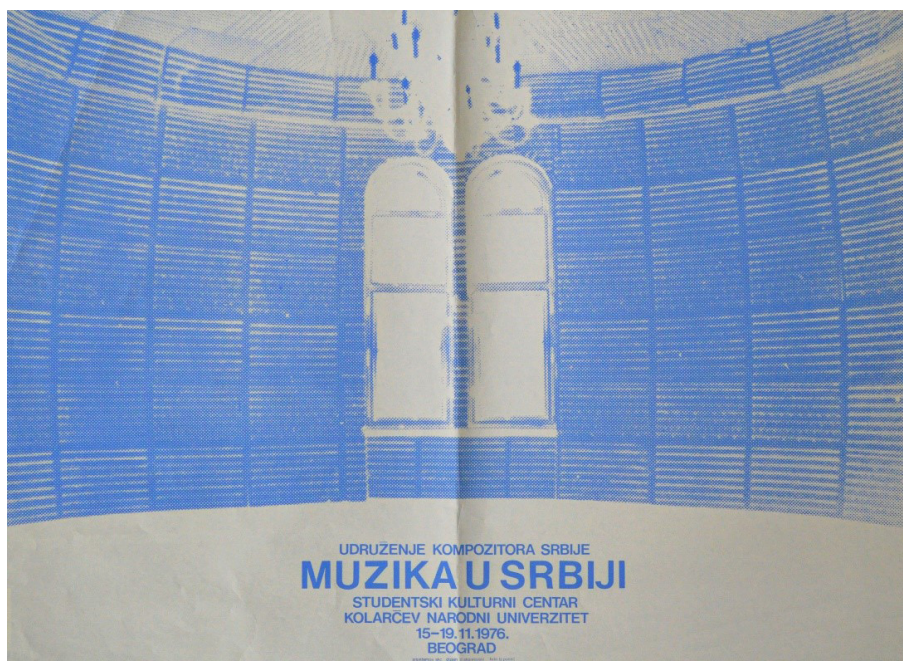
Наиме, у време гашења МУС-а (видети фусноту бр. 12), под окриљем УКС-а основана је Међународна трибина композитора, као последица нестанка дотадашње Југословенске музичке трибине у Опатији (1964–1990), на којој су композитори из Србије и осталих делова Југославије континуирано представљали своја најновија остварења. Иако се Међународна трибина композитора, као 'форум' најновијих остварења савремене уметничке музике, у идејном и концепцијском смислу надовезивала на југословенску Трибину у Опатији (Маринковић 2018), нема сумње да је нова 'српска' Трибина изграђена на темељу инфраструктуре коју је за собом у УКС-у оставио МУС, а који је последњих година и сâм све више био фокусиран на савремену музику.

Поред тога што је отворио перспективе рађању новог фестивала савремене музике у Србији, МУС је дао и друге резултате. Ако је у културним круговима Београда већ почетком 80-их констатовано да музички живот града одликује

„[...] znatno povećanje broja domaćih dela i broja koncerata sa domaćim delima, čemu su pre svega doprineli koncerti u okviru MUS-a, kao i nova orijentacija Bemusa” (Anon. 1982b, 199–200), онда нема сумње да је МУС, инициран да пружи „[...] nove podsticaje izvođačkim ansaiblima da muziku domaćih stvaralaca trajno neguju na svojim repertoarima” ([P]ešić, n. d., 6), испунио један од својих уистину најважнијих задатака. Осим на музичко-репродуктивном, МУС је стимулативно деловао и на музичко стваралачком пољу, нарочито међу ауторима најмлађих генерација, за које је овај фестивал имао и важну едукативну функцију. Презентацијом савременог музичког стваралаштва уз премијерна извођења нових опуса младих композитора, али и представљањем класичних вредности из српске музичке баштине, укључујући и мање познате композиције домаћих аутора старијих генерација, деценију и по (1976–1991) *Музика у Србији* егзистирала је као јединствено место валоризације, односно ревалоризације ‘музике у Србији’.

Прилог А

Плакат првог фестивала *Музика у Србији* (1976)²⁰



²⁰ Плакат припада фонду Народне библиотеке Србије: <https://plus.cobiss.net/cobiss/sr/sr/bib/nbs/106245900>.

Прилог Б

Програм заједничког концерта Друштва композитора Косова, Удружења композитора Војводине и Удружења композитора Србије на фестивалу *Музика у Србији* (1983).

15.XII 1983. у 20 ч.

Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић"

ЗАЈЕДНИЧКИ КОНЦЕРТ ДРУШТВА КОМПОЗИТОРА
КОСОВА, УДРУЖЕЊА КОМПОЗИТОРА ВОЈВОДИНЕ
И УДРУЖЕЊА КОМПОЗИТОРА СРБИЈЕ

Fahri Beqiri:

Соната за кларинет и клавир

Q. Bobaj,

L. Pula клавир

Zeqirja Ballata:

Bilbili:

Hanelore Prante-Dervishi, флаута

Z. Ballata, клавир

Bashkim Shehu:

Reflektions II

Hanelore Prante-Dervishi, флаута

Q. Bobaj, кларинет

L. Pula, клавир

Петар Коњовић:

Под. пенцери

Chanson

Вера Ковач Виткаи, сопран

Србослава Вуксан Лопушански,

клавир

Душан Радић:

Прелудијум Беле мисли

Ernő Kiraly:

Из албума

Трио Ново

(Вера Ковач Виткаи-сопран,

Никола Срдић-кларинет, Србо-

слава Вуксан Лопушански-клавир)

Мирослав Штаткић:

Регтајм

Никола Срдић, кларинет

Србослава Вуксан-Лопушански,

клавир

Властимир Перичић:

Гудачки квинтет

Lento ma non troppo - Allegro

Andante cantabile e con moto

Presto

Српски гудачки квинтет "Искра-
њац"

(Милутин Косановић, Живојин

Белинировић, Петар Ивановић,

Иван Попарић)

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Anon. 1975. *Osnovne funkcije samoupravne interesne zajednice kulture republike u razdoblju 1976–1980. godine*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Anon. 1976. *Udruženje kompozitora Srbije. Godišnja skupština. Izveštaj o radu 1975–76*. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije.
- Anon. 1977. *Udruženje kompozitora Srbije. Godišnja skupština. Izveštaj o radu 1976–77*. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije.
- Anon. 1981. *Muzika u Srbiji* [programska knjižica] / Анон. 1981. *Музика у Србији* [програмска књижица].

- Anon. 1982a. *Muzika u Srbiji* [programska knjižica] / Анон. 1982а. *Музика у Србију* [програмска књижица].
- Anon. 1982b. „Informacije o koncertima u Beogradu”. U *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, urednik Slobodan Stefanović, 197–200. Beograd: Marksistički centar Organizacije SK u Beogradu.
- Anon. 1983. *Muzika u Srbiji* [programska knjižica] / Анон. 1983. *Музика у Србију* [програмска књижица].
- Anon. 1987a. *Udruženje kompozitora Srbije. Finansijski plan za 1987. godinu*. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije.
- Anon. 1987b. *Izveštaj o radu Udruženja kompozitora Srbije za 1987. godinu*. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije.
- Anon. *Muzika u Srbiji* '89. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije.
- Babić, Konstantin. 1976. „Koga je festival zaobišao (Otvoreno pismo Udruženju kompozitora Srbije)”. *Politika* 23. 11. 1976: 18. / Бабић, Константин. 1976. „Кога је фестивал заобишао (Отворено писмо Удружењу композитора Србије)”. *Полиитика* 23. 11. 1976: 18.
- Bebler, Neda. ur. 1977. *Muzika u Srbiji* [programska knjižica]. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije. / Беблер, Неда. ур. 1977. *Музика у Србију* [програмска књижица]. Београд: Удружење композитора Србије.
- Blagojević, Melita. ur. 1978. *Muzika u Srbiji* [programska knjižica]. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije. / Благојевић, Мелита. ур. 1978. *Музика у Србију* [програмска књижица]. Београд: Удружење композитора Србије.
- Blagojević, Melita. 1985. „Manifestacija 'Muzika u Srbiji' 1984/85 (Kroz štampu i događaje)”. *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis* 2: 92–93.
- Deže, Vinko. 1988. *Zapisnik XIX sednice Predsedništva Udruženja kompozitora Vojvodine, održane 23. februara 1988. sa početkom u 18 časova, u poslovnoj prostoriji UKV*. Arhiv Udruženja kompozitora Vojvodine.
- Doknić Branka. 2013. *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. Beograd: Službeni glasnik. / Докнић Бранка. 2013. *Културна политика Југославије 1946–1963*. Београд: Службени гласник.
- Dragičević-Šešić, Milena i Stojković, Branimir. 2003. *Kultura – menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio.
- Đokić, dr Radoslav i Liht, mr Sonja. 1984. *Kulturna saradnja Socijalističke Republike Srbije sa socijalističkim republikama i pokrajinama*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Đukić, Vesna. 2010. *Država i kultura. Studije savremene kulturne politike*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Fakultet dramskih umetnosti. / Ђукић, Весна. 2010. *Држава и култура. Студије савремене културне политике*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Факултет драмских уметности.
- Erić, Zoran. 1987. *MUS '87 / Muzika u Srbiji*. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije.
- Faivre d'Arcier, Bernard. 2014. „The Future of European Festivals”. In *Festivals in Focus*, edited by Dragan Klaić, 109–120. Budapest: The Budapest Observatory.
- Imami, Petrit. 2017. *Srbi i Albanci kroz vekove. Srpsko-albanske kulturne veze i drugi prilozi. Treći tom*. Beograd: Samizdat B92.
- Janković, Jelena. 2006. „Place of the Classical Music Festivals in a Transitional Society”. Master thesis. University of Arts in Belgrade, http://www.culturalmanagement.ac.rs/uploads/research_file_1/9fbcd963c40f8208b18acb3dc08c6b0bcfa65305.pdf
- Jović, Dejan. 2003. *Jugoslavija: država koja je odumrla. Uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije (1974–1990)*. Zagreb: Prometej.
- Kambasković, Rastislav. 1982. „Za celishodnije organizovanje”. U *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, urednik Slobodan Stefanović, 132–134. Beograd: Marksistički centar Organizacije SK u Beogradu.
- Klaić, Dragan, ed. 2014. *Festivals in Focus*. Budapest: The Budapest Observatory.
- Kotevska, Ana. 1978. „Od Josifa Marinkovića do Ingeborg Bugarinovića. Muzika u Srbiji (III) (12–24. maja 1978)”. *Pro musica* 94: 25. / Котевска, Ана. 1978. „Од Јосифа Маринковића до Ингеборг Бугариновић. Музика у Србији (III) (12–24. маја 1978)”. *Pro musica* 94: 25.

- Marinković, Miloš. 2018. „Nove kulturalno-festivalske perspektive u Hrvatskoj i Srbiji kao rezultat društveno-političke transformacije muzičkog festivala u SFRJ”. U *Wunderkammer / Their Masters's Voice. Zbornik master radova studenata muzikologije*, urednice Vesna Mikić i Dragana Stojanović-Novičić, 795–887. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/4111>. / Маринковић, Милош. 2018. „Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ”. У *Wunderkammer/Their Masters's Voice. Zbornik master radova studenata muzikologije*, уреднице Весна Микић и Драгана Стојановић-Новичић, 795–887. Београд: Факултет музичке уметности. <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/4111>.
- Medić, Hristina, Pešić, Milena i Nikolajević, Snežana. 1987. „Muzika u Srbiji. Profesionalno i kreativno”. *Politika* 21. 3. 1987: 11. / Медић, Христина, Пешић, Милена и Николајевић, Снежана. 1987. „Музика у Србији. Професионално и креативно”. *Полиитика* 21. 3. 1987: 11.
- Mihajlović, Milan. 1988. *Udruženje kompozitora Srbije. Republički SIZ kulture. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije*. / Михајловић, Милан. 1988. *Удружење композитора Србије. Републички СИЗ културе*. Архив Удружења композитора Србије.
- Mihajlović, Milan. 1990. *Udruženje kompozitora Srbije Gradskom fondu za finansiranje kulture*, 12. 7. 1990. Архив Удружења композитора Србије. / Михајловић, Милан. 1990. *Удружење композитора Србије Градском фонду за финансирање културе*, 12. 7. 1990. Архив Удружења композитора Србије.
- Mihajlović, Milan. 1991. *Plan rada UKS za 1992. godinu*, 30. 12. 1991. Архив Удружења композитора Србије.
- Miljković, Katarina. 1988. *Zapisnik sa konferencije* 19. 05. 88. Архив Удружења композитора Србије.
- Nikolajević, Snežana. 1976. „Muzika u Srbiji” (15. do 19. novembra 1976.). *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 3: 104–109.
- Nikolajević, Snežana. 1988. „Koncentrični krugovi festivala. Dometi festivala 'Muzika u Srbiji'”. *Politika* 5. 5. 1988: 11. / Николајевић, Снежана. 1988. „Концентрични кругови фестивала. Домети фестивала 'Музика у Србији'”. *Полиитика* 5. 5. 1988: 11.
- Ognjanović, M[irjana]. 1986. „Sutra u Beogradu počinje festival 'Muzika u Srbiji'”. *Politika* 16. 1. 1986: 10. / Огњановић, М[ирјана]. 1986. „Сутра у Београду почиње фестивал 'Музика у Србији'”. *Полиитика* 16. 1. 1986: 10.
- Peričić, Vlastimir. ur. 1976. *Udruženje kompozitora Srbije. Muzika u Srbiji* [programska knjižica]. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Petrović, Radomir, ur. 1984. *Udruženje kompozitora Srbije. Bilten* 2. Архив Удружења композитора Србије.
- Pešić, M[ilena]. 1979. „Razgovor o festivalu 'Muzika u Srbiji' u KPZ Beograda”. *Pro musica* 97: 27. / Пешић, М[илена]. 1979. „Разговор о фестивалу 'Музика у Србији' у КПЗ Београда”. *Pro musica* 97: 27.
- Pešić, Milena. 1983a. „Muzika u Srbiji”. *Pro musica festivali* 1982: 7–9. / Пешић, Милена. 1983a. „Музика у Србији”. *Pro musica festivali* 1982: 7–9.
- P[ešić], M[ilena]. 1983b. „Vesti iz zemlje: Beograd”. *Pro musica* 116: 26. / П[ешић], М[илена]. 1983b. „Вести из земље: Београд”. *Pro musica* 116: 26.
- Pešić, Milena. 1992. „Muzika srpskih autora u koncertnom životu poslednje decenije”. Referat sa Okruglog stola (24. maj 1992, Matica Srpska, Novi Sad), Tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad.
- [P]ešić, [M]ilena. n. d. „Festival Muzika u Srbiji”. <https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Istorijat-festivala-Muzika-u-Srbiji.pdf>.
- Pirjevce, Jože. 2013. *Tito i drugovi. II deo*. Beograd: Laguna.
- Radenković, [M]ilutin. 1977. „Из концертних дворана. Уверљив наступ младих”. *Politika* 5. 12. 1977: 13. / Раденковић, [М]илутин. 1977. „Из концертних дворана. Уверљив наступ младих”. *Полиитика* 5. 12. 1977: 13.
- Radovanović, Vladan. 1991. *Elektroakustička muzika u Srbiji, Bitef teatar*: 23, 24. i 25. maj 1991. Festival

- Muzika u Srbiji 1990/91: Elektroakustička muzika*. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije.
- Radović, Branka. 1981. „Festival 'Muzika u Srbiji' (8–17. decembar 1980)”. *Pro musica festivali 1980: 7–9.* / Радовић, Бранка. 1981. „Фестивал 'Музика у Србији' (8–17. децембар 1980)”. *Pro musica festivali 1980: 7–9.*
- Radović, Branka. 1987. „Beograd: Festival 'Muzika u Srbiji' 1986”. *Pro musica 134: 30.* / Радовић, Бранка. 1987. „Београд: Фестивал 'Музика у Србији' 1986”. *Pro musica 134: 30.*
- Radović, Branka. 1989. „Neobična selekcija. Prvi od tri koncerta ovogodišnjeg festivala 'Muzika u Srbiji...'”. *Borba 1. 12. 1989: 9.* / Радовић, Бранка. 1989. „Необична селекција. Први од три концерта овогодишњег фестивала 'Музика у Србији...'”. *Борба 1. 12. 1989: 9.*
- K[ulturna] r[edakcija]. 1980. „U Zagrebu i Beogradu, ovih dana. Muzičke priredbe 'Dani hrvatske glazbe' i 'Muzika u Srbiji'”. *Politika 5. 12. 1980: 15.* / К[ултурна] р[едакција]. 1980. „У Загребу и Београду, ових дана. Музичке приредбе 'Дани хрватске гласбе' и 'Музика у Србији'”. *Политика 5. 12. 1980: 15.*
- Trišić, Ivana. 1977. „Drugi festival 'Muzika u Srbiji' '77". *Zvuk: jugoslovenska muzička revija 4: 71–72.*
- Trišić, Ivana. 1980. „Značajan festival. Festival 'Muzika u Srbiji' otvorio prostor domaćoj muzici...”. *Književne novine: list za književnost, umetnost i društvena pitanja 25. 12. 1980: 31.* / Тришић, Ивана. 1980. „Значајан фестивал. Фестивал 'Музика у Србији' отворио простор домаћој музици...”. *Књижевне новине: лист за књижевност, уметност и друштвена питања 25. 12. 1980: 31.*
- [Veselinović, Mirjana]. 1976a. „Udruženje kompozitora Srbije. Muzika u Srbiji”. U *Udruženje kompozitora Srbije. Muzika u Srbiji* [programska knjižica], urednik Vlastimir Perićić, 1. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Veselinović, Mirjana. 1976b. „Posle festivala 'Muzika u Srbiji'. Društveno i umetnički opravdan poduhvat”. *Politika 23. 11. 1976: 14.* / Веселиновић, Мирјана. 1976. „После фестивала 'Музика у Србији'. Друштвено и уметнички оправдан подухват”. *Политика 23. 11. 1976: 14.*
- Veselinović, Mirjana. 1978. „Muzika u Srbiji”. *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis 4: 74–75.*
- Veselinović, dr Mirjana, Radović, Branka i Popović, Berislav. 1983. *Izveštaj Programске komisije VIII festivala Muzika u Srbiji 1983*. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. 2023. *Razgovor sa autorom rada.* / Веселиновић-Хофман, Мирјана. 2023. Разговор са аутором рада.
- Vidak, Dragan. 1986. *Udruženje Kompozitora Srbije Republičkoj zajednici kulture, Beograd, 11. decembar, 1986*. Arhiv Udruženja kompozitora Srbije. / Видак, Драган. 1986. *Удружење композитора Србије Републичкој заједници културе, Београд, 11. децембар, 1986*. Архив Удружења композитора Србије.
- Žižić, Bojana. 1991. „Posle festivala 'Muzika u Srbiji'. Stvaralačka provokacija”. *Politika 3. 6. 1991: 12.* / Жижић, Бојана. 1991. „После фестивала 'Музика у Србији'. Стваралачка провокација”. *Политика 3. 6. 1991: 12.*

MILOŠ MARINKOVIĆ

THE *MUSIC IN SERBIA* FESTIVAL AS
A “PERMANENT SOCIAL OBLIGATION OF MUSIC WORKERS”

(SUMMARY)

Under the patronage of the Composers' Association of Serbia, the *Music in Serbia* festival (*Muzika u Srbiji* – MUS) was held in Belgrade and other cities of the Socialist Republic of Serbia, as well as in its provinces (Socialist Autonomous Province of Kosovo and Socialist Autonomous Province of Vojvodina), in the period from 1976 to 1991. Presenting contemporary domestic creativity, including first performances of new works by young composers, as well as works by composers from the Serbian musical past, MUS existed for years as an important place of valorization and revalorization of domestic art music. As a cultural event of artistic value, MUS reflected some of the main ideas of the (cultural) politics of Yugoslavia at the time, but also numerous changes in the system of socialist self-management. The festival contributed to the decentralization of cultural life and the unity of the Yugoslav people (through the cooperation of the federal Association of Composers with the provincial Association of Composers in the organization of this festival), reflecting at the same time the economic and political crisis in the country during the 1980s. Through the analysis of program and organizational strategies, financial aspects, repertoire policy, and forms of dissemination and promotion, this study points not only to the artistic scope but also to the socio-political implications of the *Music in Serbia* festival.

VARIA

**BOGDAN MILANKOVIĆ'S CONTRIBUTION TO
THE DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE IN SARAJEVO
BETWEEN WORLD WARS**

Fatima Hadžić¹

Associate professor, Academy of Music, University of Sarajevo,
Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

**ДОПРИНОС БОГДАНА МИЛАНКОВИЋА
РАЗВОЈУ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ САРАЈЕВА
ИЗМЕЂУ ДВАЈУ СВЈЕТСКИХ РАТОВА**

Фатима Хаџић

Ванредни професор, Музичка академија, Универзитет у Сарајеву,
Сарајево, Босна и Херцеговина

Received: 8 June 2023

Accepted: 26 July 2023

Original scientific paper

ABSTRACT

Dr Bogdan Milanković was one of the key figures in the musical life of Sarajevo between two world wars. A doctor of Romance philology who spent his working life as a high school teacher, Milanković also served as director and teacher of the District School of Music, president of the Sarajevo Philharmonic, music writer, and violin maker. The article is a contribution to the biography of Bogdan Milanković based on archival sources and historical press, while trying to determine his influence to the development of musical culture in Sarajevo in the interwar period.

KEYWORDS: Bogdan Milanković, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina, interwar period, musical culture.

АПСТРАКТ

Др Богдан Миланковић једна је од кључних личности музичког живота Сарајева између двају свјетских ратова. Доктор романске филологије, који је радни вијек провео као гимназијски професор, Миланковић је дјеловао и

1 fatima.hadzic@mas.unsa.ba.

као директор и наставник Обласне музичке школе, предсједник Сарајевске филхармоније, музички писац и градитељ виолина. Рад представља прилог биографији Богдана Миланковића на темељу архивских извора и оновремене штампе при чему се настоји утврдити његов допринос развоју музичке културе Сарајева између двају свјетских ратова.

Кључне речи: Богдан Миланковић, Сарајево, Босна и Херцеговина, период између двају свјетских ратова, музичка култура.

БИОГРАФСКА СКИЦА

Богдан Миланковић рођен је у Даљу код Осијека (Хрватска) 12. јануара 1885. године (Слика 1).² Одрастао је у богатој и угледној породици. Мајка Јелисавета Муачевић била је потомак познате осијечке породице, а отац Милан, по струци економиста, имућни земаљопосједник и трговац. Миланковићи су имали седморо дјеце: Милутин,³ Милена (Милутинова близанкиња), Љубиша, Владан, Војислав, Видосава и најмлађи Богдан (Миланковић 2009, 76). Након смрти оца Милана, 1886. године, о дјеци се уз мајку бринуо ујак Васа Муачевић.⁴



Слика 1. Богдан Миланковић. Приватни архив Маје Илић, унукe Богдана Миланковића, Амстердам, Холандија.

2 У појединим изворима датум Миланковићевог рођења наводи се према старом календару, 31. децембра 1884. године (Аноп. 1964, 411).

3 Академик Милутин Миланковић (1879–1958), геофизичар, климатолог, астроном, најпознатији је потомак породице Миланковић. Био је оснивач Катедре за небеску механику на Универзитету у Београду и свјетски признат научник (Biografija.org, 2023; SANU 2023).

4 Тројица браће, Љубиша, Владан и Војислав умрли су још у дјетињству од туберкулозе (Golubović 2015, 182).

Основну школу Миланковић је завршио у Даљу (1891/92–1894/95). По завршетку Гимназије у Осијеку (генерација 1895/96–1902/03)⁵ определио се за студије романистике у Бечу.⁶ Од укупно осам семестара, у Бечу је похађао шест, а у Паризу два семестра.⁷ На Универзитету у Бечу промовисан је за доктора филозофије (подручје романске филологије) 25. јуна 1909. године.⁸ На Бечком универзитету положио је професорски државни испит за француски језик 25. јануара 1910. и за италијански језик 8. јуна 1910. године.⁹

Музику је учио од раног дјетињства. У Даљу је учио виолину, а за вријеме гимназијског образовања у Осијеку похађао је часове виолине код војног капелника Јохана Жишке и клавира код Јерослава Хоржине, обојица апсолвенти Прашког конзерваторијума. За вријеме студија у Паризу похађао је часове клавира код Адама Дромлевича.¹⁰ Музичку теорију учио је код Петра Стојановића у Бечу (Anonymous 1968, 148).

По завршетку студија запослио се као гимназијски професор (италијанског и француског језика).¹¹ Прво намјештење добио је у Земуну (1909–1910), међутим, врло брзо премјештен је у Сарајево (1910) гдје је, изузев времена службе у Бањој Луци (1917–1919), провео цјелокупан радни и животни вијек.¹² Године 1917.¹³ оженио се Сарајком Јустином Ленаси (Giusta Lenassi, Ђуста),¹⁴ с којом је имао двије кћери – Јелисавету и Убавку.¹⁵

5 Испит зрелости положио је 25. јуна 1903. године (*Službenički list* n. d.).

