

Адриана Сабо¹

**ЗОРА Д. ИСИДОРЕ ЖЕБЕЉАН:
КОНСТРУИСАЊЕ ДРУГОСТИ КРОЗ СИМУЛАЦИЈУ ФОЛКЛОРА²**

САЖЕТАК: Рад је посвећен важном питању односа култура Западне Европе према њеним Другим – конкретно, према култури и музици земаља источног дела старог континента. Разматрајући начине на које се на Западу производе дискурси и знања о Другима – чије су културе кључне за дефинисање западноевропског „ја“ као супериорног и хегемонског – у тексту су сагледани поједини сегменти опере *Зора Д. Исидоре Жебељан*, који сведоче о ауторкином односу према фолклорним наслеђима Балканских народа. Будући да је окретање такозваном имагинарном фолклору, односно симулацији фолклора, један од кључних аспеката поетике ове ауторке, у раду се разматрају механизми којима се – управо захваљујући поменутој симулацији – потврђује хегемонија западне, класичне музике у односу на музику Других европских народа. Циљ рада је, дакле, да се осветле начини на које се балканско Друго конструише у поменутој опери.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Исидора Жебељан, *Зора Д.*, симулација фолклора, Друго, конструкција.

Како истиче Филип Болман (Philip V. Bohlman), „Европу није могуће замислити без њених Других [... а ни] западна музика [...] не поседује онтологију без замисли о Другости“.³ Другим речима, идентитет класичне музике Западне Европе – западно „ја“ (енг. “self”) како пише Болман – дефинисано је управо кроз конструкцију Другог, оног не-западног. Аутор даље наводи: „Да би инвестирала себе у моћ да контролише и задржала спољну доминацију и унутрашњи поредак, Европа је непрестано користила музику како би замислила своје јаство“.⁴ У том смислу се може рећи да су у говор о класичној музици Западне Европе увек „уплетена“ и сложена питања везана за моћ и доминацију и производњу Другости. Другим речима, међу кључним питањима везаним

¹ Контакт: adrianasabo259@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2014/2015. године.

³ Упор. Philip V. Bohlman, “Composing the Cantorate: Westernizing Europe’s Other Within”, in: Georgina Born and David Hesmondhalgh (Eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Oakland, University of California Press, 2000, 188.

⁴ Упор. исто.

за идентитет западноевропске уметничке музике (али и културе уопште), истиче се концепт разлике на основу којег се он (идентитет) производи. Тако се може рећи да „идентитет није основа субјекта, већ ефекат производње субјекта кроз значења разлике“.⁵

Имајући ове идеје у виду, у раду ћу настојати да сагледам поједине елементе опере *Зора Д. Исидоре Жебељан* из угла поменутих односа Запад – не-Запад (односно, у овом случају, Западна Европа – Балкан). Мој фокус ће тако бити на имагинарном фолклору, који представља један од кључних елемената музичког језика ове ауторке, у поменутој опери, али и уопште, а мој циљ ће бити детаљније сагледавање начина на који он утиче на формирање слике о југоисточној Европи и Балкану као о егзотичним и различитим од Запада. Будући да је *Зора Д.*, опера потекла из пера композиторке која каријеру везује примарно за Србију, а да је премијеру имала у Амстердаму и да је писана по поруцибини лондонске фондације, настојаћу да укажем на то да је симулација фолклора имала важну улогу у процесима репрезентације и само-репрезентације, те да даје значајан увид у однос западне класичне музике и једног од њених Других.

Егзотизам, оријентализам, балканизам и питања другости

Када је, дакле, у питању разматрање слике Балкана која се формира захваљујући музици Исидоре Жебељан, важни ће бити сродни концепти егзотизма, оријентализма и балканизма, који се у *Зори Д.* преплићу, формирајући специфичну слику региона из ког долази ауторка дела. У том смислу ће за разматрање овог питања бити важни начини на које културе Западне Европе „виде“ Балкан, али и начини на које земље овог подручја репрезентују сопствене идентитете „представљајући се“ Западу. Другим речима, истакла бих да претходно наведени концепти, који ће бити важни за разумевање ове опере, сведоче о слици која се формира у Западној Европи, али и о чињеници да земље Балкана често преузимају такву репрезентацију сопствене културе, градећи сопствене идентитете по узору на представу коју о њима имају земље Запада.

