

TM	Г. XXXV	Бр. 4	Стр. 1303-1321	Ниш	октобар - децембар	2011.
----	---------	-------	----------------	-----	--------------------	-------

UDK 78:316.722(497.11:497)

Прегледни научни рад

Примљено: 25. 8. 2011.

Соња Цветковић
Универзитет у Нишу
Факултет уметности Ниш
Ниш

МУЗИКА, МУЛТИКУЛТУРАЛИЗАМ И КОНЦЕПТ GENIUS LOCI: БАЛКАНСКИ И МЕДИТЕРАНСКИ ТОПОСИ У ЗВУЧНОМ ПРОСТОРУ СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ

Резиме

Полазећи од чињенице да су културна и музичка историја Србије блиско повезане са културним и музичким историјама региона, у раду се сагледава на који начин се мултикултурализам, као једна од одлика које се неизоставно наводе уз географске и геополитичке одреднице Балкан и Медитеран, манифестовао у српској уметничкој музици и какав значај овај друштвени феномен може имати за актуелно културно повезивање региона.

Кључне речи: мултикултурализам, српска музика, Балкан, Медитеран

Конфучијева изрека каже: „Да би разумео место, мораш да разумеш музику која се тамо слуша.“ Чињеница да се Србија налази у области у којој се сусрећу различите цивилизације и културе веома очигледно се одражава у музици и потврђује тезу да музика, можда више но и један други медијум уметничког стварања, не познаје границе.

Хибридноста музике очигледна је како у оним традиционалним, фолклорним формама које пледирају на аутентичан звук одређеног поднебља, тако и у облицима популарне музике као што су цез, блуз, хип-хоп или рок, који се окрећу различитим изворима инспирације. Још један веома актуелан пример хибридизације и пропустљивости граница етничких и националних музичких култура пред-

ставља пракса World Music система, заснована на широко постављеном синкретизму локалних и интернационалних жанрова.

Културна историја Србије, која је скоро читав 20. век провела у заједници са другим земљама у окружењу, у оквиру јединствене државе јужних Словена – Југославије – блиско је повезана са културним историјама региона. Без обзира на приступе проучавању балканског подручја, који се крећу од мишљења да је „богатство Балкана створено припитомљавањем разноврсности ради стварања целине“ (Даковић 2008, 13) до порицања те целине, мултикултурализам овог региона јесте реалност и подразумева мноштво култура различитих етноса, различите религије, разноликост језика и писма, мултикултурне земље, градове и локалитете који у више култура имају специфично значење по културни идентитет и национална осећања (*Зелена књига* 2004, 17). Самим тим, и звучни простор српске музике пружа могућности за сагледавање музичког стваралаштва и уметности уопште као симболичких форми комуникације, размене и дијалога међу различитим музичким културама и традицијама, односно за преиспитивање присуства и значаја феномена музичког мулти/интеркултурализма.

Бројна етномузиколошка истраживања потврдила су да, уколико се крећемо замишљеном линијом Оријент експреса и слушамо фолклорну или фолклором инспирисану музику из предела дуж те линије, нећемо моћи тачно да препознамо и уочимо разлике између националних музичких ентитета, јер ће подручја њихових прожимања замаглити границе. Управо о тим зонама укрштања различитих друштава, нација и култура говори музиколог Џим Семсон (Samson 2005, 55), користећи се добро познатим метафорама границе и моста у покушају да истражи дијалектику интерактивног и идентичног у музици Балкана. Појаве међусобних утицаја, преобликовања и преношења фолклорних мелодија на овом простору одавно су познате: белгијски музиколог Ернст Клосон уочио их је још 1928. године. У уводу издања народних мелодија које је забележио српски композитор Владимир Ђорђевић, говорио је о феномену „'осмозе', што обележава културу мешаних популација и раса које су смештене на међама великих цивилизација“ (наведено према: Коњовић 1984, 37).

Мултикултурализам балканског (а посредно и медитеранског) региона, потврђен бројним тешкоћама и недоследностима које се јављају већ приликом покушаја његовог географског, културног, па и сваког другог одређења, на подручју музике веома упечатљиво приказује документарни филм индикативног наслова *Чија је ово песма?* бугарске редитељке Аделе Пејеве из 2003. године. Трагајући за пореклом народне песме познате у нашим крајевима под називом *Русе косе цуро имаи*, редитељка путује у Турску, Грчку, Албанију, Босну и Херцеговину, Србију, Македонију и Бугарску. У свакој зем-

љи песму препознају и доживљавају искључиво као своју, уз категорично одбијање (које у неким моментима прераста у готово агресивно понашање према редитељки) да песма можда потиче из неке друге, „непријатељске“ средине.¹ Наизглед безазлено питање из наслова остаје без одговора, а филм у ствари прераста у „класичан текст балканског идентитета“ (Даковић 2008, 30), у причу о нераздвојиво повезаним музичким традицијама региона и парадоксалној ситуацији која се сасвим добро уклапа у стереотипну представу балканског простора као парадигме фројдовског „нарцизма малих разлика“, али која у контексту заједничке конфликтне историје и трауматичних искустава постаје разумљива: то је парадокс да су управо блискост и испреплетеност музичких традиција могле да изазову наглашавање разлика, потенцирање ексклузивности националних музичких култура и подизање културолошких баријера. Уосталом, и много пре настанка овог филма, почетком 20. века одлучним ставовима устајало се у одбрану онога што се сматрало својом музичком традицијом:

„Ученоме свету одавно је познато стално поткрадање српских умотворина од братских страна, бугарске и хрватске. То се особито истиче код Хрвата у питању језика и народних песама (наведено према: Стојановић-Новичић, 2000, 98).“

Поред тога што на очигледан начин илуструју како се музика или измишљена/замишљена музичка традиција из сфере уметности трансформише у средство конструкције националног идентитета, наведени примери подела, нетрпељивости и непрепознавања блискости могу се протумачити као модел „музичке балканизације“ ако