6 Миланковић се повиновао жељи родитеља и умјесто музике изабарао студиј романистике (Anonymous 1968, 147).

7 У *Народној енциклопедији* наводи се да је универзитетске студије похађао у Бечу, Паризу и Фиренци (А. Д. [Dobronić, Antun] [1926]). Милутин Миланковић наводи да је његов брат Богдан у Бечу боравио с прекидима, јер је после Париза отишао на студије у Фиренцу, а школске распусте проводио у Даљу (Milanković 2009, 374).

8 Докторска теза из романистике гласила је „Ueber Alfred de Mussets Gedichte” (О пјесмама Алфреда де Мусета) (Universität Wien – Universitätsarchiv 2023).

9 Миланковић је говорио француски, италијански, њемачки и пасивно енглески језик. Главни предмети струке били су француски и италијански, а наставни језик српски или хрватски (*Službenički list* n. d.).

10 Дромлевич, апсолвент Варшавског конзерваторијума, био је ученик Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni, 1866–1924) и Леополда Годовског (Leopold Godowsky, 1870–1938), чувеног америчког пијанисте и композитора пољског поријекла (Anonymous 1964, 411).

11 Кретање у служби реконструисано је према подацима у службеничком листу који је саставни дио персоналног досијеа службеника Богдана Миланковића (*Službenički list* n. d.).

Подаци о Миланковићевом кретању у служби гимназијског професора разликују се. У *Народној енциклопедији* наводи се да је 1910. био запослен у Реалној гимназији у Земуну, од јесени 1910. до 1912. у Сарајеву, од 1912. до 1919. у Бањој Луци и тек од 1919. поново у Сарајеву (А. Д. [Dobronić, Antun] [1926]).

12 Летни одмор Миланковић је с породицом проводио у родној кући у Даљу (Миланковић 2009, 541), а зимски на хрватском приморју (Milanković 1963c).

13 Датум женидбе је 11. јун 1917. године (*Službenički list* n. d.).

14 Јустина Ленаси била је врло активна у културном животу Сарајева. Имала је лијеп глас и свирала је клавир, те је као ученица често наступала на ђачким концертима (Anonymous 1916). Била је активна чланица, одборница и потпредсједница удружења „Цвјета Зузорић” у Сарајеву (Anon. 1927a; Anon. 1928b; Anon. 1929b; Anon. 1930b).

15 Јелисавета Миланковић-Илић (1918–2003) била је професионална филмска шминкерка,

У раздобљу између двају ратова Миланковић је дјеловао као управник и наставник Обласне музичке школе, један од оснивача и први предсједник Сарајевске филхармоније, музички писац и градитељ виолина.¹⁶ Године 1946. изабран је за професора на новооснованој Вишој педагошкој школи (данас Педагошки факултет Универзитета у Сарајеву), али је већ наредне, 1947. године, пензионисан (Golubović 2015, 183). Након пензионисања интензивније се бавио писањем у области романистике (Milanković 1952b; 1952c; 1954), а током 1948. кратко је радио као судски тумач за италијански језик (Anonymous 1984b). Приредио је и неколико емисија за Радио Сарајево (*Betoven-simfoničar*, 1953; *Mozartova instrumentalna djela*, 1956) (Anonymous 1964, 412).

Миланковић се убрја у значајне личности културног живота Сарајева, Босне и Херцеговине и некадашње Југославије.¹⁷ Као гимназијски професор одликован је Орденом Св. Саве IV реда Указом Њег. Вел. Краља бр. 893 од 15. августа 1929. године (*Službenički list n. d.*).¹⁸ Након Другог свјетског рата примио је више признања и награда за научни рад. Хонорарним научним сарадником Музиколошког института Српске академије наука у Београду именован је 1949. Изабран је за дописног члана Српске академије наука и уметности (1958), члана Научног друштва Босне и Херцеговине (1961) и Академије наука и умјетности Босне и Херцеговине (1966) (Anonymous 1984b). Добитник је Награде Савеза композитора и музиколога Југославије за књигу *Основи њијансистичке уметности* (1953) и Двадесетседмојулске награде Извршног вијећа Народне Републике Босне и Херцеговине за допринос науци за књигу *Виолина, њена историја и конструкција* (1962).¹⁹ Сарађивао је на другом издању *Музичке енциклопедије*, 2 и 3, Југославенског лексикографског завода (Kovačević 1974; 1977). Био је један од оснивача и дугогодишњи потпредсједник Удружења композитора и музиколога Босне и Херцеговине (Golubović 2015, 182–184).

али је кратко радила у струци (Ilić 2023). Словила је за доброг познаваоца грађанских традиција породице Миланковић и приповједача о њиховој даљој постојбини (Lemajić 2009).

Убавка Миланковић-Јањић (Сарајево, 1922–1995) била је балерина, балетни педагог и кореограф. Школовала се у Сарајеву и иностранству. Завршила је течај балетне педагогије код Милорада Јовановића у Београду. Од 1946. у Сарајеву је радила као балетски педагог, од 1952. као солисткиња, од 1962. као шеф Балетског ансамбла Народног позоришта. Као утемељивач балетске умјетности у Сарајеву, добитница је многобројних републичких и савезних награда (Anonymous 1984a).

16 Осим у струци и културно-музичком животу, Миланковић је био врло агилан друштвени радник. Био је замјеник одборника Главне скупштине Друштва средњошколских професора у Босни и Херцеговини (Anonymous 1911; Anonymous 1912), предсједник биралишта на изборима (Anonymous 1927b), члан жирија за музичку секцију за додјеливање награда из Фонда блаженопоч. Витешког Краља Александра I Ујединитеља (Anonymous 1939), чак и члан жирија за избор „Miss Sarajevo” у организацији удружења „Цвијета Зузорић” (Anonymous 1929a).

17 Миланковић је сврстан у значајне личности у Југославији. У публикацији *Ко је ко у Југославији* наводи се као професор Прве гимназије, директор Обласне музичке школе и музичар (Anonymous 1928a), а у *Narodnoj enciklopediji* II као професор и музичар (A. D. [Dobronić, Antun] [1926]).

18 Свечана предаја ордена одликованим професорима одржана је у Првој гимназији (Anonymous 1930a).

19 Новчана награда Савеза композитора за књигу *Основи њијансистичке уметности* износила је 100.000 динара. За књигу *Violina, njena istorija i konstrukcija* године 1962. награђен је новчаном наградом Извршног вијећа НР БиХ у износу од 300.000 динара (Milanković 1963b).

„Skroman i jednostavan, neumoran pregalac i radnik, Milanković je uživao nepodijeljene simpatije, osobito među svojim kolegama i onima koji su ga dobro poznavali“ (Kučukalić 1966, 488). Умро је у Сарајеву 10. јула 1966. године.

ГИМНАЗИЈСКИ ПРОФЕСОР

Прво запослење Миланковић је добио као суплент (наставнички приправник) у Краљевској реалној гимназији и с њом спојеној Вишој трговачкој школи у Земуну, где је службовао од 29. децембра 1909. до премјештаја у Сарајево 19. септембра 1910. године. У сарајевској Великој реалци прошао је звања суплент, прави учитељ (од 1. априла 1911) и дефинитивни професор (од 1. априла 1914). Неколико мјесеци током школске 1915/1916. радио је као замјенски професор у Бањој Луци (од 29. септембра 1915. до 22. марта 1916), након чега се вратио у службу у Великој реалци. Школске 1916/1917. радио је у Трговачкој академији у Сарајеву, након чега је премјештен у Бању Луку. Тамо је у Великој реалној гимназији радио двије школске године (од 12. септембра 1917. до 9. септембра 1919). Од школске 1919/1920. поново је у Сарајеву, у Великој гимназији (Слика 2).²⁰ Звање сталног професора добио је 1. октобра 1923. године (*Službenički list* n. d.).

О раду Миланковића као гимназијског професора свједоче редовни извјештаји школских надзорника и директора гимназије. Тугомир Алауповић,²¹ надзорник за средње школе, истиче специфичне карактерне – „miran, marljiv i tačan“, и физичке карактеристике наставника – „vrlo nježne tjelesne konstitucije fali mu živahnost u predavanju i potrebita energija, no unatoč tome znade uzdržavati red u školi i postizava priličan uspjeh. Prema đacima je pravedan i objektivan a prema kolegama vrlo koncilijsan i uljudan“ (Алауповић 1914).

Оцјене његовог професорског ангажмана неколико година касније (1920. и 1921) другачије су интониране. Аутор извјештаја, директор гимназије Милан Ђуковић (1876 – ?), истиче Миланковићев приступ без претјераног залагања: „Slažem se sa prijašnjim opisima, samo bih dodao ovo: sebi ne zadaje mnogo truda, šteti sebi makar i na štetu đачkog napretka; radi samo ono što baš mora i više od

20 Прва мушка гимназија, основана је као Велика гимназија у Сарајеву 1879. године, од 1922. дјеловала је под називом Прва гимназија у Сарајеву, а након оснивања Прве женске гимназије 1923/1924. као Прва мушка гимназија (Рејановић 1953, 218).

21 Тугомир Алауповић (Долац крај Травника, 1870 – Загреб, 1958), књижевник и политичар, студирао је славистику и класичну филологију у Загребу и Бечу, гдје је 1894. докторирао. Радио је као професор у Сарајеву (1904–1910), директор Велике гимназије у Тузли (1910), савјетник у одјелу за шкоство и надзорник средњих школа у БиХ (1913–1915). Због југославенске оријентације присилно је пензионисан 1916. Учествовао је у покретању многих хрватских организација у БиХ. Од 1917. до краја Првог свјетског рата био је тајник Матице хрватске у Загребу. Након рата обављао је низ функција: члан Народног вијећа Државе СХС у Сарајеву (1918), министар вјера у првој влади Краљевине СХС у Београду, шеф Повјереништва за просвјету у Загребу, потпредједник Државног савјета, оснивач одбора Демократске странке. Од 1931. живио је у Загребу. Као књижевник истиче се као писац епских пјесама. Више видјети у: *Hrvatska enciklopedija*, електронско издање, 2021.

toga, makar to i malenkost bila, nerado će učiniti. Inače je u ophođenju vrlo otmen i korektan” (Čuković 1920). И наредне године: „Nedostatak mu je, što govori prebrzo i dosta tiho. Mislim, da će od njegove nastave imati koristi samo dobri i marljivi učenici. Nježna je sastava, pa sam kaže, da se ne smije trošiti” (Čuković 1921).



Слика 2. Колектив и ученици Прве мушке гимназије у Сарајеву (Миланковић сједи, други слијева. Милан Ћуковић, директор сједи, четврти с лијева). Приватни архив Маје Илић, унуке Богдана Миланковића, Амстердам, Холандија.

С обзиром на то да је у школској 1920/21. Миланковић преузео руковођење Обласном музичком школом, врло је вјероватно да су многобројне обавезе управника школе у одређеној мјери негативно утјецале на наставу у гимназији. Штавише, у наредним годинама Миланковић је тражио смањење броја часова у гимназији како би се могао посветити пословима везаним за Обласну музичку школу:

G. Milanković sa mnogo uspeha deluje na čelu Muzičke škole u Sarajevu i podigao je tu ustanovu na zavidnu visinu. Prema izjavi direktora gimnazije ne bi nastava trpela što bi se moliocu odredio broj nastavnih časova sa 12. Interesi muzičke nastave u Sarajevu zahtjevaju da se ovom umesnom predlogu izađe u susret.²²

22 Одсјек за умјетност и књижевност Министарства просвете Краљевине Југославије упутио је Одјељењу за средњу наставу Миланковићеву молбу (бр. 44436/31 од 21. септембра 1931) с препоруком да му се изиђе у сусрет и смањи број часова у гимназији (Milanković 1931).

НА ЧЕЛУ ОБЛАСНЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ И САРАЈЕВСКЕ ФИЛХАРМОНИЈЕ

Честе административне промјене и економски проблеми успорили су пријеко потребну институционализацију музичког живота у оквиру Краљевине СХС/Југославије.²³ Неповољни друштвено-политички и економско-социјални увјети нису обесхрабрили неколицину културних радника који су вођени искреним ентузијазмом неуморно радили на развоју фундаменталних институција музичке културе у Босни и Херцеговини. Један од њих је Богдан Миланковић. Најпотентније године свог радног вијека Миланковић је провео на челу Обласне музичке школе и Сарајевске филхармоније, музичких институција које су се издигле далеко изнад просјека музичког живота Сарајева, за шта је у првом реду заслужан управо Миланковић.

Обласна музичка школа, прва дјелимично субвенционирана музичка школа у Босни и Херцеговини, основана је 1. октобра 1920. године (*Statut za Oblasnu muzičku školu u Sarajevu* 1920). Миланковић је изабран у први састав (ужег) Радног одбора првог Старатељства (*Statut Oblasne muzičke škole* 1924) на чијем челу је био први управник школе, Јосип Хладек-Бохињски (Josip Chládek Bohinjski).²⁴ Старатељство новоосноване школе бирало је Министарство просвјете, а чинили су га Предсједник и Радни одбор у ужем и ширем саставу. За чланове су бирани истакнути појединци друштвеног живота Сарајева, тзв. „људи од положаја”, који су могли утјецати на доношење одлука значајних за дјеловање школе.²⁵

Након одласка Хладека-Бохињског 1922. године, мјесто управника преузео је Миланковић који је на тој позицији остао до маја 1941. године (Anonymous 1964, 411). Дужности Управника биле су бројне, а односиле су се на цјелокупан рад школе, за шта је Управник директно одговарао Старатељству школе (*Statut za Oblasnu muzičku školu u Sarajevu* 1920). Уз бројне обавезе, Миланковић је имао и осам сати седмично у настави (клавир и теорија музике).

Током готово двадесет година на позицији управника Обласне музичке школе Миланковић је улагао велики напор у борби за њен материјални опстанак и очување Статутом школе зацртаних циљева дјеловања.²⁶ Обласна музичка

23 У културној политици Краљевине СХС/Југославије уочава се неколико фаза које су у вези с промјенама у политичком животу: 1918–1928, нема осмишљене културне политике, 1929–1934, режим диктатуре оживотворио идеологију југословенског национализма, 1935–1939, политика владе Милана Стојадиновића обиљежена напуштањем државног модела културне политике и 1939–1941, национално преуређење државе и дезинтеграција културне политике као њена посљедица (Đimić 2000, 321).

24 Јосип Хладек-Бохињски (Крањска, Словенија, 1879 – Марибор, 1940), војни капелник, хоровођа и музички педагог (в. Hadžić 2018a, 96).

25 Више о унутрашњој организацији Школе видјети у: Hadžić 2018a, 116–123.

26 Миланковић је с позиције управника школе упутио десетине извјештаја, молби и других дописа надлежним институцијама с циљем обезбјеђења бољих услова за рад школе. В. Фонд

школа, као и све друге умјетничке школе у Краљевини СХС/Југославији, дјеловала је као приватни завод уз државну субвенцију, али без рјешења којим би се признало право јавности. Миланковић је неколико пута, у оквиру редовних извјештаја о раду школе упућеним Министарству, молио да се школи додијели статус школе с правом јавности, чиме би се трајно ријешило материјални и правни статус наставника и ученика. Међутим, недостатак законских рјешења за умјетничке школе онемогућило је рјешавање овог питања.²⁷

Обласна музичка школа у првој деценији рада углавном је радила без већих финансијских проблема. Међутим, тридесетих година, а усљед опће свјетске економске кризе и неповољних политичких увјета у Југославији, изазваних шестојануарском диктатуром, субвенције су касниле, те се у неколико наврата и умањују, што је изазвало проблеме у раду Школе.²⁸

Током двије деценије дјеловања кроз Обласну музичку школу прошло је неколико стотина ученика, међу којима и неколицина значајних локалних и регионалних музичких имена.²⁹ Школа је вршила важну образовну улогу у средини којој је недостајало музичког кадра. Уз образовну, Школа је имала и другу функцију – јавну концертну дјелатност. Већ у другој години рада, од школске 1921/1922. године, Обласна музичка школа започела је организацију концерата наставника и најбољих ученика. Од 1921/1922. до 1939/1940. организовано је 39 концерата на којима је наступило 189 ученика.³⁰ Концертна

Министарство просвјете. Обласна музичка школа, 1925–40, Arhiv Bosne i Hercegovine. Фонд је копија дијела фонда Министарства просвете Краљевине Југославије (66-392-637) који се налази у Архиву Југославије, а који је додијељен Архиву Босне и Херцеговине као дио процеса сукцесије након распада Социјалистичке Федеративне Републике Југославије.

27 Старатељство школе је поново, 1935. године, затражило да се Обласној музичкој школи додијели право јавности. Услиједио је негативан одговор Министарства просвјете Краљевине Југославије у Београду с препоруком да се сачека закон о умјетничким школама (в. Hadžić 2018a, 122–123).

28 Године 1933. посљедице економске кризе биле су знатне, а оразиле су се на могућност исплате плаћа наставницима (које су умањене), покривање трошкова, између осталог и најамине за просторије школе. Мањак финансијских средстава Управа је настојала надокнадити субвенцијама од других институција. Више о настави, материјалним ресурсима, материјалном и правном положају наставника Школе види у: Hadžić 2018a, 123–129 i 150.

29 У Обласној музичкој школи школовали су се диригент и композитор Алфред Пордес (Сарајево, 1907 – Јасеновац 1941. или 1942), композитор Бранко Грковић (Мостар, 1920 – Сарајево, 1982), композитор Емил Мило Ципра (Вареш, 1906 – Загреб, 1985), виолинист Фрањо Драбек (Седлице, Блатна, 1903 – Сарајево, 1985), диригент и композитор Иван Деметер (Зворник, 1906 – Сарајево, 1990), диригент Тихомир Мирић (Бугојно, 1910 – Сарајево, 1989), балерина Убавка Миланковић-Јањић (Сарајево, 1922–1995), виолиниста Људевит Доброњи (Вјатка, Русија, 1917 – ?, 1989) и фаготиста Сулејман Мемич (Сарајево, 1909 – ?) (В. попис ученика Школе у: Hadžić 2018a, 219–223).

30 Број концерата и ученика који су наступили изведен је према подацима у споменици школе (*Spomenica (drugi izvještaj) Oblasne muzičke škole u Sarajevu* 1940, 10–18) и извјештајима Школе надређеним институцијама који се налазе у фонду *Министарство просвјете. Обласна музичка школа, 1925–40.* у Архиву Босне и Херцеговине. В. *Popis koncerata učenika Oblasne muzičke škole у: Hadžić 2018a, 224–241.*

дјелатност Школе сматра се првим систематски припреманим и организованим концертима сарајевских умјетника (Kučukalić 1966, 487). Штавише, понукана успјесима концерата ученика и посебно концерата наставника, Обласна музичка школа иницирала је оснивање друге важне институције – Сарајевске филхармоније.

У години која је претходила оснивању Сарајевске филхармоније, Обласна музичка школа организирила је осам изузетно успјешних концертних матинеја. Наставници су наступали на концертима који су у штампи пропраћени као концерти „Филхармонијског удружења Обласне музичке школе”. Удружење, које је концертну дјелатност започело и прије званичног почетка рада Школе (*Spomenica (drugi izvještaj) Ob拉斯ne muzičke škole u Sarajevu* 1940, 7) окупљало је наставнике и чланове Старатељства школе, који су, овисно о репертоару концерата, наступали у разним саставима. За двије посљедње матинеје формиран је и оркестар, што је покренуло идеју о оснивању друге институције којој би се препустила брига о оркестру и организацији концерата.³¹ Пријатељи музике, односно Привремени одбор и оснивачи на челу са привременим предсједником Миланковићем, 26. јуна 1923. поднијели су Полицијској дирекцији у Сарајеву молбу с приједлогом правила Сарајевске филхармоније на одобрење (Миланковић и др. 1923). На мјесту предсједника Миланковић је провео двије сезоне (1923/24. и 1924/25), а наредне двије као члан ширег одбора. Од 1928/29. поновно је на позицији предсједника. По завршетку сезоне 1926/27. Сарајевска филхармонија запала је у кризу узроковану недостатком финансијских средстава и несугласицама у раду одбора. Миланковић се на чело управе вратио 1928/29, спровео реорганизацију друштва и омогућио наставак рада (Hadžić 2014, 48–54).

Оркестар Сарајевске филхармоније по свом саставу и начину дјеловања био је аматерски ансамбл, у чијем су раду уз одређени број професионалних музичара учествовали углавном музичари аматери, међу којима је било професора, љекара, трговаца и студената. Први састав чинили су постојећи ансамбл Филхармоничког друштва Обласне музичке школе (ученици и музичари-аматери), чланови војног оркестра Босанске дивизијске области и хонорирани професионални музичари (Hadžić 2018a, 162).

Главни облик дјеловања Сарајевске филхармоније била је концертна дјелатност, односно организација симфонијских концерата властитог оркестра, камерних и солистичких концерата домаћих репродуктивних умјетника и умјетника из других крајева Краљевине, као и гостовања иностраних умјетника. Самостално и уз Оркестар Сарајевске филхармоније наступали су бројни домаћи и инострани музичари. Оркестар је био чест гост приредби у организацији других културних друштава у Сарајеву, док су чланови Оркестра сарађивали и с Позоришним и Војним оркестром (Слика 3).³² У осамнаест година рада, од 1923. до 1941, на челу оркестра измјенила су се петорица диригената: Александер Лукинич (Alexandr Lukinič, 1875–1942), Едо Кренек

31 Више о концертним активностима Обласне музичке школе в. Hadžić 2018b.

32 Више о концертним активностима у: Hadžić 2018a, 178–203.

(Eduard Edo Křenek, 1895–1960), Белуш Јунгић (1892–1968), Макс Унгер (Max Unger, 1888–1962) и Оскар Данон (1913–2009). Уз стално ангажоване диригенте, рад друштва помагали су капелници војне музике стациониране у Сарајеву, Јосеф Рожђаловски (Josef Rožďalovský, ? – 1931) и Јосип Мајер (1888–1965) (Hadžić 2018a, 169).



Слика 3. Оркестар Сарајевске филхармоније, диригент Едуард Едо Кренек, између 1924. и 1927. Приватни архив Маје Илић, унукe Богдана Миланковића, Амстердам, Холандија.

Концертни репертоар креиран је у складу с умјетничким тенденцијама диригента и управе, материјалним, односно извођачким ресурсима, руководећи се искључиво умјетничким критеријима када је у питању одабир репертоара. Бирана су дјела провјерених умјетничких квалитета, док су евентуалне мањкавости репертоара биле прије резултат скучених извођачких могућности него „жеље за јефтиним успјехом” код публике (Vujić 1973, 295).

Оснивање Сарајевске филхармоније догађај је од прворазредног значаја за развој музичке културе. Било је то друштво које се својим умјетничким квалитетима издвојило далеко изнад просјека концертног живота Сарајева датог периода. Међутим, град и друштво у цјелини нису препознали потребу дјеловања институције овог типа, нити су адекватно подржали њен рад. До 1941, када Филхармонија престаје с радом, управа Сарајевске филхармоније на челу с Миланковићем водила је непрекидну борбу за опстанак друштва (Hadžić 2014).

Прво раздобље дјелатности Сарајевске филхармоније окончано је почетком Другог свјетског рата.³³ Посљедњи концерт одржан је 26. фебруара 1941. у

33 Друго раздобље започиње поновним оснивањем Сарајевске филхармоније 1948. године.

Народном позоришту (Danon 2005, 505). Концерт поводом 150-годишњице смрти В. А. Моцарта (W. A. Mozart), најављен за 9. април 1941, није одржан: „Plakati za taj neodržani koncert su na zidovima sarajevskih ulica dočekali formiranje Nezavisne države Hrvatske i ulazak njemačke vojske” (Danon 1976, 38).

ГРАДИТЕЉ ВИОЛИНА

Необичне су околности под којима се Миланковић почео занимати за израду виолина, чему је посветио нешто више од двије деценије упорног рада. Године 1929, у намјери писања књиге о виолини, њеној хисторији, конструкцији, техници и естетици свирања, сусрео се с недостатком адекватне литературе. Стога је након теоријског истраживања о томе како су стари мајстори израђивали виолине, а с циљем провјере сопствених израчуна, почео виолине израђивати сам, што је потрајало годинама (Lasić [1957]). Задатку је приступио с циљем рјешавања проблема – „odnos između debljine violinskih ploča” (Šarenac [1961]). Практични рад резултирао је низом теоријских радова, али и практичних рјешења.

