



Српска академија наука и уметности
Огранак САНУ у Нишу

**ПРИСУСТВО
ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ
У СРБИЈИ ДАНАС**
У ИЗМЕЊЕНОМ РАДНОМ И ПРАЗНИЧНОМ СВАКОДНЕВЉУ

ПРИСУСТВО ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ
У СРБИЈИ ДАНАС
У ИЗМЕЊЕНОМ РАДНОМ И ПРАЗНИЧНОМ СВАКОДНЕВЉУ



SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
SASA BRANCH IN NIŠ

THE PRESENCE OF
TRADITIONAL MUSIC
IN SERBIA TODAY

IN THE CHANGED CIRCUMSTANCES OF QUOTIDIAN
WORK- AND HOLIDAY-RELATED ACTIVITIES

Edited by
Jelena Jovanović
Dragan Žunić

NIŠ 2020

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
ОГРАНАК САНУ У НИШУ

ПРИСУСТВО
ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ
У СРБИЈИ ДАНАС

У ИЗМЕЊЕНОМ РАДНОМ И ПРАЗНИЧНОМ СВАКОДНЕВЉУ

Приредили
Јелена Јовановић
Драган Жунић

Н И Ш 2 0 2 0

ПРИСУСТВО ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ ДАНАС
У ИЗМЕЊЕНОМ РАДНОМ И ПРАЗНИЧНОМ СВАКОДНЕВЉУ

Ниш, 2020

Приредили
Дописни члан САНУ Јелена Јовановић
Проф. др Драган Жунџић

Рецензенти
Дописни члан САНУ Светислав Божић
Др Ивица Тодоровић

Издавач
Српска академија наука и уметности – Огранак САНУ у Нишу

За издавача
Академик Нинослав Стојадиновић, председник Огранка САНУ у Нишу

Лектура – енглески језик
Јелена Митрић

Коректура
Анђелка Милинчић

УДК
Сања Петровић

Техничка припрема
Миле Ж. Рањеловић

Штампа
„UNIGRAF-X-COPY”, Ниш

Тираж 100 примерака

ISBN 978-86-7025-881-5

САДРЖАЈ

РЕЧ УРЕДНИКА	7
EDITORIAL.....	7
Драган Жунџ	
ЧЕМУ ТРАДИЦИОНАЛНА МУЗИКА ДАНАС?.....	11
Dragan Žunić	
WHY DO WE NEED TRADITIONAL MUSIC TODAY?	26
Јелена Јовановић	
ТРАДИЦИОНАЛНО СЕОСКО ПЕВАЊЕ У СРБИЈИ ДАНАС: ПРИНЦИПИ, НОСИОЦИ, МОТИВАЦИЈА.....	27
Jelena Jovanović	
TRADITIONAL RURAL SINGING IN SERBIA TODAY:: PRINCIPLES, BEARERS, MOTIVATION.....	41
Александра Павићевић	
ПСЕУДОМОРФОЗЕ СРПСКЕ ТРАДИЦИЈЕ ПОЧЕТАК МИЛЕНИЈУМА И ПОСЛЕДЊИ ДАНИ.....	43
Aleksandra Pavićević	
PSEUDOMORPHOSIS OF SERBIAN TRADITION: THE BEGINNING OF THE NEW MILLENNIUM AND THE LAST DAYS... 53	
Гордана Благојевић	
ДИЈАЛОГ ВИЗАНТИЈСКЕ ЦРКВЕНЕ И ТРАДИЦИОНАЛНЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ: ДРУШТВО „МОЈСИЈЕ ПЕТРОВИЋ” ИЗ БЕОГРАДА.....	55
Gordana Blagojević	
DIALOGUE BETWEEN BYZANTINE CHURCH MUSIC AND TRADITIONAL FOLK MUSIC: “MOJSIJE PETROVIĆ” ASSOCIATION FROM BELGRADE.....	70
Данијела Д. Здравих Михаиловић	
РОМСКА МУЗИКА У ДАНАШЊЕМ НИШУ: ОД ЧОЧЕКА ДО ХИП ХОПА И WORLD MUSIC ЖАНРА	71
Danijela D. Zdravić Mihailović	
ROMA MUSICAL PRACTICE IN NIŠ - FROM ČOČEK TO HIP HOP AND WORLD MUSIC GENRE.....	85

Соња Цветковић

МЕЂУНАРОДНИ СТУДЕНТСКИ ФЕСТИВАЛ ФОЛКЛОРА НИШ:
ИЗМЕЂУ ОЧУВАЊА И МОДИФИКОВАЊА ТРАДИЦИЈЕ
У КОНТЕКСТУ СПЕЦИФИЧНОСТИ ЛОКАЛНЕ УРБАНЕ КУЛТУРЕ..... 87

Sonja Cvetković

INTERNATIONAL STUDENTS' FOLKLORE FESTIVAL NIŠ:
BETWEEN THE PRESERVATION AND MODIFICATION OF TRADITION
IN THE CONTEXT OF THE SPECIFICITY OF LOCAL URBAN CULTURE 99

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник радова *Присуство традиционалне музике у Србији данас, у измењеном радном и празничном свакодневљу* замишљен је у координатама мисије Огранка САНУ у Нишу. А она се састоји у томе да, уз промовисање универзалних вредности науке и уметности и у овом делу наше земље, брине и о очувању и представљању националне и локалне културне баштине, на којој почива и гради се наш идентитет, и да, у том напору, афирмише и народно и уметничко стваралаштво југоисточне Србије, као и научноистраживачко, музеолошко, извођачко старање о њему.

Са тим мотивом – да реконструишемо, сачувамо и, потом, разумемо музичку баштину, да је истински осетимо и прихватимо, а да из тог разумевања и доживљаја размотримо савремено музичко стваралаштво, па потом и васпитање укуса и духовно-музичке темеље на којима се оно гради – покренут је и пројект *Музичко наслеђе југоисточне Србије, савремено стваралаштво и образовање укуса*.¹ Ево како смо дефинисали наше намере:

Циљ пројекта је да се сачини поуздана и, по могућству, потпуна база података како о народном музичком стваралаштву југоисточне Србије, тако и о ствараоцима уметничке музике из овог краја и њиховим делима, и да се испита њихова културална и музичка особеност; затим, да се испита али и подстакне савремено музичко стваралаштво у овом делу земље; најзад, да се размотре могућности, форме и програми образовања и васпитања музичког укуса садашње, али пре свега будуће публике уметничке музике, између осталог, и путем испитивања ваљаности методичко-дидактичке праксе у настави музичке културе. Значај ових циљева сасвим је очигледан у условима комерцијализовања и дословног контаминирања духа и културе, у околностима кризе уметничких вредности, али и свеукупне кризе културног идентитета. Осим тога, ти циљеви сасвим су у складу са настојањима Српске академије наука и уметности да, посредством истраживачких, музичко-издавачких и продуцентских, те образовних пројеката, дугорочније ради на очувању и промоцији музичког наслеђа Србије, а

¹ Број пројекта: О-10-17; координатор пројекта је дописни члан САНУ Јелена Јовановић, руководилац проф. др Драган Жунић, а истраживачи су са Факултета уметности Универзитета у Нишу и из Музиколошког института САНУ..

ради подстицања савременог стваралаштва и неговања музичког укуса. Јужна Србија, озбиљно уздрмана привредном кризом и вишедеценијским демографским колапсом, може опстати и развијати се, а тиме и Република Србија, не само програмима привредне ревитализације ради задржавања становништва, већ и програмима просветног, културног и уметничког учвршћивања и оснаживања националног духа – на локалним и регионалним мотивима и колориту, али истовремено и на универзалним духовним вредностима.

Резултати рада на пројекту планирани су у виду публиковања научних радова, дигитализације музичког наслеђа и издавања носача звука, музичке продукције и промоције дела савремених композитора из јужне и источне Србије, у форми концерата традиционалне и савремене уметничке музике, огледних часова музичке културе примерених образовном и културном нивоу и профилу ученика односно полазника, у форми одговарајућих емисија и текстова у медијима и форумима на друштвеним мрежама. Ти резултати биће остваривани кроз теренска истраживања, библиотечки и архивски рад, научне скупове, јавна предавања, концерте, радионице, округле столове, итд.

Координатор пројекта, дописни члан САНУ Јелена Јовановић, и сама ради на том пољу, како истраживачки и реконструктивно, тако и извођачки, са сарадницама из Музиколошког института САНУ, са чланицама женске певачке групе „Моба” и самостално, али и образовно – кроз етномузиколошке певачке радионице у Србији, какве и Огранак САНУ у Нишу, на њену иницијативу, организује у сарадњи са Центром за културу и уметност Алексинац.

У оквиру пројекта, поред истраживачких послова, поред радионица, планирано је и издавање зборника радова на тему *Присуство традиционалне музике у Србији данас, у измењеном радном и празничном свакодневљу*, у којем објављујемо неке резултате рада на пројекту. Други део наслова већ представља експлицитну проблематизацију смисла традиционалне музике данас, која се, дакле, не узима неупитно, здраво за готово, јер би то тако имало смисла само у кружоцима посвећеника, а нас занима шири и дубљи смисао очувања и промовисања традиционалне српске музике данас.

Како смо образложили намеру и оправдали приређивање овог зборника? Традиционално певање, и традиционална музика у Србији уопште, живи и данас, и живеће, на аудио и видео записима, на смотрама, фестивалима, такмичењима, концертима и у различитим туристичким програмима представљања културног наслеђа, али и у свакодневици, за шта постоје ретки, али индикативни примери. Штавише, она се сада и посебно изучава теоријски и практично како на средњошколском тако и на универзитетском нивоу. Но, већ наша садашњост отворила је проблем будућности традиционалне музике, пошто се изменило и радно и празнично свакодневље у којем је та музика настајала у прошлости и којем је у потпуности припа-

дала, као што се изменио и читав културални, етнички, штавише, и демографски контекст, а продор медија и интернета и њима промовисане популарне културе у приватну и јавну сферу данас је веома снажан, па се изнова постављају питања о прошлости, садашњости и будућности ове форме традиционалне културе. Испитивање могућности, форми и начина на које би музичко наслеђе могло опстати и у савремености и будућности, подстичући и образовање укуса и оригинално музичко стваралаштво по традиционалним мотивима, морало би бити циљ и задатак здруженог истраживачког рада, размене искустава засноване на богатој емпиријској грађи, анализи и тумачењима; а кад је о будућности реч, то је ствар једне одговорне културалне и просветне политике. Овај зборник са шест саопштења (а заједно и са паралелним програмом у виду радионица и јавних предавања са примерима музичке праксе), само је један, али важан корак у сабирању знања у циљу остварења крупног подухвата.

У зборнику су, уз постављање основних питања имплицитно присутних у самом наслову, а у најширим естетичким и социолошко-културолошким оквирима (др Драган Жунић), отворене и посебне теме: о принципима, мотивацији и носиоцима традиционалног сеоског певања у Србији данас (дописни члан САНУ Јелена Јовановић), о проблемима псеудоморфозе српске традиције на почетку миленијума (др Александра Павићевић), о дијалогу византијске црквене и традиционалне народне музике, на примеру Друштва „Мојсије Петровић” (др Гордана Благојевић), о ромској музици у данашњем Нишу – од чочека до хип хопа и *world music* сцене (др Данијела Д. Здравих Михаиловић), те о међународном студентском фестивалу фолклора Ниш – између очувања и модификовања традиције у контексту специфичности локалне урбане културе (др Соња Цветковић). Разуме се, то је само делић могућих тематизација и проблематизација феномена традиционалне музике у нашој савремености.

Након издавања зборника биће организован научни скуп односно округли сто о питањима покренутим у објављеним текстовима, а на основу радова и дискусије биће сачињени закључци који се тичу даљег истраживања, очувања, и промовисања традиционалне музике, као и обучавања заинтересованих за њено извођење. Закључци ће бити упућени на одговарајуће адресе, као што су Министарство културе и информисања Републике Србије, Музиколошки институт САНУ, Етнографски институт САНУ, Јавни сервис РТС (РТС 1, РТС 2, РТС 3, Радио Београд 1, Радио Београд 2, Радио Београд 3), локалне управе градова југоисточне Србије и њихове установе културе, штампани и електронски медији. Очекујемо отварање дијалога и изразе спремности за сарадњу. Наставићемо и са радионицама у Алексинцу, надамо се и у Нишу, и у другим градовима који гравитирају Огранку САНУ у Нишу. Дobar део идеја о ономе што бисмо могли да урадимо налази се у радовима из овог Зборника. А већ имамо у виду и један шири научни скуп на овде отворене теме.

Уредници зборника захваљују Српској академији наука и уметности – Огранку САНУ у Нишу на подршци у реализацији пројекта, у припремању и публикавању овог зборника, захваљују рецензентима и ауторима радова у зборнику, установама културе које подржавају пројект, реализаторима радионица традиционалног певања, као и медијима који прате наш рад. Заправо, захваљујемо свима који пружају не само институционални оквир, већ дају и персоналну и јавну моралну и логистичку подршку научним и уметничким настојањима која нису курутна на тржишту, или су пак у његовим раљама свеопште комерцијализације, а од прворазредног су значаја за духовни опстанак заједнице, како у својим изворним формама тако и у изведеним творевинама.

У Београду и Нишу,
новембра 2020.

Уредници

УДК

784.4:398.8(497.11)

316.74:78(497.11)

ЧЕМУ ТРАДИЦИОНАЛНА МУЗИКА ДАНАС?

Драган Жунић*

А п с т р а к т: Аутор најпре излаже мотиве за приређивање зборника о традиционалној музици и одређује основне појмове (традиција, традиционализам, традиционална музика). Потом, анализира главне начине опстајања традиционалне музике данас у Србији. Иза тога, испитује шта се усред посвудашне доминације популарне културе може учинити за традиционалну музику. Најзад, покушава да одговори на питање чему традиционална музика данас, у оскудно време, и да одговор утемељи на увиду у њену најдубљу митолошку димензију.

Кључне речи: традиција, традиционална музика, популарна култура, world music, митологија.

1. Најпре бих скицирао мотивски оквир који нас је руководио и носио у конципирању и реализовању зборника радова *Присуство традиционалне музике у Србији данас, у измењеном радном и празничном свакодневљу*.

1.1. Мноштво идеја и наума у вези са основном темом концентрисао сам око четири индикативне мисли о музици/песми настале у распону од двадесет и неколико векова, и које – међу многим другима – дају прикладан оквир унутар којег се могу поставити нека важна питања о бићу музике и о њеној дуговекој и данашњој егзистенцији, те тиме и о бићу човека, чија је антрополошка диференција, по мишљењу овога аутора, управо у естетскоме. Ево тих мотива:

Сматрао је [Питагора – Д. Ж.] да се с деловањем на људе почиње путем чулности: кад видимо лепе ликове и тела, или слушамо лепе ритмове и песме, ми почињемо да се музички образујемо преко мелодија и ритмова, којима се лече људски карактери и страсти и успоставља првобитан склад душевних сила. [...] Само би он, како је говорио, чуо и

* Универзитет у Нишу, и-мејл: zunic@ni.ac.rs

поимао свеопшту хармонију и сазвучје сфера, као и светила која се крећу по њима, одајући музику пунију и звучнију од било којих других, пропадљивих тела, а која би долазила од њихових кретања и кружења, складних и дивних у својој разновидности.

Јамблих (око 242 – око 325. г. н. е.)

[6: 42–43]

Кад видиш тип игре једнога народа, знаш му карактер...

Конфуције (551–479 г. п. н. е.)

[8: 310]

А мени се чини, дасу оваке песне содржале, и сад у народу простом содржавају, негдашње битие Србско, и име.

Вук Стефановић Караџић (1814)

[12: 22]

[...] током векова засићених тиранијом и борбом за опстанак земље, народ је стално давао одушке своје болу, јаду и радости кроз многобројне песме било тужбалице или љубавне, радне или оне које су опевале заслужне јунаке. Тако се наталожило народно усмено стваралаштво које данас називамо фолклором, а које је тек Вук Караџић почео – после богзна колико стотина година усменог предања – да спасава од заборављавања записивањем и објављивањем. Но, давнашње мелодије које је народ стварао на овом тлу нико није записао. Тако нам остаје само да нагађамо, на основу архаичних примеса у очуваним до данас напевима, каквог је карактера било народно музичко изражавање током протеклих векова.

Стана Ђурић-Клајн (1986)

[4: 8]

1.1.1. Први цитат указује на метафизичку димензију музике и одговарајуће схватање у музикологији, философији и естетици музике – својеврсни питагореизам, који ни данас, у доба науке о „фисису” и происходећих технологија не губи на значају. Философ и естетичар музике Иван Фохт, и сам „питагорејац”, у својој *Савременој естетици музике*, где говори о разлици између онога што зове *tusica mundana* и *tusica humana*, те разлици између философије музике и естетике музике као „надлежних” дисциплина, препознао је и у естетичарима музике 20. века неколико „питагорејаца” [13]. Изворно, музички питагореизам обухватао је, као што је уобичајено у антици, космолошку и психолошку, тј. психагогијску димензију. И тај увид, о могућности „лечења музиком”, музикотерапији, и дан-данас има своје присталице у области психијатрије, психологије, кардиологије итд.