¹ Мелодија песме у свакој земљи пева се на текст другачијег садржаја, углавном родољубивог или љубавног. У неким срединама то је песма сеоских прослава и националних празника, а у нашим крајевима везује се уз филм *Софка* (1948) и истоимени роман Боре Станковића. Позната је и међу сефардским Јеврејима, али и на Блиском истоку: у Ирану и Либану. Нерешиву ситуацију око порекла и идентитета песме још више компликује могућност да она не потиче са Балкана већ из сасвим удаљеног краја Европе: наиме, за време Кримског рата између Русије и Турске (1853–56), у Истанбулу је у оквиру војне подршке појединих западноевропских земаља, боравио одред шкотских војника који је привлачио пажњу локалног становништва својим униформама и песмама уз пратњу гајди. Постоји могућност да је ова мелодија, чију балканску аутентичност жучно бране актери филма различитих националности, у ствари препев једног шкотског војничког марша на турски језик. Националистичке страсти са филмског платна пренеле су се на интернет, где и данас, скоро деценију након настанка, филм *Чија је ово песма?* изазива коментаре пуне мржње иако је намера редитељке била потпуно супротна – да музиком документује повезаност културног наслеђа Балкана: „Када сам почела да трагам за овом песмом, надала сам се да ћу наћи оно што нас уједињује. Никад нисам могла поверовати да се варнице мржње могу тако лако упалити“ (наведено према: Петан 2010, 122).

термин „балканизација“ применимо у оном негативном значењу укорененом у европском политичком и културном дискурсу.

Добро су познати, међутим, и бројни супротни примери: довољно је поменути данашњу јавну медијску сферу и истакнути статус музике из различитих балканских (постјугословенских) подручја коју у најопштијем смислу можемо подвести под појам популарна, било да се ради о нео/турбо фолку, песмама медитеранског призвука, поп или рок музици. Познато је, такође, да извођачи ових жанрова са лакоћом прелазе све границе: институционалне, језичке, социјалне, културолошке. Да ли су извештаји о броју посетилаца из региона и Европе фестивалима „Гуча“ и „Exit“, који се сваке године презентују са извесном дозом националног поноса, прави показатељи овдашњег музичког мултикултурног повезивања?

У овом раду покушаћемо да сагледамо на који начин се мултикултурализам, као одлика која се готово неизоставно наводи уз географске и геополитичке одреднице Балкан и Медитеран, а која је евидентно присутна на подручју популарне музике, манифестовала у знатно мање медијски експонираној и самим тим мање познатој сфери српске уметничке музике и какав значај та спознаја може имати за актуелно културно повезивање региона.

Бављење феноменом мултикултурализма у звучном простору српске уметничке музике подразумева дефинисање приступа и основних појмова који су непосредно везани уз предмет истраживања, а пре свега релације између музике и националног идентитета, музике и концепта *genius loci* као и начина умрежавања националног стваралаштва у мултикултурну музичку репрезентацију балканског и медитеранског региона.

Приступ предмету истраживања произашао је из мултидисциплинарних методолошких путева културалне музикологије. Под утицајима савремених струјања у теоријама уметности и културе, савремена музиколошка наука увиђа потребу контекстуализације музике, препознавања значаја различитих контекста у којима музика и музичко дело егзистирају као вишезначењски текст у мрежи културних комуникација:

„Музичко дело својим значењима не само да испуњава тренутни индивидуални доживљај музике и његовог разумевања, већ, пре свега, учествује у конституисању система културе и тиме различитих регистара значења културе, епохе, цивилизације (Шуваковић, 2009, 11).“

МУЗИКА И НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ

Углавном прихваћени став да нема поузданог мерила којим би се могла утврдити природа везе између националног као друштвеног феномена и музике допринео је разноликости приступа у суочавању

националне идеологије/идентитета и уметности/музике који су потврдили сложеност, променљивост па и контрадикторност релација између музике, друштва и културе. У приступима новије европске, америчке и домаће културалне музикологије (Kramer 1990; Марковић 2005; Clayton at al. 2003; Cook 2000) наративи о музичкој репрезентацији и конструкцији националног (идеологије, идентитета) чине широку тематску област која се у суштини бави анализом односа између једног вида институционализоване, политичке друштвене моћи и музичке праксе.

Прихватањем културе као кључне одреднице социјалног идентитета, национални идентитет се може увести у релације уметничких процеса. Култура подразумева заједнички језик, традицију, религију, фолклор, митове, уметност, па се идентитет заснован на култури препознаје по вредносним садржајима који су груписани управо око тих елемената. Културне специфичности постале су незаобилазни појмови у одређењу нација, њиховом развоју и угледу, чинећи тако културну базу националних покрета и доприносећи истовремено све значајнијем афирмисању концепта национализма као превасходно културне, а не политичке доктрине. У објашњавању природе националног идентитета, често се као његова унутрашња функција истиче ирационална, емоционална и емоционализујућа димензија, што такође представља место преклапања колективног/националног идентитета и сфере уметности.

Оваква гледишта допуштају да се и о музици може говорити као о медијски посредованој комуникацији која не само да рефлектује значења везана за национални идентитет, већ активно учествује у стварању осећања националног заједништва:

„Музици недостаје денотативно значење карактеристично за књижевност и визуелне уметности, али јој се приписује нарочита моћ конотације која делује у перформативности, односно свим облицима музике и њеног функционисања у контексту културе (Милановић, 2007, 125).“²

² С обзиром на веома неусаглашене приступе значењу музике/музичког дела, који се крећу од ставова да музичко дело не изражава ништа осим саме музике до веома развијених семиотичких и постсемиотичких система значења у музици, потребно је истаћи да у овом раду том проблему приступамо са постструктуралистичког становишта, које значење музичког текста утврђује преко његовог односа са другим текстовима културе (Шуваковић 1998, 33). Указујући да музика поседује не само музичко, већ и ванмузичко, симболичко значење, Мирјана Веселиновић Хофман (2007, 13) дефинише значење музичког дела као „симболички вишак структуралног уређења тог дела, нарочито онда када су у питању структуре које имају значај конвенција“. Преко друштвено утемељених, посредованих и потврђиваних музичких конвенција музика значењски комуницира са слушаоцима у културолошком окружењу и кроз повезаност са друштвеним чиниоцима добијајући истовремено функцију заступника друштва у којем је настала.

Несумњиво да је идеја националног битно обележила сферу како европског тако и националног музичког стваралаштва. Етномузиколог Филип Болман (Bohlmann 2004, 35) сматра да се модерна национална држава најочигледније испољава у заједничком певању њених грађана, јер се на тај начин остварује оно што Бенедикт Андерсон, аутор утицајне студије *Нација, замишљена заједница*, назива „једнозвучје“.