Као потпуни лаик у столарским пословима, Миланковић је првобитно морао савладати многобројне столарске и лаутерске вјештине: „Čovek koji dotad nikad nije ima u rukama strug, rende, čekić, morao je postati u prvom redu stolarski virtuoz”. Тако, на примјер, да би испитао само четири осјетљива мјеста горње даске виолине, морао је извршити 24 огледа (Šarenac [1961]). За градњу је углавном користио дрво јавора „из бугојанског краја”, тзв. цефер-јавор или јавор с пламеновима, као и оморику с Равне Планине код Корана, надомак Сарајева. Дрво је намјеравао набављати и из Тирола, Румуније и Чешке, у чему га је омео рат. Највећу потешкоћу представљао је лак. Прве виолине премазивао је лаком према „француском рецепту”, да би након тога испитао двадесетак рецепата италијанског и њемачког поријекла, којима није био задовољан. На крају је пронашао сопствену композицију лака, који је дао задовољавајуће резултате у погледу тона, али и боје и сјаја, док ће трајност, како је говорио, „вријеме показати” (Lasić [1957]).

Прву виолину завршио је у Даљу 1932. године. Први, као и наредних седамнаест инструмената, имао је контуре Страдиваријусових виолина. Затим је почео с израдом властитих модела (девет виолина) (Слике 4 и 5). С израдом је престао 1951. године, када је сумирао све резултате практичних испитивања и отпочео рад на рукопису о хисторији и конструкцији виолине (Lasić [1957]). За 22 године израдио је 47 виолина и двије виоле.³⁴

Иако су настале у „научне сврхе”, те им првобитна намјена није била практична, виолине су се показале квалитетнима, а Миланковић се афирмисао као „један од водећих градитеља виолина у Југославији” (Kučukalić 1966, 488). На Миланковићевим виолинама свирали су виолинисти Људевит Доброњи (Ludwig

34 У вријеме настанка интервјуа за дневни лист *Ослобођење* (Сарајево) у Миланковићевом посједу биле су 23 виолине (Lasić [1957]).

Dobrony),³⁵ некадашњи ученик Обласне музичке школе, Фриц Пинто³⁶ и Петар Стојановић (1877–1957), композитор и виолиниста. Један од најзначајнијих виолиниста прве половине 20. стољећа, Ваша Пшихода (Váša Příhoda, 1900–1960), одао је ласкава признања градитељском умијећу Миланковића, а виолине су свој пут нашле до САД, Аустрије, Италије и Турске (Lasić [1957]).



Слика 4 и 5. Миланковићеве виолине. Приватни архив Маје Илић, унуке Богдана Миланковића, Амстердам, Холандија.

Миланковић се сврстава у значајне градитеље виолина. У часопису *Sveta Cecilija* наводи се да је др Јосип Голдберг, професор Геофизичког завода у Загребу, власник виолине са сигнатуром „Dr. Bogdan Milanković, Sarajevo 1933”: „G. D. Goldberg će valjda jedini u Zagreb imati Milankovićeve gusle. Građene su pravilno, ton im je jak, tek što je boja laka odviše svijetla” (Dočkal 1940, 45–46).

35 Људевит Доброњи (Вјатка, Русија, 1917 – ?, 1989), виолиниста. Студирао је на Музичкој академији у Загребу у класи Вацлава Хумла. Усавршавао се у Бечу. Дјеловао је као концерт-мајстор Оперног оркестра Хрватског народног казалишта, концерт-мајстор бечке Државне опере, прва виолина Загребачког коморног оркестра и Загребачког квартета. Од 1950. године живио је и радио у Бечу. Концертирао је у Француској, Швајцарској и Њемачкој (B. Hadžić 2018a, 199).

36 Нема поузданих података о мјесту и години рођења Пинта (Фриц / Fritz Pinto). У сарајевској штампи помиње се као „суграђанин”, Сарајлија. Завршио је студије виолине на конзерваторијуму у Бриселу, гдје је као најбољи ученик освојио и неколико првих награда (Hadžić i Raćuka 2020, 235). Године 1935. Пинто је на Миланковићевој виолини извео цјеловечерњи концерт у Народном позоришту: „Г. Пинто је свирао на 'звучној виолини', изуму директора Музичке школе г. др Богдана Миланковића, која је испунила и врло оптимистична очекивања” (Anonymous [1935]).

Миланковићеве виолине биле су у употреби и након Другог свјетског рата. Ријечки виолиниста Винко Вишић свирао је на Миланковићевој виолини из 1942. године: „Već nekoliko godina sviram na Vašoj violini (rad iz 1942/2). Odlikuje se punozvučnim i ugodnim tonom; izrada je pomna, a izbor drveta primjieran” (Višić 1963).³⁷

Миланковићева виолина израђена 1934. године дио је колекције новосадског колекционара Тихомира Тапавице. Тапавица ју је купио од Јелисавете Миланковић Илић, старије Миланковићеве кћери, уз обећање да је неће продати и да ће бити централни дио његове колекције.

Ne samo što je pravi raritet, nego je i njena umetnička vrednost neprocenjiva, jer je profesor Bogdan dugo menjaо modele dok nije doшао do odgovarajuće teorije i laka, kako bi zvuk bio što mekši, a oblik pristupačniji. (...) imaju izvanrednu boju tona, vlastiti oblik i originalne nacрте 'f' otвora. Tajna njegove teorije, potonjim generacijama je još uvek nepoznata (Lemajić 2009).

У посједу Миланковићеве виолине је босанскохерцеговачки виолиниста и композитор млађе генерације, Бењамин Рибић (Travnik, 2000). Виолину с ознаком на доњој плочи – „B. Milanković, Sarajevo, 1941 2” – Рибић је купио путем огласа на интернету од продавца из Бијељине (Ribić 2023).³⁸

МУЗИКОЛОШКА ДЈЕЛАТНОСТ

У раздобљу између двају свјетских ратова у Босни и Херцеговини нема стручних музичких часописа нити образованих музичких критичара и писаца. Својеврсни помаци видљиви су у подручју музичке публицистике, с обзиром на пораст написа о музици у књижевним часописима и дневним листовима чији су аутори углавном књижевници и позоришни критичари.³⁹ Посебан допринос дао је Богдан Миланковић као аутор публицистичких написа, осврта и приказа, неријетко и критички обојених. Међутим, Миланковићева музиколошка дјелатност много је шири. Уз публицистичке написе, Миланковић објављује низ радова у подручју извођаштва у југословенским музиколошким

37 Винко Вишић обратио се Миланковићу за помоћ и савјете у вези с теоријским радом о виолини. Занимљива кореспонденција садржи много података и о Миланковићевом раду у истом подручју (B. *Korespodencija između Vinka Višića i Dr Bogdana Milankovića iz Sarajeva* 1963).

38 Прије продавца из Бијељине, виолина је била у посједу породице у Кисељаку више од тридесет година. Испрва је била на тавану, а касније је служила као украс на сталажи, док је наводно у Кисељак dospјела за вријеме Другог свјетског рата, када је нека јеврејска породица из Сарајева, бјежећи из града према унутрашњости, виолину оставила у Кисељаку, градићу наомак Сарајева (Ribić 2023).

39 Значајна запажања о музичкој култури дали су Јован Палавистра (Мостар, 1893 – Сарајево, 1959), књижевник, публициста, књижевни и позоришни критичар, Боривоје Јевтић (Сарајево, 1894–1959) књижевник, редитељ и драматург и Јован Кршић (Сарајево, 1898–1941) књижевник, публициста, књижевни и позоришни критичар (B. Hadžić 2018a, 35–37).

часописима, чиме се сврстава у ред првих музиколога који су дјеловали у Босни и Херцеговини.⁴⁰

Године 1923. Миланковићева књига о проблемима клавирске технике и интерпретације, *Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst* [Основе савремене пијанистичке уметности], објављена је у Лајпцигу (Leipzig) у издању реномиране њемачке издавачке куће К. Ф. Кант (Christian Friedrich Kahnt, 1823–1897). Невјероватним подухватом чини се овај успјех појединца без институционалног музичког образовања, и без већег практичног искуства.⁴¹ Уз опис механичких и физиолошких захтјева пијанистичког умијећа, Миланковић ревидира постојеће пијанистичке теорије и успоставља нову која боју тона подразумева као најважнији параметар. У првом дијелу образлаже елементе технике, а у другом дијелу књиге расправља о интерпретацији.⁴²

Миланковићева књига није прошла незапажено. Лудвиг Дитл (Ludwig Dietl), професор клавира на Бечком конзерваторијуму, у писму Миланковићу захваљује на пошљици (књизи) уз ријечи хвале:

Knjigu sam odmah pročitao; sve, svaka reč je jasna, providna sama od sebe razumljiva – za jednog moderno nastrojenog pijanistu. Vaše nazore mora da potpiše svaki svirač na klaviru. Poznajem poprilično sva slična dela, temeljito ih proučio, ali prvo mesto dajem Vašem opusu; ukratko, lako razumljivo, sve temeljito promišljeno. Ne pada mi teško da preporučujem Vašu knjigu u svom krugu.⁴³

40 Почеци музиколошких активности у Босни и Херцеговини налазе се у написима углавном анонимних писаца у вријеме аустроугарске управе (1878–1918), записима босанскохерцеговачке традицијске музике и радовима страних истраживача. Оснивање Земаљског музеја (1888) подстакло је озбиљнија истраживања у области етномузикологије (Čavlović 2011, 227–228). У раздобљу између двају свјетских ратова појављују се први школовани етномузиколози, фра Бранко Маријић (Марић) (Врди, Мостар, 1896 – Цирих, 1974), докторирао у Бечу на тему *Die Volksmusik Bosniens und der Herzegovina* [Народна музика Босне и Херцеговине] (Talam 2016) и Цвјетко Рихтман (Ријека, 1902 – Сарајево, 1989), један од пионира институционалног развоја босанскохерцеговачке етномузикологије иза Другог свјетског рата (Rihtman Šotrić 1986, 21–26). Међутим, систематски развој науке о музици у Босни и Херцеговини започиње оснивањем Музичке академије у Сарајеву 1955. године, те, за музикологију посебно важном, педагошком дјелатношћу музиколога др Зије Кучукалића (Сарајево, 1929 – Амстердам, 2020) који се сматра оснивачем босанскохерцеговачке музикологије (Čavlović 2011, 227–228).

41 Као могући разлог за објављивање књиге у Њемачкој, а не Југославији, Голубовић наводи незаинтересаност средине за ову област (Golubović, 185). Књига је доживјела и друго, допуњено издање, готово тридесет година касније у издању Музиколошког института Српске академије наука (Milanković 1952a).

42 Тридесет година након њемачког издања књига је објављена као допуњено издање Музиколошког института Српске академије наука у Београду (Milanković 1952). О књизи, садржају и значају више у: Golubović 2015, 185–187.

43 „Das Buch bereits durchgelesen; alles, jedes Wort klar, dursichtig, selbstverständlich – für einen modern denkenden Pianisten. Ihre Anschauung muss ein jeder Clavierspieler unterschreiben. Ich kenne so ziemlich alle ähnlichen Werke, sie gründlich durchdacht. Ich werde nicht müde, das Buch in meinem Kreise zu empfehlen” (Dietl 1923). Препис и превод писма налазе се у приватној архиви Маје Илић, унуке Богдана Миланковића.

Миланковићеву књигу помиње и чувени бечки музички критичар Јулијус Корнголд (Julius Leopold Korngold, 1860–1945) (в. Antonicek 1967). У критици концерта виолинисте Ваше Пшиходе, пијанисте Игнаца Фридмана (Ignaz Friedman, 1882–1948) и диригента Бруна Валтера (Bruno Walter, 1876–1962) за бечки дневни лист *Neue Freie Presse* Корнголд пише:

Kao virtuoz velikog stila predstavio se Ignac Fridman. Teško možemo zamisliti glatkiju i do posljednje potankosti uglačaniju tehniku od njegove. Ta savršena lakoća pokreta prstiju i ručnog zgloba, koja, usklađena s težinom ruke, dopušta najveću izjednačenost, prozирност, neusiljenost i – brzinu, potsećala nas je sve vreme na tehniku Godovskog. Bogdan Milanković u nedavno objavlјenoј zanimljivoј knjizi (K. F. Kant, Lajpcig) 'Osnovi moderne pijanističke umetnosti' stavlja tu vrstu tehnike na prvo mesto.⁴⁴

О књизи су писали и у Југославији. Тирил Личар (1894–1957) у часопису *Sveta Cecilija*, уз кратки опис садржаја књиге и похвале аутору на одличној књизи, истиче значај накладе у којој је дјело објављено:

Radujemo se, što je to djelo našeg zemljaka izašlo u nakladi, u kojoj su izašla već mnoga odlična djela napose o klaviru (Ph. Em. Bach, R. M. Breithaupt, E. Kühn, I. P. Dunn, A. Kullak, T. Matthey, W. Niemann, P. Ramul, P. Stoye). Pisac primio je već od više stranih kapaciteta pohvalu za svoje djelo, pa ne sumnjamo da će si njime, jer je osnovano na mnogogodišnjem iskustvu i praktičnom znanju, steći priznanje u širokom glazbenom svijetu (Ć. L. 1924).

Међутим, Миланковићево дјело је ширим стручним круговима пијаниста и музичких педагога остало непознато:

Ova knjiga našeg stručnjaka, izdana na nemačkom jeziku, služi nam na čast u izvanjеm svetu gde je primljena s velikim interesom. Međutim bi nam izvanredno dobro došla na našem jeziku, služeći kao vad mecum našim pijanistima i svima onima koji s razumevanjem prate muziku, da svoje shvatanje još doteraju poznavanjem svega što pianist mora da zna i ume (Makanec 1925, 313–314).

Писана ријеч о музици прати Миланковићев рад и као музичког педагога, али и истраживача / градитеља виолина. За југословенске стручне музичке часописе *Zvuk*, *Muzika*, *Muzički glasnik* и друге часописе писао је о естетским принципима

44 „Als Klaviervirtuose großen Stils stellte sich Ignaz Friedmann vor. Eine Technik, reibungsloser, bis ins letzte Detail geschliffener als die seine, läßt sich kaum denken. Wiederholt erinnerte diese vollkommene Gelöstheit von Finger – und Handgelenk, deren Entente mit dem Armgewicht größte Egalität, Durchsichtigkeit, Legeretät und – Raschheit gestattet an die Technik Godowskys. Bogdan Milanković stellt in einem eben erschienenen interessanten Buch 'Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst' (C. F. Kahnt, Leipzig), diese Art Technik zu oberst" (J. K. 1923). Превод дијела критике у којем се помиње Миланковић налази се у приватној архиви Маје Илић, унуке Богдана Миланковића.

извођаштва (Milanković 1920; 1928a; 1928b), о конструкцији и одређеним техничким проблемима у виолинизму (Milanković 1934; 1935; 1940). Аутор је првог прегледног рада о развоју музичког живота Сарајева (Milanković 1939), с фокусом на оснивање и дјелатност пјевачких друштава, Обласне музичке школе, Сарајевске филхармоније и гостовања у Народном позоришту.

У локалним сарајевским листовима објављивао је приказе концерата, неријетко критички обојене. Издавају се написи објављени у *Pregledu, časopisu za politički i kulturni život*,⁴⁵ за који је од 1927. до 1934. објавио двадесетак чланака потписаних иницијалима (само један пуним именом и презименом) и под псеудонимом Еузебије (Anonymous 1964, 411).⁴⁶

Миланковићев музиколошки рад пуни замаха ће доживјети у раздобљу иза Другог свјетског рата, у својству сарадника Музиколошког института Српске академије наука, касније и дописног члана, те члана Академије науке и умјетности Босне и Херцеговине. У овом раздобљу објављене су двије књиге (Milanković 1952a; 1956) и низ чланака о историји, техници и естетици извођаштва (Milanković 1958; 1961a; 1961b; 1963a).⁴⁷

ЗАКЉУЧАК

Др Богдан Миланковић једна је од кључних личности музичког живота Сарајева посебно заслужних за институционални развој музичке културе у Босни и Херцеговини у раздобљу између двају свјетских ратова. Уз примарни позив гимназијског професора италијанског и француског језика, Миланковић је двије деценије свог најплоднијег стваралачког раздобља уложио у рад Обласне музичке школе и Сарајевске филхармоније. На темељима ових институција основане су Државна музичка школа (1945, садашња Средња музичка школа) и Сарајевска филхармонија (1948), које су до данас фундаменталне музичке институције у Босни и Херцеговини.

Уз изнимне организаторске активности које су изњедриле двије фундаменталне институције музичке културе, Миланковићев интерес за музику обухвата и музичку публицистику и музикологију, те, што је посебно необично, израду виолина. Своје теорије о конструкцији, техници и естетици свирања темељио је на властитим емпиријским истраживањима која су резултирала десетинама инструмената произашлих из његове радионице, те низом вриједних студија о разним проблемима у области извођаштва, начинивши пионирске

45 Часопис *Преглед* покренули су угледни и компетентни интелектуалци млађе генерације. Часопис је излазио је од 1910. до 1912, те од 1927. до 1941. године (*Bibliografija 'Pregleda'* 1967).

46 Миланковићеве прикази су углавном о концертима у организацији Сарајевске филхармоније. Види: М. 1927; Milanković 1927; В. М. 1928a; В. М. 1928b; М. 1928a; М. 1928b; М. 1929a; М. 1929b; М. 1929c; М. 1929d; М. 1929e; М. 1930a; М. 1930b; Euzebiје 1932a; Euzebiје 1932b; Euzebiје 1932c; Euzebiје 1932d; Euzebiје 1932e; Euzebiје 1932f; Euzebiје 1933; М. 1934.

47 У библиографији Милановићевих радова објављеној у *Годишњаку Српске академије наука и умијености* наводе се, између осталих, и његови писани радови настали након Другог свјетског рата (v. Anonymous 1964; Anonymous 1965).

корак у области музиколошких истраживања у Босни и Херцеговини. Иако настале у научне сврхе, Миланковићеве виолине нашле су своје мјесто на концертним позорницама, чиме је Миланковић заузео мјесто међу значајним градитељима виолина у некадашњој Југославији, као први на територији Босне и Херцеговине.

Невјероватна далековидост када су у питању потребе и могућности развоја културног живота Сарајева, истински ентузијазам и посвећеност, али и резултати његових свестраних активности, сврставају др Богдана Миланковића међу значајне ликове у историји музике, чији је рад обликовао музичку прошлост која представља темеље музичке културе Босне и Херцеговине која живи и данас.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- A. D. [Dobronić, Antun]. [1926]. „Milanković, Bogdan dr”. U *Narodna enciklopedija srpsko hrvatsko-slovenačka*, II, ur. Stanoje Stanojević, 762. Zagreb: Bibliografski zavod d. d., 1921, 762. http://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00149_19210102|page:774. / A. D. [Добронић, Антун]. [1926]. „Миланковић, Богдан др”. У *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, II, ур. Станоје Станојевић, 762. Загреб: Библиографски завод д. д., 1921.
- Alaupović, Tugomir. 1914. Prepis izvještaja od 3. marta 1914. Dosje Bogdana Milankovića, Personalni dosjei službenika, II, 1918–1945, Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo.
- Anonymous. [1935]. Novinski članak „Uspjeli koncerat g. Frica Pinte” iz dnevnog lista *Jugoslavenska pošta*, [3. maj 1935]. Ostavština Bogdana Milankovića, Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, Sarajevo.
- Anonymous. 1911. „Društvo srednjoškolskih profesora u Bosni i Hercegovini”. *Musavat*, god. VI, 13. juli, br. 44: 3.
- Anonymous. 1912. „Skupština srednjoškolskih profesora”. *Zeman*, god. II, 4. juli, br. 59: 3
- Anonymous. 1916. „Dobrotvorna zabava (Gradske vijesti)”. *Sarajevski list*, god. XXXIX, 30. maj, br. 141: 2.
- Anonymous. 1927a. „Glavna skupština 'Cvijete Zuzorić'”. *Jugoslavenski list*, god. X, 1. januar br. 1: 4.
- Anonymous. 1927b. „Profesori kao predsjednici birališta”. *Jugoslavenski list*, god. X, 31. juli, br. 172: 4.
- Anonymous. 1928a. „Milanković, Dr. Bogdan”. U *Ko je ko u Jugoslaviji*, 95. Beograd: Jugoslavenski godišnjak; Zagreb: Nova Evropa.
- Anonymous. 1928b. „Novi odbor društva 'Cvijeta Zuzorić'”. *Jugoslavenski list*, god. XI, 20. maj, br. 119: 4.
- Anonymous. 1929a. „Miss Sarajevo za 1930”. *Večernja pošta*, god. IX, 28. decembar, br. 2559: 6.
- Anonymous. 1929b. „Nova uprava Cvijete Zuzorić. Sa glavne godišnje skupštine”. *Jugoslavenski list*, god. XII, 24. septembar, br. 224: 5.
- Anonymous. 1930a. „Predaja ordena. Odlikovanim profesorima I. sarajevske gimnazije”. *Jugoslavenski list*, god. XXII, 19. novembar, br. 275: 10.
- Anonymous. 1930b. „Skupština Cvijete Zuzorić”. *Jugoslavenski list*, god. XIII, 30. septembar br. 226: 5.
- Anonymous. 1939. „Osam pozorišnih nagrada”. *Jugoslavenski list*, god. XXII, 19. decembar, br. 300: 6.