Како је већ истакнуто, однос Западне Европе и њене уметничке музике према Другом – Другим културама, превасходно са истока, али и Другим музикама, као што су, на пример, народна или популарна – обележавају сложени односи моћи, те се у овом случају може говорити о конструкцији Другости која се дешава у дискурсима оних који се налазе на позицији моћи. Односно, како наглашава Рита Дамун (Rita

⁵ Упор. Rita Dhamoon, *Identity/Difference Politics: How Difference Is Produced, and Why It Matters*, Vancouver, UBC Press, 2009, 11.

Dharmoon), у вези са овим питањем се треба фокусирати на „процес конструисања Другог (енг. process of Othering, прим. А. С.), а не на субјекте који су обележени као Други“.⁶ Она тако настоји да разуме на који се начин идентитет производи као разлика, истичући да се највећи број Других – географских, културалних, етничких, религијских итд. – разуме управо захваљујући чињеници да их културе на позицији моћи (дакле, оне западне) дефинишу као различите од себе, чиме формирају и сопствени идентитет. Управо такав однос западних култура према Другом разматра и Едвард Саид (Edward W. Said), препознајући у њему империјалистичке и колонијалистичке идеје. Када су у питању музика и егзотизам, треба нагласити и чињеницу да је управо фолклор Других, а не европских култура, био оно што је фасцинирало композиторе класицизма и посебно романтизма. Фолклор би се, тако, могао окарактерисати и као Друга (не-уметничка) музика Других култура, те је због тога, чини се, представљао и важан елемент у формирању идентитета западноевропске класичне музике.⁷

За тему којом се бавим, такође је важан концепт балканизма који, полазећи од претпоставки Едварда Саида, развија Марија Тодорова.⁸ Она, као посебно важно, истиче схватање Балкана као подручја „између“ – „између Истока и Запада, Европе и Азије [...] Балкан је такође [схваћен као] мост између ступњева развоја, што условљава категорије као што су полу-развијен, полу-колонизован, полу-цивилизован, полу-оријенталан“.⁹ Ауторка, дакле, истиче да је „Балкан описиван као Друго Европе [...] [а] његови становници [као они који] не желе да се прилагоде стандардима понашања постављеним као норма у цивилизованом свету“.¹⁰

Поменути концепти важни су за разумевање начина на који се Исидора Жебељан одлучила да представи културу из које потиче, у опери намењеној, чини се, подједнако публици Западне Европе и Србије.

⁶ Упор. исто, 16.

⁷ Carl Dahlhaus, “Nationalism and Music”, in: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Oakland, University of California Press, 1980, 79–101.

⁸ Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁹ Упор. Maria Todorova, нав. дело, 16.

¹⁰ Упор. исто, 3. Поред тога треба истаћи да је слика Балкана коју описује Тодорова формирана преваходно у 18, а затим и у 19. веку и односи се пре свега на балканске земље, које су биле део, западној Европи суседног Османлијског царства и представљале непосредну претњу по овај део континента. Премда таква слика свакако није у потпуности примењива на данашњи тренутак, неоспорно је да источна Европа и Балкан још увек јесу перципирани као својеврстан „негатив“ западној Европи, Друго које јој је блиско, али од кога истовремено настоји да се дистанцира. Такође, треба истаћи да Балкан никада није било колонија неке од земаља Запада, те да се, самим тим, на његове репрезентације у имагинаријуму ових држава не може доследно применити дискурс постколонијалних студија који заступа Саид, на пример.