Фохт ово становиште назива питагореистичко-платонистичким, али напомињем да овде не наводим ништа од Платонових пасажа о музици стога што је његово схватање музике ипак, и из метафизичких али пре све-

га идеолошко-васпитно-моралистичких разлога, рестриктивно у погледу музичких стваралачких и извођачких слобода (бар у „идеалној” политеји).

1.1.2. Но, Платон је, управо са тога становишта, био један од најизразитијих представника схватања о важној друштвеној и васпитној бити музике, чије су промене (за њега „новотарије”), у директној вези са друштвеним променама, нежељеним, свакако („Дамон тврди, а ја се слажем с њим, да се начела музике не могу нигде дотаћи, а да се при том не поколебају и највиши државни закони” [11: 424с].

Зато се радије позивам на став Конфуцијев, који се тиче социјалне индикативности музике, премда је мислилац и сам сматрао да се „народом влада путем обреда и музике”, тачније, да се државом управља посредством обичаја и обреда (*ли*), музике, управе и казни [8: 302]. Велики мислилац велике цивилизације сматрао је да проучавањем музике човек почиње да разумева „принцип управљања”, чиме се припрема за добру владавину: „Кад су обреди, музика, казне и управа у реду, онда су принципи политичког поретка потпуни” [8: 303]. Наиме, каква музика – онакав и народ, односно, какав народ – таква и музика, па се из музике, из игара, може читати „карактер” народа. Јер, када у једноме народу преовлада музика која враћа хармонију у људска срца и води ка савршенству људске културе и када се људски дух усмерава „ка идеалима и лепим тежњама, видимо да је велика нација на помолу” [8: 311]: „карактер је кичма људске природе, а музика је цветање карактера” [8: 311].

1.1.3. Рекло би се да је Вук Караџић добро знао, из посебнога културно-историјског и животнога искуства, бар неке од ових духовно-друштвених идеја, па је у српским народним песмама – ствараним стицајем околности изван главних токова западних стилских формација, од ренесансе до романтизма – видео чуваре народнога бића и имена његовога,¹ то јест, како бисмо сада рекли, идентитета, и то поуздане чуваре, између осталог и стога што су настајале изван оних токова.

1.1.4. Усмена природа тога песништва и те музике, фолклора уопште, учинили су да ми данас, како каже Стана Ђурић-Клајн, морамо из прежи-

¹ На самоме крају свога Предговора (Предсловие) за *Песмарицу*, у Бечу, 25. јануара 1814. године, Вук је написао да у књизи, осим љубавних и нежних песама, које се певају женским гласом, има и „мушких”, „мужевних” песама, које се певају „мужевним, познатим српским гласом, уз гусле”, и које у себи „као некакву повест садрже”. Могло их је у књизи бити и више, каже Вук, али се прибојава да би му „какав од нове моде Србин” могао приговорити што „слепачке песме” издаје, па онда вели: „А мени се чини, дасу оваке песне содржале, и сад у народу простом содржавају, негдашње битие Сербско, и име”. Ја бих се усудио да овоме додам како и љубавне, нежне, „женске” песме, лирика, у сплету универзалних мотива љубави, ако и не помињу изричито српско име, садрже у себи и „некадашње биће” народа, које је – ако је биће – и садашње биће народа, дакако, прекривено наплавинама повести и савремености, које у тумачењу треба разгртати.

така и историјских „одјека” реконструисати некадашњу музику, а тиме и дух из којег она израста, па и биће које и конституише и представља. Та музика нам засигурно нешто поручује – о нама самима. Но, питање је да ли ми још увек добро разумемо музички и поетски језик који нам нешто дошаптава, нешто дубоко, дубље од свагда изменљивог друштвено-историјског контекста и наших свакидашњица?

2. Моја је обавеза и да одредим, операционално, основне појмове наше расправе, макар само набрајањем неких сазнања, каткада преточених у принципе очувања, истраживања и тумачења традиције.

2.1. Традиција је, напосто, предавање, предање, оно што се предаје и чин предавања;² баштина. Дескриптивно, може се рећи да је традиција „сплет идеја, симбола, вредности, веровања, начела, навика, који се у области културе (обичајности, морала, фолклора, религије, политике, права, философије, уметности, свакодневног понашања и делања) преноси с генерације на генерацију, усмено или у некој тварној објективацији (као што су писмена, сликарије, артефакти...)” [5: 278]. Традиција је, дакле, непосредно генерацијско предање, „садашњост прошлога” (Адорно), и тиме основ култура. Традиција се не задобија, већ се осваја, запоседа и, тиме, преображава (Хегел), она је конститутивни услов разумевања духовних творевина, повести и самога човека (Гадамер); традиција одређује новонастала дела, јер је сваки стваралац, хтео – не хтео, урођен у језик и форме традиције, чак и када им се супротставља, али и свако новонастало значајно дело мења читаву традицијску констелацију и корпусе појединих уметности (Т. С. Елиот), без чега њихова савремена рецепција не би била могућа. Однос према традицији није и не може бити непроблематичан, као нешто саморазумљиво по себи и „природно”. Стога се супротстављене и полемичке позиције просветитељске критике традиције и романтичке рехабилитације традиције изнова обнављају у различитим повесним контекстима, те традиција опстаје на прави начин једино у изменљивим исходима ових расправа.³

2.2. То исто важи и за резултате расправа о прогресизму (некритичком одбацивању свега традиционалног као „застарелога”, „превазиђенога”, „већ виђенога”, „конзервативнога”) и традиционализму (неисторичном и некритичком величању традиције, или пак неосвешћеном делању, мишљењу и понашању заснованом на прошлим, превладаним и анахроним обичајима, мерилима и схватањима). Код нас су управо комуни-

² Лат. *traditio*, *onis*, *f* = 1) предаја, 2) а. предавање, поучавање, б. извештај, в. предање, скаска; од лат. *trado*, *tradere*, *didi*, *ditum*, 3 = предати, уручити, изручити, дати.

³ О овоме види у [5: 278–281], одакле је изведена горња синтеза.

стички прогресизам и комунистичко одбацавање традиције били основ нарастања традиционализма након пада социјалистичкога лагера у Европи.

Наравно, није нужно да љубав према традицији пређе у традиционализам, нити да су они који чувају, негују и промовишу своју традицију – традиционалисти, као што није нужно ни да отвореност за иновације и окренутост према будућности заврше у прогресизму.

2.3. У уметности је окретање традицији бивало и продуктивно, као у случају романтизма, урођенога у средњи век, дакле једнога покрета који је често бивао колико револуционаран толико и реакционаран – и то из разлога који нису увек схватљиви. Други велики уметнички покрет у повести – покрет историјских авангарди, јесте био прогресистички, потпуно окренут против традиције (и публике), и – као врх модернога пројекта – заветован програму стварања новог човека и новог друштва, између осталог и уз помоћ нове уметности, која је раскрстила са традицијом. Неомарксистички мислилац Т. В. Адорно, као најеминентнији адвокат авангардне уметности и критичар традиционализма, сматрао је да се негативитету савремености (20. века), конформизму и отуђењу, украшенима традиционалном уметношћу лепога и хармоније, може и мора супротставити једино још савремена, нова музика дисонанце, дисхармоније и атоналности – која нас држи буднима у погледу стања и изгледа савременог света. Био је уверен да чак и велика дела традиције бивају изопачена у рецепцијскоме обожавању и њиховоме претварању у реликвије, и да то неговање „лажне традиције”, тј. традиционализам, иде у прилог идеологијама очувања неправеднога поретка. Свестан чињенице да се прогресизам па и онај естетички претвара у „канон забрана”, он такође зна да је у ситуацији стварне угрожености традиције најгоре решење насилна реанимација, јер су такозваном рестаурацијом заправо разорене многе старе вредности. Попут Пјера Булеза, и он је сматрао да се традиција не може стварати намерно,⁴ а да прави однос између традиције и савремености није пуко пресађивање прве и њених испражњених форми, већ дистанцирано и критичко стваралачко прожимање, уместо поковавања традиционалној слици света, његовоме смислу и његовој уметности.⁵

2.4. Но, у другој половини 20. века, након стравичних искустава са тоталитарним идеологијама, чији су исходи приписивани просветитељскоме и уопште модерноме пројекту, пројекту модерне, пројекту новог човека и друштва, дух је учинио заокрет од свих идеја, пројеката и „великих прича” модерне, па је, у лику постмодернизма (који је само друга страна модернизма, али, према Ф. Џејмсону, и „културна логика каснога капитализма”), амнестирао традицију и традиционализме, отворио могућност па-

⁴ Таква ситуација код нас се повремено случи приликом несрећних покушаја стварања „новокомпоноване” јуначке епске поезије – у сасвим „нехеројско доба”.

⁵ Такође види: [5: 282–287]

ралелнога постојања старога и новога, одустао од свих пројеката новог друштва (јер наводно сви воде у катастрофу) и читавау културу засновао на начелима као што су, међу осталима: *anything goes*, *јукстапозиција* (паралелно и истовремено постојање различитости), и *ретро-принцип*.⁶ То је био културно-историјски однос и оквир обновљенога интересовања за традицију, који је постао видљив у архитектури (са елементима нових и старих стилова и материјала), књижевности, позоришту и на филму (са интертекстуалношћу, цитатношћу, омажима итд.), те у музици, са реанимацијом и реафирмацијом појединих музичких традиција, и са спојем традиционалне и популарне културе, што је добило и своју глобалну форму у лику онога што се зове *world music*. У исто време је промовисана и идеја „културе светскога друштва”, *world culture*.⁷

2.5. Појам „фолклоризам” користим у уобичајеноме етнографском и етномузиколошком значењу, тј. као ознаку за извођење изворних фолклорних пракси (у овом случају, традиционалне музике) изван аутентичнога радно-профанога или сакрално-ритуалнога контекста и функције, у сврхе културалне, образовне, туристичке или забавне репрезентације. С обзиром да се овоме појму често придају негативне вредносне конотације, којима се подразумева да је у питању нека врста „изопаचाвања”, „кварења” и „издаје” изворнога обрасца, ја ћу радије избећи атеоријске предрасуде и консеквенце, и одредити се за једно вредносно неутрално значење, то јест оно које те промене не узима као нужно вредносно опадање или дефинитивни пад, уз пуну свест о томе да је у популарној култури такав вредносни расап и пропадање веома честа појава.

2.6. Средишњи појам наше теме јесте појам традиционалне музике.

Из мноштва дефиниција, расутих по разним штампаним и виртуалним изворима, које су пре дескриптивне него аналитичке, а често и негативне (шта дефинијендум није), могли бисмо изградити једну синтетичку, или бар „кумулятивну” и тиме, у начелу, макар операционално употребљиву дефиницију „традиционалне музике”.

Традиционална музика је вокална, инструментална или вокално-инструментална музичка формација различитих жанрова, настала у древним примарним, пре свега руралним, али потом и урбаним заједницама, колективним, партиципативним извођењем наслеђених образаца и кумулира-

⁶ Филиберто Мена каже да су „кључна места постмодерне”: „орнамент, регионализам, прилагођавање различитим контекстима” [10: 13].

⁷ „Култура света” је, пре, један теоријски конструкт за означавање резултата како глобализацијских процеса тако и идеологије глобализма, тј. за сплет одлика савременог „светског друштва”, као што су: заједничка, глобална свест, знање, принципи и општеприхваћене вредности, универзални идеали, инфраструктура и технологија, економска и политичка међузависност, покушаји успостављања „светскога права”, али и глобални проблеми, расправе и критичка одбацивања културално-унификацијскога, неолибералнога глобализма [9].

њем неауторизованих креативних помака и интервенција надарених непрофесионалаца, као симболичка димензија радних активности, затим, празничних, ритуалних пракси из годишњег и антрополошког циклуса обичаја, најзад, и као пратилац забавних окупљања; прожета је ширим традицијским, најчешће етно-националним обележјима, како на чисто музичкоме, потом, мотивско-тематскоме плану (нпр. митологијским, религијским, национално-историјским и епским мотивима), најзад, и на техничкоме плану; преноси се и предаје са колена на колена, у непосредном контакту, најпре усмено-аудитивно, а у новије време и помоћу разних носача звука и институционализованих едукативних и извођачких форми, са неизбежним продукцијским изменама, са очуваним изворним језгром, али и мноштвом уграђених промена и интервенција, штавише, верзија, варијанти и форми; и премда са измењеном или чак угаслом првобитном функцијом, и затамњеним значењем својих митолошких, магијских и религијских елемената, претворена у професионализовану перформативну праксу, са апсорбованим акултурацијским утицајима, и даље представља битну копчу између традицијског и савременог и форму континуалног одржавања културалног идентитета заједнице којој припада (у којој функцији може бити и злоупотребљена), поготову код мигрантских или окупираних заједница – мада је често својеврсна акултурацијска мешавина, или боље фузија, конвергенција и сливање форми, стилова, инструмената итд.

Садржај и обим појма „традиционалне музике” преклапају се са садржајем и обимом неколико сродних и граничних појмова, а овај је појам повезан и са неколико десетина подређених и надређених појмова. Његову предност видимо у иманентном упућивању и на сеоску и на градску традицију, на дијахронијску димензију, и на повезаност са ширим културалним контекстом.

3. Друштвени живот у 20. и 21. веку толико се изменио, да данас младим генерацијама етнографски записи и филмски и телевизијски прикази традиционалног друштвеног делања изгледају као нека врста егзотике са којом готово да немају додирних веза. Србија је такође током 19. и 20. века прошла цивилизацијски пут од традиционалне предмодерне заједнице до модерног индустријског друштва, па – у неким секторима – и постмодерног друштва информатичких технологија, додуше, са бројним рецидивима предмодерних заједница. Укратко, у експанзији индустријског и постиндустријског друштва, тржишно оријентисаног привредног раста (не и развића), када је, између осталог, и комунистички прогресизам скинут са повесне сцене, наступило је у бившим социјалистичким земљама време антикомунистичког традиционализма, који није исто што и љубав према традицији и њено очување.

Ми знамо да је очување традиције од пресудне важности, ако не за голи цивилизацијски опстанак, а оно сигурно за културално препознатљиви опстанак појединих заједница у културалноме дис-континуитету. Стога је несумњиво да неговање традиције има својих добрих страна: (1) баштина нас, хтели – не хтели одређује и у савремености и у будућности, па је боље из сопствене прошлости узимати оно најбоље – идеје, обичаје и дела који подржавају општељудске, универзалне вредности, а у посебноме етничко-националоме кључу и руху; (2) традиција нам одржава коренове, без којих стабло брзо постаје огревно дрво или, у најбољем случају, дрвна грађа; (3) традиција је постамент етничога, националнога, културалнога идентитета; (4) културна традиција нам обезбеђује аутентичност и препознатљивост у свету култура – где се препознтљивост постиже само вредним делима и непрекинутим или бар обновљивим стваралаштвом.

Не морамо крити ни лоше стране некритичкога односа према традицији. Осим поменутих (1) мана традиционализма, овде ћу још додати и (2) његову подобност за политичку употребу, која се увек претвори у злоупотребу, као и (3) комерцијалну употребу, то јест потпуну комерцијализацију и меркантилизацију духа.

Развој урбаних цивилизација, замирање села и сеоског начина живота у великом делу развијенога света, индустријске и технолошке револуције, медијско посредовање слике света, секуларизација, доминација популарне културе и културе забаве и спектакла итд., а све то у глобализацијским процесима и размерама, у тој мери су изменили и радно свакодневље и празничне праксе, да је традиционална музика изгубила тле на којем настаје, продукује се односно изводи. Шта је од ње данас остало у својеврсној дефункционализованој егзистенцији и у некој врсти „жанровске” инерције?

3.1. Схематски гледано, могли бисмо аналитички разлучити неколико начина на које традиционална музика у Србији опстаје и данас.

3.1.1. Први начин био би, свакако, изворна ритуално-музичка пракса у одговарајућем контексту и у првобитној функцији. Но, традиционална музика данас ни на селу не живи у некадашњем, првобитном окружењу, који је њено „природно” извориште (рад, мобе, посела, обреди из антрополошких и годишњих циклуса...), а камоли у условима градскога начина живота, у којем бледи, или се чак и потискује успомена на порекло.

Дакле, вероватно је да се ова пракса још понегде одржава, далеко изван очију и ушију шире и академско-научне јавности, али је такође сасвим сигурно да је то веома ретка и све ређа појава – и према разумној претпоставци, али и према искуствима истраживача, као у налазима етномузиколога Димитрија Големовића:

И прсти једне руке били би довољни да представе колико ретко сам имао прилику да сретнем музику у њеном природном окружењу, да

се и не говори о обреду у коме је она некада живела у специфичном јединству са плесом и глумом, а који је данас скоро сасвим нестао из народне праксе.