- Anonymous. 1964. „Bogdan Milanković dopisni član”. *Godišnjak SANU* LXIX: 411–412. / Anonymous. 1964. „Богдан Миланковић дописни члан”. *Годишњак САНУ* LXIX: 411–412.
- Anonymous. 1965. „Bogdan Milanković dopisni član dopuna bibliografije”. *Godišnjak SANU* LXX: 385. / Anonymous. 1965. „Богдан Миланковић дописни члан допуна библиографије”. *Годишњак САНУ* LXX: 385.
- Anonymous. 1968. „Komemorativna sednica Odeljenja likovne i muzičke umetnosti održana 1. septembra 1966. godine, u 17 časova”. *Glasnik SANU* 18: 2: 147–148. / Anonymous. 1968. „Комеморативна седница Одељења ликовне и музичке уметности одржана 1. септембра 1966. године у 17 часова”. *Гласник САНУ* 18: 2: 147–148.
- Anonymous. 1984a. „Milanković-Janjić Ubavka”. U *Leksikon jugoslovenske muzike* 2, ur. Krešimir Kovačević, 10. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski savez „Miroslav Krleža”, 1984.
- Anonymous. 1984b. „Milanković Bogdan”. U *Leksikon jugoslovenske muzike* 2, ur. Krešimir Kovačević, 9–10. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski savez „Miroslav Krleža”.
- Antonicek. 1967. „Korngold, Julius Leopold”. U *ÖBL* 1815–950, Bd. 4 (Lfg. 17, 1967), 132. https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Korngold_Julius-Leopold_1860_1945.xml.
- B. M. [Milanković, Bogdan]. 1928a. „Koncert Klemens Menšik”. *Pregled* II, br. 51 (10. aprila), 8. / Б. М. [Миланковић, Богдан]. 1928a. „Концерт Клеменс Меншик”. *Прејлед* II, бр. 51 (10. априла), 8.
- B. M. [Milanković, Bogdan]. 1928b. „Duhovni koncert 'Sloge'”. *Pregled* II, br. 51 (10. aprila), 8–9. / Б. М. [Миланковић, Богдан]. 1928b. „Духовни концерт 'Слоге'”. *Прејлед* II, бр. 51 (10. априла), 8–9.
- Bibliografija 'Pregleda': 1910–1912, 1927–1941. 1967. Sarajevo: Narodna biblioteka Bosne i Hercegovine.
- Biografija.org. 2023. „Milutin Milanković”. <https://www.biografija.org/nauka/milutin-milankovic/>.
- Bujić, Bojan. 1973. „Pedeset godina Sarajevske filharmonije”. *Zvuk* 3: 288–296.
- Čavlović, Ivan. 2011. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Č. L. [Ćiril Ličar]. 1924. „B. Milankovitch: Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst”. *Sveta Cecilija*, god. 18, br. 1: 24.
- Čuković, Milan. 1920. Prepis izvještaja od 13. 10. 1920. Dosje Bogdana Milankovića, Personalni dosjei službenika II, 1918–1945, Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo.
- Čuković, Milan. 1921. Prepis izvještaja od 9. septembra 1921. Dosje Bogdana Milankovića, Personalni dosjei službenika II, 1918–1945, Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo. / Туковић, Милан. 1921. Препис извјештаја од 9. септембра 1921. Досје Богдана Миланковића, Персонални досјен службеника II, 1918–1945, Архив Босне и Херцеговине, Сарајево.
- Danon, Oskar. 2005. *Ritmovi nemira*. Sarajevo: Rabic.
- Danon, Oskar. 1976. „Kolegijum artistikum”. U *Sarajevo u revoluciji. Revolucionarni radnički pokret 1937–1941*, 1, ur. Nisim Albahari i ostali, 317–324. Sarajevo: Istorijski arhiv.
- Dietl, Ludwig. 1923. Prepis i prevod pisma upućenog Bogdanu Milankoviću, Beč, 25. juna 1923. Privatni arhiv Maje Ilić, unuke Bogdana Milankovića, Amsterdam, Nizozemska.
- Dimić, Ljubodrag. 2000. „Kulturna politika u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (mogućnosti i ograničenja)”. U *Dijalog povjesničara – istoričara*, 2, ur. Hans-Georg Fleck i Igor Graovac, 307–324. Zagreb: Zaklada Friedrich Naumann Stiftung.
- Dočkal, Kamilo. 1940. „Naše violine i njihovi graditelji (nastavak)”. *Sveta Cecilija* XXXIV, sv. 3, maj–juni, 40–46.
- Euzebijе [Milanković, Bogdan]. 1932a. „Sarajevska filharmonija: Koncert Vike Čalete”. *Pregled* VI, sv. 97 (januar), 436.
- Euzebijе [Milanković, Bogdan]. 1932b. „Simfonijski koncerat vojne muzike”. *Pregled* VI, sv. 99–100 (mart–april), 205–206.
- Euzebijе [Milanković, Bogdan]. 1932c. „Koncert pevačkog društva 'Hlahol' iz Praga”. *Pregled* VI, sv. 101 (maj), 273.
- Euzebijе [Milanković, Bogdan]. 1932d. „Koncert Jana Kubelika”. *Pregled* VI, sv. 99–100 (mart–april),

- 203–204. / Еузебије [Миланковић, Богдан]. 1932d. „Концерт Јана Кубелика”. *Прејлед* VI, св. 99–100 (март–април), 203–204.
- Euzebijie [Milanković, Bogdan]. 1932e. „Koncert Đorđa Jovanovića”. *Pregled* VI, sv. 107–108 (novembar–decembar), 660.
- Euzebijie [Milanković, Bogdan]. 1932f. „Proslava 82-og rođendana Tome Masarika. Koncert Ervine Brokeš-Beneš”. *Pregled* VI, sv. 99–100 (mart–april), 204–205.
- Euzebijie [Milanković, Bogdan]. 1933. „Koncert Vaša Pšihoda”. *Pregled* VII, sv. 113, 323–324.
- Golubović, Marija. 2015. „Nepoznati Milanković: O Bogdanu Milankoviću i njegovom radu u oblasti muzike”. U *Sociološki aspekt pedagogije i izvođaštva u scenskim umetnostima. Zbornik radova Sedamnaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti, Beograd, 12–14. decembra 2014*, ur. Milena Petrović, 181–188. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Голубовић, Марија. 2015. „Непознати Миланковић: О Богдану Миланковићу и његовом раду у области музике”. У *Социолошки аспекти педагогике и извођаштва у сценским уметностима. Зборник радова Седамнаестог педагошког форума сценских уметности, Београд, 12–13. децембра 2014*, ур. Милена Петровић, 181–188. Београд: Факултет музичке уметности.
- Hadžić, Fatima i Pačuka, Lana. 2020. „A Contribution to the Knowledge of the Life and Work of Abraham S. Suzin”. U *Zbornik radova „Muzika u društvu”*, ur. Amra Bosnić, Naida Hukić i Nerma Hodžić-Mulabegović, 225–267. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Muzikološko društvo FBiH.
- Hadžić, Fatima. 2014. „Društveni kontekst djelovanja Sarajevske filharmonije u periodu između dva svjetska rata”. U *Zbornik radova „Muzika u društvu”*, ur. Fatima Hadžić, 41–57. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu.
- Hadžić, Fatima. 2018a. *Muzičke institucije u Sarajevu (1918–1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*. Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju.
- Hadžić, Fatima. 2018b. „Osnivanje i djelatnost Oblasne muzičke škole u Sarajevu (1920–1941)”. *Muzika* XXII, br. 1: 6–35.
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. 2021. „Alaupović, Tugomir”. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=1351>.
- Ilić, Maja. 2023. Mail upućen autorici, 6. juna 2023. Privatni arhiv autorice.
- J. K. [Julius Korngold] 1923. „Konzerte”. *Neue Freie Presse*, 19. novembar, br. 21262: 6. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19231119&seite=6&zoom=33>.
- Korespondencija između Vinka Višića i Dr. Bogdana Milankovića iz Sarajeva. 1963. PPMHP 144991, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka, Hrvatska.
- Kovačević, Krešimir, ur. *Muzička enciklopedija*, 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974.
- Kovačević, Krešimir, ur. *Muzička enciklopedija*, 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski savez, 1977.
- Kučukalić, Zijo. 1966. „In memoriam Bogdanu Milankoviću”. *Zvuk* 69: 487–488.
- Lasić, Miro. [1957] *Novinski članak „Violine našeg majstora” iz dnevnog lista Oslobođenje, [1. maj 1957]*. Privatni arhiv Maje Ilić, unuke Bogdana Milankovića, Amsterdam, Nizozemska.
- Lemajić, Jelena. 2009. „Strune preživjele večni kalendar”. *Novosti*. <https://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:252183-Strune-prezivele-vecni-kalendar>.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1927. „Orkestarski koncert sarajevske filharmonije”. *Pregled* I, br. 8 (februar), 20. / М. [Миланковић, Богдан]. 1927. „Оркестарски концерт сарајевске филхармоније”. *Прејлед* I, бр. 8 (фебруар), 20.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1928a. „Proslava 10-godišnjice oslobođenja češko-slovačkog naroda”. *Pregled* II, sv. 59 (novembar), 329.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1928b. „Sarajevska filharmonija”. *Pregled* II, sv. 59 (novembar), 330–332.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1929a. „Orkestarski koncert Sarajevske filharmonije”. *Pregled* III, sv. 61 (januar), 52–54.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1929b. „Koncert Jaroslava Kocijana”. *Pregled* III, sv. 63 (mart), 159–160. / М. [Миланковић, Богдан]. 1929b. „Концерт Јарослава Коцијана”. *Прејлед* III, св. 63 (март), 159–160.

- M. [Milanković, Bogdan]. 1929c. „Koncert Vlastimira Jecića. Orkestarski koncert Sarajevske filharmonije. Simfonijski concert Bosanske Vojne Muzike”. *Pregled* III, sv. 64 (april), 214–216.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1929d. „Koncerti slovačkih učitelja. Sarajevska Filharmonija: Proslava 25-godišnjice smrti Dra Antonina Dvořáka. Simfonijski koncert Vojne muzike”. *Pregled* III/1929, sv. 71 (novembar), 287–288.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1929e. „Sarajevska filharmonija: Drugi (orkestarski) koncert”. *Pregled* III, sv. 72 (decembar), 347–348. / M. [Миланковић, Богдан]. 1929e. „Сарајевска филхармонија: Други (оркестарски) концерт”. *Прејег* III, св. 72 (децембар), 347–348.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1930a. „Музичко Сарајево”. (Sarajevska filharmonija): koncerat Frica Pinte”. *Pregled* IV, sv. 74 (februar), 112–113.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1930b. „Pedeseti koncerat sarajevske Filharmonije”. *Pregled* IV, sv. 78 (juni), 431–433.
- M. [Milanković, Bogdan]. 1934. „Proslava Masarikova rođendana: Koncert sarajevske filharmonije”. *Pregled* VIII, sv. 123 (mart), 187.
- Makanec, Zdenka. 1925. „Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst, von Bogdan Milankovitch. – Leipzig”. U *Srpski književni glasnik*, ur. Svetislav Petrović, Nova serija, knj. XVI br. 4, 16. oktobar 1925, 310–314. https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_E74E1D9A175FE5728805716D3DEA6D36-1925-K003. / Маканец, Зденка. 1925. „Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst, von Bogdan Milankovitch. – Leipzig”. У *Српски књижевни гласник*, ур. Светислав Петровић, Нова серија, књ. XVI, бр. 4, 16. октобар 1925, 310–314. https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_E74E1D9A175FE5728805716D3DEA6D36-1925-K003.
- Marjanović, Nataša. 2014. „Milanković, Bogdan”. U *Srpski biografski rečnik* 6, ur. Čedomir Popov i Branko Bešlin, 444. Novi Sad: Matica srpska. / Марјановић, Наташа. 2014. „Миланковић, Богдан”. У *Српски биографски речник* 6, ур. Чедомир Попов и Бранко Бешлин, 444. Нови Сад: Матица српска.
- Milanković, Bogdan i dr. 1923. *Dopis Policijskoj direkciji u Sarajevu, Sarajevo, 25. juni 1923*. Pokrajinska uprava za Bosnu i Hercegovinu, PU, 18/92/33, Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo.
- Milanković, Bogdan. 1920. „О тонској уметности”. *Narodno jedinstvo*, 3, 5. / Миланковић, Богдан. 1920. „О тонској уметности”. *Народно јединство*, 3, 5.
- Milanković, Bogdan. 1927. „Ludvig Van Betoven”. *Pregled* I, br. 13: 8. / Миланковић, Богдан. 1927. „Лудвиг ван Бетовен”. *Прејег* I, бр. 13: 8.
- Milanković, Bogdan. 1928a. „О уметничком свирању на клавиру”. *Muzika* I, sv. 3: 64–67. / Миланковић, Богдан. „О уметничком свирању на клавиру”. *Музика* I, св. 3: 64–67.
- Milanković, Bogdan. 1928b. „О уметничком свирању на клавиру”. *Muzika* I, sv. 4: 93–96. / Миланковић, Богдан. 1928b. „О уметничком свирању на клавиру”. *Музика* I, св. 4: 93–96.
- Milanković, Bogdan. 1931. *Molba za smanjivanje broja časova u gimnaziji*, 21. septembar 1931. Ministarstvo prosvete Kraljevine Jugoslavije 1918–1941, AJ, 66-392-637, 44436/31, Arhiv Jugoslavije, Beograd, Srbija.
- Milanković, Bogdan. 1934. „Zašto je Kremona propala”. *Zvuk* 2: 97–101.
- Milanković, Bogdan. 1935. „Opis gudačkog instrumenta, Oglad muzičke nomenklature”. *Zvuk* 3: 359–362.
- Milanković, Bogdan. 1939. „Muzika u Sarajevu”. *Profesorski glasnik*, knj. XIX, sv. 11–12: 831–843.
- Milanković, Bogdan. 1940. „Dugi ili kratki predudar”. *Muzički glasnik* X, br. 9–10: 145–149.
- Milanković, Bogdan. 1952a. *Osnovi pijanističke umetnosti*. Posebna izdanja SAN, knj. CLXXXVIII. Muzikološki institut, knj. 3. Beograd: Naučna knjiga. / Миланковић, Богдан. 1952a. *Основи пијанистичке уметности*. Посебна издања САН, књ. CLXXXVIII. Музиколошки институт, књ. 3. Београд: Научна књига.
- Milanković, Bogdan. 1952b. *Italijanska gramatika*. Beograd: Naučna knjiga. / Миланковић, Богдан. 1952b. *Италијанска граматика*. Београд: Научна књига.

- Milanković, Bogdan. 1952c. *Udžbenik francuskog jezika*. Sarajevo: Svjetlost.
- Milanković, Bogdan. 1954. „O funkcijama i upotrebi francuskog i italijanskog člana (s obzirom na upotrebu u španskom)”. *Radovi. 2. Odjeljenje istorisko-filoloških nauka*, knj. 1, 85–110. Sarajevo: Naučno društvo NR Bosne i Hercegovine.
- Milanković, Bogdan. 1956. *Violina, njena istorija i konstrukcija*. Posebna izdanja SAN, knj. CCLX. Muzikološki institut, knj. 8. Beograd: Naučna knjiga. / Миланковић, Богдан. 1956. *Виолина, њена историја и конструкција*. Посебна издања САН, књ. CCLX. Музиколошки институт, књ. 8. Београд: Научна књига.
- Milanković, Bogdan. 1958. „O vibratu na violini”. *Zvuk* 19–20: 403–411.
- Milanković, Bogdan. 1961a. „Umetnička reprodukcija i nauka”. *Zvuk* 43–44: 123–134.
- Milanković, Bogdan. 1961b. „O prvom usponu violinistike”. *Jubilarna sveska u čast 20-godišnjice ustanka naroda Jugoslavije 1941–1961*, Glas CCLII. Odjeljenje za likovnu i muzičku umetnost SANU, knjiga 1. Beograd: Naučno delo. / Миланковић, Богдан. 1961b. „О првом успеху виолинистике”. *Јубиларна свеска у част 20-годишњице устанка народа Југославије 1941–1961*, Глас CCLII. Одељење за ликовну и музичку уметност САНУ, књига 1. Београд: Научно дело.
- Milanković, Bogdan. 1963a. „O odnosu emotivnosti sekundarnih i tercijalnih prema emotivnosti primarnih psihičkih fenomena s osobitim obzirom na estetsku sferu”. *Radovi – Naučno društvo SR Bosne i Hercegovine. Odjeljenje istorijsko-filoloških nauka*, XX, knj. 7, 57–75. Sarajevo: Naučno društvo SR Bosne i Hercegovine.
- Milanković, Bogdan. 1963b. *Pismo dr. Bogdana Milankovića upućeno Vinku Višiću, Sarajevo, 18. oktobar 1963*. Glazbena zbirka, Korespondencija između Vinka Višića i Dr. Bogdana Milankovića iz Sarajeva, PPMHP 144991/5, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka, Hrvatska.
- Milanković, Bogdan. 1963c. *Pismo dr. Bogdana Milankovića upućeno Vinku Višiću, Sarajevo, 24. novembar 1963*. Glazbena zbirka, Korespondencija između Vinka Višića i Dr. Bogdana Milankovića iz Sarajeva, PPMHP 144991/3, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka, Hrvatska.
- Milanković, Milutin. 2009. *Uspomene, doživljaji i saznanja*. Beograd: Zavod za udžbenike. / Миланковић, Милутин. 2009. *Успомене, доживљаји и сазнања*. Београд: Завод за уџбенике.
- Pejanović, Đorđe. 1953. *Srednje i stručne škole u Bosni i Hercegovini od početka do 1941 godine*. Sarajevo: Svjetlost.
- Plesske, Hans-Martin i Deaville, James. 2001. „Kahnt, Christian Friedrich”. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014597>.
- Ribić, Benjamin. 2023. Mail upućen autorice, 15. aprila 2023. Privatni arhiv autorke.
- Rihtman-Šotrić, Dunja. 1986. „Bibliografija akademika Cvjetka Rihtmana”. U *Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Rihtmana*, ur. Borivoj Čović, 21–26. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1986.
- SANU. 2023. „Milutin Milanković”. <https://www.sanu.ac.rs/clan/milankovic-milutin/>. / САНУ. 2023. „Милутин Миланковић”. <https://www.sanu.ac.rs/clan/milankovic-milutin/>.
- Službenički list. n. d. Dosje Bogdana Milankovića, Personalni dosjei službenika, II, 1918–1945, Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo. / Службенички лист. н. д. Досје Богдана Миланковића, Персонални досјеи службеника, II, 1918–1945, Архив Босне и Херцеговине, Сарајево.
- Spomenica (drugi izvještaj) Oblasne muzičke škole. 1930. Sarajevo: Državna štamparija. / Споменица (други извјештај) Обласне музичке школе. 1930. Сарајево: Државна штампарија.
- Statut Oblasne muzičke škole. 1924. Ministarstvo prosvete Kraljevine SHS – Odjeljenje za Bosnu i Hercegovinu, MPRO, 1924, 8952, Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo. / Статут Обласне музичке школе. 1924. Министарство просвете краљевине СХС – Одјељење за Босну и Херцеговину, МПРО, 1924, 8952, Архив Босне и Херцеговине, Сарајево.
- Statut za Oblasnu muzičku školu u Sarajevu. 1920. Zemaljska vlada za Bosnu i Hercegovinu, ZVS2, 1921, 243, 92/17/11, Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo.
- Šarenac, Darko. [1961]. „Ljubav koja ne stari. Rad podmlađuje. Tajna violinskog carstva”. *Duga*.

- Ostavština Bogdana Milankovića, Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, Sarajevo.
- Talam, Jasmina. 2016. „Fra Branko Marić, začetnik bosanskohercegovačke etnomuzikologije”. U *Zbornik radova u čast 120-godišnjice rođenja prvog bosanskohercegovačkog etnomuzikologa fra dr. Branka Marića*, ur. Jasmina Talam i Tamara Karača Beljak, 21–39. Sarajevo: Muzička akademija; Mostar: Hercegovačka franjevačka provincija.
- Universität Wien – Universitätsarchiv. 2023. „PH RA 2506 Milankovic, Bogdan, 1908.05.27-1908.05.29 (Akt)”. <https://scopeq.cc.univie.ac.at/Query/detail.aspx?ID=209986>.
- Višić, Vinko. 1963. *Pismo Vinka Višića upućeno dr. Bogdanu Milankoviću, Rijeka, 8. oktobar 1963*. Glazbena zbirka, Korespodencija između Vinka Višića i Dr. Bogdana Milankovića iz Sarajeva, PPMHP 144991/6, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka, Hrvatska.

FATIMA HADŽIĆ

BOGDAN MILANKOVIĆ'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT
OF MUSICAL CULTURE IN SARAJEVO BETWEEN WORLD WARS

(SUMMARY)

Bogdan Milanković (1885–1966) was one of the several prominent figures of the musical life of interwar Sarajevo, especially creditable for the institutional development of musical culture. Based on archival sources and daily press, this article describes Milanković's activities and valorizes his contribution to the development of Sarajevo's musical culture between two world wars.

Milanković acted as director of the District School of Music, the first partially subsidized music school in Bosnia and Herzegovina, for two decades. The first domestic musicians as well as several notable names in the Yugoslav music scene emerged from this school. The school also initiated the establishment of the Sarajevo Philharmonic, a society that, in terms of the quality of concerts by local, regional, and European musicians, has risen far above the average concert life in Sarajevo. As to the foundations of these institutions, The State School of Music (1945, now the High School of Music) and the Sarajevo Philharmonic (1948) were both founded after World War Two.

Milanković's interest in music also encompassed music journalism, musicology and violin making. His theories on the violin construction were verified by empirical research that resulted in dozens of instruments from his workshop, and valuable

studies in the field of performance as pioneering steps in the field of musicological research in Bosnia and Herzegovina. Although they were created for scientific purposes, Milanković's violins found their place on concert stages, which made him one of the most important violin makers in the former Yugoslavia, and the first one in the territory of Bosnia and Herzegovina.

Milanković's incredible foresight when it comes to the needs and possibilities of the development of the cultural life of Sarajevo, true enthusiasm and commitment, but also the results of his versatile activities, classify him among the few important figures in the history of music in Bosnia and Herzegovina whose work shaped the musical past on whose foundations the musical culture of Bosnia and Herzegovina lies even today.

**MUSICAL LIFE OF SREMSKA MITROVICA
IN SOCIALIST YUGOSLAVIA (1945–1991):
PRELIMINARY RESEARCH**

Jasna Tanasijević¹

PhD candidate, University of Novi Sad, Academy of Arts,
Novi Sad, Serbia

**Музички живот Сремске Митровице
у социјалистичкој Југославији (1945–1991):
ПРЕЛИМИНАРНА ИСТРАЖИВАЊА**

Јасна Танасијевић

Докторант, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности,
Нови Сад, Србија

Received: 1 March 2023
Accepted: 13 November 2023
Original scientific paper

ABSTRACT

The musical life of Sremska Mitrovica during the period of socialist Yugoslavia is viewed in the light of tripartite division into serious, folk and popular music. Within this division, the diversity of musical events is determined by the legacy of cultural distance between different social classes, but is not explicitly marked by the relationship between art music and other genres which do not reach their aesthetic rank. In addition to serious music, the main area of musical life in Sremska Mitrovica during Yugoslav socialism comprised folk music in the form of an urbanized, institutionalized and festivalized folklore tradition, as well as popular music based on the naturalization of global mass musical culture.

KEYWORDS: Sremska Mitrovica, serious music, folk music, popular music, socialist Yugoslavia.

1 jasna.tanasijevic@gmail.com.

АПСТРАКТ

Музички живот Сремске Митровице у периоду социјалистичке Југославије сагледан је у светлу трипартитне поделе на *озбиљну, народну* и *забавну* музику. У оквиру ове поделе, разноврсност музичких догађаја одређена је наслеђем културне дистанце између различитих друштвених слојева, али није експлицитно обележена односом између уметничке музике и других жанрова који не досежу њен естетски ранг. Поред озбиљне музике, магистрално подручје митровачког музичког живота у југословенском социјализму чине народна музика, у виду урбанизоване, институционализоване и фестивализоване фолклорне традиције, као и забавна музика заснована на доместификацији глобалне масовне музичке културе.

Кључне речи: Сремска Митровица, озбиљна музика, народна музика, забавна музика, социјалистичка Југославија.

УВОД: ИСТОРИЈСКА И МЕТОДОЛОШКА ПИТАЊА

Интересовање за музички живот Сремске Митровице у периоду од настанка до распада социјалистичке Југославије² део је ширег историографског, интердисциплинарно постављеног истраживања митровачког музичког живота у временском распону од друге половине 19. века до данас.³ Полазећи од претпоставке да музички живот Сремске Митровице у посматраном периоду чини варијантну појавност у односу на културни живот градова у ширем друштвено-историјском контексту, као студија случаја анализа музичког живота ове средине може допринети обухватнијим погледима на развој музичке културе у националним и регионалним оквирима, те провери/разматрању важећих парадигми. Досадашња научна пажња за музику у Сремској Митровици⁴ била је из других дисциплинарних перспектива (историја, социологија), а једини музиколошки рад био је усмерен само на рад Српског црквеног певачког друштва и његовог хоровођу Петра Кранчевића (Новаковић 2016).

Сремска Митровица је регионални центар и највећи град у Срему. Ово, некада погранично место Аустријског царства претежно насељено српским и

2 Ауторка се опредељује за термин „социјалистичка Југославија” сходно његовој употреби у литератури из области (политичке) историје (уп. Петрановић 1977 ; Чалић 2013) иако њено социјалистичко уређење датира тек од 1963. године.

3 Ово истраживање део је обимније реконструкције музичке историје овог града за потребе докторске дисертације коју ауторка израђује на Академији уметности у Новом Саду под менторством проф. др Немање Совтића.

4 О музици и музичарима у Сремској Митровици више у: Удицки 1994; Бајић 1998; Ђорђевић 2001; Дрезгић 2007; Новаковић 2016; Михалек 2018; Мостарлић 2018.

хрватским живљем, укључено је у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца 1918. године. Током Другог светског рата Сремска Митровица је била у саставу Независне Државе Хрватске, да би након 1945. године, са читавим Сремом, ушла у састав Аутономне Покрајине Војводине у оквиру Федеративне Народне Републике Југославије. Сремска Митровица је у тој, другој, Југославији прошла кроз корените друштвене, економске и културне промене. Како наводи историчар Тривун Миланковић, оне су се одвијале у два фазама. У периоду од 1944. до 1955. године пажња је била посвећена санирању последица Другог светског рата, а након 1955. године град доживљава убрзани привредни развој и свестрани преображај (Миланковић 1969, 213).

Ако се узме у обзир шири културни и друштвено-политички контекст, основано је претпоставити да у музичком животу Сремске Митровице током овог „свестраног преображаја” *грађански модел културе*⁵ уступа место *социјалистичком*.⁶ У оквиру социјалистичког модела културе, што је хипотеза која ће бити испитана у овом раду, долази до преплитања и компатибилног уодношавања жанровских подручја озбиљне, народне и забавне музике.⁷ Унутар ове поделе,⁸ разноликост музичких догађаја и даље рефлектује наслеђе културне дистанце између различитих друштвених слојева, али није експлицитно обележена односом између уметничке музике и музике са других жанровских подручја чији се историјски развој није кретао у правцу задобијања естетске аутономије.

Методологија истраживања заснована је на аналитичкој примени категоријалног апарата, постављеног на трипартитну основу, где појам озбиљне музике надодређује појам уметничке музике, а појмови народне и забавне музике задобијају значења урбанизоване, институционализоване и фестивализоване фолклорне традиције, односно доместификације глобалне масовне музичке културе. Хипотезу Наталије Маџуре о развоју музичког живота у складу са социјалистичким културним политикама (2006, 19–25) и

5 *Грађански модел културе* подразумева национално-еманципаторски модел културне политике, каква је била на снази за време владавине династија Обреновић и Карађорђевић, када је Србија постала правна и уставно уређена држава (Ђукић 2010).

6 *Социјалистички модел културе* подразумева културну политику друге Југославије: агитпроп, демократизацију културе и самоуправљање у култури (Ђукић 2010).