Почетак експанзије националних идеологија и покрета у Европи у 19. веку и њихов одјек у музици временски приближно се подударио са појавом романтизма, а елементи који су под утицајем романтичарске естетике били пресудни аргументи за одређивање припадности појединих композитора и опуса националном музичком усмерењу били су фолклорна инспирација (дословно преношење фолклорних мелодија у виду цитата или компоновање у духу фолклора), уз историјске и родољубиве тематске садржаје који су послужили као инспирација музичким ствараоцима. Фолклорни призив, односно транспозиција фолклорне у уметничку музику, постали су тако примарни стабилизујући елементи националног идентитета, а фикција о транзицији хердеровског „аутентичног народног духа“ из древности у савременост кроз музику била је током читавог 19. века константа поимања музички националног. Призив народних мелодија имао је велики социолошко-психолошки значај: фолклорне боје су асоцирале на аутентичност израза музичких стваралаца, на самосвојност народа и специфичности одређених географских подручја.

МУЗИКА И МУЛТИКУЛТУРАЛИЗАМ

Повезивање појмова музике и мултикултурализма омогућавају актуелни концепти културалне музикологије који музичку праксу у најширем смислу те речи (стваралаштво, извођаштво, рецепција, музичке институције, културна и образовна политика у домену музике) не посматрају као сегмент затвореног, географски или национално омеђеног ентитета, већ је мапирају у контекст њене социјалне географије као место интеракције локалног, регионалног и глобалног. У складу са захтевима високе културе, уметничка музика тежи сталним променама, превођењу глобалних модела у локални хронотоп, апсорпцији и трансформацији спољашних утицаја, те било какав покушај ограничавања – територијалног, етничког, националног, идеолошког не представља природно стање њене егзистенције.

Музика је моћно средство комуникације, она омогућава људима да комуницирају и деле емоције чак и када не говоре истим језиком. Звук, ритам, инструменталне боје пружају готово универзално задовољство – то задовољство отвара простор за сједињавање разлика. Музика може да уједини људе, али као што смо видели на приме-

ру филма *Чија је ово песма?* и да их подели. Још један од важних аспеката о којем је већ било речи је улога музике у обликовању и оснаживању колективног идентитета. Став да не постоје самоникли, аутохтони, из специфичности географског подручја проистекли културни/музички идентитети, већ само они који се конструишу у комуникацији са другима, управо уводи мултикултурализам као битну референцу у проучавању како фолклорне тако и уметничке, па и музике овог подручја чија звучна основа кореспондира топографији региона као месту сусрета и прожимања култура.

Суочавајући се са различитим значењима и контекстима у којима се појам мултикултурализам користи, као и са чињеницом да се тумачења овог феномена не могу лако уклопити у заједнички теоријски оквир, истичемо да се у музиколошкој литератури, вероватно због саме природе области у којој се примењује, односно музике, мултикултурализам врло често подразумева, те се и не конституише као посебна теоријска или проблемска област. За разлику од појмова „национална музика“, „националне школе“ и „национални музички стил“, одредница мултикултурализам не постоји у музичким енциклопедијама и лексиконима. У савременој музикологији наративи о мултикултурализму у најширем смислу нису наративи о коезистенцији засебних, морфолошки кохерентних музичких култура, већ о процесима прожимања, примања и дисперзије утицаја из различитих средина под различитим (друштвеним, економским, политичким) околностима, па се због тога термини мултикултурализам и интеркултурализам често користе као синоними.

Нарочито изазовна област за преиспитивање мултикултурализма на подручју музике представља World Music пракса, у којој етничко, идеолошко и естетско ширење локалних идентитета и мешање са интернационалним жанровима покреће многа питања у вези са савременом глобализацијом културе, међусобним односима између хомогенизације и разноликости, културним империјализмом.

Феномен мултикултурализма у музици није препознат само као инспиративна теоријска област у оквирима академских циљева усмерених ка проширивању и продубљивању знања. Конкретни музички пројекти засновани на мултикултурном концепту потврдили су очекивања да се музиком могу унапредити односи међу људима. На пример, музички програм Град театра Будва за 2001. годину носио је назив *Звуци Балкана*. У најави програма Балкан је понуђен као метафора мултикултуралности:

„Звучно богатство и специфичност балканских простора доказују да Балкан није само 'буре барута' већ и заборављено извориште музичке културе и традиције које превазилази границе националних држава, језика, вјероисповијести (наведено према: Чоловић, 2004, 61–2).“

У оквиру трогодишњег пројекта „The Resonant Community“ („Звучна заједница“), који је 1993. године спровела норвешка концертна дирекција „Rikskonsertene“ из Осла, интензивном применом мултикултурних музичких садржаја у основним школама постигнут је успех у развијању суживота и толеранције између деце Норвежана и деце досељеника из Африке, Азије и Латинске Америке. Пројекат је представљањем музичких и плесних традиција из ових земаља повољно утицао на однос Норвежана према досељеницима, носиоцима тих традиција и у великој мери успео да промени стереотипне ставове (Петан 2010, 197).

Један сличан мултикултурни пројекат, усмерен на коришћење музике у успостављању мира на Блиском истоку, донео је аргентинско-израелском пијанисти и диригенту Данијелу Баренбоиму (Daniel Barenbiom) номинацију за овогодишњу Нобелову награду за мир. У циљу помирења Израела и Палестине, Баренбоим је 1999. године основао са својим пријатељем палестинско-америчког порекла, познатим писцем и професором књижевности Едвардом Саидом (Edward Said) оркестар „West-Eastern Divan Orchestra“, у којем свирају млади израелски, арапски и музичари других нација.