Напросто, изражено као извођење за микрофон, гро онога што сам сакупио својеврсни је фолклоризам који – праћен одговарајућим казивањем, представља ништа друго до реконструкцију некадашње синкретичке форме, помажући да се макар на тај начин, уз помоћ људи који су учествовали у њеном 'стварању', она боље схвати и проучи" [2: 170].

Аутентична извођења традиционалне музике данас се, у снимљеним аутентичним формама углавном емитују преко масовних и мрежних медија.

3.1.2. Но, то је већ сасвим други егзистенцијални модалитет ове музике, то јест други начин њенога постојања – дакле, реконструкција и концертно, телевизијско и филмско извођење (изван раднога и ритуалнога контекста).

Годинама уназад, традиционална музика различитих култура могла се код нас чути, начелно и потенцијално у нешто широј јавности, на таласима Трећег програма Радио Београда, и то у касним ноћним, заправо раним јутарњим часовима, у редовноме блоку „Музичка традиција..." (Африке, Азије итд., односно ужих регија). Осим тога, традиционална музика се може чути на смотрима и фестивалима народнога стваралаштва, и на наступима појединих ретких извођача (група и соло музичара или певача), којих данас, на срећу има много више него ранијих година, на наступима културно-уметничких друштава, са напоменом да је њихов програм вазда био под сенком „амбициозних" и „креативних" кореографа и аранжера.

Након овога, са постмодерним оживљавањем интересовања за традицију, а, шире, са ипак идеолошки мотивисаним напуштањем просветитељско-модернистичкога прогресизма, које је праћено, нажалост, и тешким варијантама неоконзервативизма, отворена је могућност паралелнога опстајања традиционалнога и савременога, у углавном несрећним, а каткада, хвала богу, и у срећним спојевима.

Но, као што се већ из горњег навода види, извођење „за микрофон" или „за камеру" неизбежно постаје нека врста фолклоризма, па нам једино преостаје да прихватимо могућност коректнога реконструисања изворне музике – у складу са перцептивно-рецептивним „апаратом" нашега времена (физиолошким, друштвено-културалним, технолошким...).

Етномузиколог и извођач традиционалне музике Јелена Јовановић сматра да извођење традиционалне музике (као и њено истраживање) мора узимати у обзир не само естетска већ и етичка схватања и мерила изворних носилаца традиционалне музике, заправо читаво њихово животно искуство [7: 279], да се уистину херметичне музичке структуре односно форме традиционалне песме морају „упознати, поштовати, а онда у наредним интерпретацијама задржати у највећој могућој мери" [7: 295/296], да мелодијски покрети и интервалски склопови сеоских песама звуче, за ненавикнуто ухо, помало

„опоро” или „нескладно” [7: 297], да су за данашњи извођачки приступ традиционалним песмама најсигурнији путоказ и инструкција управо „оригинална сеоска извођења”, и „да се традиционалне песме једино уз поштовање њихових музичко-структурних параметара могу пренети новим генерацијама слушалаца, и то путем концерата, путем наступа друге врсте и, посебно, путем подухвата вокалног педагошког рада” [7: 298/299].⁸ Но, истовремено, својим непосредним истраживачким и извођачким искуством, она сведочи о нужно-ме здруживању поштовања изворнога и прилагођавања савременоме:

Савремено репродуковање ових мелодија, у нео-традиционалном маниру, тако да оне звуче у највећој могућој мери сродно са оригиналним извођењем, са очуваним стилским карактеристикама, али исто тако и у нешто другачијој тонској боји која је приближнија савременом, урбаном духу (ако је то помогнуто расвешћеним односом према њиховој музичко-поетској структури), изузетно је важан сегмент мог креативног и научног ангажмана и бављења музиком, у солистичким и у групним уметничким пројектима [7: 298].

Што се тиче форме концертнога извођења традиционалне музике, ту се такође сусрећемо са извлачењем музичких дела из њиховога изворног амбијента, раднога или празнично-ритуалнога, и премештањем у сасвим други контекст – ванрадни и ванпразнични, репрезентацијско-перформативни контекст. То је исто као и у случају концертнога извођења црквене, богослужбене музике, или галеријскога излагања сакралних објеката, фресака и икона, као уметничких дела. Наравно, када је радни или обредно-празнички контекст неповратно измењен, или када не идемо у цркву (а тамо се и не иде ради разгледања уметничких дела, што туристичкој свести није блиско), онда нам остаје да се на концертно-излагачки начин, у одговарајућим концертним и галеријско-музејским институцијама упознамо са делима традиционалне уметности, и уживамо у њима, заборављајући при том да она углавном и нису настала ради уживања.

Изван компликоване анализе свих слојева ове врсте рецепције традиционалне музике и комуникације са њом, остаје само да закључим како је она заправо комуникација са једним слојем музичких дела, док нам остали, по природи ствари, измичу; и још, да је наш доживљај естетски доживљај, што није мало, али да то није пуни доживљај учесника обреда већ доживљај слушаоца-гледаоца.

⁸ Треба имати на уму да се вредности традиционалне и данашње уметности и те како разликују, па тиме и категорије којима их означавамо. Но, сигурно је да у бићу наше традиционалне музике лежи појам „лепога” који – далеко изнад пуко „уласнога” – између осталог, претпоставља универзалну традиционалну, не само уметничку већ и друштвену, вредност *калокагатије*, тј. јединства лепога и доброга.

Исту врсту коментара могао бих да срочим и поводом препарирања, непримерене актуализације и дајцест-кореографије фолклорних обичаја за потребе извођења пред туристичким групама.

Сви ови начини извођења традиционалне музике уређени су за посматраче. А ствар је у томе да традиционална култура уопште, нема пуке „посматраче”, јер су сви присутни, на неки начин, истовремено и учесници, мање или више активни, но свакако укључени у извођење, али су такође, као припадници заједнице, и критички оцењивачи и јемци изворности односно њене „издаје”.

Не треба ни напомињати да је и у нашој савремености, ипак, најмање измењено црквено-литургијско свакодневље и празновање, па утолико и традиционална богослужбена музика, уз обнављање спорова између заговорника српскога народног појања и византијскога појања.

3.1.3. Трећи начин опстајања традиционалне музике јесте присуство традиционалних фолклорних мотива у савременој уметничкој музици.

Мени се, као естетичару, намеће теза да је, уз квалификовано етномузиколошко образовање и аутентично реконструисање, један од најбољих начина очувања ове музике – компоновање, дакле, стварање савремене музике на традиционалне мотиве и теме. Наравно, то није чување аутентичне форме, већ њена уметничка прерада – један поступак који је обилато коришћен у романтизму, као скоро уобичајени стваралачки начин. Али, романтизам није био само уметнички стил, нити стилска формација, нити пак само културални покрет, већ укупан друштвени покрет, из којег су, уз оживљену традицију и врхунска уметничка дела, изникле и модерне нације и националне државе. Ако је романтизам, и у музици, био заокрет ка ризницама народнога духа, онда је то био процес усредсређивања стваралаштва на локално, али са универзалним уметничким вредностима. Романтизам стога има своје музичке националне школе, у којима се разгрће, преузима и обрађује грађа из митологије, опште историје, па онда и из музичке традиције и фолклора итд.⁹ Остаје питање да ли су општи културални услови погодни за овакву музичку креацију и продукцију, као у условима романтизма, неоромантизма и неговања националних музичких форми и стилова? Али је сасвим сигурно да у српској уметничкој музици 19, 20. па и 21. века скоро да нема истакнутога композитора који није стваралачки користио традиционалне фолклорне мотиве.

3.1.4. Проблеми односа између аутентичнога, изворнога, и његове обраде, и то пре свега у погледу остварене музичке вредности, много су заостренији у случају четврте форме савременога опстајања традиционалне музике. У питању је оно што се посвуда данас зове „музика света” – *world*

⁹ *World music* такође узима елементе локалних традиција, фолклора, и уграђује их у музичка дела, али са обрнутим смером – са глобалистичким мотивима, и, могуће је, проблематичним вредносним исходом.

music, односно обрада традиционалних фолклорних мотива у некој од варијанти тзв. *world music*, од очувања изворних форми до различитих видова мотивско-стилских фузија, мање или више успешних односно неуспешних.¹⁰

Један од извођача традиционалне музике, или бар музике на традиционалним инструментима (чија се музика гдегде именује као „модерна традиција Балкана”), у једноме телевизијском рекламном споту каже: Ми стварамо „модерну традицију”. Овај типично *world music* стил музицирања тачније бисмо могли назвати „постмодернистичком традицијом”, уколико то уопште има смисла. У сваком случају, јасно је да је у питању подручје популарне музике која користи традиционалне балканске обрасце и мотиве. А то је само један од начина „употребе” (да ли и очувања?),¹¹ према неким чак и „кварења” ових изворних образаца.

Да ли је начин очувања, извођења и традирања традиционалне музике у „формату” *world music* најбољи начин? – о томе би требало да се изјасне етномузиколози, музички естетичари и социолози музике. У Србији постоји и *World music асоцијација Србије* (<https://www.worldmusic.org.rs>), па се можемо надати да ће се бар тамо радити на програмима не само популаризације већ и очувања сопствених националних музичких традиција, али и водити рачуна о замкама популаризације, тј. о вазда замамној а прећеј комерцијализацији.

3.1.5. Никако се не би смело прећи преко још једне могућности – а то је промоција традиционалне музике у настави, на свим образовним нивоима и у свим врстама образовних институција. Ова настава, тамо где није слободни избор образовног профила, судараће се са две опасности: прва је уобичајена досада и одбојност наметнутога (што захтева веома деликатну дидактику, са необичним циљем уливања љубави и повезивања древнога са егзистенцијалним мотивима ученика), а друга је све чешћа пракса искључивања не само традиције већ и читаве области *humaniora* пред захтевима нових технологија, потребама капиталистичке индустрије и послодаваца за стручним али не и општеобразованим радницима доброга и култивисаног укуса. Наравно, овај проблем се не јавља на изабраним студијама традиционалне музике и у етномузиколошким радионицама – радионицама за традиционалну музику, јер се тамо долази по афинитету, слободном одлуком и према некој врсти „изборнога сродства”.

¹⁰ Овај појам кумулативног садржаја и стога широкога обима дефинише се или на „all inclusive” начин, тако да обухвата скоро читав дијапазон од заиста традиционалне музике до разних врста музичке „фузије” традиционалне, рок- и поп-музике (што на нашем културалном терену подразумева укључивање и новокомпоноване народне музике и оријенталних елемената), или се резервише за доиста традиционалну, макар и не сасвим оригиналну, већ ипак у извесној мери измењену музику, док се за новостворене облике који су комбинација традиционалних форми и нових технолошких средстава и поступака обликовања користе други називи, као што је, на пример, *world fusion* [3: 235].

¹¹ Сврха *world music* – забава или реконструкција традиционалне музике? Упор. [3: 243–244].

4. Ми не можемо „победити” популарну културу, која, између осталог, апсорбује и традиционалну музику и са њом прави хибридне форме. Нити би требало да је „побеђујемо”, „превладавамо”, склањамо у страну, нити да је омаловажавамо. Ми ћемо је – јер то морамо – прихватити као чињеницу, и то веома делотворну чињеницу у глобалноме друштву и култури, те, дакле, и у већини појединих друштава и култура, али бисмо се морали старати око подизања њенога нивоа и вредности.

Но, можемо ли ишта у вези са традицијом и традиционалном музиком у океану популарне културе који гута и „препевава” све што постоји? Можемо:

- да се не предамо већ останемо у своме дубоком уверењу у значај традиционалне музике, и традиционалне културе уопште;
- да се боримо за њено очување у свим доступним формама реконструкција, бележења, представљања и извођења (што чине и наше етномузиколошке радионице);
- да правимо савремене кружоке, начелно отворене за све заинтересоване и све који испуњавају основни услов, услов живе љубави према традиционалној музици, кружоке који ће за промоцију својих вредности, и сопствено демократско ширење, користити иста технолошка средства која користи и популарна култура, кружоке у којима влада идеал духовно-музичке једнакости;¹²
- да у васпитању искоренимо стид због порекла из матичнога фолклора, који се шири из провинцијалнога комплекса, и да усађујемо љубав према својим духовним кореновима и њиховој музичкој дојци;
- да указујемо на медијске изворе зла, заразе, који – на националним фреквенцијама – загађују наш духовни ваздух, нашу звуковно-тонску атмосферу, и препарирају будуће бесловесне љубитеље и потрошаче ђубрета;
- да обезбеђујемо прикладна и занимљива објашњења (попут оних у радионицама) чак и за концертна и медијска извођења; другим речима, да обезбедимо образовно-медијску подршку традиционалној музици;
- да постанемо свесни преовлађујуће тенденције да ће се, у форми „музике света”, традиционална музика – због нескривене намере да се популаризују различите музичке традиције – врло често повинovati законима популарности, дакле, популарне културе; и да, не бранећи популаризацију сопствене традиције, ипак одолимо Сирени комерцијализације.

¹² Будући да смо дефинитивно далеко од традиционалне заједнице, могли бисмо, парафразирајући Фридриха Шилера, рећи да се идеал духовно-музичке једнакости, идеал једне традиционално-музичке „државе” испуњава и налази „у свакој фино подешеној души (in jeder feingestimmten Seele)”, заправо, тамо где су и „чиста црква” и „чиста република” – „у неколико малобројних одабраних кружока (in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln)” [16: Sieben und zwanzigster Brief, S. 174].

5. Након свих ових питања, размишљања и препорука, остаје ми да покушам да дам одговор на питање из наслова: *Чему данас традиционална музика? У Србији*, наравно.

5.1. Када естетичари поставе питање *Чему?*, онда се, по правилу асоцира на чувене стихове из Хелдерлинове песме *Хлеб и вино (Brot und Wein)*, око 1800. год.), где се пита: *чему песници у оскудно време? (wozu Dichter in dürftiger Zeit)*, у време када су „богови” далеко, горе, изнад нас, а ми недовољно јаки да призовемо то „обиље божје” у свој живот, осим што покатакад сањамо о њима. Наиме, живимо попут Хелдерлина, у време одбеглих богова, који нису више са нама, већ у горњем свету и не маре много за нас. Ми смо без њих изгубљени, свет и живот су нам обесмишљени. Наш свет је свет без богова, док их је хеленски свет (читај: стари свет, традиционални свет) имао; наше време је време без богова, а то значи без великих идеја и вредности, па је, стога, то – оскудно време, потребито време. А чему песници у оскудно време, време у којем су богови напустили људе? Они су ту да премосте овај јаз. Они су попут Дионисових свештеника – посредници између богова и људи, као нека врста благовесника. Песници су ту да, као „свештеници бога вина”, оставе отвореном могућност суделовања у светости – док не порасте ново покољење јунака.

Такву могућност могли бисмо видети и у бићу народнога песника, и народнога певача, као и певача онога народнога.

5.2. Ако тако гледамо на традиционалну музику, на традиционалну уметност уопште, онда бисмо могли очекивати да ће наши савременици – чувари и извођачи традиционалне музике – настојати да се приближе таквој друштвеној и духовној улози народнога певача. Јер би та музика нама данашњима, обезбоженима, могла бити спона са „боговима”, односно са великим идејама и вредностима које и саме, попут великих сила природе, имају своју митолошку персонификацију.¹³ Не само да је та друштвена и духовна улога важна и данас, већ – управо данас. Ми чекамо повратак богова, но, не чекамо напросто тако, само у сну и у блудњи, него их песмом, музиком коју су и сами познавали, призивамо. Традиционална музика је нека врста евокације.¹⁴

¹³ Богови су – идеје! У *Философији уметности*, Шелинг пише: „Иста сједињења општега и посебнога, која су, посматрана по себи, идеје, тј. слике божанскога, посматрана реално јесу богови. [...] Она су идеје само уколико су Бог у посебној форми. Свака идеја је дакле = Бог, али један посебан Бог” [15: 174, § 28].

¹⁴ Нешто даље, Шелинг каже: „Митологија је нужан услов и прва грађа сваке уметности” (*Mythologie ist die notwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst*) [15: 190, § 38]. У традиционалној музици можемо срести традиционалну српску митологију, али без додатних наплавина савремене ре-митологизације, што нам отвара могућност разумевајућег доживљаја традиције, а – на основу разумевања темељних идеја и вредности – и разумевање савремености.