7 Подела на озбиљну, народну и забавну музику иницирана је структуром радијских редакција у социјалистичком периоду. Она се може прихватити у оквиру прелиминарних истраживања музичког живота Сремске Митровице као апроксимативни експланаторни модел. Поделу на озбиљну, народну и забавну музику разматра Марија Каран у својој докторској дисертацији „Музичка концепција радијског дискурса *versus* аудиторијум – видови трансформација међусобних релација сагледаних у интердисциплинарном пољу теорије медија”, прецизније у потпоглаву „Музички жанрови на Радио Београду у другој половини 20. века” (Каран 2019, 88–97). Структура и састав радијских редакција Радио Београда и Радио Новог Сада приказана је у листу *Дневник* (више у: Каран 2019; Маглов 2016; Марковић 2013; Арнаутовић 2012).

8 Црквена музика за време социјалистичке Југославије била је запостављана и тек са падом комунизма обновљен је црквени живот (Учур 2019). Талас десекуларизације довео је до тога да композитори друге половине 20. века пишу религијску музику за концертне дворане, а не религијску музику за потребе црквене службе (Проданов Крајишник 2008).

појавним „лицима” социјализма⁹ потребно је испитати у сусрету с конкретним сведочанствима о митровачком музичком животу, што досад није чињено. У ту сврху, у овом тексту анализираћемо чланке из сремскомитровачке штампе из социјалистичког периода: *Дневник* у оквиру којег је од 1953. године штампан и подлистак *Сремскомиџровачки дневник* (*Сремски дневник*), као и из листова *Сремске новине*, *Миџровачки омладински лист*, *Фесџивалске новине*, *Глас Мариџинаца*.¹⁰

Према Марији Каран, подела на озбиљну, народну¹¹ и забавну¹² музику јесте специфичност социјалистичког културног модела (2019), али и изван њега налази одговарајуће утемељење у варијантном облику. Примера ради, Сузел Рајли служи се специфичном диференцијацијом интегралног подручја (световне) музике, дакле, оном врстом музике чији се друштвени престиж у савременим капиталистичким друштвено-економским односима остварује кроз институционалну подршку државним оркестрима, оперским кућама, конзерваторијумима и сл. Народна музика која укључује традиционалне сеоске и градске музичке праксе артикулисана је, према овој ауторки, нижим класним положајем припадајућих јој друштвених субјеката. На место трећег члана Рајли ставља популарну музику, која је свеприсутна и у домаћим оквирима, као забавној музици конкурентан термин, премда са ширим значењем и ширим спектром друштвених сврха у односу на појам музике за забаву.¹³ Глобално-космополитски карактер популарне музике, условљен продукционим односима музичке индустрије, раздваја је од народне, али је не приближава довољно озбиљној, тј. уметничкој музици, и то услед недостатка „естетске софистицираности” (Reilly n. d., 3). Значајно је издвојити закључак ове ауторке у којем наводи „да су, са развојем технологије, (...) класне разлике (...) смањене, а приступ широком

9 Наталија Маџура разликује неколико културних политика друге Југославије: агитпроп (целокупним политичким, културним и просветним животом управља Партија), демократизацију културе (елитну културу учинити доступном свим слојевима) и самоуправљање у култури (самоуправно одлучивање и друштвено договарање кроз Самоуправне интересне заједнице), као и претранзициони период (период блокиране транзиције) (2006, 20–23).

10 Примерци ових новина чувају се у Историјском архиву Срем у Сремској Митровици.

11 О значењу појма *народна музика* писала је Марија Думнић Вилотијевић, ослањајући се на истраживања Филипа Болмана (Philip Bohlman). Наиме, народна музика се ослања на концепт аутентичности, старине и непоновљивости. Сам појам није лишен бремена вишезначности и комплексности терминологије, те се за различите појавности обухваћене појмом народне музике везују и термини попут „традиционална”, „изворна”, „архаична”, „народска”, „вернакуларна” (2019, 12–13).

12 Термин *забавна музика* рођен је још у 19. веку, у бидермајерској клими и подразумевао је музику за игру и оперету. Касније, пролазећи кроз процес комерцијализације, она улази у свакодневни живот грађана и сеоског становништва, чиме постаје израз „масовне психозе”. Савремена забавна музика „тежи приближавању музичке забаве уметничкој музици, која жели да се допадне музички образованијим друштвеним слојевима, рачуна са прерогативима сериозне уметности и лишава се неких предности које у материјалном погледу има забављач маса над ’уметником кога не схватају’” (Плавша 1969, 46–81).

13 Термин *популарна музика* означава англоамерички или западни стил, док се термин *забавна музика* односи на југословенски еквивалент (Beard and Rasmussen 2020).

спектру музичких универзума сада могућ за све већи број људи”.¹⁴ Претпоставка о културној нивелацији подручја озбиљне, народне и забавне музике има, дакле, упориште не само у прокламованим вредностима социјалистичке културе, окренуте ка демократизацији озбиљне музике и култивисању народне и забавне музике, већ и у дугорочним историјским процесима који захватају модерна индустријска/постиндустријска друштва од средине 19. века до данас.

На основу наших ранијих истраживања (Танасијевић 2021) може се тврдити да је музички живот Сремске Митровице у периоду до Другог светског рата био одређен како локалним специфичностима једне пограничне мултиетничке средине тако и ширим друштвено-историјским и музичко-историјским процесима који су обликовали њен развој. Апстраховањем њених најважнијих аспеката, слика музичког живота Сремске Митровице у доба успона грађанства своје главне контуре добија у деловању бројних српских и хрватских певачких друштава, диригентском и композиторском раду Петра Кранчевића,¹⁵ као и развоју тамбурашке музичке праксе. Ипак, ова слика такође и рефлектује друштвени амбијент испуњен етничким, националним, културним и класним дистанцама. Богатије грађанство окупљало се на баловима и у салонима, где су се играли и слушали интернационални плесови који су припадали космополитској средњеевропској култури, али и народна и грађанска кола с националним предзнаком. Ситнобуржоаски живаљ музику је јавно слушао на приредбама и уз кафанска весеља, или се музиком бавио у оквиру певачких друштава са „политизованим” уметничким програмом (Кокановић Марковић 2014).

У жанровском смислу, сремскомитровачки музички живот до Другог светског рата прати линије поделе на концертно-уметничку, сценску, црквену и народну музику. Ако узмемо у обзир радијску продукцију из тог периода као индикацију организационог модела музичког живота, а на основу истраживања Марије Маглов, кандидује се жанровска подела на озбиљну, народну, лаку и музику за игру (2022, 94). Идеолошки аспекти музичког живота Сремске Митровице у међуратном периоду тицали су се првенствено пројекција српских и хрватских националних идеја у пољу музике (Танасијевић 2021a), али су такође рефлектовали и амбиваленцију према западноевропском културном моделу која је била карактеристична за Краљевину СХС/Југославију у целини.¹⁶

14 Народна музика се чује на сцени, снима и продаје као роба; хитови популарне музике могу се заједнички певати око логорске ватре уз пратњу акустичне гитаре на начин који подсећа на извођење народне музике; звезде уметничке музике наступају на начин на који наступају звезде поп или рок музике, које захтевају једнако високе накнаде (Reily n. d., 1).

15 Петар Кранчевић (1869–1919) рођен је у Панчеву, био је композитор духовних и световних композиција и диригент Српског црквеног певачког друштва у Сремској Митровици од 1904. године до почетка Првог светског рата. Својом делатношћу оставио је значајан допринос у историји српске музике, као и у музичком животу Сремске Митровице (Новаковић 2016).

16 Ивана Весић издаваја неколико фракција у односу на питања усвајања западноевропског културног модела у Краљевини СХС/Југославији: либерална фракција која има скептичан однос према усвајању културног и друштвеног западноевропског развоја, левичарска, која прихвата извесне елементе, нпр. технолошки развој, конзервативна, која потпуно одбацује нове идеје и индивидуалистичка, чије присталице имају афирмативан став према традицији Западне Европе (2018, 293–298).

КАРАКТЕРИСТИЧКЕ МУЗИЧКОГ ЖИВОТА У ПЕРИОДУ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

Након завршетка Другог светског рата доктрина социјалистичког реализма преузета из СССР реafirмисала је идеологизовано друштвено-функционално стваралаштво и покренула процес редистрибуције естетског капитала акумулираног у културном поседу аристократије и богатог грађанства (Милин 1998). У југословенским оквирима, социјалистички естетизам је, уз све уступке грађанској уметности, брзо сменио социјалистички реализам са места владајуће естетске идеологије, али је дихотомна подела на „елитну“, уметничку музику и „свакодневну“, „неуметничку“ музику, трајно деконструисана кроз дискурзивну праксу исказану организационом структуром радијских редакција и дискографском индустријом (Ibid.).

У социјалистичком периоду долази до реартикулације односа између различитих музичких пракси.¹⁷ Озбиљна, народна и забавна музика социјалистичке Југославије егзистирала је на „заједничком тлу“ идеје о естетском, институционалном, робно комерцијалном и идеолошко-васпитном уздицању целокупне музичке културе.

Под паролом „демократизације“ културе, преузетом из послератне Француске,¹⁸ у Југославији је деексклузиван некадашњи аристократско-грађански посед „елитне“ културе и понуђен целокупном „радном народу“ у циљу културног уздицања. Преовладавање оваквих идеја довело је до експанзије оснивања установа културе, културних центара, домова културе, радничких и народних универзитета, домова омладине и сличних свестраних културних и образованих установа, чији је циљ био да кроз учешће великог броја аматерских активности пробуде интересовање за културу код што већег броја грађана, како би се код њих стекле културне навике за праћење програма „елитних“ установа културе.

Паралелно са демократизацијом уметничке музике текао је процес урбанизације, институционализације и фестивализације народне/фолклорне музичке културе. Овај процес није могуће разумети изван дискурса о модернизацији и технолошком напретку, прецизније одређеног као дискурс селекције, унапређења и стилизације народног мелоса у складу са урбаним

17 По том питању посебно је значајно мишљење утицајног новосадског композитора, музичког педагога и организатора културног живота Рудолфа Бручија: „Музика без обзира на то о каквом се жанру ради, мора пре свега да ради на процесу демократизације, на подрштвању музичке културе. Мора да је хумано ангажована и хуманизирајућа, тако да доприноси пуноћи људског бића и људске личности, одупирући се тиме разорним и дехуманизирајућим тенденцијама“ (Јевтић 1979, 246).

18 Творац и заступник идеје о демократизацији културе је први министар културе у послератној Француској Андре Малро (André Malraux), који је веровао да је потребно створити услове да елитна култура буде доступна свим грађанима (више у: Ђукић 2010, 66).

начином живота и потребом за стандардизованим квалитетом радијског и телевизијског програма.¹⁹ Прелазак у индустријско друштво шездесетих година 20. века условило је време највећих миграција становништва из села у град, које је са собом понело и своју музичку културу (Милошевић 2017, 327–356). У доба социјализма сеоска музичка култура укључивана је у концепт напретка и модернизације. Према речима Ане Хофман, нове концептуализације појма народне културе – „новокомпоновани модел културе” биле су део ширег пројекта модернизације, карактеристичног за социјалистичка друштва уопште (Hofman 2012). Обичаји, музика и плесови сматрани су забавом и обликом разоноде, а било је потребно да „уметничка” транспозиција народног стваралаштва води ка унапређењу традиционалне културе и друштва у целини (Ibid.). Извођачка пракса заснована на музици народне/фолклорне традиције у све је већој мери реализована у форми концертних догађаја. Захваљујући, између осталог, и све већем броју образованих професионалних музичара који су у томе учествовали, народна музика као култура живела је кроз институције и на фестивалима (уп. Лајић Михајловић 2019).

У складу са општим историјским приликама 20. века на музички живот утицао је и глобални успон популарне музике као масовне музичке културе. Југословенски социјалистички културни модел интегрисао је, доместификовао и неговао популарну музику еманциповану од потцењивачког става који је карактерисао однос према масовној култури у друштвеној теорији левице са Запада (првенствено Франкфуртске школе).²⁰ Посредством радија, телевизије и грамофонских плоча, забавна музика се ширила међу становништвом које је уживало благодети технолошког напретка и масовних медија. Међу теоријским погледима на масовну културу у оквиру којих се јавља и појам забавне музике вреди истаћи виђење Милене Драгичевић Шешић о трима моделима масовне културе: *сјандардни културни модел* одликује тежња ка преласку у „ексклузивни стил” и „елитну” културу, а примери су забавна музика и староградске песме, насупротив којих стоје *новокомпоновани културни модел*, чије су карактеристике

19 Према речима Марије Думнић Вилотијевић, „градска народна музика у ширем смислу део је регионалне народне музике, а под њом се подразумева музика која синтетише локалне музичке жанрове, која је широко прихваћена, практикована и преношена унутар регионалних ширих друштвених слојева, а специфична је у односу на глобалну популарну музичку културу англоамеричког порекла. (...) У ужем смислу под градском народном музиком овде се подразумева популарна (не-фолклорна) народна музика различитог порекла у географском и индивидуалном погледу, а која је вокално и/или инструментално извођена пре Другог светског рата у контексту кафанског музицирања, преношена усменим и медијским путевима, а музичко-поетски – она је локална адаптација западноевропских и османских утицаја у ширем смислу. На њу реферише староградска музика, која је савремена носталгична регионална популарна пракса, заснована на стилу поменуте градске народне музике и концептуалном контрастирању другом жанру – новокомпонованој народној музици” (2019, 15–16).

20 У погледу теоријског утемељења забавне културе као доместификоване глобалне/масовне/популарне музичке културе користили смо истраживања аутора попут Мирјане Стефановић (1957), Теодора Адорна (1998), Аните Бухин (2016), Војислава Симића (1999), Весне Микић (2012; 2017; 2020) и др.

забава, пасивност и имитација, као и *рок култура*, као масовна култура младих (1994, 12–15).

Музички живот Сремске Митровице у периоду социјалистичке Југославије

Реартикулација и реорганизација митровачког музичког живота у периоду социјалистичке Југославије остварена је првенствено захваљујући технолошком искорак у сфери масовних комуникација. Структура радијског и телевизијског програма утицала је на профилисање музичког живота у складу са поделом на озбиљну, народну и забавну музику. Увид у рубрике из листа *Дневник* у којима се најављују програми из Радио Београда и Радио Новог Сада сведочи о приближно једнакој заступљености различитих врста музике, што говори у прилог хипотези о култивацији и нивелацији културолошки диспартних музичких жанрова, наспрам закључка Јелене Арнаутовић да се „тежило ка афирмисању озбиљне музике упркос њеној израженој непрофитабилности” (2012, 52). Искazi неких од најеминентнијих југословенских музичких уметника такође сведоче о тежњи ка смањивању наслеђеног културолошког јаза између различитих жанровских подручја. Примера ради, прослављени оперски певач Мирослав Чангаловић, који је поред бројних сценских улога у земљи и иностранству приредио и више стотина концерата у мањим местима Југославије, схватајући их као своју „просветну мисију” (према: Совтић 2021), саопштава да би „радо (...) певао и наше добре шлагере”, јер „музику не делимо на озбиљну и забавну, већ на добру и лошу” (Кобаш 1975).

О степену равноправне заступљености озбиљне, народне и забавне музике не може се прецизно говорити у одсуству статистички обрађених података на релевантном узорку, али постоје примери паралелног егзистирања ових трију врста музике у програмима концерата који су одржани у Сремској Митровици. Музика за децу једна је од сфера музичког живота у којој је истицана компатибилност озбиљне, народне и забавне музике. На пример, програм под називом „С песмом и игром око света”, који су приредили ученици гимназије „Иво Лола Рибар” 1962. године, конципиран је тако да укључује музику Јапана, Индије, Хаваја, Египта и других далеких земља²¹ заједно са чешким полкама, бечким валцерима и фолклором из Југославије (Мирковић 1962).

Квалитет као „метакритеријум” који прекорачује жанровске баријере промовисан је у раду Музичке омладине. Постоје новински чланци који говоре о томе да је рад ове организације био усмерен ка неговању квалитетне музике, при чему је сам појам квалитета најчешће био третиран као саморазумљив.²²

21 На основу сачуваних података не може се утврдити жанровска припадност музичких дела из ових култура, али је највероватније реч о стилизованој народној/традиционалној музици.

22 „Основни задатак нам је неговање квалитетне музике. Водећи рачуна о укусима младе публике, имали смо прилике да у нашој средини видимо гитаристу Зорана Милошевића, Пионирски оперски студио из Панчева, Камерни ансамбл Музичке омладине из Новог Сада,

На основу критеријума квалитета вршен је и одабир репертоара на смотрема музичких друштава Срема. На тим смотрама окупљали су се хорови који су првенствено неговали уметничку, тј. озбиљну музику, али и тамбурашки оркестри, као и фолклорни састави.²³

Све до краја социјалистичког периода у митровачком музичком животу опстајала је приврженост „квалитетном” усклађивању, уодношавању и повезивању жанровски хетерогених музичких феномена, о чему сведочи репертоар митровачког градског хора на Фестивалу у Руми 1989. године.²⁴ Коначно, у том правцу сведочи пракса данас глобално афирмисаног перкусионисте и композитора Небојше Јована Живковића, пореклом из Сремске Митровице, који је у то време глорификован као спој фолклорне баштине, савремене популарне музике и постмодернистичких тенденција озбиљне/уметничке музике (Спасојевић 1986).

Неговање озбиљне музике у Сремској Митровици било је усклађено са југословенском културном политиком „просвећивања” и прокламоване демократизације „елитне” музичке културе.²⁵ Популаризација уметничке музике као озбиљне музике, усмерена ка селекцији „репрезентативних дела” класичне музике (Маглов 2016, 65), остваривана је посредством радијских и телевизијских програма доступних за слушање и гледање у Сремској Митровици, али такође и кроз деловање установа културе и образовања.

Поред медијског аспекта, популаризација уметничке музике имала је и просветно-педагошки аспект, артикулисан појмом „музичког васпитања”. У чланку из листа *Дневник* под насловом „Музичко васпитање – друштвено питање” обрађени су различити сегменти музичког живота, од институционализованог облика окупљања и повезивања музичара и љубитеља музике, преко штампања музикалија и друге литературе, затим, организације курсева, афирмације музичког аматеризма, организационих услова за окупљање ширег круга музичких радника – композитора, репродуктивних уметника и педагога (Бакић 1956). Дискурзивни оквир у којем је формулисана идеја „напредка” током

затим национални плесни ансамбл из Туниса. Имали смо две трибине где су се водили разговори о такзваном новом валу и о текстовима у рок-музици. Одлазили смо на многобројне рок концерте, али и оперске представе. Били смо у Загребу на концерту 'Хеви Метала', на концерту Џоа Кокера у Београду, али смо гледали и балет *Лабудово језеро* – рекла нам је Радија Антић, члан председништва Музичке омладине у Сремској Митровици” (Спасојевић 1982, 7).

23 „Сала Педагошке академије пре и поподне била је препуна гледалаца који су показали да су жељни истинског и уметничког стваралаштва. Осим квалитета приказано је читаво богатство и шаренило фолклора и изванредног тамбурашког музицирања” (Терзић 1982).

24 На програму осмишљеном и изведеном под уметничким руководством Младена Челебића нашла су се дела у распону од *Невен кола* Марка Нешића, преко Мокрањчеве *Друје руковети*, до Бетовенове *Оде радосији* (3. 1989).

25 О односу између прокламованог и реалног друштва социјалистичке Југославије, Коста Николић наводи следеће: „Прокламоване либерализације нису значиле суштинску демократизацију друштва, већ само либералну фасаду, јер се режим враћао опробаним методама 'чврсте руке' кад год би осетио да би могли да буду угрожени или пољуљани темељи партијског монопола на власт и 'тековине револуције’” (2012, 118).

педесетих и шездесетих година био је одређен дихотомијом између аматеризма и професионализма, лишеном пејоративне конотације из претходних времена, јер је неговање озбиљне, али и народне и забавне музике подстицано у сфери музичког аматеризма колико и професионализма. Тежња ка приближавању „радног народа” култури добила је одговарајући институционални облик „музичког васпитања” у сфери „култивисаног аматеризма” оснивањем Дома омладине у Сремској Митровици 1971. године. Битан искорак ка стабилној репродукцији музичког професионализма у музичком животу града направљен је оснивањем Музичке школе „Петар Кранчевић” (1962), која и данас заузима централно место у културно-уметничком развоју града.

Гостовања реномираних музичких уметника, концертни наступи ученика ове школе, њихови наступи под окриљем Дома омладине, фестивал *Мийировачко лејо* и прославе јубилеја Стевана Стојановића Мокрањца, најзначајнији су концертни музички догађаји организовани у складу са идејом о популаризацији уметничке музике као озбиљне музике. Написи из *Сремских новина* сведоче о пажњи с којом су испраћени концерти пијанисте Душана Трбојевића, виолиниста Јована Колунције и Трипа Симонутија, оперског певача Мирослава Чангаловића, гитариста Јована Јовичића и Душана Богдановића, виолончелисте Валтера Дешпаља, перкусионисте Небојше Јована Живковића, хармоникаша Ернеста Себастијана и Александра Меденице, трија „Абракас” (Канада), мушког црквеног хора из Москве „Древњеруски напев”, Војвођанске филхармоније и других истакнутих солиста и ансамбала.

Поред озбиљне, значајан сегмент музичког живота Сремске Митровице у периоду југословенског социјализма чинила је и народна музика. У условима убрзане и свеопште модернизације, народна музика егзистирала је кроз обележавање, актуелизовање и презентовање фолклорне музичке грађе. Постајала је доступна ширим друштвеним слојевима посредством радија и телевизије, нотних записа и кроз школске програме, а свакако и путем концертне делатности културно-уметничких друштава. У Сремској Митровици је народна музика негована под окриљем Народног универзитета (Б. 1953, 11), на смотрама културног рада у Митровачком срезу (Д. 1953, 5), у оквиру митровачких Манифестација полета, игре и младости (Б. 1959, 1), Фестивала музичких друштава Војводине (В. 1978), Смотри музичког стваралаштва Срема (С. 1988, 7) и, уопштено, на концертним подијумима, кафанама и игранкама (Попов 1972, 3). Обрадама народних песама и игара бавили су се народни и тамбурашки оркестри. Тамбурашки оркестар Миленка Бобића, који је окупљао аматере и љубитеље музике, али и образоване музичаре – ученике Музичке школе „Петар Кранчевић” – био је нарочито популаран у Сремској Митровици. Како истиче шеф овог оркестра, етнолог Бобић, популарност овог састава остваривана је управо захваљујући разноликом репертоару који обухвата „локални мелос, мелос из других крајева и концертне програме. (...) Број од 15 чланова и могућности инструмената дозвољавају да свирамо и компликованије, озбиљније композиције” (Ђаковић 1978, 7).

Кафанска песма била је свеprisутни облик народне музике у митровачком музичком животу. Настајала је и развијала се, између осталог, под утицајем миграција сеоског становништва које је у град доносило свој музички мелос. По

популарности су се међу кафанским песмама истицали бећарци и староградске песме, од којих су овим другим посвећивани и добро посећени концерти у дворани „Пинки”. У Сремској Митровици наистакнутији извођач бећарца – лирске шаливе певане мелодије уз инструменталну пратњу – био је Александар Дејановић, познатији као „чика Аца”. Име овог вокалног солисте везује се за војвођанске, нарочито сремске песме, које је интерпретирао како на концертним догађајима тако и у бројним радијским емисијама. Познате дискографске куће из Београда, Загреба и Сарајева (ПГП РТБ, Југотон и Дискотон) снимиле су његова извођења уз пратњу тамбурашких оркестара Радио Београда и Радио Новог Сада.²⁶ Деловање тамбурашких оркестара у Сремској Митровици потврђује тезу о компатибилности различитих музичких жанрова опојмљених кроз категорије озбиљне, народне и забавне музике. Као пример се може навести концерт тамбурашког оркестра „Срем”, одржаног 1983. године (више у: Фори 2011), на чијем су се програму нашле народне песме и игре, композиције класичне уметничке музике и обраде популарних страних песама.²⁷

Забавна музика у социјалистичкој Југославији, па тако и Сремској Митровици, може се сматрати културном рефлексијом глобалне масовне музичке културе. Баш као и народна музика, и забавна је била укључена у концепт усавршавања, култивисања, превазилажења супротности.²⁸ Потрошачко друштво југословенског „кока-кола социјализма”,²⁹ уз развој масовних медија, било је погодно тле за ширење популарне масовне културе, а тако и забавне музике. У Сремској Митровици је забавна музика негована на радију, али и у оквиру аматерског музицирања и концертних догађаја. Посебно се у том смислу истичу евергрин музичке вечери на летњој тераси Спортског центра „Пинки” и гостовања извођача забавне музике. Интерес митровачке јавности за забавну музику није се задовољавао само информисањем, па је тако 1958. године у два непотписана чланка под насловима „Проблеми друштвено-забавног живота” (С. 1958) и „Може ли забавни живот бити разноврснији”

26 Познате су плоче: *Песмом и цијом кроз Војводину*; Јелена Келер Дејановић и Александар Дејановић - 25 година њевања; *Још и сад се Јасијеребац зелени* (1962); *Народне њесме из Војводине* (1963); *Бранкова жеља* (1964); *Сиљет и сјахрих војвођанских њесама* (1966); *Сећање на сивојодишњицу Бранкове смрти* (1969); *У њем Собмору / Фијакерисји* (1972); *Песме из Србије; Певај, Јело, весело* (1967).