Егзотичност имагинарног фолклора у *Зори Д.*

Опера *Зора Д.* Исидоре Жебељан, премијерно је изведена 2003. године у Амстердаму у Театру Фраскати (Teatro Frascati), а компонована је као поруџбина Џенезис фондације (Genesis Foundation) из Лондона. Либрето, који су написали Исидора и Милица Жебељан и Борислав Чичовачки, певан је на немачком језику и прати откривање мистерије о песникињи Зори Дулијан, која је живела 30-тих година XX века, а затим изненадно нестала.¹¹ Радња, наиме, прати Мину, младу девојку која живи у актуелном тренутку у Београду и покушава да открије тајну живота мистериозне песникиње, чије песме никада нису објављене, будући да их је одмах након писања сама спаљивала. Почетни импулс са покретање радње јесте тренутак у коме Мина проналази последњу и једину сачувану песму Зоре Дулијан, *Јабланови* (заправо, истоимену песму Јована Дучића) и одлучује да сазна истину о судбини загонетне песникиње. Либрето опере такође поседује и фантастичну димензију, будући да се открива да је Мина заправо Зора и да се у појединим деловима опере проживљава живот песникиње, те да се радња дешава истовремено у два различита времена између којих пролазе главни ликови – Мина/Зора (лирски сопран), њена најбоља пријатељица Вида (мецосопран) и Јован (лирски баритон), њен момак у кога је била заљубљена и Зора. Треба нагласити дакле, да оно што овај сиже чини фантастичним нису, на пример, бајковити елементи који се везују за неке опере руских аутора из XIX века, већ управо чињеница да се радња дешава у два историјска времена истовремено и да се често не може са сигурношћу рећи да ли су догађаји резултат маште и/или сећања неког од ликова.

Када је у питању музика *Зоре Д.*, она остаје у оквирима типичним за стваралаштво Исидоре Жебељан. Како истиче Јелена Новак, музика ове ауторке је „препознатљива по две технике које непрестано користи: репрезентација ванмузичких дешавања употребом музичких средстава, држећи се кодова заступања филмске и позоришне музике и репрезентације означитеља балканског музички националног“,¹² што је наводи да закључи да се „Жебељан креће у оквирима тоналности, обогаћене фолклорним елементима“.¹³ Иста ауторка наводи:

[...] Исидора Жебељан [се] игра фолклоризмима и њиховим означитељима. Употреба различитих модалних лествица које стоје у супротности са дур-мол системом, секундних акорада, остината,

¹¹ Борислав Чичовачки, *Зора Д.* Исидоре Жебељан – пут ка новој опери, *Музикологија*, 2004, 4, 223–245.

¹² Упор. Jelena Novak, *The Latest Serbian Opera*, *New Sound – International Journal of Music*, 2004, 25, 52.

¹³ Упор. исто.

специфична употреба украса, прекомерних секунди, мелодије које завршавају на другом ступњу, као и мешовити ритмови, јесу средства која се често користе у музици ове опере. [...] Исидора Жебељан се не окреће употреби цитата, већ веома успешној симулацији различитих техника везаних за широко дефинисану балканску фолклорну традицију.¹⁴

Чињеница да ауторка у овој опери симулира фолклор важна је и у контексту питања репрезентације Другости, о којој је било речи у претходном сегменту текста. Наиме, Јелена Новак такође примећује да „музика њене опере може бити схваћена и као колаж метафолклорних елемената који, у поређењу са западном савременом музиком, данас задржавају донекле егзотичну позицију“.¹⁵ Како истиче Жан Бодријар (Jean Baudrillard) симулација је „производња, помоћу модела, нечег стварног без порекла и стварности: нечег надстварног“.¹⁶ Другим речима, може се рећи да Жебељан, окрећући се имагинарном фолклору, дакле, симулацији фолклора, заправо сама креира слику Балкана на коме се дешава радња опере, а коју ће представити публици на Западу.

Наведени фолклорни елементи – пре свега неправилан ритам, орнаменти, прекомерне секунде – могу се чути већ у прологу опере и може се рећи да, као такви, имају улогу звучне асоцијације на контекст у коме се дешава радња. Премда је, како је истакла Јелена Новак, целокупан музички ток опере реализован кроз „игру фолклоризмима“, посебно бих се осврнула на почетак четврте сцене *Зоре Д.*, која носи назив „Стара Вида“, у којој упознајемо Зорину некадашњу најбољу пријатељицу Виду, која у тренутку одигравања радње има 86 година. Дешавања у сцени Борислав Чичовачки сумира на следећи начин:

Четврта сцена се одвија у стану старе госпође Виде, која се, после 60 година лутања по свету, вратила у Београд. Она је узнемирена јер је, откако се вратила, прогоне авети прошлости од којих је покушавала да побегне. Желећи да одагна црне мисли, Вида прилази радију и укључује га. Чује се мелодија неке игре, а ускоро и мушки глас који пева стихове песме *Јабланови*. Ужаснута, Вида искључује радио и у тренутку решава да поново, али сада заувек напусти Београд. Пакујући се, она међу стварима наилази на шал боје сребра, који јој

¹⁴ Упор. исто.