Шта су, дакле оскудна а шта богата времена? Зашто оскудна, по чему богата? Данас је, врло често, материјално богатство, нагомилано код малог броја људи, праћено духовним сиромаштвом. Обрнуто, пак, да је материјално сиромаштво праћено духовним богатством није правило, већ изузетак. Чешће се догађа да је материјално сиромаштво већине становништва праћено и духовним сиромаштвом, као у Србији, данас. И будући да нисмо богати материјално, нити ћемо бити, поготову у поређењу са стварним материјалним богатшима, а да нам посрће и пропада и некадашње духовно богатство, стојимо пред одлуком: Борити се за голи опстанак, или за духовни опстанак? То личи на ситуацију Лазаревога избора, али ми знамо да је голи опстанак, царство земаљско, неопходни услов, духовнога живота, царства небескога,

5.3. Повест је, на крају, када се стишају буре – повест култура, повест у којој опстају само они који су сачували своје духовно језгро, из њега развијали зрачења, тј. кретивно развијали културу и дух, и који су њима не само улепшавали, већ и обogaћивали, етички усавршавали свет и живот, и осмишљавали их – у непрекидним трагањима за смислом, што није могуће без великих духовних форми, симболичких форми: митологије, религије, философије и уметности. А најбоље – у њиховоме креативном споју, што, коначно, ипак припада бићу и моћима уметности.

5.4. У Србији се, додуше, остварује оно конфуцијевско-платоновско схватање: каква музика – онаква и држава! Друштвене науке – и то не само марксистичке и социолошке – испитивале су обрнуту релацију: какво друштво – онаква и музика. Но, у време масмедијске и мрежне препокривености света живота садржајима популарне културе, штавише, у време медијске конструкције стварности, музика, популарна музика, и те како конструише наш животни свет. Да ли према заслуги? Дакле, у Србији ће медијско-музичко ђубре, на дуже стазе, препарирати своје будуће потрошаче и поданике, што се већ и те како назире. Укуси нису од бога, нити од природе, већ од културе. Укуси се кваре, али се и изграђују, образују.

Ако је биће доиста биће, онда се нада може положити у заборављено „негдашње битие”, као и у свест о његовој не-метафизичкој, већ повесној природи, што нам отвора могућност смисаонога деловања у њему и његовога културалног, уметничког, музичког, естетског – духовног изображавања и даље изградње.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970.
- [2] Golemović, D. O., *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: I. Čolović (Biblioteka XX vek), 1997.
- [3] Golemović, D. O. *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka XX vek – Knjižara „Krug”, 2006.

- [4] Ђурић-Клајн, С., *Музички записи*, Београд: Вук Караџић, 1986.
- [5] Žunić, D., *Sociologija umetnosti*, Niš: Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet, 1995.
- [6] Jamblih, *Pitagorin život*, Beograd: Dereta, 2012.
- [7] Јовановић, Ј., *Етномузиколошки и уметнички рад у домену традиционалног фолклорног наслеђа*, у: Приступна предавања дописних чланова, Књига 1, уредник Миро Вуксановић, Београд: Српска академија наука и уметности, Председништво, 2019: 289–319.
- [8] Конфуције, О музици., у: Лаоце, Чуангце, Конфуције, *Изабрани списи*, Београд: Просвета, 2006.
- [9] Lečner, F. Dž., Dž. Boli, *Kultura sveta: začeci i ishodi*, Beograd: Clio, 2006.
- [10] Мена, Ф., *Moderni projekat umetnosti*, Beograd: Press Express, 1992.
- [11] Platon, *Država*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1976.
- [12] Стефановић, В., *МАЛА ПРОСТОНАРОДНЊА СЛАВЕНО-СЕРБСКА ПЕСНАРИЦА* издана Вуком Стефановићем, У ВІЕНИ 1814, У печатњи Г. Јоанна Шнирера, 1814. https://books.google.rs/books?id=_z8dAAAAMAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, 15.04.2020.
- [13] Focht, I., *Savremena estetika muzike*, Beograd: Nolit, 1980,
- [14] Helderlin, F., *Odabrana dela*, Priredio i preveo Ivan V. Lalić, Predgovor Sreten Marić. Beograd: Nolit, 1969.
Hölderlin, F., *Brot und Wein*, Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, 6 Bände, Band 2, Stuttgart: 1953, S. 93–99. <http://www.zeno.org/Literatur/M/H%C3%B6lderlin,+Friedrich/Gedichte/Gedichte+1800-1804/%5BElegien%5D/Brot+und+Wein>, 23.06.2020.
- [15] Schelling, F. W. J., *Philosophie der Kunst*, In: F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982.
- [16] Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 2004.

WHY DO WE NEED TRADITIONAL MUSIC TODAY?

Dragan Žunić

S u m m a r y

The author first exposes the motives for editing the collection of papers on traditional music and defines the basic concepts (tradition, traditionalism, traditional music). Then, he analyzes the main ways of survival of traditional music in Serbia today. Thereafter, he examines what can be done for traditional music within the ubiquitous domination of popular culture. Finally, he tries to answer the question why we need traditional music today – in the times of need, and to base the answer on an insight into the deepest mythological dimension of traditional music.

УДК

784.4(=163.41)

781.4:398.8(=163.41)

78.031.4(497.11)

ТРАДИЦИОНАЛНО СЕОСКО ПЕВАЊЕ У СРБИЈИ ДАНАС: ПРИНЦИПИ, НОСИОЦИ, МОТИВАЦИЈА¹

Јелена Јовановић*

Апстракт: У раду се излажу размишљања на теме природе традиционалних облика предаје и живота народне / фолклорне песме, њеног места у животу одређене културе из које је поникла, и одговара на питања о начинима на које она може бити очувана у савременим условима. Полази се од „класичне” дефиниције традиционалне музике и она се сагледава у светлу њене *иконичности*, услед присутности одређених општих природних принципа у њеној структури. Природни структурни принципи (симетрија, златни пресек, укрштај) уочени у народној песми потврђују да она у својој основи поседује савршену правилност, да одговара начелу *хармоније* онако како су је тумачили антички мислиоци. Закорачивши у свет традиционалне песме, њени савремени носиоци, који припадају *неотрадиционалном* усмерењу, односно, следе правац „секундарне усмене традиције”, сагласни су у ставу да је у питању опредељење од животне важности.

Кључне речи: српска традиционална песма, симетрија, златни пресек, укрштај, хармонија.

*У спомен Дарку Мацури,
свирачу и градитељу традиционалних инструмената
(Пула, 1952 – Београд, 2020)*

¹ Овај текст је резултат рада на пројекту Огранка САНУ у Нишу (в. податке у Речи уредника) и истовремено на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

* Музиколошки институт САНУ, и-мејл: jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs

Међународни савет за традиционалну музику (ICTM) прошле године је објавио зборник радова под насловом *Ethnomusicology Matters* (*Етномузикологија је важна*; в. Nemetek et al., ур., 2019), којим су обухваћени аспекти релевантности етномузикологије у савремено доба, с обзиром на њене „теме истраживања и резултате који могу да утичу на друштвене и политичке стварности” [26: 7]; [28]. Заиста, тема је у нашем данашњем животу веома актуелна; тако, и овај текст представља рефлексију која се придружује том кругу питања. Настојаћемо да му допринесемо на основу досадашњег личног професионалног – научничког, извођачког (певачког) и педагошког искуства. У форми есеја настојаћемо да осветлимо могућу и, према нашем виђењу, пожељну улогу етномузикологије и етномузиколога у Србији данас. При томе се примаран значај придаје етичком аспекту бављења овом дисциплином (на шта је указано и у првој по реду студији у поменутом зборнику [27: 18]). Реч је о практичној примени стечених знања и искустава у савременом животу традиционалне музике и савременом животу људских заједница из којих су та искуства изворно проистекла.

ПРИНЦИПИ

Услед знатног проширења поља интересовања етномузикологије у савремено доба, „класична” дефиниција традиционалне фолклорне музике се сматра мање-више превазиђеном. Ипак, кренућемо од те „старинске” дефиниције, будући да нам је жеља да укажемо управо на занемарене, а по нашем мишљењу примарно важне аспекте традиционалне музике. Према тој дефиницији, предуслови да се нека песма или инструментални комад могу сматрати традиционалним / народним / фолклорним јесу: старост, усменост, анонимност, колективност, континуитет, варирање, селекција – дакле, реч је о колективним искуствима и колективном памћењу – подразумевано, кроз праксу коју износе индивидуални носиоци, талентовани појединци или групе појединаца. Од побројаних, овог пута најпре обраћамо посебну пажњу на три елемента; то су старост, усменост и континуитет постојања.

Полазећи од ових премиса, у раду посматрамо традиционалне песме са мелодијама у облицима у којим су забележене – снимљене или записане нотама – у новије и у савремено доба, то јест, већином од средине XX века до данас, и које се и данас могу чути уживо у оригиналним извођењима (додуше, са јако редукованим репертоаром). Оно што је фасцинантно у овим забележеним звучним феноменима, што их чини атрактивним за слушање (поготово за слушање уживо), за бележење и, најзад, за репродуковање (то јест, за певање по угледу на оригинално извођење) јесте привлачност услед њихове изненађујуће велике изражајне снаге. Ова снага, међутим, не произлази само из динамички снажног чина извођења (уосталом, висока дина-

мика никако и није одлика сваког извођачког чина, напротив); она је садржана на првом месту у самој формалној, метроритмичкој и мелодијској структури певаних или свираних комада, а затим и у семантичкој равни, комплементарној са структурним елементима. Реч је, заправо, о врхунској *унутрашњој правилности / уравнотежености / хармоничности* ових музичких облика (или, како бисмо другачије рекли, музичких ремек-дела у малом). Можемо узети као аксиом да та правилност потиче од дугог континуитета усменог преношења кроз време, током ког су дати музички комади у својим облицима „брушени” кроз многа извођења најбољих певача. Ови извођачи нису само обдарени гласом и музикалношћу, већ и способношћу да песме у конкретним ситуацијама (као што су годишњи обреди и обичаји – зимски, пролећни, летњи, јесењи – као и обичаји људског животног циклуса – око рођења, венчања и смрти, па и разне ситуације у свакодневном животу), у којима су оне живе и увек изнова задобијале свој пуни смисао, изнесу на начин који је тим ситуацијама примерен, са дубоким разумевањем потреба заједнице и са пуним одговором на те потребе. Само су у тим условима одређене особине песама могле бити дугорочно сачуване. Штавише, у етнолошкој науци је потврђено да су сеоске људске заједнице, чији је опстанак (био) директно зависан од природних сила, чувале уверење да управо колективним усредсређивањем на елементарне структурне параметре обреда (а у њиховим оквирима и звучно-вербалних формула) и забраном одступања од правила обезбеђују њихову делотворност и будући складан однос заједнице са природним силама, а тиме и њен опстанак [4]. Отуда и основна сврха чина певања у оригиналном облику није (била) у пуком експонирању певача, његовом/њеном самопотврђивању или афирмацији као циљу самом по себи, већ у *служењу* вишој сврси *преноса поруке* између заједнице и природних сила, при чему је и статус певача у заједници препознат као посебан, посвећен, јер је он тај који преноси поруку [26: 348]. У том чину примарна је етичка димензија и стваралачки приступ извођењу и слушању. У стварању и преношењу поруке укључена је димензија интуиције и дугорочне меморије певача; наиме, у питању је *усмена* предаја, заснована на искуству генерација, а без рационалних уплива. Резултат свега тога јесте тај да слушалац који није поникао у сеоској средини, при сусрету са традиционалном песмом коју изводи њен носилац, буде спонтано и нагло суочен са мање-више непознатим, првенствено на емотивном нивоу: са пуноћом значења песме, њене поруке и *етоса* који стоји у њеној основи.

Важан ниво у препознавању изражајне снаге и етоса песме-поруке јесте њено структурно јединство, јединство њене формалне, метроритмичке и мелодијске компоненте, и то у споју који управо захваљујући својој правилности / хармоничности успева да „преживи” пренос кроз бројне генерације извођача и прималаца. Тај унутрашњи спој је оно што и јесте једна од централних тема занимања „традиционалне” етномузикологије, а што у

извесном смислу – по личном мишљењу ауторке текста и мишљењу блиских колегиница и колега – остаје основни и најважнији разлог данашњег и даљег постојања и опстајања етномузикологије као дисциплине. Сама структура традиционалне песме као јединственог споја више елемената на много начина потврђује важност одређених примарних законитости, које природне науке добро познају: начела симетрије, начела златног пресека и начела укрштаја. Динамика ових елемената функционише у оквирима начела *хармоније* као највишег стваралачког принципа, о ком су говорили антички мислиоци [в. 22: 181]. То су елементи које традицијска заједница интуитивно, инстинктивно препознаје као (универзалне) вредности и мере и отуда их, новим понављањима и извођењима, препоручује новим генерацијама, које су испрва слушаоци и примаоци, а потом, усвојивши правила традиционалних песама, њихови нови носиоци. Реч је о успостављању односа између заједнице, с једне стране, и стваралачких принципа природе, с друге стране – по принципу *аналогije* као принципа јединства, који стоји у снажној и непосредној вези са највишим стваралачким начелом, начелом Бога [22: 181–182].² У том погледу, може се рећи и да традиционалне песме поседују особине *иконичног*.

Одређени музички обрасци се у традиционалним песмама јављају у најразличитијим облицима формираним *варирањем*, што је још једна темељна карактеристика традиционалних песама; реч је о „музичком метајезику” као саставном делу традицијске културе [23: 63], у ком преовлађују музичке и/или идејне „надструктуре” [3: 87]. Сматрамо да је ове феномене потребно посматрати као културне кодове, који надилазе језик саме музике (илустрација може бити појам интонационог модела: његово уже значење се односи на музичку структуру, али он се може односити и на шире схваћену *идеју* о структури као општем принципу; в. [8: 111–112]).³ Овим културним, па и музичким кодовима се директно, по принципу *аналогije*, остварује људска појединачна и групна комуникацијска веза са појавама у природи. Важно је овоме додати једноставну чињеницу у вези са појмом ритма: етномузиколози и музиколози из различитих истраживачких средина слажу се у поставци да је ритмичка компонента стожер, основа сваке музике и мелодије [в. нпр. 20: 100]; то је у директној вези са универзалном ритмичком правилношћу функционисања општих природних процеса.

Поред свих ових елемената, потврђено је да се при певању регулише ритам дисања и рада срца певача [в. 2: 189], а експерименти показују и да се

² Интервју са проф. др Александром Петровићем о аналогном и дигиталном принципу послушати на интернет извору: <https://www.rts.rs/page/radi/sr/story/24/radio-beograd-2/4032805/pravoslavije-i-vestacka-inteligencija.html> (приступљено 28. августа 2020).

³ „Модел или типови су (...) теоријски конструкти, концептуалне категорије које не постоје на нивоу перцепције, иако чинови перцепције јесу фундаментални за дефинисање њихових особина. Они се поимају, изводе и егзистирају као идентификујући квалитети на когнитивном нивоу” [8: 112].

при групном певању срчани ритам певача међусобно уједначава. Кад се узме у обзир и душевно и емотивно учешће и задовољство више особа у чину произвођења складног заједничког звука, можемо бити сигурни у исправност тезе да је певање препоручљиво и у сврху очувања физичког здравља.⁴

Имајући у виду дуги континуитет постојања народних песама, и то у различитим ситуацијама – не само оним које изнедрују њихово поновно извођење са одређеним наменама / функцијама, већ и независно од тога, кроз сам проток времена, као „треперење” и сећање на конкретан звук – намеће се поставка о томе да песма сама, као звучни ентитет, постоји и опстаје и независно од живих извођења (баш као што се може рећи и за дела високе музичке уметности). Та теза је поготово интересантна кад је реч о традиционалној уметности: опстајање одређене звучне структуре кроз дуги временски период захваљујући усменој предаји и живим извођењима у тачно одређеним ситуацијама и контекстима, као и извесност њиховог поновног јављања у правилним, периодичним размацима, то јест, у поновљеним, временски условљеним контекстима за које су везани – ствара интуитивну слику о објективном постојању *песме* као самосталног звучног ентитета, који се открива онима који су спремни да буду посвећени његовој природи, његовом *сопству*, који ту природу поштују и спремни су да себе у том правцу непрекидно едукују, тренирају, оспособљавају да му се приближе и да освоје приступ световима које он, на одређени начин, заступа. Реч је о поставци да се традиционална песма пројављује и опстаје готово као *живо биће* [7: 64]. При томе се, кад је реч о певању, мора говорити о два ентитета: *песми* и *људском бићу* које је произноси својим телом и својом душом; певачким чином, та два ентитета се уједињују и остварују као јединствено звучно тело. Оживљавање традиционалног звука и интерес за њега истовремено кореспондира са поновним успоном угледа феномена *живог гласа*, који свакако можемо сматрати старијим од речи [19: 191] и који (за разлику од гласа из механичких и електронских медија) сведочи директном, живом предајом звучног / музичког искуства; глас је, наиме, еманиација тела, његово продужење [10: 187]. Дакле, да би се закорачило у свет традиционалне песме, неопходни су (управо као и за било који други озбиљан креативни рад кроз лични опит) посвећеност, трагалаштво, на одређени начин – послушност, скромност, поштовање, па, можемо рећи, и својеврсни аскетизам. Поготово је значајно не-повлађивање савременим токовима и правцима обликовања масовног укуса [в. нпр. 11] кроз подилажење слабостима слушалачке публике, жељне забаве.