МУЗИКА И КОНЦЕПТ *GENIUS LOCI*

Genius loci (дух места) представља концепт који означава идентитет места, дух који влада у неком месту и суштински га одређује. Односи се на јединствене, карактеристичне и признате аспекте места и подразумева синтезу нематеријалне баштине (приче, веровања, легенде, уметност, менталитет) и материјалних физичких аспеката (географски положај, архитектонска обележја, археолошко и споменичко наслеђе). Поред наведених елемената, и музика врло често поприма функцију идентитетског маркера појединих места и фактора социјалне конструкције јединственог звука. Као илустрицију можемо навести пример Беча, чији су симболи Рингштрасе, Пратер, Дунав, али свакако и Штрасуови (Strauss) валцери и оперете. Химна има очигледан статус репрезентације одређеног места. Мултикултуралност Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, односно Краљевине Југославије и визија југословенског идентитета као синтезе партикуларних културних традиција музички се наглашавала у свакој прилици од државног значаја тиме што је химна представљала колаж мелодија националних химни три конститутивна народа – Срба (*Боже правде*), Хрвата (*Лијена наша*) и Словенаца (*Напреј заставе славе*).³

³ У контексту наше теме, потребно је истаћи да је аутор две трећине химне Краљевине Југославије словеначки композитор Даворин Јенко (1835–1914), који је компоновао мелодије словеначке и српске химне. Српска химна *Боже правде* је,

Какве реакције може izazvati измештање музике доживљене као део стереотипне слике једног места (региона) у симболички и културолошки замишљено потпуно другачије место, можемо прочитати из пера хрватског писца Миљенка Јерговића, који се запањено када је видео гуслара како пева у центру Загреба:

„Гледао сам људе како мирољубиво пролазе покрај загребачког гуслара тренирајући помоћу њега своју еуропљанску трпељивост и толеранцију, али без превише свијести о тому како им кроз уши пролази један стотину пута проклети звук, звук који једноставно подразумијева једносложне умове, који ишће слушаће који су лишени дара за апстрактно мишљење, који нису у стању предвиђати, жељети и фантазирати, слушаће који могу читавог живота подносити лоботомиску извјесност једне једине струне, једнога јединога тона, једнога јединога стиха, народа, крви и тла (наведено према: Петан, 2010, 167).“⁴

Образложили смо већ да је музика важна сфера културе у којој се идентитети афирмишу, проблематизују, разграђују и реконструишу. Она је увек лоцирана на неком месту, иако однос према том месту може бити амбивалентан и подложен променама.

Сагледавајући српску уметничку музику у оквирима просторно/временске матрице, увиђамо да су се обележја националног у уметничкој музици мењала у складу са променама актуелних друштвено-политичких захтева и померања. У 19. веку, у периоду конституисања националне државе, поред доминантне позиције певачких друштава и хорске музике – главних означитеља идеологија романтизма и национализма – преовлађујући музички дискурси били су фолклорни и родољубиви. Можемо их дефинисати као кодове који су омогућили највиши степен музичке комуникације усмерене на остваривање одређених идеолошких циљева, првенствено националне кохезије међу становништвом у Србији, чије су се границе у овом периоду више пута мењале, али и међу Србима који су живели на

у ствари, мелодија родољубивог хора из позоришног комада *Маркова сабља*. Јенко је тридесет година провео на месту диригента оркестра Народног позоришта у Београду (1871–1902). Био је први композитор у Србији који је постао члан Српског ученог друштва (1865) и Српске краљевске академије (1871).

⁴ Иако се гусле првенствено везују уз музичку традицију Црне Горе, загребачки гуслар о коме 1996. године пише Јерговић потиче из динарског краја за чије становништво се у Далмацији колоквијално користи назив Власи, без обраћања пажње на националне одреднице (хрватске, српске или неке друге). Етномузиколог Сванобор Петан (2010, 166–67) примећује да су фолклорна музика и култура овог руралног региона, по правилу перципираног као типично „балканског“ (подразумева се негативна конотација), маргинализоване у односу на музику панонског и јадранског подручја, која се сматрају европским. Оваквим односом се, нарочито током деведесетих година прошлог века, доказивала припадност Хрвата централноевропском и медитеранском региону и истовремено порицала било каква веза са Балканом.

просторима две велике мултинационалне империје: отоманске и аустроугарске. Нешто касније, крајем 19. и почетком 20. века профилисан је и дискурс лирског сентиментализма везан за слој образованих припадника грађанске класе. Иако није био искључиво обојен фолклорним призвуком, описима природе, пејзажа, идиличних пасторалних предела и географских специфичности, представљао је још један музички модалитет исказивања националног јединства кроз конституисање свести о посебности територије. Укратко, национална уметничка музика је користила теме, стереотипе, форме и стилска средства која су структурисала музички текст као исказ националног идентитета.

Међутим, већ у овом периоду, када је снага националне идеологије битно обележила почетне токове развоја српске музике, можемо уочити тачке додира и места преклапања са просторно блиским музичким културама региона, уз међудодређење са европском културом, простором и идентитетом. То су управо аргументи који потврђују да је мултикултуралност одлика која је од самог почетка била обележје звучног простора српске уметничке музике.

МУЗИЧКА ГЕОГРАФИЈА СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА

С обзиром на време настанка и естетску вредност, хорски опус Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), како у прошлости тако и данас, има статус класичног обрасца уметничке стилизације фолклора који је дефинитивно утврдио национални смер у српској музици. Мокрањац је у хорским композицијама – *Руковетима*, обрађивао песме из Србије, али и из других крајева балканског и медитеранског региона: из Македоније (*VII, X и XV Руковет*), Црне Горе (*IX Руковет*), Босне и Херцеговине (*XIV Руковет*), Хрватске (*Приморски напјеви, Две народне песме са Хвара из 16. века*, према запису Петра Хекторовића), Турске и Румуније, што говори о ширини његових националних схватања.

Анализирајући *Руковети* са песмама из ових подручја, Мокрањчев биограф и следбеник, композитор Петар Коњовић као њихову посебну вредност истиче способност Мокрањца да проникне у најдубље фолклорне слојеве и аутентично дочара атмосферу, радњу и ликове из народних песама. Коњовићу *IX Руковет* са песмама из Црне Горе звучи као „са камена“,

„као једнолики и једноструни звук гусларски..., у зависности од непосредног надвлашћа црногорске епике и њене неоспорне егзистентне супериорности.“ (1984, 78).