¹⁵ Упор. исто, 55.

¹⁶ Упор. Žan Bodrjjar, „Simulakrumi i simulacija“, u: Jelena Đorđević (op.), *Studije kulture*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 470.

враћа успомене на срећно доба њеног живота, на вереника Јована и најближу пријатељицу Зору. Опхрвана сећањима, Вида заспи у својој наслоњачи, а сан јој доноси слике из прошлости. Следи прво присећање: Зора и млада Вида разговарају о Видином веренику Јовану. Млада Вида је пресрећна, јер се Јован, после дужег одсуства, вратио у Београд. Она се радује што ће Зора коначно моћи да га упозна. Зора је меланхолична, жали што не може да се заљуби. Поклања Види песму коју јој је посветила. Затим је спаљује пошто ју је Вида прочитала. Утом се појављује Јован. Вида му трчи у загрљај, а Зора и Јован размењују своје прве значајне погледе. То сећање напрасно буди стару Виду из дремежа. Да би се отарасила мóre, стара Вида решава да се отараси шала, ставља га у коверту и излази из стана.¹⁷

Описана сцена, дакле, има важно место у драматургији опере, будући да се у њој откривају значајни делови приче о Зори Дулијан и њеном мистериозном нестанку. Такође, овај сегмент у радњу уводи и једини лик који повезује два времена и први је у коме се дешава јасан прелазак из садашњости у прошлост, која постоји у сећању госпође Виде, али и у садашњем тренутку – јасан сигнал прожимања два времена јесте песма *Јабланови*, која се зачује након што Вида укључи радио.

На почетку ове сцене музика јасно указује на присуство фолклорних елемената, пре свега у ритмичкој компоненти, која је конципирана по принципима неправилног ритма. С обзиром на то да је приказана изузетна узнемиреност Виде која се сећа прошлости, мелодија обилује скоковима, али и секундним сазвучјима, која истовремено и доприносе утиску „заоштравања“ радње, али реферирају и на такозвано старије фолклорно наслеђе народа Балкана. Песми *Јабланови*, коју пева мушки (Јованов) глас, приписана је мелодија формирана по истим принципима: неправилног је ритма и карактерише је честа појава прекомерне секунде. Музички ток је такође веома близак експресионизму који је, имајући у виду висок степен напетости који карактерише овај део четврте сцене, чини се, био сасвим логичан избор. Поменути музички правац се такође може разумети као својеврстан симбол уметничке западне музике, у коју се уписују елементи балканског фолклора.

¹⁷ Упор. Борислав Чичовачки, нав. дело, 226–227.

Наставак четврте сцене опере доноси смирење, како у музичком току, тако и у радњи, будући да приказује Виду која се, заваљена у столицу за љуљање, сећа свог пријатељства са Зором. И у овом сегменту музички ток је формиран под утицајем фолклорних елемената, који су овом приликом искоришћени како би одсликали атмосферу прошлости и Видиним сећањима „дали“ музичко обличје. У тренуцима када она пада у сан мелодија је поступна, орнаментирана и заснована на модалној лествици. Модална мелодија неправилног ритма чује се и у деоници клавира када Вида чита Јованово писмо, а њена срећа приказана је и музичким током који је поверен дрвеним дувачким инструментима, утемељен на неправилном ритму, богат секундним сазвучјима и орнаментима. Другим речима, у овој сцени су употребљени кључни означитељи фолклорне музике Балкана, али су уклопљени у експресионистичко музичко писмо, чиме је начињена својеврсна спона између западних и источних музичких традиција.