Принцип који народна песма као ентитет подразумева, и који традиционални извођачки приступ о ком је овде реч можда најјасније одваја од осталих, јесте *тишина* као њен искључиви звучни параван. Овде је важно

⁴ Ова теза потврђује оправданост увођења музикотерапије, па и певања, у различите области конвенционалне медицине.

подвући да тишина у традиционалној песми не подразумева *паузу* у звучану, већ феномен унутар ког традиционална песма живи: из ког се рађа, у ком звучи, и у који се враћа – дакле, где је тишина схваћена као медиј постанка музичког дела [15: 148]. Традиционална песма је током дугог времена живела у контекстима када је, по принципу аналогije са мерама природе, уживала посебно поштовање својих извођача и прималаца; други звуци који би се придружили звуку песме нису могли бити присутни (осим у случајевима појаве *полимузике* као посебног звучног и контекстуалног феномена [24: 40]). Тишина у току извођења традиционалних песама представља њихово продужено звучање, потврду онога што је у њима исказано, одзвук исконског, природног, и услед тога – *лепог* и *доброг*; она такође даје слушаоцу времена и прилике да упије претходно отпевано и чувено. Због тога присуство тишине или, боље речено, умеће слушања тишине у традиционалној музици јесте један од примарних захтева за њено извођење које се опажа и процењује као успешно, чак и од слушалаца који за ту врсту музике немају афинитета.

НОСИОЦИ

Прекид природног континуитета преношења традиционалног знања кад су у питању звучне појаве одвијао се у Србији током XX века постепено (а вероватно и неосетно, јер је трајао током смена више генерација, из времена између два светска рата), паралелно са „пресељењем” традиционалних музичких облика на сцену (фестивале и концерте), а касније и у медије. У тим новим контекстима, традиционални облици певања задобили су сврху коју раније нису имали – пуко приказивање, без контакта са својим основним контекстом, тј. местом и улогом у самој култури. С друге стране, у улози рецепијената, уместо чланова традицијских заједница, нашли су се слушаоци и гледаоци из ширих друштвених кругова, најпре они који раније нису имали прилике да се са овим мелодијама сретну – житељи градова, а потом и слушаоци у местима одакле мелодије потичу и из удаљених, других сеоских средина. Нагла урбанизација, индустријализација и модернизација у Србији у другој половини XX века, развој медија (пре свега радија и телевизије), удружени са неконзистентношћу употребе термина који означавају традиционалну уметност у јавном дискурсу, па и грубе замене појмова подразумеваних под именом „народна музика”, довели су до све већег отуђивања ширих друштвених слојева од традиционалног фолклорног звука, некада неупитног и препознатљивог елемента традицијске културе Срба.

Данас су главни носиоци сеоске традиционалне песме и даље сеоски певачи. У њиховој природној средини њих је, нажалост, све мање, али њихову вештину у приметној мери преузимају млађи, њихови следбеници и наследници. Као речит пример процесa који су данас у току, могу се узети

прилике у областима централне Србије – Шумадије (које је ауторка овог текста редовно пратила у улози научника, теренског истраживача, сарадника у организовању и као извођач, сама или са групом „Моба“). У овом крају, носиоци традиционалних песама, у жељи да управо традиционална песма буде централни догађај њиховог окупљања, сами организују фестивале традиционалног певања на којима учествују, са главним циљем да се друже кроз песму. Интересантан феномен примећен на саборима ове врсте („Јасенички жубор” у Шаторњи код Тополе, „Кнегињино прело” у Враћевшници код Горњег Милановца, „Којекуде кад Србијом поћеш” у Орашцу код Аранђеловца) током скоро двадесетогодишњег периода јесте – да се на њима највише изводе песме новијег сеоског слоја, тзв. *на бас* (емски назив), или, као посебан извођачки куриозитет, примери (типични за област централне и западне Шумадије) тзв. *хибридних облика* певања (термин проф. др Д. Девића). Примери старог сеоског певачког слоја, карактеристичног пре свега за обредне музичко-фолклорне жанрове, које данас познаје релативно мали, и све мањи број певача, на овим саборима су заступљени изузетно ретко – једино на репертоарима група које долазе из удаљених геокултурних области (нпр. из околине Горажда, или је реч о колонистима са Баније или Кордуна, данас настањеним у Војводини или у Шапцу). Локални певачи са територије Србије, а они су генерацијски мање-више уједначени (реч је о генерацијама рођеним већином током четрдесетих и педесетих година XX века, мада има и старијих, као и све више млађих) у овим приликама не певају на старински начин, чак и кад њиме сами добро владају. Разлог томе је приклањање укусу и певачким могућностима већине (општи ниво певачке вештине временом видно опада), као и потреба за комуникацијом у свима познатим и блиским кодовима (музичким и текстуалним). Тако се на овим фестивалима могу чути нове песме; њих сами певачи стварају испевавајући нове ауторске текстове (љубавног, родољубивог или шаљивог садржаја) на „стандардне” мелодије новијег сеоског певачког слоја. Ове мелодије су већини учесника фестивала и сабора добро познате, сви могу учествовати у певању оваквих нумера и могу слободно комуницирати кроз песму. То кроз примере старе традиције једноставно није могуће; они су не само локално различити, већ поседују и одређену дозу херметичности која потиче од обредне природе старинског певања. Отуда се уочава да су и традиционални певачи у великој већини подлегли некој врсти српског сеоског „ворлд мјузик жанра”, ради лакше комуникације и успешније забаве кроз песму. Обредни, космолошки моменат певања је заборављен и занемарен, примат је узела забава. Занемаривањем и нестанком архаичних облика певања као важног дела идентитетског обележја етничитета на Балкану, регион дефинитивно престаје да буде оно по чему је заједно са овом музиком препознатљив. Замена у виду аранжмана и пројеката Горана Бреговића (и других, са сличним опредељењем), који данас

светом проносе лиценцу „балкански”, лажна су замена за важне аспекте традиционалног певања о ком је до сада у овом тексту било речи.

Међутим, на тим певачким сусретима о којима сада говоримо паралелно се одвија још један феномен: ту гостују, са старијима се друже и наступају и припадници средњих и млађих генерација који су учили слушајући и посматрајући старије бардове. Они често и радо изводе стари репертоар, као из почетка откривен са својим квалитетима; млади са посебним ентузијазмом преузимају на себе задатак очувања и преношења старих песама. Њихово окретање старим музичко-фолклорним формама мотивисано је ставом дијаметрално супротним од увреженог веровања о потреби за „превазилажењем” старих елемената културе [упор. 22: 178] и њиховом заменом новима. Напротив, чврсто убеђење младих извођача јесте да ове старе форме чувају специфичан квалитет израза и етоса који заслужује да буде сачуван и у што мање окрњеној форми предат новим генерацијама, које тек долазе. Нови слушаоци, спонтано примајући песму као јединство структуре, поруке и етоса, спонтано су је и доживљавали као изузетну вредност по себи, а њене извођаче као мајсторе свог умећа који заслужују највише могуће поштовање. Они се надају и верују да ће једног дана, после много вежбе, па можда (пожељно би било!) и „контроле” од стране оригиналних носилаца, постати достојни преносиоци песама, а тиме и њихове етичке и естетске поруке.

Велики повратак млађих певача традиционалном певању у Европи, у земљама од Скандинавије и Балтика до Балкана, и од Британије и Француске до Русије, одиграо се, обухвативши и Србију, почев од средине осамдесетих година XX века и добио је нарочити узлет деведесетих година (о томе је писано и у домаћој и у иностраној литератури; в. нпр. [2]). Од тада, упркос томе што примат у медијима и у интересовањима младих узимају обраде традиционалних песама, као привлачније широј слушаачкој публици, и даље су активни ентузијастички који негују традиционално певање у његовом изворном облику. Ансамбли и солисти који су окренути оваквим виђењима у домаћој етномузиколошкој литератури именовани су као *неотрадиционални* [9], док се у иностраној за овај целокупни феномен користи термин „секундарна усмена традиција” [1: 75]. У Србији је овакав приступ зачет ванинституционалним акцијама (у виду делатности београдских група „Паганке”, од 1983., „Моба”, од 1993., касније два „Дрина” и „Пјевачке дружине Светлане Спајић” и др.). Убрзо по оснивању групе „Моба” тај рад је почео да се одвија и у оквиру институција (Државни ансамбл „Коло” и Етномузиколошки одсек Музичке школе „Мокрањац”, Београд, касније и у приватној Школи за традиционално певање „Балканско културно наслеђе” и, најзад, на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду). Паралелно, односно, нешто касније, почели су и интензивни напори за очување и обнову српске традиционалне музике широм Србије у облицима који су делимично институционални (реч је о културно-уметничким друштвима и културним центрима широм Србије, а њихов рад на

овом пољу следи модел неотрадиционалних извођача из Београда [12]). Искуство показује да ванинституционалан рад на овом пољу даје велики замајац целом покрету, али да, с друге стране, делатност те врсте у мањим срединама, у којима се окупљају певачи са жељом да уче традиционалне песме свог и других крајева, у многоме олакшава макар делимично институционализовање, услед боље и чвршће организације (логистике) и финансирања.

Овај велики и обиман посао покренули су у Београду осамдесетих година етномузиколози и студенти етномузикологије (пок. Петар Д. Вукосављевић, Светлана Азањац, др Димитрије О. Големовић са студентима, међу којима Сања Ранковић и Јасмина Милојевић, а независно од њих, уз охрабрење пок. академика Димитрија Стефановића, и Јелена Јовановић); придружили су им се даровити и посвећени појединци као што су Светлана Спајић и Симонида Станковић, а подстрек су имали од носилаца традиционалне песме и инструменталне традиције, Светлане Стевић-Вукосављевић, Бокана Станковића и Дарка Мацуре. У средишту ових збивања нашла се генерација студената проф. др Драгослава Девића (и др Д. О. Големовића), образована на основама традиционалне етномузикологије и на темељном теренском упознавању са умећем народног музицирања,⁵ која је имала могућности да оствари плодотворне и драгоцене сусрете са казивачима на терену, јер је у то време њихових студија, а и каснијег професионалног рада, у селима још било много казивача који су били прави носиоци традиционалне музике. Отуда је овој генерацији етномузиколога у Србији, баш као и у другим земљама Европе, припала улога медијатора традиције у условима прекинутог природног међугенерациског ланца преношења традиционалних знања. Интерперсонална предаја стеченог знања [13: 161, 165, 166]; [1: 73] показала се као потреба и као једини доступан начин решавања проблема учења традиционалних песама од стране млађих певача. Рад који су ове личности спровеле (и спроводе данас, у Србији и ван ње) темељи се на теренском искуству, незаменљивом и најважнијем моделу и извору за етномузиколошка знања, као и за начине предаје традиционалних песама, у чему се захваљујући сарадњи са носиоцима традиције постижу изванредни резултати. То је ситуација у којој се извођач обучава да и сам постане преносилац поруке, која је истовремено исцељујућа и са високом естетском и етичком вредношћу.

Удео етномузиколога (као и за то високо оспособљених ентузијаста без формалног етномузиколошког образовања) са крајње озбиљно схваћеном идејом мисије у задатку који су примили на себе, у процесу чувања и преношења традиционалне песме мора бити укључено дуготрајно, континуирано учење, усавршавање, свест о томе да је у питању процес који запрема велики део животног века. О томе пише и колегиница из Грчке, чије се научничко, певачко и педагошко искуство заснива на процесу који има

⁵ Реч је о рођенима у периоду од касних педесетих до раних седамдесетих година XX века.

дужину и тежину животног века – 'life research' [14]. Од научника из области хуманистике, такав став у Србији данас следе етномузиколози и музиколози: др Сања Ранковић, др Весна Сара Пено, др Јелена Јовановић, а такође и етнологи и антрополози који се баве извођењем традиционалне фолклорне и црквене музике: др Александра Павићевић и др Гордана Благојевић. При дугом и посвећеном процесу учења, подразумева се сталан жив контакт са припадницима заједнице којој одређени видови музицирања припадају, од које су преузети, па делимично и учешће у њиховом животу. На тај начин се преклапају и улоге *аутсајдера* / проучаваоца и *инсајдера* / учесника у животу и догађајима од значаја за заједницу од које се преузимају песме.

Главни мотив учесника у животу и процесима „секундарне усмене традиције” јесте аутентични певачки доживљај какав не пружа ниједан други музички жанр. Реч је о дубинском препознавању порука садржаних у текстовима и мелодијама ових песама, од важности истовремено и за индивидуу и за колектив [20: 96 и надаље]. Ова врста искуства отвара пут ка универзалном разумевању музике [6], што је парадоксално само на први поглед: законитости и правилности у народним песмама универзални су и препознатљиви у свакој музичкој традицији света. Реч је о поновном успостављању искуствено постигнутог и доживљеног сагласја са хармонијом вишег реда; појам хармоније овде је схваћен на начин како га је сагледавао Лаза Костић, као „целовите стварности”, док и песник Момчило Настасијевић, који је у својој поезији и својим списима трагао за *матерњом мелодијом*, хармонију види као „живу” и као „неделиму стварност” [21: 46–47], којом је прожет сваки облик постојања.

ЗАКЉУЧАК

Имајући у виду историју српског народа у XX веку, мноштво (до сада још незалечених) траума⁶ које су га (само) у том периоду снашле, као и дисконтинуитета у културном и друштвеном развоју узрокованог тим траумама,⁷ не изненађује чињеница да је и однос према традиционалном певању код већине Срба до данас тако драстично промењен, да је упитан чак и сам његов назив. Наиме, сваки од термина који треба да га означи: „народ-

⁶ Поглед историчара на последњу деценију XX века у Србији, односно, у Београду, са истакнутом тешкоћом истраживача да према тако брзом следу догађаја заузме став за који је неопходно потребно одсуство емоција, као и професионална и временска дистанца, образложен је у: [25: 227].

⁷ По мишљењу ауторке овог текста, услед тих траума, у Србији је током XX века највероватније у свакој породици свака генерација имала неки (јак, или привидно јак) разлог да део породичног наслеђа не подели са млађим члановима породице, већ га радије прећути, да би се он неколико деценија касније сам помолио као каква утвара која дисконтинуитет памћења и разумевања сопствене историје од стране друштва додатно компликује.

но”, „изворно”, „традиционално”, „фолклорно”, „етно” – проблематичан је на свој начин, јер у медијима (у јавном говору) и у стручним написима доживљава различита тумачења и употребе. Услед ентропије ових значења, појам *традиционалног народног певања* као подразумевајућег дела нематеријалног националног и етничког културног наслеђа и сам је постао упитан, дискутабилан, нејасан, па током времена и све даљи како од својих правих носилаца, тако и од свих својих потенцијалних прималаца, реинтерпретатора, поштовалаца. Континуирана небрига врховних државних институција за овај сегмент културног наслеђа додатно је допринела забраву, занемаривању, па и стиду пред идејом о пуном значењу тог појма. Отуда је сасвим логично да се данас постављају питања као што су: „Зашто ви певате?” [управо као у: 16], „Шта ће ово вама, зашто се тиме бавите?” (питање упућено чланицама групе „Моба” у готово сваком интервјуу у медијима), „Нећемо ваљда ово да слушамо, нисмо ми сељаци” (усмени интерни коментар приликом једног од „Мобиних” наступа) и слично.

Да би се традиционалној песми данас приступило, да би се она, са својим у естетском смислу аскетским предзнаком, могла одржати, потребно је – како је још песник Момчило Настасијевић приметио – „родно мелодијско крштење” [20: 98]; [19: 191]. Песник и мислилац, који је и кроз своје стваралаштво „ослушнуо” звуке *матерње мелодије*, како ју је сам назвао, сматрао је да су у нашој култури узели маха страни утицаји и помодарство, услед којих је аутохтони начин музичког изражавања трајно потиснут. Оценио је чак и да постоји потреба за „великим постом и кајањем”, јер је, по његовом мишљењу, у питању дубок проблем духовне, а не техничке природе [17: 44]; [20: 101].⁸ Важно је нагласити да заступници идеје о потреби да се традиционално певање очува и у традиционалном облику чврсто стоје на становишту да оно никако не сме бити комодификовано и тиме упражњавано као предмет конзумирања са циљем пуке забаве (на овај проблем указано је у [27: 19]). Напротив: мишљење ауторке овог текста јесте да етномузикологија поред научне има и другу сврху и мисију у савременој Србији: да етички аспект етномузиколошког рада свој примарни значај задобија у практичној примени стеченог знања.