У *X Руковети* (песме са Охрида) он чује „зачуђујућу озбиљност у ведрини“, карактеристичну по томе „што њу, суптилну, дискретну, ненаметљиву, између свих нас Балканаца, једино Македонац уме да истакне и изрази“ (Коњовић, 1984, 85). Широке, орнаментирани мелодије из *XIV Руковети* (песме из Босне) су

„звук и одјек нашег муслиманског амбијента, посебни вид мелодике што се јавио код нас специјално у Босни, у том нашем музичком Истоку, као што се, на пример, Кавказ одразио у музици Руској (Коњовић 1984, 100).“

Музичке утицаје са разних страна Коњовић је запазио и у појединим руковетима заснованим на песмама из Србије. У јединој песми *IV Руковети, Мирјано*, препознаје оријентално порекло јер је оријент,

„у нашој психологији, па и у нашем стваралаштву, оставио трага... Зато нам и *Мирјано* звучи као далеки одјек времена и краја када је и где је чулност била супстанца сваког лирског осећања (Коњовић 1984, 62).“

За сасвим неуобичајену инструменталну пратњу ове хорске композиције коју уз клавир чине и кастањете, сматра да је „залутала с андалузијских страна, јер тог инструмента, по нашем знању, нема у пракси музичкој на нама блиском Истоку“ (Коњовић 1984, 61–62). У *VI Руковети* под називом *Хајдук Вељко*, Мокрањац је обрадио песме из свог родног краја, Неготинске Крајине и створио

„јединствену рапсодију балканског карактера, јер је део Крајине, на граничном положају, где су настале песме о Хајдук-Вељку, етнички измешан: поред српских, претежно, ту се осећају и утицаји румунски, цинцарски и бугарски (Коњовић 1984, 68).“

Опус Стевана Стојановића Мокрањца, у уметничком погледу први велики опус националне музичке историје, постао је многим каснијим композиторима узор и тачка од које су се отискивали у нове стилско-садржајне сфере. У вези са тим, постаје сасвим разумљиво зашто српску уметничку музику можемо сагледати као *pars pro toto* мултикултурних звучних простора балканског и медитеранског региона.

ПЕТАР КОЊОВИЋ И МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ: РОМАНТИЧНА ПУТОВАЊА ПО БАЛКАНУ И МЕДИТЕРАНУ

Музичка путовања српских композитора по Балкану и Медитерану су путовања кроз простор којима се исцртавају границе правог и замишљеног/измишљеног региона. Идилчне слике региона заправо су део музичке географије европских романтичних предела попут Менделсонове (Mendelssohn) *Шкотске* и *Италијанске* симфоније или Шуманове (Schumann) *Рајнске*. Путовање као романтичарски троп подразумева и кретање кроз време, у прошлост и колективно сећање у потрази за идентитетом.

Мокрањчеви следбеници прихватају и даље развијају идеју о потреби стварања националне музике на фолклорној основи. С обзиром на нове државне и идеолошке оквире у којима је доминирала идеологија југословенства и синкретистички концепт о националној култури и музици као јединству различитости, у опусима репрезентативних представника српске музике међуратног периода, Петра Коњовића (1883–1970) и Милоја Милојевића (1884–1946) топос путовања по крајевима Југославије представљао је основу музичке конструкције тако схваћеног југословенског идентитета. Коњовићев виолински концерт *Јадрански капричо* (1936) грађен је на мотивима народних мелодија из Далмације, делимично оних које је некада Мокрањац обрадио у *Приморским напјевима*. У многим инструменталним композицијама (Симфонија, Симфонијске варијације *На селу*, Други гудачки квартет, *Sonata quasi una fantasia* за виолину и клавиру) овај аутор родом из Чуруга у Војводини био је инспирисан македонским народним песмама. У распону од двадесет година (1905–1925) настајала је Коњовићева збирка *Моја земља, 100 југословенских народних песама за глас и клавиру*, којом је обухватио све југословенске крајеве: од Истре до Македоније и од Бачке до Боке Которске.

Милоје Милојевић је у свим важним аспектима своје музичке делатности – као композитор, педагог и музички критичар, обележио период српске музике између два светска рата. На страницама *Српског књижевног гласника* у којем је био водећи музички критичар, експлицитно је заступао идеју интегралног југословенства. О хрватским и словеначким музичарима Јури Ткалчићу и Ђирилу Личару говорио је као о „нашим националним уметницима“ (Милојевић, 1924, 542), похвално је писао о извођачима који су у свој репертоар укључивали композиције „свих југословенских племена“ (Милојевић 1930, 216–220).

Из своје богате збирке записа народних мелодија, углавном са Косова и из Македоније, Милојевић је пронашао фолклорну инспирацију у композицијама *Мелодије и ритмови са Балкана, Косовска свита, Повардарска свита, Мелодије и ритмови са домака Шаре, Дрима и Вардара, Мотиви са села, Под сунцем мог Балкана, Sonata ritmica in modo balcanico*. Већ сами наслови говоре о томе да је код Милојевића, као и код других уметника овог периода, свита (низ ставова различитог, често играчког карактера) представљала идеалну форму музичке конструкције југословенске мултикултурне синтезе (Милин, 2008, 29).⁵

⁵ У овом чланку ауторка прави интересантно поређење форме свите са каријатидама Ивана Мештровића у регионалним народним ношњама на Споменику незаном јунаку на Авали које симболизују југословенско јединство.

За Милојевића је Македонија била срце Балкана, па иако се у својим трагањима за фолклорним подстицајима обраћао и Црној Гори и Босни, тежиште његових интересовања било је усмерено ка оном што је најчешће називао „нашим југом“: поред македонске, народној традицији Косова, Метохије и Санџака. У појединим тумачењима Милојевићевог опуса (Трајковић 1986, 34) сугерише се да оно што је за Дебисија (Debussy) и многе француске композиторе значила Шпанија – исти латински менталитет и амбијент, само јужнији, ватренији, медитерански животнији, готово егзотично оријентални, то је за Милојевића била Македонија. Његов приступ донео је нову димензију српској уметничкој музици заснованој на фолклору, јер је Милојевићев фолклор, високо артистички стилизован, био „племенит и чист, господствено свестан свог антиварварског бића, фолклор балкански отмен и елегантан“ (Трајковић 1998, 26).