Сличан третман фолклора уочава се и шестој сцени опере, насловљеној „Сусрет“, која доноси расплет. Она

представља продужетак кошмарног стања у којем се нашла стара Вида измучена сећањима на прошлост. Прогањају је трагичне последице издајства које су Зора и Јован, њени најближи и највољенији, према њој починили, јер су иза њених леђа започели љубавну везу. Изненада се на вратима њеног стана појављује Мина са шалом боје сребра у руци. Вида је саблажњена сличношћу Мине и Зоре. Испрва одбија разговор са Мином. После Миневог инсистирања она попушта и почиње да прича судбину Зоре Дулијан. Током Видине приче Мина ставља шал око врата и полако се претвара у Зору. Вида прича о нераздвојном пријатељству између ње и Зоре, о дугом одсуству свог вереника Јована и о његовом изненадном повратку. Вида даље прича како га је упознала са Зором и како се између Зоре и Јована родила љубав на први поглед, коју Вида није примећивала. После неког времена Вида је открила издају. Наиме, Јован је на балу кришом Зори послао цедуљу путем које јој је заказао састанак на обали реке. Вида је пресрела поруку и променила час сусрета. Уместо Јована, на месту састанка појавила се Вида. Од тог тренутка Видине приче, стара Вида и Зора/Мина заједно причају причу, али свака од њих своју верзију. Вида каже да је, заслепљена бесом и љубомором, Зору гурнула у реку. У руци јој је остао шал и хартија са стиховима Зорине последње песме. Зора

каже да је, скрхана очајем због пријатељства које је изневерила, сама скочила у реку. Она пита Виду шта се догодило са Јованом. Сазнаје да се он по Зорином нестанку убио. Вида је цео свој живот провела бежећи од те трагедије. Ипак, предосећала је да ће још једанпут срести Зору. Све то време чувала је Јованово последње писмо знајући да ће доћи час када ће моћи да га преда оној којој је намењено, Зори.¹⁸

Ова сцена, дакле, представља коначно спајање два историјска времена, које наступа након што Мина око врата стави Зорин шал боје сребра. Будући да Вида и Мина/Зора заједно износе своје виђење дешавања, сам либрето – као и у претходно описаној сцени – даје подстицај за употребу фолклорних елемената приликом његовог тумачења кроз музику. Ипак, појава неправилног ритма, секундних сазвучја, прекомерних и умањених секунди, као и модалних сазвучја, мање је упечатљива него у четвртој сцени, будући да је музички ток „исцепкан“ наизменичним наступима Виде, Мине/Зоре и оркестра. Ипак, поједини означитељи фоклора, као што је неправилан ритам у деоницама оркестра, јављају се као својеврсни музички иницијатори, „сигнали“ почетка даљег развоја радње и музичког тока. Још један фолклорни утицај уочава се и у самом начину изградње музичког тока, веома често базираног на варираном понављању кратких фраза, које су засноване управо на неправилном ритму, секундном покрету, уз доминацију удараљки. У том смислу се може рећи да овом сценом доминира експресионистички музички језик – музички ток је фрагментаран, вокалне деонице обилују скоковима, дакле, регистарским, али и динамичким контрастима, уз често присуство секунде (у хоризонтали, али и у вертикали) – који је, условно речено, обогаћен фолклорним елементима, који „боје“ музички ток и, преузимајући већ поменуто улогу означитеља, дају му локалне карактеристике.

Закључак

Из наведеног приказа јасно је да фолклорни елементи не реферирају на традицију неке одређене балканске земље, већ описани поступци имају за циљ да створе звучну асоцијацију на „широко дефинисану балканску фолклорну традицију“, ¹⁹ како је писала Јелена Новак. Овакав поступак се може тумачити управо у светлу чињенице да је опера писана по наруџбини западноевропске фондације, а да су одређени елементи музичког фолклора, попут неправилног ритма, модалних лествица или прекомерних секунди,

¹⁸ Упор. исто, 227–228.

¹⁹ Упор. Jelena Novak, нав. дело, 52.