Заједно са црквеним појањем, чија је ренесанса у Србији у току такође од почетка деведесетих година XX века до данас, традиционално сеоско певање сведочи о самосвојности националног и етничког бића и његовог контакта са Богом и са самим собом. Наставак рада на овим пољима дословно значи наставак труда да се предупреди дисконтинуитет којем је српски народ XX и XXI века непрекидно изложен, а који неумитно води националном самопоништењу. Наставак рада и труда у правцу о ком је би-

⁸ Настасијевић пише: „За причест спрема се постом и молитвом. А чиме за музику? Много треба па да се ње удостојимо. Онда се она истински, дакле плодно, чује” [18: 188].

ло речи могао би значити наду у другачије токове људске мисли и свести у циљу очувања врлине и опстанка народа на овим просторима.

Можда најсажетије од свих овде наведених и ненаведених аргумената у прилог тези да се морална обавеза етномузиколога састоји у томе да шире знања о традиционалној музици, као и вештину њеног извођења, говори цитат једног испитаника анкете коју је др Гордана Благојевић спровела у циљу израде свог дипломског рада током деведесетих година XX века на концерту једног неотрадиционалног ансамбла у Београду. Наиме, испитаник је, објашњавајући своје мотиве доласка на концерт, написао једноставно: „Те песме нам чине добро, воле нас, подучавају” [5: 31–36]. О таквим искуствима сведоче сами полазници радионица, курсева и пројеката учења народних песама, што колегиница из Шведске потврђује констатацијом да је реч о “idea of singing as meaning-making as a central life value” [1: 80]. Овим долазимо на терен теолошког и филозофског појма *филокалије* (*добротољубља*), који заслужује ширу дискусију, а којој се можемо посветити у некој наредној лепој прилици.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Åkesson, Ingrid, *Oral/Aural Culture in Late Modern Society? Traditional Singing as Professionalized Genre and Oral-Derived Expression*, *Oral Tradition* 27/1 (2012): 67–84.
- [2] Åkesson, Ingrid, *From archival recording to aesthetic ideal: how individual performers have influenced style*, *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. (Eds. Susanne Ziegler, Ingrid Åkesson, Gerda Lechleitner, Susana Sardo), Study Group on Historical Sources of Traditional Music within the International Council of Traditional Music. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers, 2017: 184–201.
- [3] Арсић, Сузана, *Врањска песма као „експресивни жанр”*, Универзитет у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију, Београд, мастер рад (рукопис), 2013.
- [4] Бандић, Душан, *Колективни сеоски обреди као културни феномен*, Новопазарски зборник 2 (1978): 111–120.
- [5] Благојевић, Гордана, *Савремена рецепција традиционалне српске народне музике као елемент етничког идентитета*, дипломски рад, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за етнологију и антропологију (рукопис), 1999.
- [6] Глушчевић, Зоран, *Певање као пут од индивидуалног до универзалног*, *Повеља* 1 (1971): 14–26.
- [7] Grochowska, Ewa, *Koło czasu – kilka uwag o pracy nad śpiewem tradycyjnym oraz przekazem kompetencji muzycznych i kulturowych*, u: *Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia sebskie i polskie* (ur. Weronika Grozdew-Kołacińska i Bartołomiej Drozd, Lublin: Warsztaty Kultury, 2017: 65–74.

- [8] Закић, Мирјана, *Обредне песме зимског полугођа. Системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*. Етномузиколошке студије – дисертације, свеска 1/2009, Београд: Факултет музичке уметности, 2009.
- [9] Zakić, Mirjana and Nenić, Iva, *World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali*, *Etnoumlje* 19–22 (2012): 166–171.
- [10] Zumthor, Paul, *Oralité1*, *Mettre en scène* 12 (2008): 169–202.
- [11] Јовановић, Јелена, *Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици*, Човек и музика: међународни симпозијум Београд, 20–23. јун 2001: професору др Драгославу Девиху поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада [уредник Димитрије Големовић]. Београд : Vedes, 2003: 541–546.
- [12] Ђованович, Елена, *Внеинституциональное и институциональное обучение и передача традиционных песен: опыт из Сербии*, у: Музыкальная и художественная культура и образование: инновационные пути развития, материалы IV международной научно-практической конференции (Москва – Ярославль – Вологда, 27–29 марта 2019 г). Научное редактирование: Савенкова Л. Г., Бочкарева О. В., Долгушина М. Г. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (Ярославль) 2019, стр. 203: 63–65.
- [13] Jovanović, Jelena, *Questioning the Possibility of Revitalizing Traditional Rural Songs in Topola, Serbia*, *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches* / Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay, Svanibor Pettan, eds. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Press, 2010, str. 161–179.
- [14] Katsanevaki, Athena, *'Life-Research': Approaching the field as a life-long process*, in: *Research of Dance and Music on the Balkans, International Symposium Brčko, Decembre 06-09* (ed. Dimitrije O. Golemović), Banja Luka: International Musicological Society – Sarajevo: Musicological Society of RS – Brčko: Musicological Society FBiH, Baštinari, 2007: 5–24.
- [15] Lissa, Zofia, *Tišina i stanka u glazbi*, у: *Estetika glazbe /ogledi/* (ur. Danko Grlić, Ivan Kuvačić, Antun Žvan), Zagreb: Naprijed, 1977: 147–167.
- [16] Мастюгина, Полина, *Зачем вы поете? или Философский ответ на философский вопрос юного Вани Кабанова*, *Вестник Российского Фольклорного Союза* 4(19) (2006): 12–25.
- [17] Настасијевић, Момчило, *За матерњу мелодију*, *Сабрана дела*, Четврти том (ур. Новица Петковић), Београд – Горњи Милановац: Дечје новине – Српска књижевна задруга, 1991а: 38–45.
- [18] Настасијевић, Момчило, *Белешке за апсолутну поезију (2) Белешке за нову поетику*, *Сабрана дела*, Четврти том (ур. Новица Петковић), Београд – Горњи Милановац: Дечје новине – Српска књижевна задруга, 1991б: 186–189.
- [19] Настасијевић, Момчило, *За матерњи музички језик*, *Сабрана дела*, Четврти том (ур. Новица Петковић), Београд – Горњи Милановац: Дечје новине – Српска књижевна задруга, 1991в: 190–195.
- [20] Пено, Весна, *Реч и мелодија у стваралаштву Момчила и Светомира Настасијевића*, *Музикологија* 15 (2013): 91–104.

- [21] Петковић, Новица, *Један поглед на Настасијевићеву поезију*, у: *Огледи о српским песницима* (ур. Душан Иванић, Босиљка Милић, Живојин Станојчић), Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 1999: 7–66.
- [22] Петровић, Александар, *Аналогија и ентропија. Филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Косте Стојановића*. Нови Сад: Матица српска, 2005.
- [23] Петровић, Радмила, *Српска народна музика. Песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт. Посебна издања, Књ. ДХСIII, Одељење друштвених наука, Књ. 98, 1989.
- [24] Rappoport, Dana, *Space and Time in Indonesian Polymusic*. Archipel 86 (1), (2013): 9–42.
- [25] Ristović, Milan, *Ten Black Years in Belgrade, 1990–2000. A Historian's Personal View of the History of His Time*, Stockholm – Belgrade. Proceedings from the Third Swedish-Serbian Symposium in Stockholm, April 21 – 25, 2004 (ed. Sven Gustavsson), Konferenser 63, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2007: 222–227.
- [26] Scheub Harold, *Body and Image in Oral Narrative Performance*, New Literary History, Vol. 8, No. 3, Oral Cultures and Oral Performances: 1977: 345–367.
- [27] Seeger, Anthony, *How Does Ethnomusicology Matter? The Socio-Political Relevance of Ethnomusicology in the 21st Century*, in *Ethnomusicology Matters. Influencing Social and Political Realities*. Music Traditions Vol. 1. Series of the Department of Folk Music Research and Ethnomusicology at the University of Music and Performing Arts, Vienna. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 2019: 15–32.
- [28] Hemetek, Ursula (ur.), *Ethnomusicology Matters. Influencing Social and Political Realities*. Music Traditions Vol. 1. Series of the Department of Folk Music Research and Ethnomusicology at the University of Music and Performing Arts, Vienna. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 2019.
- [29] Hemetek, Ursula, Kölbl, Marko and Sağlam, Hande, *Introduction*, in: *Ethnomusicology Matters. Influencing Social and Political Realities*. Music Traditions Vol. 1. Series of the Department of Folk Music Research and Ethnomusicology at the University of Music and Performing Arts, Vienna. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 2019: 7–14.

TRADITIONAL RURAL SINGING IN SERBIA TODAY: PRINCIPLES, BEARERS, MOTIVATION

Jelena Jovanović

S u m m a r y

In international ethnomusicological circles, topical are questions about the relevance of ethnomusicology as a humanistic discipline nowadays. This article is a contribution to the discussion, which follows the traces of “classic” definition of traditional music and endeavours to explain the reasons behind the fact that just this “traditionalist” approach to traditional arts has been of the highest importance for the survival of the community that gave birth to it.

Principles on which traditional songs are built – its structural elements – follow the logic of natural measures and laws (symmetry, the Golden ratio, crossing); in a sung form they were able to survive for a long time owing to their regularity, harmonicity, and their *iconicity* of the kind.

Even though the bearers of traditional rural singing in Serbia nowadays are primarily village singers, there are also many young singers from village and town settings, who are especially interested in the older forms of singing. Their motivation lies in their emotional response to the regularity and expressive strength of the traditional song. Besides, in traditional songs they recognize *beautiful* and *good*.

УДК

783.25.087.6:271.2

316.75:783(497.11)

ПСЕУДОМОРФОЗЕ СРПСКЕ ТРАДИЦИЈЕ ПОЧЕТАК МИЛЕНИЈУМА И ПОСЛЕДЊИ ДАНИ

Александра Павићевић*

А п с т р а к т: Испред читалаца се не налази класични научни рад са доследно коришћеним научним апаратом. Испред читалаца је антрополошки есеј настао као плод вишеслојног искуства ауторке, позване да се изјасни о теми „Традиционална музика у Србији данас, у измењеном радном и празничном свакодневљу”. У то искуство су уплетени антрополошко образовање и дугогодишњи истраживачки рад, активно учешће у животу Српске православне цркве, а у оквиру византијске певнице „Свети Јован Дамаскин” и искуство рада у женској певачкој групи „Моба”. Настојала сам да се осврнем на период од деведесетих година 20. века, током којег је дошло до ревитализације религије и потребе да се успостави континуитет са традиционалним предањем. Овај покрет се, између осталог, манифестовао кроз ревитализацију појединих црквених, али и народних музичких традиција и певачких пракси. Међутим, сам покрет је изгледа у себи садржао и семе деструкције, односно показао се неотпорним на утицај масовне културе и деконструктивистички дух епохе.

Кључне речи: обнова, византијско црквено појање, изворно певање, масовна култура, нација, идентитет.

Приликом устоличења новог председника Републике Хрватске у фебруару 2020. године, чувена екс-југословенска и хрватска уметница, Јосипа Лисац, отпевала је хрватску химну. Учинила је то на њој својствен начин, апстрахујући готово у потпуности речи химне, наглашавајући уметност личне интерпретације сваке мелодије, па и оне намењене светој песми нације. Ко год да је гледао овај „спектакл” морао је имати утисак да се на сцени одиграва права гротеска – са једне стране, званице које не успевају да

* Др Александра Павићевић, научни саветник у Етнографском институту САНУ Београд, и-мејл: adfgadfg@dfi

похватају развучене и деформисане речи, те, њихово „обичајно” певање у глас постаје неумушто покретање усана, а са друге, ексцентрична дива која, без икакве сумње у оно што ради, издржава у томе до краја, не бивајући нимало узнемирена видном збуњеношћу присутних. То и такво извођење хрватске химне било је јасна метафора постисторијског тренутка у којем се налазимо, тренутка у којем постаје јасно да је дошло до потпуног растакања колективистичких идеологија, а понајвише до разобличавања идеје нације као колективног егзистенцијалног оквира. У свету који настаје, овакве идеологије имаће простора онолико колико не буду угрожавале стварање амбијента глобалног тржишта. То значи да ће у највећем броју случајева бити сведене на паганско-фолклорно обожавање мита о нацији, који ће, услед непостојања свима доступног квалитетног образовања, као и услед систематског урушавања способности симболичког мишљења, најчешће бити поље озбиљних манипулација опет зарад користи политичких и не знам каквих још елита. У овом процесу значајну улогу има и глобално маргинализовање хуманистичких наука и њихово узмицање у односу на техничко-технолошки сектор [1].

Да ли је пут који сугерише овакво стање ствари једносмеран? Да ли је понор који се назире на његовом крају неизбежан? И да ли одавно најављени крај историје за хришћанску цивилизацију значи пропаст и нестанак или пак повратак у крило есхатона? Да ли постоји нада за (барем) лично избављење из канџи *врлог новог света* или смо осуђени да будемо храна некаквог суперинтелигентног дигиталног *матрикса*?¹

И какве све то има везе са темом овог текста? Одговори на ова питања, која ћу, више као предлог, него као коначни закључак изнети, представљају резултат личног искуства сазданог од различитих слојева: антрополошког образовања и дугогодишњег истраживачког рада, од искуства активног учешћа у животу Српске православне цркве, а у оквиру византијске певнице „Свети Јован Дамаскин”,² и од искуства рада у женској певачкој групи „Моба”.³

Иако се духовно стање савремене цивилизације дуго времена крчкало у различитим казанима различитих епоха, али са увек истом покретачком ознаком: људска тежња за слободом, ми се, у нашим академским ра-

¹ Слободан Деспот у емисији: Институт за Драгославом Боканом.
<https://www.youtube.com/watch?v=5RMq3JxhA18&feature=youtu.be>

² Певница „Свети Јован Дамаскин” од 1993. године редовно учествује у богослужењима, најпре у храму Светог Александра Невског, а затим и у храму Светих апостола Петра и Павла у Београду. Негује византијски и *српски народни* напев, Јовановић [6].

³ Група „Моба” постоји од 1993. године. Њене чланице се баве бележењем, транскрипцијом, извођењем и очувањем српске изворне песме, у оним облицима у којима је она постојала и у којима је забележена у српској вокалној традицији, дакле, без намерних стилизација. Издала је пет самосталних аудио издања (једно у Француској) и учествовала на неколико компилација и стручних музичких студија.

справама, некако увек враћамо у деведесете године 20. века. Оне су, на нашим просторима изгледа биле последња релевантна тачка прелома. Овај је код нас био обележен ратовима, распадом државе и стварањем нових држава по линијама етничких и конфесионалних припадања. Супротно тадашњој слици Континента, који је славио већ деценију од стварања *нове Европе – без граница*, на западном Балкану су настајале нове линије раздвајања, односно потврђиване старе.

Како гео-политичке промене никада не могу да не оставе трага на људском мишљењу и понашању (ако не да њима буду и узроковане), то је и распад СФРЈ довео до потребе за проналажењем новог/старог идентитета (ако њоме није и био узрокован). На нивоу колектива, како год га овде назвали – народ, нација (антрополози нам строго забрањују да олако користимо ове термине, јер су заправо потпуно апстрактни), требало је поистоветити се са једним од понуђених етничких идентитета. Заправо, било је важно не бити више Југословен, јер ни држава са тим именом више није била *она стара*. На нивоу појединца, потреба за проналажењем идентитетског упоришта била је подстакнута не само локалним ратно-политичким контекстом. Можда и више од тога, различите духовно-аскетске праксе [14] које се јављају тих година биле су одраз глобалног, постмодерног трагања за изгубљеним премодерним „духом”, за традицијом са којом је модерна грубо раскрстила, за њеном непатвореношћу, за једноставношћу, за истином и опет – за слободом [3: 20]. Оптимизам који је красио евроамеричку цивилизацију од 60-их година 20. века и био оличен у културним револуцијама и покретима тога доба (хипи покрет, антиратне грађанске политике и активизам, сексуална револуција, успон феминизма, радикалне промене на телу заједнице – понајвише породице...⁴) полако је нестајао. Хипи идеју комонвелта, заједничког света без граница и ратова, света устројеног на принципима хуманости, једнакости, слободе... неприметно је потискивао други – формално сличан, али суштински сасвим другачији – свет глобалног капитала и тржишта.

У Србији, паралелно са овим политичким променама, долази и до снажног духовног преокрета. Вероватно ће му многи оспорити епитет „духовни”, али сматрам да преокрет јесте био плод духовне потребе (и на колективном и на индивидуалном нивоу), потребе да се изнова одговори на кључно питање Ко/шта сам ја? и Ко/шта смо ми? Оно што се касније десило са тим преокретом и са његовим манифестацијама, јесте једна од имплицитних тема овог текста.