27 Од народних песама и игара изведено је велико бачко коло, затим песме *Широк Дунав раван Срем, Аниче њлавичице, Сеоска сам лола, Пред њивојом сам ево кућом, Седи Мара на камен сјуденцу, Добро јујиро, мој бекријо*; даље – мађарски чардаши, севдалинке *Ђаурко мила, Девојка соколу зулум учинила, Шџа би била ђузел ђула*; од класичних дела, *Кончерџино алејро* Ивана П. Зајца, *Баркарола, Хофманове џриче Жака Офенбаха, Турски марш* Волфганга Амадеуса Моцарта, *Све док је њивоја блајој ока* Исидора Бајића; а од иностраних, руске, италијанске, грчке и мексичке песме.

28 Према речима Весне Микић, „синтагму 'забавна музика' треба управо посматрати као симptom тежње да се оствари наднационални особено југословенски музички метажанр, којим би били 'сакривени' трагови (западних) популарних музичких пракси, и била 'постварена' идеја социјалистичког југословенства.” Надаље ауторка истиче да ће овај термин „забавна музика”, управо у овом периоду, „спонтано” заменити термине „лака”, па и „популарна” музика (2020, 123).

29 Појам означава американизацију југословенске популарне културе шездесетих година 20. века (више у: Вучетић 2012).

(Анонимус 1958) поведена расправа о културно-уметничким приредбама, филмском и позоришном репертоару, концертима и, уопштено, могућностима активног укључивања „радних људи“ у доношење одлука о забави и разоноди. С друге стране, аутор чланка „Како се забављамо“ (Вијук 1960) у први план ставља васпитну димензију квалитетних облика забаве и критику ограничавања забавне музике на биоскопе, игранке и кафане.

Институционализација забавне музике у Сремској Митровици била је подједнако интензивна као и у случајевима озбиљне и народне музике. Дом омладине био је жариште омладинске културе и забавне музике у свим њеним облицима. При Дому омладине деловао је и Градски мешовити хор, са диригентом Драганом Мијајиловићем, који је обрађивао и изводио домаће и стране популарне песме. Фестивалска понуда забавне музике озваничена је одржавањем концертне манифестације забавне музике под називом *Гитаријада* (Јовановић 1974), на којој су право учешћа имали састави с подручја Срема, уз честа ревијална учешћа познатих извођача забавне музике у Спортском центру „Пинки“, међу којима су били и Борис Новковић, Мерлин, Ју група, Галија, Хари Мата Хари и многи други.

Сремска Митровица је, као и други градови у доба успона рок културе, имала своје групе и саставе који су стварали и изводили своју ауторску музику, али и обраде највећих светских хитова. Локална група Фобос³⁰ публици се редовно представљала свирајући рок, блуз, поп, соул и реге музику у популарном митровачком ресторану „Плажа“. Својим слушаоцима подарили су две ЛП плоче: *На школској клупи / Пућујем* из 1977. и *Твоја мама брани да ће волим ја / Дошао сам њо шешир* 1978. године. Инфраструктурну мрежу за популаризацију у доменима продукције и дистрибуције ова група градила је уз помоћ телевизијског медија, наступајући на ТВ Београд, ТВ Загреб, ТВ Нови Сад, Радио Београду, Радио Београду 202, Студију Б, Радио Бијељини. У контексту фестивализације забавне музике истиче се наступ ове групе на љубљанском фестивалу поп музике *BOOM*, о чему Весна Микић говори као о транзицији југословенске забавне музике у поп музику (више у: Микић 2020).

Значајан траг у митровачком музичком животу оставила је и група Абракадабра, ауторски бенд поп оријентације, о којој су *Сремске новине*, између осталог, писале под насловом „Абракадабра ступа на сцену. Млади митровачки музичари снимили прву ЛП плочу“.³¹ Плоча под називом *Да зјазим дан* (1988) снимљена је у београдском студију „Нова маца“, у тиражу од 2000 примерака, што говори у прилог томе да је забавна митровачка музичка сцена ишла у корак с временом експанзије популарне културе.

30 Петар Козлић Пеца Фобос – гитара и вокал, Бранко Бизумовић Брна – бас гитара, Стокић Славко Цале – клавијатуре, Дуле Давић Дабоња – бубњеви, као поставка из 1974. године (Д. 1981).

31 Реч је о двојци нераздвојних другова, Драгану Небригићу и Слободану Боби Петровићу, и њиховом албуму *Да зјазим дан*. Остале чланове групе чинили су клавијатуриста Милан Прокоп, соло гитариста Милан Давидовић, а главни женски вокал – позната глумица Риалда Кадрић (Спасојевић 1988).

Развој цез³² сцене у музичком животу Сремске Митровице у посматраном периоду био је континуиран, о чему сведоче плакати за концерте из 1953, 1958, 1960. и 1970. године, али, нажалост, сведен на мали број музичара.³³ Најважнију улогу у промовисању цеза у Сремској Митровици имао је цез квартет Федора Маринковића (клавир), у чијем су саставу, поред самог Маринковића, били и Ђорђе Маринковић (електрична гитара, кларинет, тенор саксофон), Мирослав Вукмировић (бубањ) и Иван Живкић (контрабас) (Маринковић 2002). Маринковићев квартет приређивао је концерте у Дому синдиката, башти хотела Јединство, Завичајном клубу студената, сали Аматерског позоришта (Ibid.). У јавности је посебно одјекнуо концерт из 1958. године због сарадње са Миланом Котлићем, познатим аранжером, композитором и тромбонистом. Најпознатији митровачки цез састав наступао је и на *Ревии забавне и цез музике* 1960. године, као и на Смотрама оркестара Срема, на којој је изводио Гершвинову музику (Ibid.). Управо овај спој импровизоване извођачке музичке праксе са праксом музицирања на концертним подијумима чини „митровачки цез” као прелазну праксу између забавне и озбиљне музике, за који се такође отвара простор тумачења у контекстима институционализације и фестивализације.

ЗАКЉУЧАК

Историјски извори о музичком животу Сремске Митровице у периоду и друштвеном контексту социјалистичке Југославије сведоче о компатибилности жанровских подручја озбиљне, народне и забавне музике. Такође, они говоре и о осциловању доминантног културног модела између тежње за „музичким васпитањем”, с једне стране, и тежње за атрактивношћу и исплативошћу комодификованих догађаја, артефаката и пракси.

У првим послератним годинама Одељење за културу Агитпропа давало је смернице за развој културе (више у: Ђукић 2010) у складу с којима су на подручју Сремске Митровице формиране културне институције у чије су деловање биле укључене идеје братства и јединства, словенске солидарности и марксизма. Почетком педесетих година модел „партијске линије” у култури постепено је попуштао притисак на југословенску културну сцену, водећи у Сремској Митровици ка уравнотеженијим погледима на однос између аматерског и професионалног деловања у култури и уметности. Бујање аматерског културно-уметничког програма било је чак и критиковано због ниског уметничког квалитета, недостатка савременог стваралаштва и третмана реалистичних тема (Хофман 2012, 78). Друга половина педесетих била је обележена, између

32 Душан Плавша цез музику карактерише као хибридну сериозно-забавну форму музике. Дакле, он цез види као мост између забавне и озбиљне музике, тј. као дете епохе демократизоване тоналне музичке уметности, плебејског, а не аристократског порекла. Оно што, према мишљењу овог аутора, цез музику приближава народној, јесте пракса аналогне импровизације, а оно што је приближава уметничкој јесте улазак цеза у концертне дворане (1969, 74).

33 Плакати су представљени у тексту Федора Маринковића „Почеци цез музицирања у Митровици”, у часопису *Сунчани сайи* (2002).

осталог, успоном масовне културе и настојањима да се превазиђе њена напетост у односу на „високу” културу. Током шездесетих година музички живот Сремске Митровице подлеже процесима централизације и бирократизације произашлих из деловања самоуправних органа у култури. Различити савети и фондови за културу установили су фестивале и смотре³⁴ као парадигматске облике организовања и представљања музичког стваралаштва и извођаштва. Уједно, то је био и период убрзане индустријализације, с масовним миграцијама из села у град, те последично и све већим интересовањем за адаптацију и фестивализацију сеоске музичке традиције. Седамдесете и осамдесете, године дезинтеграције југословенског социјалистичког друштва, донеле су, између осталог, обнову етнички сензибилизаног културног и музичког деловања, баш као и диференцијацију масовне музичке културе на омладинску рокенрол културу у друштвеном противставу и институционално подржавану сферу забавне музике.

На основу полазне хипотезе рада о компатибилности жанровских подручја озбиљне, народне и забавне музике у времену социјалистичке Југославије, насупротив јасном жанровском разграничењу на аутономно-уметничку и друштвено-функционалну музику грађанског друштва у митровачком музичком животу социјалистичке Југославије, може се сагледати равномерна заступљеност и испреплетаност ове музичке поделе. Извођачке праксе ових трију врста музике показују да народну и забавну музику изводе професионални образовани музичари, док са друге стране аматери изводе класичну уметничку музику. Током четири деценије динамичног југословенског социјализма, у којем су се смењивале различите културне политике, доминантни музички жанрови озбиљна, народна и забавна музика представљали су средство за спровођење жељених културних модела, али и одраз друштвено-историјских прилика тога доба.

34 Фестивал омладине Срема (1956), Фестивал музичких школа Србије (1957), Фестивал музичких друштава Војводине (1964), Смotra музичких друштава Срема (1964).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Adorno, Theodor. 1998. „On popular music”. In *Cultural Theory and Popular Culture*, edited by John Storey, 197–209. Athens: The University of Georgia Press.
- Anonymous. 1958. „Може ли забавни живот бити разноврснији”. *Dnevnik* 4284, godina 17: 10. / Anonymous. 1958. „Може ли забавни живот бити разноврснији”. *Dnevnik* 4284, година 17: 10.
- Arnautović, Jelena. 2012. *Između politike i tržišta: Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*. Beograd: Radio-televizija Srbije. / Арнаутовић, Јелена. 2012. *Између политике и тржишта: Популарна музика на Радио Београду у СФРЈ*. Београд: Радио-телевизија Србије.
- Bajić, Ilija. 1998. „Postanak i razvitak društvene kulture i kulturne društvenosti u Sremskoj Mitrovici od izгона Turaka do danas”. *Sunčani sat: časopis za nauku, umetnost i kulturu* 8: 141–154. / Бајић, Илија. 1998. „Постанак и развитаk друштвене културе и културне друштвености у Сремској Митровици од изгона Турака до данас”. *Сунчани сат: часопис за науку, уметност и културу* 8: 141–154.
- Bakić, M. 1953. „Plodonosna godina Narodnog univerziteta u Sremskoj Mitrovici”. *Dnevnik* 2565, godina 12: 11. / Бакић, М. 1953. „Плодоносна година Народног универзитета у Сремској Митровици”. *Дневник* 2565, година 12: 11.
- Bakić, M. 1956. „Музичко васпитање – друштвено питање”. *Dnevnik* 3171, godina 15: 6. / Бакић, М. 1956. „Музичко васпитање – друштвено питање”. *Дневник* 3171, година 15: 6.
- Bakić, M. 1959. „Manifestacija poleta, igre i mladosti”. *Sremski dnevnik* 105, godina 3: 1. / Бакић, М. 1959. „Манифестација полета, игре и младости”. *Сремски дневник* 105, година 3: 1.
- Beard, Danijela Š. and Rasmussen, Ljerka V. 2020. *Made in Yugoslavia – Studies in popular music*. Abingdon: Routledge / Taylor & Francis Group.
- Buhin, Anita. 2016. „Опатијски festival i razvoj zabavne glazbe u Jugoslaviji”. *Časopis za suvremenu povijest* 48 (1): 139–159. / Бухин, Анита. 2016. „Опатијски фестивал и развој забавне глaзбе у Југославији”. *Часопис за савремену историју* 48 (1): 139–159.
- Čalić, Mari-Žanin. 2013. *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Beograd: Klio. / Чалић, Мари Жанин. 2013. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Клио.
- D. D. 1981. „Vernost ritmu mladosti”. *Sremske novine* 1075, godina 21: 7. / Д. Д. 1981. „Верност ритму младости”. *Сремске новине* 1075, година 21: 7.
- D. D. „Velika smotra kulturnog rada u Mitrovačkom srezu”. *Dnevnik* 2578, godina 12: 5. / Д. Д. „Велика смотра културног рада у Митровачком срезу”. *Дневник* 2578, година 12: 5.
- Dragičević Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura. Pubika i njene zvezde*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Drezgić, Olivera. 2007. „Srpsko crkveno pevačko društvo u Sremskoj Mitrovici (1864–1920)”. U *Zbornik Muzeja Srema* 7, edited by Nikola Stokanović, 121–127. Sremska Mitrovica: Muzej Srema. / Дрезгић, Оливера. 2007. „Српско црквено певачко друштво у Сремској Митровици (1864–1920)”. У Зборник Музеја Срема 7, уредио Никола Стокановић, 121–127. Сремска Митровица: Музеј Срема.
- Dumnić Vilotijević, Marija. 2019. *Zvuci nostalgije. Istorija starogradske muzike u Srbiji*. Beograd: Čigoja štampa/ Muzikološki institut SANU. / Думнић Вилотијевић, Марија. 2019. *Звуци носталгије. Историја староградске музике у Србији*. Београд: Чигоја штампа/ Музиколошки институт САНУ.
- Đaković, S. 1978. „Tamburaški orkestar iz Sremske Mitrovice. Ljubav prema tamburi. Od lokalnog melosa do koncertnih programa”. *Sremske novine* 930, godina 18: 7. / Ђаковић, С. 1978. „Тамбурашки оркестар из Сремске Митровице. Љубав према тамбури. Од локалног мелоса до концертних програма”. *Сремске новине* 930, година 18: 7.
- Đorđević, Časlav. 2001. „Dolazak Petra Krančevića u Sremsku Mitrovicu”. *Sunčani sat: časopis za nauku, umetnost i kulturu* 10: 109–110. / Ђорђевић, Часлав. 2001. „Долазак Петра Кранчевића у Сремску Митровицу”. *Сунчани сат: часопис за науку, уметност и културу* 10: 109–110.

- Đukić, Vesna. 2010. *Država i kultura*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju / Fakultet dramskih umetnosti. / Ђукић, Весна. 2010. *Држава и култура*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију / Факултет драмских уметности.
- Forry, Mark. 2011. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Novi Sad: Prometej.
- Hofman, Ana. 2012. *Socijalistička ženskost na sceni*. Beograd: Evoluta.
- Jevtić, Miloš. 1979. *Muzika između nas: Odgovori 2*. Књажевац: Nota. / Јевтић, Милош. 1979. *Музика између нас: Одговори 2*. Књажевац: Нота.
- Jovanović, Bora. 1974. „Gitarijada”. *Glas Martinaca* br. 6, godina 1. / Јовановић, Бора. 1974. „Гитаријада”. *Глас Мартинаца* бр. 6, година 1.
- Karan, Marija. 2019. „Музичка koncepcija radijskog diskursa versus auditorijum – vidovi transformacija međusobnih relacija sagledanih u interdisciplinarnom polju teorije medija”. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti. / Каран, Марија. 2019. „Музичка концепција радијског дискурса versus аудиторијум – видови трансформација међусобних релација сагледаних у интердисциплинарном пољу теорије медија”. Докторска дисертација. Београд: Универзитет уметности.
- Kobaš, V. 1975. „Miroslav Čangalović: 'Rado bih pevao i naše dobre šlagere'”. *Dnevnik* 3932, godina 16: 4. / Кобаш, В. 1975. „Мирослав Чангаловић: 'Радо бих певао и наше добре шлагере'”. *Дневник* 3932, година 16: 4.
- Kokanović Marković, Marijana. 2014. *Društvena uloga salonske muzike u životu i sistemu vrednosti srpskog građanstva u 19. veku*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Кокановић Марковић, Маријана. 2014. *Друштвена улога салонске музике у животној и систему вредности српског грађанства у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Lajić Mihajlović, Danka. 2019. „(Pre)oblikovanje srpske tamburaške tradicije kroz individualne prakse: repertoarski i stilski aspekti”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 60, 11–25. Novi Sad: Matica srpska. / Лајић Михајловић, Данка. 2019. „(Пре)обликовање српске тамбурашке традиције кроз индивидуалне праксе: репертоарски и стилски аспекти”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 60, 11–25. Нови Сад: Матица српска.
- Macura, Natalija. 2006. *Kulturna politika i oblasti muzike*. Beograd: Zadužbina Andrejević. / Мацура, Наталија. 2006. *Културна политика у областима музике*. Београд: Задужбина Андрејевић.
- Maglov, Marija. 2016. *The best of. Umetnička muzika u PGP-u*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije. / Маглов, Марија. 2016. *The best of. Уметничка музика у ПГП-у*. Београд: Факултет за медије и комуникације.
- Maglov, Marija. 2022. „Aspekti interakcije između radija i diskografske industrije: primer His Master's Voice koncerata na programu Radio Beograda”. *Muzikologija* 32: 83–108. / Маглов, Марија. 2022. „Аспекти интеракције између радија и дискографске индустрије: пример His Master's Voice концерата на програму Радио Београда”. *Музикологија* 32: 83–108. <https://doi.org/10.2298/MUZ2232083M>.
- Marinković, Fedor. 2002. „Počeci džez muziciranja u Mitrovici”. *Sunčani sat* br. 11: 132–139. / Маринковић, Федор. 2002. „Почетци дџез музичирања у Митровици”. *Сунчани сат* 11: 132–139.
- Marković, Boris. 2013. „О уметничкој музици на Радио Новом Саду (историјски преглед и студија једног случаја)”. У *Музика и медији*, Ира Проданов Крајишник и сарадници, 51–68. Novi Sad: Akademija umetnosti. / Марковић, Борис. 2013. „О уметничкој музици на Радио Новом Саду (историјски преглед и студија једног случаја)”. У *Музика и медији*, Ира Проданов Крајишник и сарадници, 51–68. Нови Сад: Академија уметности.
- Mihalek, Dušan. 2018. „Život i stvaralaštvo Petra Krančevića”. У *Muzika i reč*, uredio Zoran Kolundžija, 72–84. Novi Sad: Prometej. / Михалек, Душан. 2018. „Живот и стваралаштво Петра Кранчевића”. У *Музика и реч*, уредио Зоран Колунџија, 72–84. Нови Сад: Прометеј.
- Mikić, Vesna. 2012. „Ex-Yu nostalgia, nExt-Yu Realities? Some popular music strategies in former Yugoslavia spaces”. In *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, edited by Vesna Mikić et al., 394–400. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts.
- Mikić, Vesna. 2017. „Zabavna muzika” („Entertainment music”). In *Bloomsbury Encyclopedia of Popular*

- Music of the World Volume XI*, edited by D. Horn, J. Shepherd and P. Prato, 828–832. New York / London: Bloomsbury Academic.
- Mikić, Vesna. 2020. *Lica srpske muzike. Popularna muzika (posthumno izdanje)*, uredile Biljana Leković, Adriana Sabo, Bojana Radovanović i Ana Đorđević. Beograd: Centar za istraživanje popularne muzike.
- Milanković, Trvun. 1969. „Sremska Mitrovica u socijalističkoj Jugoslaviji”. U *Sremska Mitrovica. U čast dvadesetpetogodišnjice oslobođenja grada 1944–1969*, uredio Radomir Prica, 213–244. Sremska Mitrovica: Skupština opštine i Muzej Srema. / Миланковић, Тривун. 1969. „Сремска Митровица у социјалистичкој Југославији”. У *Сремска Митровица. У част двадесетпетогодишњице ослобођења града 1944–1969*, уредио Радомир Прица, 213–244. Сремска Митровица: Скупштина општине и Музеј Срема.
- Milin, Melita. 1998. *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Милин, Мелита. 1998. *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Milošević, Srđan. 2017. „Društvo Jugoslavije 1918–1991. Od stagnacije do revolucije”. U *Jugoslavija u istorijskoj perspektivi*, edited by Latinka Perović et al., 327–356. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji. / Милошевић, Срђан. 2017. „Друштво Југославије 1918–1991. Од стагнације до револуције”. У *Југославија у историјској перспективи*, уредила Латинка Перовић и др., 327–356. Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији.
- Mirković, S. 1962. „S pesmom i igrom oko sveta”. *Sremske novine* 73, godina 2: 7. / Мирковић, С. 1962. „С песмом и игром око света”. *Сремске новине* 73, година 2: 7.
- Mostarlić, Dejan. 2018. „Kroz gradu i najznačajnija dokumenta arhivskog fonda Srpsko pevačko društvo 'Krančević' iz Sremske Mitrovice”. *Spomenica Istorijskog arhiva „Srem”* br. 17: 217–235. / Мостарлић, Дејан. 2018. „Кроз грађу и најзначајнија документа архивског фонда Српско певачко друштво 'Кранчевић' из Сремске Митровице”. *Споменица историјског архива „Срем”* бр. 17: 217–235.
- Nikolić, Kosta. 2012. „Funkcija književnosti u socijalističkoj Jugoslaviji (1945–1962)”. *Serbian Studies Research* 3 (2): 89–122. / Николић, Коста. 2012. „Функција књижевности у социјалистичкој Југославији (1945–1962)”. *Serbian Studies Research* 3 (2): 89–122.
- Novaković, Monika. 2016. „Doprinos Petra Krančevića radu Srpskog crkvenog pevačkog društva Krančević”. *Mokranjac* 18: 72–86. / Новаковић, Моника. 2016. „Допринос Петра Кранчевића раду Српског црквеног певачког друштва Кранчевић”. *Мокрањац* 18: 72–86.
- Petranović, Branko. 1977. *Istorija socijalističke Jugoslavije, knjiga 3*. Beograd: Radnička štampa.
- Plavša, Dušan. 1969. *Muzika iz raznih aspekata*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Jugoslavije. / Плавша, Душан. 1969. *Музика из разних аспеката*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Југославије.
- Popov, Jovan. 1972. „Diskač i kafana - pod ruku”. *Mitrovački omladinski list* br. 2: 3. / Попов, Јован. 1972. „Дискач и кафана - под руку”. *Митровачки омладински лист* бр. 2: 3.
- Prodanov Krajišnik, Ira. 2008. „Deseularizacija u srpskoj umetnosti i muzici”. *Religija i tolerancija: časopis Centra za empirijska istraživanja religije*, vol. 6, br. 9: 37–58.
- Reily, Ana Suzel. n. d. „Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today”, https://www.academia.edu/178279/Folk_Music_Art_Music_Popular_Music_What_do_these_categories_mean_today [pristupljeno 12. 12. 2022]
- S. 1958. „Problemi društveno-zabavnog života”. *Sremski dnevnik* 52, godina 2: 6. / С. 1958. „Проблеми друштвено-забавног живота”. *Сремски дневник* 52, година 2: 6.
- S. V. 1988. „Smotra muzičkog stvaralaštva Srema u Sremskoj Mitrovici”. *Sremske novine* br. 1425, godina 28: 7. / С. В. 1988. „Смотра музичког стваралаштва Срема у Сремској Митровици”. *Сремске новине* бр. 1425, година 28: 7.
- Simić, Vojislav. 1999. „Razvoj džeza i zabavne muzike kod nas”, *Novi zvuk: internacionalni časopis za muziku*, knj. 3: 109–115. / Симић, Војислав. 1999. „Развој джеза и забавне музике код нас”. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, књ. 3: 109–115.