*МУЗИЧКИ БАЛКАН ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ И МАРКА
ТАЈЧЕВИЋА: МОДЕРНИСТИЧКА ПОБУНА ПРОТИВ ЕВРОПЕ*

Музичку стратегију балканског „барбарогенија“, архаизацију фолклорног звука у циљу наглашавања балканске „звучне егзотике“ и њено вредновање као нечега виталнијег и стварнијег од „претерано цивилизоване“, „декадентне“ и „уморне“ Европе заступају опуси Јосипа Славенског и Марка Тајчевића, композитора који су у међуратном периоду из Хрватске дошли у Београд и ту развили веома плодне композиторске и педагошке каријере. Јосип Штолцер-Славенски рођен је у Чаковцу 1896. године.⁶ После студија музике у Будимпешти и Прагу, вратио се 1923. године у Загреб, али Загреб из двадесетих година прошлог века није био место у коме се Славенски могао одржати јер су по сведочењу његове супруге „они који прате музику одгајани на класици, гледали с висине на његово ‘међимурско плебејство‘“ (Славенски 2006, 63), па се композитор већ следеће године преселио у Београд, у коме је остао до краја живота 1955. године. Марко Тајчевић (1900–1984), цинцарског порекла са очеве и хрватског са мајчине стране, рођен је у Осијеку. До 1940. године деловао је у Загребу као педагог, хоровађа и композитор, а затим је прешао у Београд, у Средњу музичку школу и Музичку академију.

⁶ О томе зашто је свом презимену Штолцер (Stolzer) прикључио ново – Славенски (које је касније постало и једино), композитор каже: „Нисам хтео да ме сматрају Немцем. Тим пре, јер сам се у међународном музичком свету појавио у Немачкој... Хтео сам да се одмах зна ко сам (Славенски 2006, 57).“ Појава Славенског на међународној музичкој сцени десила се 1924. године у немачком граду Донауешингену, на фестивалу „Дани камерне музике“, где је његов Први гудачки квартет привукао пажњу угледних чланова жирија и изабран за јавно извођење.

Естетски афинитет Славенског и Тајчевића према модерној експресији заснованој на фолклорној основи разликовао се од доминантних романтичарских тенденција српске и хрватске музике тог доба. За њих као ствараоце старији слојеви националне музичке традиције имали су смисао и значај архетипског узора. Еруптивни стваралачки темперамент ових уметника није могао да се заустави на „балкански отменом“ Милојевићевом фолклору. Тежња ка спајању архаичног и модерног, експресионистичко понирање у најдубље фолклорне слојеве, произвели су реску, дисонантну звучност која је кореспондирала са фолклорним експресионизмом Бартока (Bartók), Стравинског (Стравинский) и Прокофјева (Прокофьев).

Славенски и Тајчевић су музичку традицију Балкана супротставили Европи. Интересовање Славенског за фолклор се у концентричним круговима ширило од родног Међимурја, на све југословенске, затим на остале балканске земље и најзад на сваки музички израз који је сматрао аутохтоним:

„Ја тражим подстрека у фолклору оних народа које цивилизација није искварила. Ту лежи она исконска емоција која ме инспирира (наведено према: Перичић, 1969, 487).“

И Славенски и Тајчевић имали су изразито развијену свест о Балканском полуострву као коегзистенцији, мешавини и споју различитих култура и традиција. О томе сведоче композиције Славенског *Са Балкана* (клавирска свита), *Балканофонија*, *симфонијска свита оп. 10*, *Песме и игре са Балкана* (клавирске свите), *Симфонија Оријента* (*Религиофонија*) за солисте, хор и оркестар, *Четири балканске игре* за симфонијски оркестар и Тајчевићев *magnum opus Седм балканских игара* за клавир.⁷ Везу са Медитераном код Славен-

⁷ Ради бољег увида у балкански опус Славенског, уз називе композиција наводимо и ставове: *Са Балкана*, *клавирска свита*, 1917 (*Певање*, *Балканска игра – Загорски тамбураши*, *Импровизација на једну југословенску народну песму*, *Југословенска игра – Дрмљач из Међимурја*); *Балканофонија*, *симфонијска свита оп. 10*, 1927 (*Српска игра*, *Албанска игра*, *Турска игра*, *Грчка песма*, *Румунска игра*, *Моја песма*, *Бугарска игра*); *Симфонија Оријента* (*Религиофонија*) за солисте, хор и оркестар, 1934 (*Пагани*, *Јевреји*, *Будисти*, *Хришћани*, *Муслимани*, *Музика*, *Химна раду*); *Четири балканске игре за симфонијски оркестар*, 1938 (*Коконешче*, *Преспанка*, *Ужичанка*, *Тешкото*). Одређени број композиција Славенски је посветио својој домовини Југославији: *Из Југославије*, свита за клавир (1916–23), *Југославенска свита* за клавир (1921), *Југославенска песма и игра* за виолину и клавир (1925). Ставови Тајчевићевог клавирског циклуса *Седм балканских игара* (1926) немају наслове који би експлицитно указали на порекло игара, али захваљујући њиховим музичким карактеристикама (имитација звука фруле, оријентални призвук) чујемо дијалог фолклорних традиција из различитих крајева. Године 1932. настале су Тајчевићеве хорске композиције инспириране ма-

ског можемо уочити у оживљеној звучној визији антике (балетска музика за Пластову комедију *Менехми*, 1943, *Старогрчка игра* за виолину и клавир, 1943), а код Тајчевића у обраћању поезији и формама италијанске ренесансе (*Три мадригала*, 1949, *Два Микеланђелова сонета* за глас и клавир, 1952).

Балкан, Југославија, Оријент, Медитеран подједнако егзистирају као видови музичких идентитета у опусима ових уметника. Њихова музика описала је широки круг око временских зона, духовних и културних раскршћа на којима је и сама музика Балкана настајала, доживљавала преображаје и тражила нове путеве. Балканска и оријентална обележја за њих су значила реалне видове културног идентитета ових простора и представљала су предност, а не наслеђе којег се у жељи за досезањем Европе већина стидела и желела да га заборави. За Славенског је Балкан подручје „расне бујности, шаренила, разноврсности, јужњачке веселости, словенског интензивног мистицизма, оријенталске носталгије и архаичних напева“ (Славенски 1928, 152–59). Он је у Западу непознатом фолклору Балкана наслућивао изворе уметничке слободе, а тиме и своје предности. Природа зенитистичког „барбарогенија“, коју су проповедали његови духовни сродници, била је у одређеном смислу стална ознака уметничке личности Јосипа Славенског.⁸

Модернизам који су понудили Славенски и Тајчевић, конструишући интегралну слику Балкана као потенцијалног музичког центра Европе, могла би се протумачити не само као критика већ и као уметничка инверзија устаљених стереотипа о овом региону.