Укратко: недостатак континуитета културе и културних политика, немогућност интелектуалне елите и одговорних институција да делују уједињено на послу народног просвећивања, учинили су да колективни (национални) идентитети код нас постану веома плодно тле ратних и поли-

⁴ О трансформацији породице током друге половине 20. века види више у: Павићевић [11].

тичких манипулација. Са друге стране, намерним пласирањем турбо-фолк културе и занемаривањем историјског искуства у погледу односа вере и нације⁵, индивидуалне идентитетске праксе временом су се испоставиле много више одразом конзумеристичког духа, него што су биле резултат евентуалног личног самопреиспитивања и проналажења чвршћег духовног упоришта пред стихијама новог миленијума.

Али „Дух дише где хоће”, како пише свети апостол (Јов 3:8), па, у том и таквом историјском и културном амбијенту, настају и неформални, алтернативни покрети оличени у тежњи за обновом различитих народних традиција – најпре оних које су се тицале хришћанства, односно православља, а затим и различитих уметничких традиција, што црквених што народних.

Реактуелизација друштвене улоге Српске православне цркве и снажна потреба за проналажењем уточишта у метаисторијским оквирима, довели су до повећања броја верника који су приступали вршењу обреда животног циклуса уз учешће цркве (крштење, венчање, погреб), али и броја оних који су почели да редовно учествују у црквеним службама, првенствено у литургији [7]. Ревитализација живота цркве начелно је била урбани феномен који је у великој мери привукао младе и образоване људе, и то, опет, посредством уметности. Наиме, деведесетих година у Београду почиње са радом неформална школа византијског црквеног појања коју држи композитор Владимир Јовановић (1956–2016). Полазници, многи од од њих тек неофити, уче византијску неумску нотацију, и упознају се са смислом и значењем велелепних црквених служби које су написане рукама светих химнографа. Узори су светогорски монаси и врсни појци, али се као приручници користе и бугарски зборници и искуство неких духовника Српске православне цркве којима је византијско појање било блиско. Паралелно са педагошким радом, Јовановић ради на формирању антологије неумских записа мелодија по традицији појања Источне хришћанске цркве, у српској редакцији. Он грчке узоре препевава на црквенословенски језик, водећи рачуна о акцентима, фразама и етосу појединих песама [10].⁶ Школа, која је иначе била део делатности Иконописачко-појачког братства „Свети Јован Дамаскин”,⁷ успела је да изнедри неколико генерација појаца, који су се касније дошколовали на разним странама и оснивали своје певнице, па чак и нове шко-

⁵ Уместо да се повеже са идејом Цркве и православља као наднационалне и васељенске заједнице, и држава и црква су посегле за несретним деветнаестовековним савезом који је почивао на етнофилетистичким сентиментима и у којем је Црква заправо послужила само као део пројекта настајања модерне српске државе и нације. Међутим, та национална идеја није почивала на стратегији темељног просвећивања народа, већ на мешавини традиционалне религиозности, фолклора и поистовећивања етничког и конфесионалног идентитета. О томе више: Павићевић [12].

⁶ Антологија је публикована постхумно 2017. године, као факсимил рукописа Владимира Јовановића са пропратним уводним текстовима и цртежима.

⁷ Више о Иконописачко-појачком братству „Свети Јован Дамаскин”, види код Ј. Јовановић [6].

ле. Ова група је током времена изнедрила и већи број монаха и монахиња, јеромонаха и свештенослужитеља, који данас живе и служе не само у Србији и бившим југословенским републикама, већ и диљем читаве Европе, па и Америке.

Нешто пре настајања певнице, неколико иконописаца, оснивача и чланова Братства, отпочели су са својом мисијом обнове фрескосликарства, по узорима на ранохришћанску и византијску уметност [9]. Сликање на мокрој малтеру, толико (стотина) година одсутно из уметничких пракси Српске православне цркве (и не само из њених), као и сликање по теолошки утемељеним иконографским плановима, било је у складу са поновним откривањем православља и хришћанства као свеобухватне философије и начина живота, као и са жељом да се прескакањем векова, ходом уназад, оживи и у садашњост доведе онај победнички полет ранохришћанске заједнице [19]. Истом том идејом живела је и певница. Но, Братство није било ексклузивна појава. Оно је било много више парадигма свеукупно дешавања. Широм Србије тих година оживљавају црквене певнице и хорови, у многим парохијама се поново организује катихеза за оне који желе да се крсте, обнављају се цркве и манастири, а са њима и монашке заједнице, цвета и православна издавачка делатност, поновно се штампају житија святих, дела Светог Јустина Ћелијског, Светог владике Николаја Велимировића, Хиландарско братство издаје махом аскетску литературу, а активни су и многи други издавачи: Образ светачки, Светигора, Глас Цркве итд. Док „напољу” дивљају ратови, економска и друштвена криза, Црква одговара на своју историјску и есхатолошку улогу и зрачи оптимизмом.

Нешто слично се дешава и на пољу традиционалне уметности, тј. традиционалне музике (мада се појављује и интересовање за стара умећа, па се у Београду отвара неколико школа ткања, калиграфије, златовеза и сл.). Неколико девојака етномузиколога, етнолога и филолога (део њих из поменуте певнице) оснивају женску певачку групу „Моба”. Са њима у почетку ради и Дарко Маџура (1952–2020), професионални музичар и свирач на већем броју народних инструмената. Претходила им је група „Паганке”, основана 1983, као и рад Светлане Стевић-Вукосављевић, народне уметнице из Хомоља. У то време српско изворно певање могло се чути и од одређеног броја изворних, сеоских група, које су се углавном појављивале на приредбама организованим поводом локалних светковина или на фестивалима народног стваралаштва. Изван овог контекста, изворног певања готово да није било. Његова улога као комуникацијског кода, било у ритуалима било у свакодневици, одавно је већ била изгубљена. Уместо саопштавања и преношења поруке, изворно певање, следећи моделе масовне популарне културе, постаје искључиво средство забаве. Ово се, између осталог, одражава и кроз занемаривање комплексних музичких образаца старијег сеоског певања, зарад „лакших нота”, слушљивих широј публици.

У жељи да на извештан начин зауставе овај процес и да суштину традиционалног музичког предања пренесу кроз овај век, чланице групе српском певачком наслеђу приступају философски, идеолошки, посвећенички. Свесне да њихово извођаштво није везано за „природно окружење” традиционалног певања, односно да нема могућност да прати обичајни или обредни циклус заједнице, чланице настоје да разумеју и сачувају његов комуникацијски аспект, верујући да су ти музички обрасци одраз архетипских естетских и етичких критеријума који, захваљујући својој „савршености”, успевају да трансцендирају време и простор.

Настају и друге сличне певачке групе, оснива се одсек за традиционалну музику у Музичкој школи „Мокрањац”,⁸ те народно изворно певање постаје готово неизоставни део разних културних догађаја – приредби, отварања изложби, промоција и концерата.⁹ Нова/стара песма је одлично прихваћена, а посебно емотивно на њу реагује урбана публика, која са оваквим музичким жанром до тада није имала много додира.

Међутим, медени месец „српске обнове” није дуго трајао. Врло брзо је постало јасно да су историјски окови превелико бреме да би били тако лако савладани, те да је велико питање да ли се та борба може водити заједнички, на нивоу колектива или је овде реч искључиво о индивидуалном духовном подвигу. Јењавање колективног полета на послу откривања и очувања традиције манифестовало се, између осталог, у лаганом (колективном) напуштању највиших естетских идеала, који су често били веома аскетски у изразу. Популарна (не)култура лагано прождире и алтернативну сцену.

Што се тиче византијског појања, захваљујући којем је крштен и члановима Цркве постао велики број младих људи, након почетног одушевљења и одобравања, у Српској православној цркви се јављају и бивају све јачи гласови против „грчке”, а за неговање *српске* појачке традиције. О овоме је већ доста писано и у српској музикологији, етномузикологији и у етнологији [13; 6; 2]. Но, овде ћемо рећи само то да се под *српским народним црквеним појањем* подразумева у основи једногласно (некада са пратећим гласом) певничко певање, какво је бележено од 19. века од више записивача. У предговору за свој *Осмогласник* Стеван Ст. Мокрањац је написао да је свој зборник саставио према ономе што је чуо „на терену”, од стране појаца његовог времена, те је забележене мелодије преточио/превео у западноевропски нотни и тонални систем. Генерално, за разлику од византијске музичке традиције, у традицији српског народног црквеног појања нису тако пластично изражене тоналне разлике између осам *гласова* (мелодијских модела) на којима почива црквена химнографија. Ови тонални и ле-

⁸ Међу оснивачима, први предавач и шеф Одсека је др Сања Ранковић, етномузиколог, чланица групе „Моба”.

⁹ Ова традиција је раније негована и кроз праксу БЕМУС-а да један концерт у оквиру фестивала посвети изворном народном стваралаштву.

ствични склопови имају дубоко симболичко (и иконичко) значење. Осим тога, и вишегласни црквени хорови, настали махом по узору на појачку традицију Руске православне цркве и хорске традиције Западне и Средње Европе, такође су сматрани „домаћиним” од византијског напева. Године 2001, благословом патријарха Павла, византијско појање у Србији стављено је под одређену врсту забране, те се неко време није могло чути изван појединих манастира у којима се неговало од почетка 2000-тих па до данас. Такви су, на пример, манастири Жича и Ковиљ. Осим тога, Српска православна црква никада није покушала да организује појачке школе за лаике који певају у градским црквама. Појање је и на богословијама и на Православном богословском факултету третирано искључиво као активност у оквиру самог клира.¹⁰ Због тога се дешава да је у градским црквама појање које прати службу често на ивици звучног инцидента!

Православно богослужење конципирано је тако да сваки његов учесник свим својим чулима доживљава стварност царства небеског чија се врата отварају током светог времена литургије. И свештеничка молитва и појање и живопис и архитектура налазе се тако у служби молитве и остваривања евхаристијске заједнице, која траје у времену и вечности. Међутим, као да је изгубила веру у есхатолошко оправдање таквог концепта, Црква је и овде пропустила да успостави минимум стандарда. Старање о овоме оставила је провизорном суду често некомпетентних и незаинтересованих појединаца (свештеника, епископа, чланова црквених одбора, спонзора и ктитора...), од чијих личних естетских назора зависи и избор начина појања и осликавања и спољашњи изглед цркве. Као што је у служби (посебно приликом обављања обреда изван литургије: резање колача, помен, крштење, венчање) једино постало битно да се обред што пре заврши, тако је и код избора живописачке технике или архитектуре храма постало битно само да се посао „обави” – без настојања да се у вези са тим консултују компетентни, угледни стручњаци из различитих уметничких области. Парадигматичан пример овог „лаконског” односа према традицији Цркве представља Храм Светог Саве на Врачару. Уместо да за његову обнову и изградњу буде набављен најквалитетнији камен, да буду ангажовани најбољи каменоресци и клесари, да ово сакрално срце престонице, макар заличи на неки од бисера средњевековне сакралне архитектуре, Србија и Београд су добили цркву и парохијски дом који се, осим обликом (ово важи само за цркву) не разликују много од било које хипермодерне, лошим материјалима и на брзину саграђене зграде.

¹⁰ Изузетак од овога је школа „Корнелију у спомен”, која се од деведесетих година 20. века редовно одржава у Карловцима. Школа је добро посећена и врло жива, а њени идејни покретачи су сами Карловчани. Главни стручни сарадник је др Даница Петровић, музиколог, дугогодишња сарадница и директорка Музиколошког института САНУ. Такође, током последњих неколико година, иницијативом манастира Ковиљ и Епархије бачке, у Новом Саду раде школе црквеног византијског појања и народног црквеног појања.

Што се тиче изворног певања, и овде долази до псеудоформи традиционалног музичког предања. Док се чланице групе „Моба” баве философским питањима свог односа са публиком, значења песама, микроинтервалима, сазвучима и аликвотним низовима, док група ради као лабораторија личног и колективног самоиспитивања и напредовања и са успехом у свету представља српску певачку традицију, на домаћем терену је све више „етно” група. Оне прибегавају обрадама изворних песама, њиховом комбиновању са инструментима, ритмичком и мелодијском прилагођавању новим музичким обрасцима, а све то под паролом да свака генерација оставља свој печат на традицији, те да је ова динамични, а не статични феномен. Да *world music* концепт нема никакве везе са српском традицијом, показаће време током којег ће, у то сам уверена, бити заборављена већина аранжмана настала на таласу „етно” инспирације. Динамичност традиције не подразумева комбиновање жанрова, већ њено дубинско разумевање и креативни чин у којем бива сачувана симболичка порука. Симбол није „као” истина, симбол је њен сажетак.

Занимљиво је споменути да је ова српска певачка псеудотрадиција била, преко различитих „етно” група присутна и на свечаностима приређиваним поводом обнове неких старих манастира и цркава у Србији. И управо су та и таква „прерађена” песма и извођачки манири који су их пратили (далеко од скромности, пристојности и ненаметљивости народних певача), наилазили на бољи пријем код публике. Неретко су прве редове публике чинили представници црквене јерархије. Изворне песме, такође певане у овим приликама, биле су превише ненаметљиве да би се такмичиле са буком синергије балканских, афричких, источњачких и ко зна каквих још ритмова и фоклора.

Читав овај ток ствари сугерисао је да не само да је масовна култура завладала нашим целокупним животом, већ и то да јој је пошло за руком да сажваће и испљуне крхотине српске традиције. Повратак религији и традицији, који је, како смо већ споменули, обележио деведесете године 20. века, заправо није зауставио општи процес секуларизације, који је код нас донекле био замаскиран животом у постатеистичком друштву. Но, процес секуларизације није значио само суштинско опадање вере у Бога и учење цркве, него и рашчаравање и профанизацију читаве културе.

Из свега што смо до сада рекли, намеће се закључак да је велики терет кривице за садашње духовно стање нације на Српској православној цркви. Но, иако сматрам да је као једина национална институција са непрекинутим историјским континуитетом, као и са врло великим ауторитетом, требало да спремније одговори на изазове времена, те да заиста буде светионик у долазећим искушењима, одговорност ипак мора бити подељена. Одговорни су многи: држава и профитери без визије и истинског патриотизма, који су државом управљали и још увек управљају, интелектуална и свака друга елита, креатори и спроводитељи образовне, културне, друштве-

не, медијске политике... и, на крају, сваки појединац који, услед огрезлости у конформизму, није (био) спреман на минималну жртву за опште добро. Но, ово нас враћа на почетак, односно на причу о духу времена у којем за колективистичке, националне идеологије више нема места, посебно у друштвима која су, као наше, систематски и плански уништавана током низа деценија.

Колико год да смо дубоко потонули у муљ света флуидних и необавезујућих идентитета, излаз постоји, и на крају пута се не налази нужно понор. У Србији још увек живи довољно способних, компетентних, умешних људи који би били у стању да „оправе” домаћу економију, да обнове националну културу – и ону традиционалну и ону савремену – која обилује врхунским и научним и уметничким достигнућима. Једини заједнички именитељ њихове удружене акције требало би да буду патриотизам и потреба да се Србија учини добрим местом за живот генерација које долазе. Но, ако већина позваних, у свом цинизму одлучи да патриотизам прогласи превазиђеним, те да закључи да је далеко уносније бавити се историјским ревизијама и деконструисањем националних митова, онда нам не остаје ништа друго до да свој пут наставимо сами, свако за себе, верујући у неку другу правду и истину која нас тим путем води или барем чека на његовом крају.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Башић, Ивана, Александра Павићевић, *Између политике, историје и идеологија – хуманистика у окриљу карго култа*, у: Јован Ћирић, Лука Breneselović, *Zbornik za percepciju naučnog rada i poznavanje rekvizita njegove osene*, Monografija 165. Institut za uporedno pravo, 2017, 99–116.
- [2] Благојевић, Гордана, *О рецепцији црквене византијске музике у Београду крајем 20. и почетком 21. века (или како је Стеван Мокрањац постао **старији и српскији** композитор од Стефана Србина)*, Гласник Етнографског института САНУ, 2005. књ. LIII: 153–171.
- [3] Đorđević, Jelena, *Postkultura*. Beograd: Clio, 2009.
- [4] Jaćimović, Srđan, *O razlikama u tradiciji crkvenog pevanja Vizantije i Srbije*. <http://aperto.artf.ni.ac.rs/index.php/o-razlikama-u-tradiciji-crkvenog-pevanja-vizantije-i-srbije/>
- [5] Јовановић, Владимир Љ., *Антологија или Цветословље. Свакодневно и празнично појање у осам гласова*, Јелена Јовановић (прир.), Београд: Ризница, 2017.
- [6] Јовановић, Јелена, *Идентитети изражени кроз актуелизацију свирања и градње кавала у Србији 90-тих година XX века*. Музичке праксе Балкана: етномузиколошке перспективе, (ур.) Д. Деспић, Ј. Јовановић, Д. Лајић-Михајловић, *Научни скупови САНУ CXLLII. Одељење ликовне и музичке уметности*, књ. 8, Београд: Музиколошки институт САНУ. Електронски оптички диск, 2012, 1–27.