- Sovtić, Nemanja. 2021. Miroslav Čangalović: pevač-glumac. Novi Sad: Matica srpska, Srpsko narodno pozorište, Zavičajno udruženje „Glamačko kolo”. / Совтић, Немања. 2021. *Мирослав Чангаловић: певач-глумац*. Нови Сад: Матица српска, Српско народно позориште, Завичајно удружење „Гламачко коло”.
- Spasojević, V. 1982. „Из рада Музичке омладине у Сремској Митровици. Неговање квалитетне музике”. *Sremske novine* 1149, година 22: 7. / Спасојевић, В. 1982. „Из рада Музичке омладине у Сремској Митровици. Неговање квалитетне музике”. *Сремске новине* 1149, година 22: 7.
- Spasojević, V. 1986. „Од рока до симфоније”. *Sremske novine* 1338, година 26: 7. / Спасојевић, В. 1986. „Од рока до симфоније”. *Сремске новине* 1338, година 26: 7.
- Spasojević, V. 1988. „Абракадабра ступа на сцену. Млади митровачки музичари снимили прву LP плочу”. *Sremske novine* 1437, година 28: 7. / Спасојевић, В. 1988. „Абракадабра ступа на сцену. Млади митровачки музичари снимили прву LP плочу”. *Сремске новине* 1437, година 28: 7.
- Stefanović, Mirjana. 1957. „Забавна музика”. *Поља: Мјесечник за уметност и културу* 3 (3): 3. / Стефановић, Мирјана. 1957. „Забавна музика”. *Поља: мјесечник за уметности и културу* 3 (3): 3.
- Tanasijević, Jasna. 2021. „Историјски извори за проучавање музичког живота Сремске Митровице до Другог светског рата”. *Spomenica Istorijaskog arhiva Srem* 20: 62–79. / Танасијевић, Јасна. 2021. „Историјски извори за проучавање музичког живота Сремске Митровице до Другог светског рата”. *Споменица Историјског архива Срем* 20: 62–79.
- Tanasijević, Jasna. 2021a. „Српско-хрватски односи у музичком животу Сремске Митровице до Другог светског рата”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 65: 29–47. / Танасијевић, Јасна. 2021a. „Српско-хрватски односи у музичком животу Сремске Митровице до Другог светског рата”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 65: 29–47.
- Terzić, Nedeljko. 1982. „Смотра музичких друштава Срема у Сремској Митровици”. *Sremske novine* br. 1111, година 22: 7. / Терзић, Недељко. 1982. „Смотра музичких друштава Срема у Сремској Митровици”. *Сремске новине* бр. 1111, година 22: 7.
- Učur, Dragan. 2019. „Обнова православне црквене музике у наше вријеме”. *Годишњак* 18: 77–87. / Учур, Драган. 2019. „Обнова православне црквене музике у наше вријеме”, *Годишњак* 18: 77–87.
- Uđicki, Jovan. 1994. „Културно-просветни живот града Сремске Митровице у недавној прошлости (1881–1951)”. *Sunčani sat: časopis za nauku, umetnost i kulturu* 4: 201–220. / Удицки, Јован. 1994. „Културно-просветни живот града Сремске Митровице у недавној прошлости (1881–1951)”. *Сунчани сат: часопис за науку, уметности и културу* 4: 201–220.
- V. Z. 1978. „XV Festival muzičkih društava Vojvodine”. *Festivalske novine* br. 30, година 15. / В. З. 1978. „15. Фестивал музичких друштава Војводине”. *Фестивалске новине* бр. 30, година 15.
- Vesić, Ivana. 2018. *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u periodu između dva svetska rata*. Београд: Музиколошки институт САНУ. / Весић, Ивана. 2018. *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Vijuk, D. 1960. „Како се забављамо”. *Dnevnik / Sremsko izdanje* 2000, година 18: 3. / Вијук, Д. 1960. „Како се забављамо”. *Дневник / Сремско издање* 2000, година 18: 3.
- Vučetić, Radina. 2012. *Koka-kola socijalizam*. Београд: Службени гласник.
- Z. J. 1989. „На Фестивалу у Руми. Митровачки градски хор”. *Sremske novine* 1481, година 29: 9. / З. Ј. 1989. „На Фестивалу у Руми. Митровачки градски хор”. *Сремске новине* 1481, година 29: 9.

JASNA TANASIJEVIĆ

MUSICAL LIFE OF SREMSKA MITROVICA
IN SOCIALIST YUGOSLAVIA (1945–1991):
PRELIMINARY RESEARCH

(SUMMARY)

This article examines the socialist Yugoslavia era of music life in Sremska Mitrovica in the light of the tripartite division of music into serious, folk and popular music. The music scene of Sremska Mitrovica in the period of Yugoslav socialism can be classified into occurrences from the world of serious, folk and popular music, if the concept of serious music is treated as convergent with the concept of art music, the term folk music identifies with elements of urbanized, institutionalized and festivalized folklore and urban folk music, and the concept of popular music is based on the semantic familiarity with the concept of light music. The analyzed and interpreted historical evidence from the socialist period supports the conclusion that the musical life of Sremska Mitrovica during this period was diverse and aligned with the main frameworks of socialist musical culture.

НАУЧНА КРИТИКА
И ПОЛЕМИКА /
SCIENTIFIC REVIEWS
AND POLEMICS

54TH IASA CONFERENCE AND 4TH ICTMD FORUM ISTANBUL, 11–15 SEPTEMBER 2023.

Having in mind their numerous intersecting interests, it is surprising that, until September 2023, the International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) and the International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD) did not have any joint meetings during the previous seven decades of their existence. The IASA is a professional association concerned with the care, accessibility and long-term preservation of the world's sound and moving image heritage. Its membership spans seventy countries representing a broad palette of audiovisual archives and personal interests, which are distinguished by their focus on particular subjects and areas, e.g. archives for all sorts of musical recordings, historical, literary, folkloric and ethnological sound documents, theatre productions and oral history interviews, bio-acoustics, environmental and medical sounds, linguistic and dialect recordings, as well as recordings for forensic purposes. On the other hand, the ICTMD is a scholarly organization that aims to further the study, practice, documentation, preservation, and dissemination of music and dance of all countries; it connects different cultures and thus fosters the peace of humankind. Many topics of these organizations are shared, concerning archival processing and archival sources about music and dance. This event was performed in a format that combined the onsite and online presentations of around 300 participants; it was organized by the Istanbul University, in the historical, but modernly equipped halls of its Rectorate.

As stated in the call for presentations, especially for the joint day titled “Collaborating to Preserve, Document, and Safeguard Traditional Music and Dance”, the topics included: “Digital preservation in sound and audiovisual archives: new collaborative tools and strategies”; “Metadata and curation”; “Migration and sound and audiovisual archives”; “Collaborative ideas to protect sound and audiovisual heritage at risk”; “Research and dissemination”; “Diversity, accessibility, and inclusivity in archives”; “The past and future of archival studies and audiovisual archives in Türkiye and the Turkic World”. The program comprised papers and panels, poster session, film screening session, workshops, professional visits and open meetings of the IASA committees and sections. The opening concert, organized by ethnomusicologist Abdullah Akat, provided us with a unique opportunity to listen to extraordinary skillful performances of Turkish and Turkic folk music.

The opening ceremony was enriched by the keynote lecture “Archival Collaborations Are Not Always Simple: Challenging Relationships, Structural Impediments, and Ontological Impasses in Efforts to Safeguard and Preserve AV and Related Heritage”, delivered by Anthony Seeger, a distinguished ethnomusicologist, Professor Emeritus of the University of California Los Angeles and the founder and curator of

Smithsonian Folkways Recordings, who served as the President and Secretary General of ICTMD and one of the founders of the IASA Research Archives Section. He pointed to several collaborations (and challenges) that emerged at the junction of these societies' activities and expertizes – among ethnomusicologists (i.e. researchers), archivists and performing communities.

My curiosity was sparked by presentations of historical sound recordings curated by ethnomusicologists in general, and this was a unique opportunity to see the holdings and digitization results from Türkiye and Central Asia: from the Turkic world (contributed by Fatima Nurlybaeva); Kyrgystan (Kanykei Mukhtarova et al.), Turkmenistan (Djamilya Kourbanova), Kazakshtan (Valeriya Nedlina), Azerbaijan (Sanubar Baghirova), Iraq (Farah Zahra), from the collections of Sri Lankan ethnomusicologist C. de S. Kulatillake (Kamani Samarasinghe), Ghanian ethnomusicologist Joseph Hanson Kwabena-Nketia (Judith Opoku Boateng), the Kyev Ethnomusicological Laboratory (Anastasiia Mazurenko, Okeksandr Kropyvnyi), the Tbilisi State Conservatory (Crystal Sanchez et al.), the Istanbul Technical University (Güneş Çetinkaya Şerik), the Orient-Institute (Will Sumits), the Hacettepe University Ankara State Conservatory (Cenk Güray et al.), the Ege University (Mehmet Öcal Özbilgin), some fascinating results in Czech phonograph cylinders digitization (Filip Šír), the Audiovisual Media Preservation Initiative of the Smithsonian Libraries and Archives (Dan Hockstein, Walter Forsberg), but also larger personal archives, such as ethnomusicological fieldwork of Turkic recordings (János Sipos) and private Balkan music-niche record company (Bernard Kleikamp). Several notable papers have shed new light on Harvard's Arab music recording collections (Peter Laurence), Turkish folk music sound archive in the Hungarian context made by Béla Bartók (Ferenc János Szabó) and 78 rpm Greek discography of Turkish music (Miltiadis Pappas), as well as on music of Ottoman Jewish migrants (Simone Salmon).

Furthermore, there were presentations that problematized of various music and dance sound and audiovisual archiving: from the Archive Challenge as a model of engagement in the performance of archived traditional music from the American Folklife Center (Stephen Winick, Jennifer Cutting), over the proposal for use of blockchain technology in archiving and curating of Southeastern European folk music (Hilal Baktaş, Belma Oğul), to the consideration of musical archives in cultural sustainability (Olçay Muslu, Huib Schippers). In the spirit of the proclaimed focus on collaboration, several papers dealt with private archiving initiatives and possibilities with their networking with official institutions. Except for the research of Bulgarian diaspora collections (Dilyana Kurdova, Danieva Ivanova Nyberg) and a virtual archive of the Croatian minority in Austria (Marko Kölbl), there was the example of collaboration of academia with the private sector in the digitization of Uruguayan popular music (Marita Fornaro Bordolli). The intersection of the ICTMD and the IASA interests was also proposed based on the example of Croatian discography of electrically recorded 78 rpm gramophone records and the premises that the global archive of these sources should be collaboratively researched (Naila Ceribašić). Especially important was a panel dedicated to the use of historical sound collections in applied ethnomusicological work with indigenous and local communities (Marcia Ostashewski et al.).

Besides my talk “Challenges and Perspectives of Archiving Music and Dance of Migrant Communities in Serbia” where I presented current archiving of material collected from fieldwork with asylum seekers (funded by the APPMES project conducted within the Institute of Musicology SASA and funded by the Serbian Science Fund), I participated as the current Chair of IASA Research Archives Section. At our Open Meeting, we were delighted to listen to Shubha Chaudhuri’s invited lecture “Community Archiving”. Another paper from Serbia was from the Faculty of Music of the University of Arts, presenting a collection of Dragoslav Đević’s traditional folk music annual concerts at BEMUS from the 1970s (Ana Petrović).

Sound archiving was researched with materials beyond musical – from digital-born broadcasting archiving in Africa (Lynn Johnson), objects such as audio letters in Austria (Eva Hallama), to sound archives important for natural sciences, such as recordings of grasshoppers and crickets 1960s–1990s from localities worldwide (Toby Seay). Also, there were very useful considerations about parameters of film digitization (George Blood), emerging Artificial Intelligence issues in archiving (Rasa Bocyte, Johan Oomen), the South African Copyright Act (Ilse Assmann), and a very thought-provoking presentation about the translation of technical sound and audiovisual archiving standards to the challenging circumstances of Global South context, specifically in Brazil (Cadu Marconi, Marco Dreer).

Professional visits were the opportunity for guided tours through the Ottoman Archive (the primary repository for state archival documents in Türkiye related to the Ottoman Empire, with a highly systematic approach to paper restoration and digitization), the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory Archive and Documentation Centre “Prof. Ercüment Berker and Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu” (where personal archives donated by Turkish musicians and music academicians, as well as historical sound materials about Turkish music, are deposited and systematically archived, with open access possibility) and Orient-Institut Istanbul (where the exhibition of sound and audio-visual materials from the Berlin Phonogrammarchiv and private archives was held). Except for that, there were practical workshops on community archiving, methods for sharing knowledge in sound and audiovisual archives, processing digital video, a Rapid Assessment Model in digital preservation, Open Editor for automatic transcription of AV materials. The presence of NOA and Aviary as gold sponsors was also noticeable to visitors.

The closing discussion led by presidents of these sister organizations, Tre Berney and Svanibor Pettan, emphasized the importance of this collaboration, with the hope that it will be the start of plentiful networking. For me as a member of both societies, with an interest in archival sources and processes in ethnomusicology and expertise in Balkan music, this event demonstrated the fruitfulness of collaboration, especially in terms of regional diversities of various experts. I hope that this will continue and expand, especially at the crossroads of sound/audiovisual archiving with popular music research, as well as of ethnomusicology with sound/audiovisual recording.

Marija Dumnić Vilotijević

JASNA JOVIĆEVIĆ

DOBRO JUTRO, DŽEZERKE:
POLOŽAJ INSTRUMENTALISTKINJA U DRUŠTVENIM
PRAKSAMA DŽEZA

Orion Art Books, 2023.

ISBN 978-86-6136-002-2

Knjiga Jasne Jovićević *Dobro jutro džezzerke: položaj instrumentalistkinja u društvenim praksama džeza* sveobuhvatna je i višeslojna studija koja odabirom istraživačkog fokusa, širinom pristupa, raznorodnošću uvida i istraživačkih metodologija te višestrukošću u njoj afirmiranih kritičkih perspektiva u velikoj mjeri obogaćuje i proširuje heterogeno područje postjugoslavenskih znanosti o glazbi. Premda su u znanstvenim disciplinama koje oblikuju to područje kritička čitanja, analize i interpretacije glazbenih fenomena iz očista osnaženih teorijskim ishodištima feminističkih i rodni studija već desetljećima dijelom ovjerenih istraživačkih i interpretativnih okvira, čini se kako se do danas ona još uvijek nisu uspjela odmaknuti od pozicije svojevrsne „permanentne margine“.

Bez obzira na svoju rubnost upravo je ta postojeća literatura dio zalihe pisanog znanja na koje autorica ove studije višestruko oslanja u pokušaju detektiranja perpetuirajućih mehanizama isključivanja, stereotipizacije i diskriminacije s kojima se kontinuirano suočava središnji subjekt njezina istraživanja epitomiziran u višestruko marginaliziranoj figuri instrumentalistice u kompleksnoj umjetničkoj i društvenoj praksi jazza. Drugi sloj pisanog znanja koje obogaćuje autoričinu analitičku perspektivu sačinjen je od u posljednjim desetljećima sve bogatije i brojnije strane znanstvene literature, koja afirmira višedimenzionalne pristupe jazz historiografiji i etnografiji ženskih iskustava produkcije i participacije – kako u povijesti, tako i u suvremenim praksama jazza. Važno je pritom istaknuti kako autorica uspješno odolijeva zamci jednostavnog „preslikavanja“ postojećih interpretativnih obrazaca na područje vlastita istraživanja. Svjesna heterogenosti „sidrenja“ jazz u različitim glazbenim i društvenim sredinama ona vješto i precizno detektira specifičnosti prostora Jugoistočne Europe, koji je njezinim istraživačkim lokusom, u kojem se rodne dinamike svojstvene jazzu dodatno usložnjavaju širim obrascima patrijarhalne matrice i praksi marginalizacije i isključivanja žena karakterističnih za društvo u cjelini. Rezultat je takvog pristupa studija koja nudi šire kritičko čitanje perpetuirajućih obrazaca marginalizacije žena u „globalnoj“ povijesti, kulturi i praksama jazz, dok istodobno uspijeva mapirati ključne neuralgične točke regionalne jazz scene, koje nedvosmisleno oblikuju izazove, iskustva i živote glazbenica koje na toj sceni djeluju.

Posebnost ove knjige leži povrh svega u autoričinu umijeću sučeljavanja kritičkog čitanja postojećih pisanih izvora, uvida stečenih vlastitim umjetničkim i znanstvenim istraživanjem i refleksija na osobna iskustva aktivnog participiranja u fenomenu koji ovom studijom nastoji kritički i analitički obuhvatiti. Riječ je, naime, o autorici koja u područje znanstvenog istraživanja ulazi nakon gotovo dva desetljeća kontinuiranog usavršavanja i umjetničkog rada na sceni jazz glazbe te niza regionalnih i internacionalnih umjetničkih projekata kojima pridonosi širenju područja umjetničkog istraživanja. Slojevitost njezina pristupa ogleda se stoga i u specifičnom sjedinjavanju metodologija znanstvenog i – u regionalnoj umjetničkoj zajednici još uvijek relativno novog područja – umjetničkog istraživanja, koje se pak dodatno proširuje osobnim i utjelovljenim iskustvima umjetničkog rada najvidljivijima u autorefleksivnim i autoetnografskim fragmentima kojima je ispresijecana čitava studija. Preslojavanjem ovih metodoloških postupaka autorica uspostavlja održiv međuodnos insajderskih i autsajderskih perspektiva, koje kroz kontinuiran dijalog postaju nekom vrstom uzajamnih korektiva. Apostrofirana se dvojnost autorske pozicije tako na zanimljiv način zrcali i u dvojnosti istraživačkog pristupa koji uspijeva uspostaviti recipročno osnažujući i obogaćujući suodnos pristupa i metodologija znanstvenog i umjetničkog istraživanja. Mogli bismo stoga zaključiti kako je riječ o studiji koja upravo kombinirajući istraživanje o glazbi i istraživanje kroz glazbu pridonosi nijansiranijem i dubljem razumijevanju položaja, uloga i percepcija instrumentalistica u društvenim praksama jazz.

Osobito mi se važnim čini istaknuti onaj dio studije u kojem nakon slojevitih analiza i višestrukih kritičkih interpretacija dominantnih diskursa i praksi jazz, autorica otvara prostor teksta pripuštajući u njega glasove onih koje su fokusom samog istraživanja. Svjesnim odabirom različitih perspektiva i osobnih tumačenja, napose onih koja predstavljaju sasvim različite poglede od onih afirmiranih kroz prethodna poglavlja studije, autorica uspijeva apostrofirati heterogenost ženskih iskustava, neuniformnost razumijevanja i partikularnih tumačenja rodne dinamike, ali i raznolikost osobnih strategija, mehanizama i taktika suočavanja sa strukturnim, duboko ukorijenjenim i naoko nepromjenjivim oblicima marginalizacije i isključivanja žena. Pored razumijevanja jazz kao diskursa i (umjetničke i društvene) prakse, umijeća razotkrivanja mehanizama hijerarhizacije, hegemonijskog polja moći, „skrivenih kurikuluma“ koji oblikuju kontinuirano orodnjavanje jazz kroz procese njegove institucionalizacije i umještanja u formalne obrazovne procese, kao i kanoniziranih diskursa koji kontinuirano proizvode ideju žena kao supstancijalno nepripadajućih („jedna“, „jedina“) dok istodobno efikasno pridonose njihovu invizibiliziranju, prepoznavanje je i priznavanje heterogenosti iskustava jazz glazbenica, čini se, jednom od ključnih polazišnih točaka za pokušaj zajedničkog angažiranog koraka ka dokidanju svih onih dimenzija perpetuirajućeg sistema isključivanja na koje upozorava ova studija.

Kritičke perspektive koje afirmira studija Jasne Jovićeвиć predstavljaju neku vrst oštih rezova kojima autorica duboko i precizno zasijeca u okoštalo tkivo linearnih narativa povijesti jazz, koji (na globalnoj i lokalnoj razini) sustavno kanoniziraju muške figure i tako neminovno supstancijalno doprinose marginalizaciji jazz glazbenica u suvremenim izvedbenim praksama. Premda ova knjiga zasigurno

JASNA JOVIĆEVIĆ

DOBRO JUTRO, DŽEZERKE:

POLOŽAJ INSTRUMENTALISTKINJA U DRUŠTVENIM PRAKSAMA DŽEZA

predstavlja važno uporište za šire razumijevanje mjesta, uloga i (samo)percepcije žena u društvenoj i umjetničkoj praksi jazza, kao i dragocjeni poticaj za buduće akademske i šire društvene diskusije o ovoj temi, u njoj otvorena pitanja i markirane potencijalne putanje ka „osvajanju prostora slobode“ ne bi trebalo čitati tek kao „poticaj za daljnja istraživanja“, već – možda i važnije – kao poticaj na djelovanje.

Ova studija, naime, ne počinje, niti završava s idejom pukog mapiranja trenutnog „stanja na terenu“. S njezinih stranica, kao i između redaka, lako je iščitati kako se autorica ne zadovoljava višeslojnošću interpretativnih razina do kojih je dovode vlastito življeno iskustvo i procesi analize, već kontinuirano traga za mogućnošću i prostorom za promjenu. „Dobro jutro, džezanke“ iz naslova ove knjige stoga, barem u mojem čitanju, nije tek (ironijsko?) poigravanje naslovom pjesme koja je dijelom popkulture zalihe prostora koji je lokusom njezina istraživanja, već jasan i nedvosmislen poziv na djelovanje i promjenu *statusa quo* (pre)dugog trajanja, odnosno svojevrsan apel na otpor zaglavljenosti pred staklenim stropom koji tvrdoglavo nadsvođuje iskustvo brojnih generacija jazz glazbenica. Ova je knjiga nedvojbeno važan i dragocjen doprinos domaćim znanostima o glazbi, ali je istodobno i neka vrst osobne feminističke „početnice“ za sadašnje i buduće generacije jazz glazbenica, koja otvara mogućnost i zagovara nužnu, možda već zakašnjelu, ali neminovnu promjenu.

Mojca Piškorić

SHAPING THE PRESENT THROUGH THE FUTURE: MUSICOLOGY, ETHNOMUSICOLOGY AND CONTEMPORANEITY

EDITORS: BOJANA RADOVANOVIĆ, MILOŠ BRALOVIĆ, MAJA RADIVOJEVIĆ,
DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, IVANA MEDIC

Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021.
ISBN 978-86-80639-56-7

Meђу skorijim izdanjima Muзиколошког института САНУ налази се и зборник радова *Shaping the Present through the Future: Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, произашао из научне конференције *Young Musicology Belgrade 2020: Shaping the Present by the Future: Ethno/Musicology and Contemporaneity*. Зборник садржи увод, четрнаест радова груписаних у три поглавља и биографије аутора.

Из увода који потписују Бојана Радовановић, Милош Браловић и Маја Радивојевић сазнајемо да је циљ треће по реду конференције *Young Musicology* био пропитивање места музикологије и етномузикологије у савременом контексту, посматрано из угла млађе генерације истраживача. Објављивањем зборника тај циљ је остварен, чему је допринос, осим музиколога и етномузиколога млађе генерације, дало и двоје истакнутих истраживача са вишедеценијским искуством рада у пољу наука о музици – Дејвид Бирд (David Beard) и Селена Ракочевић, чије студије чине први одељак зборника који носи наслов *Musicology and Ethnomusicology Today: Perspectives of Illustrious Scholars*. У раду „*Musicology's Crises of Identity*” Бирд говори о поларизованим позицијама у музикологији и настојањима да се поделе превазиђу. Узроке „кризе идентитета” музикологије Бирд лоцира у ерозији музичког образовања и отежаној комуникацији између музиколошких поддисциплина услед гранања и усложњавања специјалистичког знања. Бирд анализира и „спољне притиске” на музикологију, као и одговоре на њих у виду „примењене”, „колонијалне” и „идеолошке” музикологије. Примењена музикологија оријентисана је ка преиспитивању положаја класичне музике у друштву, видљивијем присуству музикологије у јавној сфери, пласирању истраживачких резултата изван академског контекста и утемељењу стручног језика за артикулацију музичког ентузијазма. Деколонизаторска грана музикологије фокусирана је на анализу „структура расизма” у наукама у музици. Критика идеологије у музикологији укључује детекцију и критику колонијалног наслеђа, али је посебно заинтересована за антагонизме између капитализма и демократије, с погледом на улогу и значај музике у осветљавању феномена комодификације, експлоатације и ограничавање слободе говора.

Посебан значај зборника огледа се у томе што је у њему објављен један од последњих радова Селене Ракочевић, са сумарним погледом на дисциплине којима је посветила своју плодну научну каријеру. У свом раду „Challenges of Ethnomusicological and Ethnochoreological Research within the Ever Changing World: A View of a Scholar from Serbia” ауторка даје сажет историјски преглед развоја етномузикологије и етнокорееологије, сагледавајући праксу ових дисциплина из угла теоријских концепата Арђуна Ападураја (Arjun Appadurai), Конрада Пола Лисмана (Konrad Paul Liessmann) и Томаса Куна (Thomas Kuhn). Успон дигиталне етнографије ауторка с правом третира као један од прекретних догађаја/процеса у скорашњем развоју етномузикологије и етнокорееологије. Ракочевић такође скреће пажњу на економску неизвесност и смањивање средстава за етномузиколошка и етнокорееолошка истраживања, као и ограничавање мобилности људи у условима појачане контроле граница и јачања националног партикуларизма као полазишта за размену идеја, ставова и закључака. Утицај кризе јавног здравља, технолошких иновација и ојачаних граница ауторка тумачи у регистру потенцијалне промене научне парадигме етномузикологије и етнокорееологије, као и других хуманистичких наука.