лишени својих првобитних значења, те да је њихова примарна улога постала да у свести западне публике пробуде асоцијације на Балканско полуострво и да музици дају извесан степен егзотичности.²⁰ У том смислу се и на музику Исидоре Жебељан – уз извесне ограде, наравно – може применити став Карла Далхауса који је, у вези са статусом фолклора у романтизму писао: „Музика која експериментише на пољу хармоније захваљујући поступцима или материјалу који потиче из народне музике је била, са једне стране технички напредна [...], а са друге је била допадљива због референци на национална осећања – или, за странце, због свог пиктореског шарма.“²¹ Таквим третманом фолклорних елемената музика Исидоре Жебељан, дакле, оставља утисак савремености, али истовремено везује ауторку за локални контекст из којег потиче. У том смислу се може рећи да *Зора Д.* заиста стоји на позицији између Истока и Запада која је, како је истакла и Годорова, типична за разумевање културе балканских земаља. Такође, важном улогом коју фолклоризми, како их назива Јелена Новак, имају у музичком току опере, Жебељан је, може се рећи, прихватила и афирмисала слику о југоисточној Европи која свакако постоји у имагинаријуму Запада. Својом музиком она одсликава и (егзотичну) земљу која је нераскидиво повезана са сопственом фолклорном традицијом, заступајући на тај начин и идеју да су Балкан и његов фолклор оно Друго у односу на Западну Европу и њену савремену уметничку музику. Ипак, постављајући фолклоризме, условно речено, у центар своје музике и лишавајући их директне везе са одређеним географским подручјем, композиторка се – поменути свођењем Балкана на имагинарни, егзотични фолклор – и дистанцирала од негативних представа о Балкану које постоје у западним дискурсима. На тај начин, Жебељан је, „обезбедила“, са једне стране, препознавање своје културе изван граница Балкана, као различите – везујући је, дакле, за фолклор и „несвакидашња“ сазвучја, лествице и ритмове – и, са друге стране, извесну блискост са публиком у Србији.

²⁰ Треба истаћи да су ови поступци карактеристични за музички језик Исидоре Жебељан уопште и врло вероватно условљени чињеницом да је велики број њених дела извођен у иностранству.

²¹ Упор. Carl Dalhaus, нав. дело, 99.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bodrijar, Žan, „Simulakrumi i simulacija“, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 469–488.
- Bohlman, Philip V., “Composing the Cantorate: Westernizing Europe’s Other Within”, in: Georgina Born and David Hesmondhalgh (Eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Oakland, University of California Press, 2000, 187–212.
- Dahlhaus, Carl, “Nationalism and Music”, in: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Oakland, University of California Press, 1980, 79–101.
- Dhamoon, Rita, *Identity/Difference Politics: How Difference Is Produced, and Why It Matters*. Vancouver, UBC Press, 2009.
- Said, Edward W., *Orientalism*, London, Penguin, 1977.
- Todorova, Maria, *Imagining the Balkans*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Novak, Jelena, The Latest Serbian Opera, *New Sound – International Journal of Music*, 2004, 25, 48–55.
- Чичовачки, Борислав, *Зора Д. Исидоре Жебељан – пут ка новој опери, Музикологија*, 2004, 4, 223–245.

Adriana Sabo

ZORA D. BY ISIDORA ŽEBELJAN: SIMULATED FOLKLORE AS A MECHANISM IN THE PROCESS OF OTHERING

SUMMARY: This paper focuses on the question of the relationship between cultures of the Western Europe and its others – mainly, towards the culture and music of nations living in the eastern part of the continent. Following the notion that, as Philip Bohlman phrased it, “Europe is unimaginable without its others. Its sense of selfness, of Europeanness, has historically exerted itself through its imagination of others and, more tragically, through its attempts to control and occasionally to destroy otherness,” so I direct my attention towards the way that the notion of Otherness is constructed through classical music of the Other cultures, namely, those of the Western Balkans. This broad web of problems is viewed on the particular example of the opera *Zora D.* by Isidora Žebeljan, more precisely, on certain

segments of the work that show author's relationship towards the imaginary folklore. Namely, one of the primary compositional techniques that Žebeljan uses in many works – as well as in *Zora D.* – is the folklore simulation – through the use of irregular rhythms, certain melodic movements and ornaments, Žebeljan manages to successfully refer to the musical tradition of the people living in the Balkans, without actually quoting any folk tune, thus constructing a musical simulacrum. Given the importance of the imaginary folklore for Žebeljan's opus, this paper is aimed at shedding light onto the mechanisms through which this compositional technique results in the construction of the Balkans – signified by the folklore music – as the (musical) Other of the West European classical music.

KEYWORDS: Isidora Žebeljan, *Zora D.*, folklore simulation, Other, construction.