Из перспективе актуелних културно-антрополошких, имаголошких и осталих рефлексија о феномену другости, културном империјализму, инфериорности и сличним дискурсима у којима проблематизовање представа о Балкану као „Дивљем истоку Европе“ заузима једну од важних истраживачких тема, потребно је указати на рецепцију балканских опуса Славенског и Тајчевића, како у Европи тако и у нашој средини.

Европа, против чијих су се уметничких и друштвених конвенција бунили Славенски и Тајчевић, препознала је вредност и оригиналност њихове музике. Вршећи мисију својеврсних амбасадора српске и југословенске културе, *Седам балканских игара* Тајчевића и

кедонском народном поезијом и фолклором: *Комитске песме* за мушки хор и *Македонске песме* за мешовит хор.

⁸ Стваралаштво Славенског добило је подршку од припадника зенитистичког покрета, иако композитор није био активни члан ове авангардне групе. У часопису *Зенит* штампана је 1925. године једна композиција Славенског. На стваралачку поетику и негативан однос овог уметника према савременим токовима западноевропске музике утицало је и његово левичарско опредељење.

Балканофонија Славенског су у интерпретацијама знаменитих оркестра, диригентата, пијаниста и виолиниста обилазиле концертне подијуме света.⁹

Међутим, у београдским музичким круговима је „неуглађена“ музика Славенског изазвала оштре реакције тридесетих година прошлог века. Занимљиве су рефлексije Милоја Милојевића, музичког критичара *Политике*, у вези са извођењем прва два става *Балканских игара*:

„Балкан је земља која привлачи туристе. Они фотографским апаратима сликају површину Балкана, јер туриста обично види површину. Тако се површина и балканске музике највише искоришћава. А како је у своје време Балкан био приказиван (...) као 'човек са ножем у зубима', то се још понеки пут осећа талас тих схватања: да је Балкан нешто дивље, сирово, бесомучно, неодмерено. Балкан је, међутим, оригиналан, и он је питом у осећајности... Балкан није узаврела крв која кључа у неодмерном разбацивању... За израду специфично балканског музичког стила опасно је пред јавношћу прећуткивати истину о психи Балкана и прећи ћутке преко психолошки неверног приказивања Балкана кроз музику. Засада ми можемо да кажемо ово: г. Славенски, Мејмурац, не познаје психу Балкана (Милојевић 1938, 8).“

Време је показало да Милоје Милојевић није био у праву, а опус Јосипа Славенског вреднован је на прави начин тек после Другог светског рата. Ако данас, у контексту теме о мултикултурализму промишљамо о звучним путовањима Славенског и Тајчевића балканским регионом као о свесној алтернативи културном дискурсу центра, можемо их прихватити и као специфичан вид европског идентитета ових стваралаца.

Сагледавање свих опуса српске историје музике у којима се изражава богатство алузија, реминисценција и различитост мотива и симбола Балкана и Медитерана превазилази обим овог рада. Исто та-

⁹ *Балканофонију* су већ 1929. године изводиле Загребачка и Берлинска филхармонија под вођством Ериха Клајбера (Erich Kleiber), који је ову композицију дириговао и у Буенос Ајресу. Фителберг (Fitelberg) је представља у Варшави, Бруно Валтер (Bruno Walter) у Берлину, Митропулос (Mitropoulos) у Атини. Године 1939. слушана је у Лондону и Паризу. Композицију Марка Тајчевића *Седм балканских игара* изводиле су најпознатије пијанистичке звезде прве половине 20. века: Игњац Фридман (Ignaz Friedman), Артур Рубинштајн (Arthur Rubinstein), Николај Орлов, а чувени виолиниста Јаша Хајфец (Jascha Heifetz) интерпретирао их је у преради за виолину и клавир (подаци наведени према: Томашевић 2009, 241). Велики успех Славенског представљао је и уговор који је склопио са једном од најугледнијих музичких издавачких кућа на свету – *Шот* (Schott) из Мајнца.

ко, у контексту географски пространог и временски дуготрајног мултикултурног комуникационог поља тешко је набројати све тачке додира које су обележиле развојне токове националне музике: од присуства уметника (композитора, педагога, извођача) из ближих или даљих средина, преко боравка наших уметника ван граница, до различитих медијских сусрета националне са другим музичким културама. Ако овде наведена музичка дела схватимо не само као пресек акумулације претходних искустава већ и наговештај будућих корака, можемо очекивати да је музичка слојевитост у којој су понекад очигледни, а понекад сасвим прикривени трагови резонанце сусрета са другим, нешто што представља обележје и актуелних стваралачких поетика. Тим пре, што постмодернистички уметнички дискурс променљивих и различито схваћених идентитета брише границе између географских, културних и историјских региона у смислу отварања трезора њиховог уметничког и духовног наслеђа.

Ту претпоставку данас потврђује опус наше истакнуте композиторке Исидоре Жебељан (1967), који привлачи пажњу и осваја признања како домаће тако и иностране музичке јавности. У новијој српској уметничкој музици посебно место имају њена опера *Зора Д* и композиције за симфонијски оркестар: *Руковети* – пет песама за сопран и симфонијски оркестар (2000), инспирисане српском поезијом 18. и 19. века, *Коњи Светог Марка*, илуминација за симфонијски оркестар (2004), инспирисана античком легендом о настанку једне Лисипове (Lýsippos) скулптуре и *Скомрашка игра* за камерни оркестар (2005), ослоњена на традицију српске средњовековне световне музике.¹⁰