У другом поглављу зборника под насловом *Musicology and Ethnomusicology Today: Questions concerning Literature and Methodology* обрађена су нека методолошка питања с којима се млађи истраживачи сусрећу у току својих докторских студија и непосредно након њиховог завршетка. У раду „Teaching Between the Lines: Approaches to Interdisciplinarity and Intertextuality in the UK Higher Education System” Ричард Луи Гилиз (Richard Louis Gillies) полази од увида да је интердисциплинарност, премда широко заступљена у музиколошким академским истраживањима, још увек недовољно интегрисана у универзитетску наставну праксу. Према Гилизу, интердисциплинарна настава из историје музике морала би да се ослања на уравнотежену заступљеност аналитичке, херменеутичке и контекстуалне методологије, као и да садржи „панорамски поглед” на естетски дијалог између музике, књижевности и визуелних уметности. Гилиз истиче да би осавремењавању наставе историје музике значајно допринео синхронизовани приступ историји с фокусом на контекстуалном повезивању музичких и друштвених појава. Такво повезивање неизбежно је у феминистичкој музикологији, чијим се идејним и вредносним претпоставкама бави Адриана Сабо у раду „Connections Between Feminist Musicology, Liberalism and Postfeminism”. Ослањајући се на критичку анализу постфеминистичке културе Розалинд Гил (Rosalind Gill), Сабо изводи сопствену критику либералних концепата као основе за тумачење музичких појава из родне перспективе. Методолошким оквирима музиколошке праксе бави се и Бојана Радовановић, али у контексту студија метал музике. У раду „Debunking 'Potentially Monolithic Perceptions of Musicology': The Role of Musicology in Metal Music Studies” она сагледава „упис” музикологије у студије метал музике кроз унос историографских, формалистичких, музичко-теоријских, естетских, филозофских, етномузиколошких и етнографских елемената. Из рада сазнајемо да је профилисање студија метал музике као хибридне музиколошке (под)-дисциплине водило преко појаве утемељитељских студија са снажним фактором

утицаја, оснивања Међународног друштва за проучавање метал музике (ISMMS), редовног одржавања научних скупова и оснивања специјализованог часописа *Metal Music Studies*. Постепеној институционализацији студија метал музике комплементарни су дифузни приступи радиофонској уметности. Развијајући полемички однос према моделима истраживања у оквиру којих се радиофонска остварења третирају као заокружена музичка дела, Марија Маглов у тексту „Radio Art in Musicology: Challenges and Possible Methodologies” разматра подесније начине за проучавање ове експерименталне звуковне праксе. Свој методолошки приступ радиофонији Маглов гради на темељу теорије актера-мреже Бенцамина Пикета (Benjamin Piekut), према којој се ауторска позиција у друштву не исказује кроз релацију између онтолошки фиксираних категорија „стваралачке личности” и „дела”, већ у слојевима посредујућих и умрежених материјалности као чворишта својеврсне „историјске екологије”. Тембру, као једном од аспеката материјалности звука, Ана Петровић приступа из етномузиколошке перспективе. Полазећи од дефиниције тембра као скупа спектралних, темпоралних и спектрално-темпоралних елемената звука, ауторка у раду „Ethnomusicology Echoing Sound: Researching the Timbre Component of Musical Articulation in the Case Study of the Serbian Singing from Pešter” анализира звучне записе двеју песама са Пештера спектралном анализом која је омогућила раслојавање густо наслојених елемената акустичког сигнала. Иако је етномузикологија од својих почетка оријентисана ка ситуационо-догађајном начину постојања музике, употреба савремених технонологија омогућила је реартикулацију њеног предмета истраживања као скупа акустички схваћених параметара звука. О томе сведочи и рад Борислава Миљковића „Application of an Action Research Model in Ethnomusicology” у којем је спроведено акционо истраживање по узору на експерименталну праксу Курта Левина (Kurt Lewin). Миљковићева примена акционог облика истраживања заснива се на суочавању житеља Голије са звучним записима певања из ове регије. Неке је записе Миљковић модификовао зарад идентификације кључних перцептивних критеријума испитаника. Међу значајнијим увидима до којих је аутор дошао издваја се онај о уочавању чак и суптилних модификација тембралних или артикулационих карактеристика напева. У раду „Qualitative Exploration of a Contemporary String Quartet Phenomenon: a Methodological Minefield” Џенифер Ансари (Jennifer Ansari) образлаже своје методолошке изборе везане за истраживање дистрибуиране креативности и интерактивности у реалном времену као сегмента савремене извођачке праксе. Ти избори праћени су различитим недоумицама и пажљивим „подешавањем” методолошког апарата који укључује методе квалитативног истраживања, интердисциплинарне музикологије и етномузикологије. Ове методе обједињене су концептом JEDUF („just enough design up front”) који обезбеђује оквирно утемељење истраживања у стожерним „приоритетима”, уз прилагодљиво управљање емергентним аспектима истраживања током кретања између тих „приоритета”.

Треће поглавље зборника, *Musicology and Ethnomusicology Today: Case Studies and Fieldwork*, посвећено је уже профилисаним предметима истраживања у музикологији и етномузикологији. У тексту „From Emulation to a Great Mas-

terpiece. Two Serbian Composers of the 1950s” Милош Браловић спроводи упоредну анализу композиција *Suita giocosa* Милана Ристића и *Пасакаља* за оркестар Љубице Марић. Ова два домаћа оркестарска дела посматрана су из угла композиционих техника потеклих из „стваралачких радионица” и теоријских радова Паула Хиндемита (Paul Hindemith) и Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg). Браловић с тим у вези закључује да су српски композитори апстраховали Хиндемитову технику постављања тонског слога и Шенбергово развојно варирање, те да великани европске музике остају прикривени узор и делима Милана Ристића и Љубице Марић. Вања Спасић у раду „Creating the Repertoire of the Opera of the National Theatre in Belgrade (1970–1990)” спроводи интердисциплинарно истраживање репертоара Опере Народног позоришта у Београду. Прикупљањем архивске грађе, интервјуисањем испитаника и анализом садржаја, ауторка заснива своју истраживачку позицију на пресеку музикологије, социологије музике и студија културе. Схватајући репертоар као „залеђену слику” репертоарске политике, Спасић анализира њене различите аспекте, почев од финансијског, преко институционалног, па све до рецепцијског и критичког. Узајамну спрегу деловања различитих фактора ауторка третира као кључну за разумевање процеса креирања оперског репертоара, али и друштвене средине у којој се оперска политика формира као одговор на културне потребе заједнице. Милан Милојковић у раду „(Not) just Blips and Blops: Music for Early Home Computers (1974–1979)” говори о документованим и симулираним музичким праксама корисника раних кућних рачунара. Свој предмет истраживања аутор ограничава на период од појаве првих кућних рачунара из средине седамдесетих година прошлог века до појаве првих комерцијалних кућних рачунара крајем ове деценије. С обзиром на недостатак снимљеног материјала из разматраног периода, Милојковић је репродуковао одређене рачунарске композиције уз помоћ емулятора или рестаурираних оригиналних машина. Ана Ђорђевић у раду „Artless Singing in Post-Yugoslav War Cinema” анализира неизвођачке начине певања у ратним филмовима *Како је њочео рай* на мом ојоку Винка Брешана, *Лејла села лејло јоре* Срђана Драгојевића, *Подземље* Емира Кустурице и *Небеска удица* Љубише Самарџића. На певање у наведеним филмовима примењен је појам *artless singing* Клаудије Горбман (Claudia Gorbman) зарад лоцирања драматуршке, наративне и структуралне функције певања у изградњи карактера филмских ликова. Закључак да песма није само песма, већ симбол, ознака и увид у историјски контекст компликованих ратних конфликта на простору бивше Југославије ауторка доноси уз помоћ интердисциплинарног методолошког апарата изведеног из социологије, историографије, студија филма, психологије и студија трауме. На крају овог поглавља и зборника у целини, Ђанира Ферара (Gianira Ferrara) у раду „An Audiovisual Ethnography of Timbila in Mozambique: Collaboration, Reciprocity and Preservation” извештава о резултатима свог двогодишњег теренског рада спроведеног у мозамбичкој области Завала. Из њеног рада сазнајемо о музичко-плесној пракси народа Чопи, познатој као *timbila*, али и о методолошким оквирима савременог етнографског истраживања које настоји избегнути премисе из колонијалне прошлости дисциплине. Одрекавши се позиције неутралног посматрача, како би задобила

поверење испитаника, ауторка своје аудио-визуелно документовање спроводи укључујући испитанике у процес снимања и обраде материјала и градећи позицију сензорне интересубјективности.

Зборник радова *Shaping the Present through the Future: Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity* заједнички је допринос музиколога и етномузиколога различитих генерацијских, истраживачких и академских позиција и профила. Упркос тој различитости остварен је релевантан и комплементаран поглед на садашње и будуће изазове наука о музици.

Немања Совић

ОД ЗЛАТА ЈАБУКА – СВИРАЛА У МУЗИЧКОЈ ТРАДИЦИЈИ СРБИЈЕ. / GOLDEN APPLE – FRULA IN THE SERBIAN MUSICAL TRADITION

УРЕДНИЦЕ: СВЕТАНА АЗАЊАЦ И ДРАГАНА МАРИНКОВИЋ

Београд: ПГП РТС, 2022.
ISBN 978-86-6079-352-4

Аудио-издања традиционалне народне инструменталне музике у Србији сразмерно су ређа од вокалних и вокално-инструменталних. Пажњу посебно заслужују она посвећена једном инструменту, као што је то случај са диском *Од златна јабука – свирала у музичкој традицији Србије* у издању ПГП РТС-а, који су уредиле и продуцирале етномузиколошкиње Светлана Азањац и Драгана Маринковић.

У традиционалној српској култури свирала је позната и под називима *свиралче*, *дудук* и *дудуче*, а данас се најчешће среће назив *фрула*. Један је од најзаступљенијих традиционалних народних инструмената у актуелној свирачкој пракси Србије и најраспрострањенији је аерофони инструмент у нашој земљи. У јавности је нашироко прихваћена као један од симбола националног идентитета, а пракса свирања на овом инструменту уписана је 2012. године на Листу елемената нематеријалног културног наслеђа Републике Србије. Осим што фрулашка пракса опстаје кроз генерацијски пренос „с колена на колено”, усменим путем, стицање свирачких вештина на овом инструменту је и институционализовано у оквиру више државних музичких школа у Србији, на нивоу основног и средњег музичког образовања. Такође, свирање фруле учи се на основним академским студијама етномузикологије на Факултету музичке уметности у Београду. Осим тога, заступљени су и други, мање формални видови музичког образовања фрулаша, као што су приватне школе и тзв. радионице за свирање на фрули. Сви ови начини едукације доприносе континуитету и одрживости праксе свирања фруле у Србији.¹

¹ Допринос одрживости свирања на фрули даје и Сабор фрулаша „Ој, Мораво”. Зоран Рајичић, један од организатора овог сабора, сведочи о томе да је прва едукативна радионица одржана на Сабору 1994. – „старешина” те школе био је Миодраг Азањац, главни „учитељ” Бора Дугић, а Момчило Драгојевић – „демонстратор” (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2714964032158917&set=a.1507606962894636>, приступљено: 17. 8. 2023). Ту школу

Етномузиколошка истраживања сведоче о дугој традицији музицирања на свирали, а сама конструкција инструмента, као и начин израде, доживели су одређене иновације. Ипак, у актуелној музичкој пракси Србије најзаступљенија је штимована варијанта са шест рупица с предње и једном са задње стране, док код влашког становништва преовладава варијанта без рупице на задњој страни – то су уједно и варијанте фрула на којима су изведене нумере на диску *Од златна јабука*. Саме модификације инструмента су материјални индикатори промена у традицији, које се дешавају и на нивоу репертоара и стила свирања, те овај диск сведочи о тренутном стању фрулашке праксе. Конкретно, реч је о инструменталној пракси представљеној на Сабору фрулаша Србије „Ој, Мораво”, који се сваке године одржава у Прислоници код Чачка. Организатори овог сабора су установили и категорију под називом *изворно свирање*, у оквиру које Други програм Радио Београда од 2016. године додељује награду „Од злата јабука”. Награда носи назив по истоименој емисији чија је уредница Драгана Маринковић – једна од коуредница овог аудио-издања и чланица стручног жирија за ову категорију. Петорица добитника поменуте награде у периоду од 2016. до 2021. године,² који су извели мелодије на овом аудио-издању, јесу: Далибор Тодоровић (1987) из Рашке, Душан Антић (1999) из Пирота, Стефан Радовановић (1992) из Метовнице код Бора, Вељко Петронијевић (2000) из Новог Пазара и Миљан Токовић (1974) из Реткоцера код Медвеђе.³

На издању *Од златна јабука – свирала у музичкој традицији Србије* налазе се укупно 62 традиционалне мелодије одсвиране на свиралама различитих димензија, тј. у различитим тоналитетима, а све су изведене солистички и махом су из крајева из којих потичу извођачи. Примери припадају жанровима кола и народних песама, а називи су написани двојезично, осим у случају влашких мелодија, за које су, поред српског и енглеског наслова, дати и оригинални називи на влашком језику. Нумере је у студију XIII Радио Београда снимао Срђан Стојиљковић од 2017. до 2022. године, док је помоћ у реализацији издања пружила и етномузиколошкиња Бојана Николић Петричковић.

Када говоримо о квантитету одсвираних примера, треба приметити да нису сви фрулаши извели једнак број мелодија. Далибор Тодоровић одсвирео је чак трећину, тј. 21 пример, те је добио највећи „простор” на издању. Ово не чуди ако се у обзир узме чињеница да он годинама истражује традиционално народно наслеђе свог родног краја, па је забележио и много музичког материјала,⁴ а био

сматра претечом данашње Академије фруле у Рачи, која окупља велики број младих фрулаша. Сличне школе заступљене су и међу влашким становништвом, као што су „Флујер” у Осаници (Хомоље) и Школа фруле Центра за културу града Бора, у којој је предавач Стефан Радовановић, један од учесника овог аудио-издања. Подршку очувању традиције свирања фруле дало је и Српско етномузиколошко друштво у виду стручних предавања и едукативних радионица за свирање на фрули, организованих у оквиру неколико пројеката које је финансирало Министарство културе и информисања Републике Србије.

2 Године 2020. Сабор фрулаша Србије „Ој, Мораво” није одржан због пандемије вируса ковид 19.

3 Извођачи на издању представљени су хронолошким следом којим су освојили награду „Од злата јабука”.

4 Како је наведено у Тодоровићевој биографији, у питању је теренско истраживање спроведено

је и једини добитник „Мајсторског писма” међу ових пет извођача у тренутку публикавања диска. На овогодишњем такмичењу фрулаша у Прислоници ово звање добио је и Стефан Радовановић, а податак да су чак двојица извођача на диску и званично „мајстори свог заната” додатно потврђује квалитет снимљене свирке.

Аудио-диск прати и књижица са стручним текстовима посвећеним свирали и карактеристикама свирке на њој. Аутор текстова који носе наслове „Фрулаши – добитници награде Радио Београда 2 'Од злата јабука'” и „Карактеристике свирке” је етномузиколог проф. др Димитрије Големовић. Представљене су и биографије извођача, а уз то су приложене и њихове фотографије. Сви текстови написани су двојезично, на српском и енглеском језику, што издање чини приступачним и странцима.

Сам репертоар и музичке карактеристике одсвираних примера одражавају шароликост фрулашке праксе Србије. Могу се, тако, чути мелодије народних кола и песама које су метрички јасно одређене, било да се ради о дистрибутивној или хемиолној метрици. Када је реч о српским народним колима, могу се чути *коло у њри и коло у шесџи, чачак крујни и сџијни, њешачка, којачка, осморка, заврзлама, рузмарин, ђурђевка* итд., а нека од њих јављају се у више варијаната. Осим тога, диск обухвата и 11 примера који припадају влашком музичком наслеђу (под редним бројевима 29–39). Избором нумера свирачи су показали и своје техничке способности, нарочито код примера које карактерише извођење у брзом темпу. С друге стране, музикалност ових сјајних фрулаша дошла је до изражаја у рубато примерима, као и у оним које одликује спорије извођење. То је лепо илустровано нумерама бр. 8 „Жели срце, жели душа”, бр. 26 „Заплакала је Стара планина” и бр. 33 „Горо, сестро, горо”.

Звучни записи на издању *Од злата јабука – свирала у музичкој традицији Србије* обилују и различитим техникама свирања на фрули и начинима украшавања. То су, у првом реду, стандардни украси у виду предудара, постудара, мордента, трилера, пралтрилера, вибрата итд. Посебно је занимљива чињеница да се у појединим примерима појављује и латентно вишегласје, добијено честим враћањем на један исти тон током мелодијског тока. Двогласно звучање јавља се у примерима и на другачији начин: повременим истовременим звучањем једног тона у основном и предуданом регистру. Један од видова звучног обогаћења типичних за музицирање на свирали, који се на диску може чути, јесте тзв. „гутурално свирање”, односно *зарзавање, ђукање, зумборене* – звучно обогаћење свирке гласом свирача. Према народним правилима, ова се техника примењује код свирала већих димензија, а додатно звучање које настаје том приликом може бити континуирано или ритмизовано, изведено на једном тону или удвајањем мелодије у дубљем регистру. Још један од видова звучног обогаћења који је заступљен на диску добија се покривањем отвора са бридом на свирали („прозорчета”, „ветрила”) доњом усном свирача.

Данас, када су веома популарне разне обраде и стилизације традиционалне народне музике, појава оваквог издања недвосмислено се издваја од сличних. Диск потврђује да су традиционалну фрулашку музику усвојиле и преносе је даље и нове, млађе генерације фрулаша, и то врло успешно. С друге стране, сваки од ових уметника настоји да на темељима традиције негује и лични стил. Свирање у којем се поштују музички кодекси постављени у народу – познавање некадашње функције, релативно доследно интерпретирање основног музичког садржаја (текста) и одговорност према укупном етосу – добра је пракса очувања традиционалне народне музике, што су уреднице овог издања и препознале. Диск представља одличан начин да се скрене пажња на један од елемената музичког наслеђа Србије, који, упркос новим музичким трендовима, успешно опстаје већ генерацијама. Зато је ово аудио-издање за препоруку како љубитељима традиционалне народне музике и свирања на фрули, тако и стручњацима који раде на проучавању и очувању наше музичке баштине. Нарочито је погодан за младе свираче који желе да надограде постојеће знање и обогате свој фондус фрулашких народних мелодија.

Маја Рагивојевић

ЈУБИЛЕЈИ /JUBILEES

AS I REMEMBER NOW...

In May 1967, that is 56 years ago, I traveled abroad for the first time. My first foreign country was Serbia (then part of the SFR Yugoslavia). The first foreign institute that I visited was the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. And since that distant spring day, everything Serbian, like first love, became dear and unforgettable for me.

As I remember now: Nadezhda (Nadežda) Mosusova came out to meet me. She was holding the piano reduction of Nikolai Rimsky-Korsakov's opera *The Snow Maiden*. "I am very glad that you have come", she said in her excellent Russian language. "You do not know yet, but my dear colleague Radmila Petrović, with whom you are in correspondence, has asked me to translate your messages to her from Russian into Serbian." Nadezhda continued: "I am interested in those specific melodies of Russian folk songs the composer used in this opera. I have no one here to consult with on such, to put it bluntly, special matter," she added, delicately apologizing for her request. Understandably, I could not but agree. We sat down with the piano reduction in our hands, opened it and, step by step, went through its pages. Allow me to confess that Professor Mosusova turned out to be a meticulous examiner! After a while, I even humorously exclaimed: "If I had known that I would be given such a serious examination in the history of Russian music here, I would not have come to Serbia!" It is clear that behind this joke was my admiration for the professional depth of the respected musicologist Nadezhda Mosusova.

This was our first of many dialogues, each of which turned out to be a kind of celebration of collegial friendship, a meeting of congenial souls. They took place both at the dinner table and at the work table, in Belgrade, in St. Petersburg, and elsewhere.

In May 2017, I decided to remind Nadezhda of that distant meeting. Our correspondence I still keep to this day. Here is a fragment of it:

Dear Nadezhda,

If I'm not mistaken, today is the 50th anniversary of our first meeting! Let us at least mentally raise our glasses and remember this memorable for us – already historical – date. I wanted so much to celebrate this date at your home, the four of us... alas, we did not have to. Well, let's live long enough to celebrate the next anniversary together! Alma and I love you very much indeed. Be well.

Always yours,

Izaly

17.05.17

And here is Nadezhda's immediate reply:

Really? I can't remember what I was doing exactly with Rimsky-Korsakov's *The Snow Maiden* back then! Thank you, Izaly, for your memories. They deeply touched me. Izaly and Alma are very much loved by Nadezhda. May you be well too!

Among many work-related and friendly meetings with Nadezhda, I tenderly remember one when Radmila Petrović invited Nadezhda and me to her place for dinner. I will never forget the basket full of apples on her table: they all had more or less obvious wormholes. Seeing our surprised eyes, Radmila with her usual charming smile said: "It is no accident, this is how I choose the most delicious apples at the market – I trust the worms' preference: they don't eat bad fruits." "That's how a real ethnomusicologist thinks!" I exclaimed then. "The genuine professional always favors the authentic." After such a cheerful introduction it was possible to move on to the dinner itself – to the expertly prepared meal.

As I remember now...

Izaly Iosifovich Zemtsovsky

ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА У 2023. ГОДИНИ

др Милош Браловић, научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Јоргос Властос, независни истраживач, Атина, Грчка

др Петрос Вуварис, ванредни професор, Македонски универзитет, Солун, Грчка

др Марија Думнић Вилотијевић, виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Ана Ђорђевић, независни истраживач, Корк, Ирска

др Јелена Јовановић, дописни члан Српске академије наука и уметности, Београд, Србија

др Маријана Кокановић Марковић, ванредни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, Србија

др Чардас Костас, професор, Аристотелов универзитет у Солуну, Солун, Грчка

др Мирослава Лукић Крстановић, научни саветник, Етнографски институт САНУ, Београд, Србија

др Марина Лупишко, истраживач, Рурски универзитет, Бохум, Немачка

др Соња Маринковић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд, Србија

др Ивана Миладиновић Прица, доцент, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд, Србија

др Мелита Милин, научни саветник у пензији, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Лина Навицкаите-Мартинели, професор и истраживач, Литванска академија за музику и позориште, Виљнус, Литванија

др Санела Николић, ванредни професор, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд, Србија

др Кариса Нобл, доцент, Универзитет у Сан Дијегу, Сан Дијего, Сједињене Америчке Државе

др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд, Србија

др Ана Стефановић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд, Србија

др Веселка Тончева, ванредни професор, Институт за етнологију и фолклористику, Бугарска академија наука, Софија, Бугарска

др Франчижек Чех, Институт за интеркултурне студије, Јагелонијски универзитет у Кракову, Краков, Пољска

др Урша Шивиц, научни сарадник, Институт за етномузикологију, ЗРЦ-САЗУ

LIST OF REVIEWERS FOR 2023.

Miloš Bralović, PhD, research associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Charissa Noble, PhD, assistant professor, University of San Diego, San Diego, USA

Franciszek Czech, PhD, Institute of Intercultural Studies, Jagiellonian University in Krakow, Krakow, Poland

Marija Dumnić Vilotijević, PhD, senior research associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Ana Đorđević, PhD, independent researcher, Cork, Ireland

Jelena Jovanović, PhD, Corresponding Member of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Marijana Kokanović Marković, PhD, associate professor, Academy of Art, University of Novi Sad, Novi Sad, Serbia

Chardas Kostas, PhD, lecturer, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece

Miroslava Lukić Krstanović, PhD, principal research fellow, Institute of Ethnography SASA, Belgrade, Serbia

Marina Lupishko, PhD, Humboldt researcher, Ruhr University Bochum, Bochum, Germany

Sonja Marinković, PhD, full professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Ivana Miladinović Prica, PhD, assistant professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Melita Milin, PhD, principal research fellow, retired, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Lina Navickaitė-Martinelli, PhD, professor and senior researcher, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, Lithuania

Sanela Nikolić, PhD, associate professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Tijana Popović Mladenović, PhD, full professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Ana Stefanović, PhD, full professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Urša Šivic, PhD, research associate, Institute of Ethnomusicology, ZRC-SAZU

Veselka Tončeva, PhD, associate professor, Institute of Ethnology and Folklore Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria

George Vlastos, PhD, independent researcher, Athens, Greece

Petros Vouvaris, PhD, associate professor, University of Macedonia, Thessaloniki, Greece

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког
института САНУ = Musicology : journal of the Insti-
tute of Musicology SASA / главни и одговорни уредник
Данка Лајић Михајловић. - 2001, бр. 1- . - Београд :
Музиколошки институт САНУ, 2001- (Београд : Donat
graf). - 25 cm

Полугодишње. - Текст на више светских језика. -
Друго издање на другом медијуму:
Музикологија (Online) = ISSN 2406-0976
ISSN 1450-9814 = Музикологија
COBISS.SR-ID 173918727