¹⁰ Исидора Жебељан, ванредни професор на Одсеку за композицију Факултета музичке уметности у Београду, најмлађи је члан САНУ (изабрана 2006. у 39. години). Њен опус обухвата сва музичка подручја. Дела јој изводе угледни уметници у Србији и иностранству (Симфонијски оркестар РАИ Торино, Квартет „Бродски“, ансамбл из Лондона „St. Martin in the Fields“, „Nieuw Ensemble Amsterdam“). Компоновала је музику за тридесетак позоришних представа у продукцијама позоришта Србије, Црне Горе и Хрватске. Радила је и на филмској музици, првенствено као оркестратор музике Горана Бреговића у филмовима Емира Кустурице *Дом за вешање*, *Arizona Dream* и *Подземље*. Оркестарска композиција *Коњи Светог Марка* компонована је по наруџбини Бијенала у Венецији (Biennale di Venezia), а опера *Зора Д* по наруџбини фондације „Генесис“ („Genesis“) из Лондона. Премијерно је изведена 2003. године у Амстердаму, потом у Бечу, где је отворила 50. сезону „Бечке камерне опере“ („Wiener Kammeroper“), Београду (БЕМУС 2004) и Загребу („Међународни музички бијенале савремене гласбе“ 2007). Енглески оперски редитељ Дејвид Паунтнеј (David Pountney), изјавио је поводом бечке премијере опере *Зора Д* да га је „у мноштву представника такозване академске модерне, који сви један другог лоше имитирају, њен музички глас одмах [ме] освојио својом оригиналношћу, непосредношћу израза

Уметница каже да у основи њеног музичког језика лежи „спој између жудње за дивним, анђеоским, небеским мелодијама и ритуалне, демонске, до изнемоглости исцрпљујуће, лудачке енергије паганске игре и циганског дерта, које су моји преци покупили током безбројних номадских селидби кроз јерменске гудуре, румунске и српске мочваре, баруштине и степе. Отуда и наслови мојих композиција – *Дух из тикве*, *Скомрашка игра*, *Песма путника у ноћи...* (Жебељан 2011, 2–3).

Поред помодне маркетиншке стратегије, усмерене ка проширивању тржишних и комерцијалних могућности популарне музике изван националних граница, овакви примери из домена уметничке музике, иако мање познати, несумњиво јесу вреднији израз потребе за музичком комуникацијом и трајнији начин умрежавања националне музике у регионалну и европску културу.

ЛИТЕРАТУРА

- Bohlmann, Philip V. 2004. *The music of european nationalism: Cultural identity and modern history*. Oxford, Denver, Santa Barbara: ABC/CLIO.
- Веселиновић Хофман, Мирјана. 2007. *Пред музичким делом*. Београд: ЗУНС.
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao filmski žanr – Slika, tekst, nacija*. Београд: Fakultet dramskih umetnosti.
- Жебељан, Исидора. 2011. Моја музика, моја истина. *Политика – културни додатак* 28. мај: 2–3.
- Zelena knjiga o kulturnim politikama lokalnih i regionalnih vlasti u Evropi/Green Paper on Cultural Policies of Local and Regional Authorities in Europe*. 2004. Београд: Balkankult.
- Коњовић, Петар. 1984. *Стеван Ст. Мокрањац*. Нови Сад: Матица српска.
- Kramer, Lawrenc. 1990. *Music as cultural practice, 1800–1900*. Berkley: University of California press.
- Marković, Tatjana. 2005. *Transfiguracije srpskog romantizma – Muzika u kontekstu studija kulture*. Београд: Univerzitet umetnosti.
- Милановић, Биљана. 2007. Колективни идентитети и музика. *Музикологија* 7: 119–33.
- Milin, Melita. 2008. Inventing Yugoslav identity in art music. In *Musical folklor as a vehicle?*, edited by Mirjana Veselinović Hofman, 21–30. Belgrade: Serbian musicological society.
- Милојевић, Милоје. 1924. Уметнички преглед. Концерт Г. Г. Ткалчића и Личара. *Српски књижевни гласник* XI (7): 542.
- _____. 1930. Музички преглед. Модерна југословенска хорска песма на концерту „Хора Станковић“ 18. V 1930. *Српски књижевни гласник* XXX (3): 216–20.
- _____. 1938. Седми концерт Београдске филхармоније. *Политика*, 6. мај: 8.
- Peričić, Vlastimir. 1969. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Београд: Prosveta.
- Petan, Svanibor. 2010. *Lambada na Kosovu*. Београд: Edicija XX vek.

и, пре свега, емоционалном експресивношћу, што данас представља реткост“ (Из Програма Музичког бијенала савремене гласбе, Загреб, 2007).

- Program „Muzičkog bijenala suvremene glazbe“*. 2007. Zagreb. <http://www.mbz.hr>
- Samson, Jim. 2005. Borders and bridges: Preliminary thoughts on Balkan music. *Музикологија* 5: 37–55.
- Славенски, Јосип. 1928. Одговори на питања из Анкете о националном музичком стилу. *Музика* 5/6: 152–59.
- Slavenski, Milana. 2006. *Josip*. Београд: Музичка школа „Josip Slavenski“, SOKOJ-MIC.
- Стојановић Новичић, Драгана. 2000. Написи о музици у Цариградском гласнику (1895–1909). *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 26–27: 81–103.
- Томашевић, Катарина. 2009. *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд и Нови Сад: Музиколошки институт САНУ и Матица српска.
- Trajković, Vlastimir. 1986. Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora. U *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, priredili Nadežda Mosusova i sar., 9–37. Београд: Удружење композитора Србије.
- _____. 1998. Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића. У *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, приредили М. Милин и В. Перичић, 18–30. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert, and Richard Middleton. 2003. *The cultural study of music – A critical introduction*. London: Routledge.
- Cook, Nicholas. 2000. *Music, imagination and culture*. New York: Oxford University press.
- Чоловић, Иван. 2004. Балкан у нарацији о World Music Србији. *Нови звук – интернационални часопис за музику* 24: 59–62.
- Шуваковић, Мишко. 1998. Дискурзивна анализа. *Постструктуралистичка наука о музици – Нови звук, специјално издање*: 27–38.
- _____. 2009. Институционална теорија музике. У *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музици*, приредиле В. Микић и Т. Поповић-Млађеновић, 9–16. Београд: Факултет музичке уметности.

Sonja Cvetković, Niš

MUSIC, MULTICULTURALISM AND THE CONCEPT OF GENIUS LOCI: BALKAN AND MEDITERRANEAN TOPICS IN THE SOUND SPACE OF SERBIAN ART MUSIC

Summary

Based on the fact that cultural and musical history of Serbia is closely related with cultural and musical history of the region, the paper examines the way in which multiculturalism, as one of the inevitably features that indicate the geographical and geopolitical determinants of the Balkan and the Mediterranean regions, manifested in Serbian art music and what the significance of this social phenomenon may have for actual cultural connections in the region.

Key Words: multiculturalism, Serbian music, Balkan, Mediteran.