- [7] Јованчевић (прир.), Негован, *Шематизам Епархије шумадијске*. Крагујевац, 2000.
- [8] Милин, Мелита, *Етапе модернизма у српској музици*, Музикологија, 2006, бр 6: 93–116.
- [9] Митровић, Тодор, *Хипервизантиски парадокс: Зашто је могуће/потребно говорити о стилу савременог црквеног сликарства у Србији?*, у: А. Павићевић (ур.), *Религија, религиозност и савремена култура. Од мистичног до (и)рационалног и vice versa*, Зборник Етнографског института САНУ, 2014, 30, Београд: Етнографски институт САНУ: 87– д 103.
- [10] Павићевић, Александра, Гордана Благојевић, *Од електроакустичке музике до византиског појања и vice versa: Владимир Јовановић, композитор*, Етноантрополошки проблеми, 2018, 13 (2), 327–344.
- [11] Павићевић, Александра, *На удару идеологија. Браќ, породица и полни морал у Србији у другој половини 20. века*. Београд: Посебна издања Етнографског института САНУ, 2006.
- [12] Павићевић, Александра, *Жива дела мртвих тела. Смрт и религија нације у Србији 19. века*, Гласник Етнографског института САНУ, LIX (1) Београд, 2011/1, 7–28.
- [13] Пено, Весна, *Предање и/или традиција у новијој богослужбеној музици Српске цркве*, Гласник Етнографског института САНУ, 2015, LXIII (2). стр. 433–450.
- [14] Sinani, Danijel (ur.), *Antropologija religije i alternativne religije: Kultura identiteta [Anthropology of Religion and Alternative Religion: A Culture of Identity]*. Beograd: Filozofski fakultet Univerzitat u Beogradu i SGC, 2011.
- [15] Prodanov-Krajišnik, Ira, *Desekularizacija u srpskoj umetnosti i muzici*. Religija i tolerancija, 2008, Vol. VI, No. 9, str. 37–58.
- [16] Совтић, Немања, *Постмодерна у „огледалу” епистемолошког реза између утопијске и постутопијске свести и студија случаја: „Излазак” из историје музике и музикологије*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 2013, бр. 48. стр. 179–188.
- [17] Хофман Веселиновић, Мирјана, *Митолошки апсекти музике. Од модерне ка постмодерној – преломна тачка?* Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 1993, 12–13, стр. 7–14.
- [18] Шмеман, Александар, *Национални препороди православних народа мимо православља*, Хришћанска мисао, 1994, бр. 4–6.
- [19] Шмеман, Александар, *Историјски пут православља*, Цетиње: Митрополија цетињска, Атос, 1994.
- [20] Šuvaković, Miško, *Postmoderna*, Beograd: Narodna knjiga, 1995.

PSEUDOMORPHOSIS OF SERBIAN TRADITION
THE BEGINNING OF THE NEW MILLENNIUM AND THE LAST DAYS

Aleksandra Pavićević

S u m m a r y

In this text the author underlines spiritual dimensions of two processes that marked the relation to tradition in Serbia over the last three decades. During the 1990s, the revitalization of the Orthodox Christian, as well as folk/national traditions took place. This revival was, in addition to other manifestations, expressed through an increased interest in the Byzantine church chant and the Serbian musical tradition. Due to the general trends of the global civilization, these traditional arts and their symbolic heritage very soon got lost amid popular interpretations on what tradition, nation and art were supposed to represent in the postmodern era.

The main question posed in the article is whether it is still possible to build a collective identity based on patriotism and Christian values, or the only way to avoid the traps of brave new world is to find exclusively personal way towards truth and justice.

УДК

78.087.68:061.2(497.11 Београд)

783.25.087.68(497.11)

ДИЈАЛОГ ВИЗАНТИЈСКЕ ЦРКВЕНЕ И ТРАДИЦИОНАЛНЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ: ДРУШТВО „МОЈСИЈЕ ПЕТРОВИЋ” ИЗ БЕОГРАДА

Гордана Благојевић*

А п с т р а к т: У фокусу интересовања овог истраживања налази се Друштво „Мојсије Петровић” из Београда, које се бави проучавањем и извођењем традиционалне народне и црквене музике нашег поднебља.¹ Рад је настао на основу дугогодишњих теренских истраживања, методом посматрања са учешћем, слободних разговора и интервјуа. У раду се анализира делатност и репертоар Друштва и његов допринос интерпретацији како српске, тако и шире музичке баштине Балкана. Поред тога, разматра се једна од активности Друштва, а то је музичко оживљавање коледарских песама којима су заборављене мелодије.

Кључне речи: византијска црквена музика, Друштво „Мојсије Петровић”, чалгија, српски византијски хор.

УВОД

Традиционална народна и црквена музика међусобно се допуњавају представљајући саставни део животног и годишњег циклуса празника. Ипак, профана и сакрална, тј. световна и света област живота често се посматрају као засебне, чак супротстављене целине. То је посебно случај са црквеном уметношћу, која се неретко доживљава као нешто одвојено од свакодневног живота. Међутим, и на њен развој, као и на развој уметности уопште, утиче широка мрежа различитих друштвених, историјских, економских, политичких и других фактора.

* Етнографски институт САНУ, и-мејл: gblagojevic@hotmail.com

¹ Овај рад представља резултат истраживања обављених при Етнографском институту САНУ, за која је средства за реализацију осигурало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

У српском друштву од краја осамдесетих и током деведесетих година 20. века долази до живљег интересовања за традицију, „повратак коренима” и трагање за идентитетом. Овове су у великој мери допринели ратови на територији некадашње Југославије и њен распад, као и економска криза и друштвене промене које су уследиле, о чему постоји богата научна литература [6: 175; 11: 1–27; 17: 39–56]. Долази до поновног откривања традиционалне народне музике, оснивања група које се баве њеним изворним извођењем („Моба”, „Бело платно” итд.). Све већи број младих људи се интересује за црквену музику, а на богослужењима се поново могу чути напеви византијског појања. Управо у тој клими пре две и по деценије своје постојање у Београду започиње Друштво „Мојсије Петровић”, чије разноврсне активности представљају предмет нашег интересовања.

Певачка друштва код Срба нису новост на нашим просторима. Интензивно се оснивају у 19. и почетком 20. века, углавном се везујући за Српску православну цркву, а у највећем броју ван територија српске државе. Тако су многа српска певачка друштва имала у свом називу одредницу „црквено”, а деловала су у Аустроугарској, тј. на територији данашње Мађарске, Румуније, Хрватске, Босне, Војводине итд. [22: 234]. Ова певачка друштва су, између осталог, у великој мери допринела „европеизацији” црквене и народне музике, јер су неговала вишегласно певање, изводећи ауторску музику и хармонизоване аранжмане постојећих црквених и народних мелодија [22: 63–115].

С друге стране, у Грчкој постоје друштва у чијем саставу се налазе хорови који певају црквену византијску и традиционалну народну музику уз пратњу музичког ансамбла. Једно од најпознатијих друштава те врсте је свакако Друштво за ширење народне музике (Ο Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής), које је 1929. године у Атини основао учитељ византијске црквене музике Симон Карас. Циљ овог друштва је био да прикупља, бележи, проучава и негује како грчку традиционалну народну, тако и византијску црквену музику [1: 55–58].

У фокусу интересовања овог рада налази се Друштво „Мојсије Петровић” из Београда, које се бави византијском црквеном и традиционалном народном музиком. У раду се истражује и анализира утицај бављења ових хориста византијском музиком на њихову интерпретацију традиционалне народне музике, као и на звучно оживљавање српских коледарских песама којима су заборављене мелодије.

Овај рад је настао на основу дугогодишњих теренских истраживања методом посматрања са учествовањем, циљаних разговора и интервјуа. Пратећи активност хора од његовог оснивања 1996. године и поставши његов члан 2012. године, имала сам прилику да ситуацију боље сагледам изнутра, кроз многобројна богослужења, хорске пробе и учешће на концертима. Велико хвала Николи Попмихајлову, оснивачу Друштва „Мојсије Петровић”, са којим сам водила интервјуе у два наврата – у мају 2011. и у јуну

2020. године, као и свим члановима хора са којима сам обавила низ неформалних разговора за потребе писања овог рада.

ВИЗАНТИЈСКА И ЦРКВЕНА МУЗИКА

Под називом византијска музика подразумева се црквена музика која је свој развој започела у источном делу Римске империје и данас се налази у употреби у појединим православним помесним црквама [31, 15]. За царство Ромеја од средине 16. века усталио се назив Византија, коме је кумовао немачки историчар Хероним Волф.² Тако, дакле, имамо ситуацију да је сам назив Византија поствизантијски. Назив „византијска црквена музика” за црквену музику улази у употребу касно, тек од краја 19. века [29] и почетка 20. века [33; 30], да би се подвукла разлика и специфичност ове црквене музике у односу на вишегласне хорова који се појављују у грчкој богослужбеној пракси од 19. века [20: 63–67].

Ромејско царство било је мултиетничко, па су и у црквену музику уткана различита музичка предања. У средоземном културном појасу дошло је до међусобног преплитања различитих музичких традиција (сумерске, акадске, вавилонске, египатске, јеврејске, малоазијске, персијске, грчке), а музика коју данас познајемо под називом „византијска црквена музика” отуд је добила мелодијске основе које је уткала у своје музичко искуство и сазнање [15; 5: 155]. То је богослужбена музика која представља уметност појања [31: 15]. За византијску црквену музику карактеристична је монофонија (једногласје). Ова музика има свој систем музичких скала, своје законе и правила, свој начин компоновања и систем записивања. (семиографију – парасемантику), а одликује је живо усмено предање [13: 27; 24: 75–102]. Према Драгану Ашковићу, управо усменост у процесу стварања и преносења поетског/музичког наслеђа доприноси његовој виталности и аутентичности [4: 16–17].

Црквена музика је првенствено у служби речи, молитве, међусобног повезивања верника и њихове везе са Богом. Као средство комуникације, она представља посебан језик са низом кодова и симболичких значења, који се, као и сваки живи језик, током времена трансформисао на више нивоа (правопис, звучање итд.).

Култура Ромејског царства простирала се и изван његових граница, а њен развој није заустављен његовим падом. Дакле, и црквена музика није само она која је припадала историјском трајању империје, него византијској култури, која обухвата простор шири од самог царства и која траје и после његове пропасти. Тако је и црквена музика у поствизантијском пери-

² Овај назив је настао према називу грчке колоније Византион, на чијим темељима је у 4. веку изграђен престони Константинопољ [10: 347–367].

оду наставила свој развој, изнедривши многобројне ствараоце и извођаче. Са пропашћу царства није дошло до пропасти Цркве. Напротив, у османском периоду Црква на Балкану, поред верске, добија и низ других улога (националну, просветну итд.). У Османској имерији православно становништво је било сврстано у Рум милет или „нацију Ромеја” (Рум од грч. Ρωμαίος, Ромеј и тур. Millet = нација) [16: 27]. Црквена музика се под окриљем Цркве континуирано развијала независно од пропасти империја (прво Источне Римске, тј. Византијске, а затим и Османске).

Композиције настале у поствизантијском периоду наставиле су да се развијају у истој музичкој традицији и да се бележе касновизантијском нотацијом. Паралелно са стварањем нових композиција продужава се са преписивањем, тумачењем и извођењем напева који су настали у византијском периоду. Поред писаних извора, древни напеви се континуирано преносе вековима у живом усменом предању. Под називом византијска, ова црквена музика уписана је у децембру 2019. године на листу нематеријалне културне баштине Унеска, па ћемо у овом раду користити тај назив.

Византијска црквена музика представља на Балкану најстарији слој црквене музичке традиције, који се на овом простору развија у континуитету до данас [7: 140]. Услед различитих друштвено-историјских околности ова врста музике није једнако присутна у савременој богослужбеној пракси у различитим православним помесним црквама [7: 140]. Са примањем хришћанства из Византије, Срби су отуд усвојили и појање. Посебан утицај на развој црквеног појања у средњовековној Србији имало је монаштво, његове везе са Светом Гором и манастиром Хиландаром, као и са Светом земљом [14: 210]. Најстарије познате композиције српске црквене музике забележене су неумском нотацијом у византијској музичкој традицији [25: 187; 26: 108].

У српској црквеној музичкој пракси данас су присутни једногласно византијско појање, новије српско црквено појање (понекад се назива и српско народно црквено појање) и вишегласно хорско појање [22: 5]. Током 20. века у Србији у богослужбеној употреби преовладало је новије тзв. народно и хорско певање. Византијска музика, међутим, у том периоду (па све до данас) послужила је као инспирација за музичко стваралаштво у различитим жанровима [6: 171–198]. Током деведесетих година 20. века у Србији долази до живљег интересовања за традицију и „прошла времена”. Оснивају се и црквени хорови (мушки и женски, манастирски и световни) који се баве извођењем византијске црквене музике на црквенословенском и српском језику [5: 153–171; 7: 142]. Један од хорова насталих у том периоду је и Српски византијски хор „Мојсије Петровић”.

СРПСКИ ВИЗАНТИЈСКИ ХОР „МОЈСИЈЕ ПЕТРОВИЋ”

Друштво „Мојсије Петровић”, о коме је у овом раду реч, званично је основано 2014. године од истоименог црквеног хора основаног 1996. године при капели Светог Јована Богослова на Православном богословском факултету у Београду, на подстицај и са благословом о. Панајотиса Каратасиоса, свештеника београдске грчке заједнице.

Оснивач и руководиоца хора Никола Попмихајлов (1968, Београд) започео је учење византијске црквене музике и њене савремене нотације у јесен 1992. године у Београду³ код Владимира Јовановића (1956–2016), композитора, учитеља појања и руководиоца хора „Свети Јован Дамаскин”.⁴ Затим је своје усавршавање наставио уз монашко братство општежитељног манастира Светих архангела у Ковиљу. Диплому византијске црквене музике стекао је у класи учитеља Михаила С. Макриси 2003. године у Атини.

У првом саставу хора било је десетак чланова, а већина је нотацију научила уз Владимира Јовановића. Прекретницу у раду хора чини 1998. године долазак Владимира Николића Паганинија (1974–2018), младог даровитог магистра виолине, који својим талентима доприноси његовом раду и развоју, а такође и настанку вокално-инструменталног ансамбла, о чему ће више речи бити касније.⁵

Хор је у поменутој капели на Православном богословском факултету редовно учествовао на богослужењима у периоду од 1996. до 2005. године. Недељне Литургије су певане на грчком и српском језику. Кроз разговоре са људима који су присуствовали тим богослужењима сазнајемо да је на њих „најјачи утисак остављало то јединство мелодије”. Напев је био византијски, а разлика је била само у језику на коме је певано. То је код присутних, како кажу, „стварало осећај јединства православних хришћана”. У периоду 1998–2001. хор је појао суботње Литургије у цркви Рођења Пресвете Богородице, Ружици на Калемегдану. У манастиру Светог архангела Гаврила у Земуну учествовао је на богослужењима 2001–2002. и 2015–2017. године. У капели Светог Луке архиепископа Симферопољског на Војномедицинској академији у Београду пева у периоду 2011–2012. и од 2017. године до данас.

³ У истој групи ученика била је и потписница ових редова.

⁴ Више о Владимиру Јовановићу и хору „Свети Јован Дамаскин” видети: [5; 18; 8].

⁵ Владимир Николић Паганини (Београд, 1974–2018). У родном Београду је дипломирао и магистрирао на одсеку за виолину Факултета музичке уметности. Као виолиниста, био је члан оркестра Гудачи Светог Ђорђа, Оркестра Војске Републике Србије „Станислав Бинички”, ансамбла „Бел Танго”, Оркестра за свадбе и сахране Горана Бреговића, ансамбла „Београдска чалгија” и рок групе „Пресинг”. Био је и солиста Српског византијског хора „Мојсије Петровић”. Низ година радио је као професор виолине у Школи за музичке таленте у Ђуприји.

Појање овог хора добро је прихваћено код свештенства и верног народа. Другачије искуство у односу, на пример, на хор „Свети Јован Дамаскин” из Београда, коме је један део црквеног клира замерао и усменим путем забрањивао да пева византијски напев, указује на то да коначну реч у одлучивању која ће се врста певања користити на богослужењу имају свештеници, а на основу личног укуса.⁶

У протеклих двадесет пет година број хориста је варирао. Од његовог оснивања до данас, кроз хор је прошло око педесетак чланова. Током последњих десет година у хору је увек било око двадесет активних чланова, а највише 2017. године, двадесет пет.

Узраст хориста креће се од седамнаест до шездесет три године, али је највећи број чланова између тридесет и педесет година старости. У погледу полне структуре, од 2012. године хор се отвара за женске чланове.⁷ Сви хористи певају унисоно са заједничке мелодијске основе. Овакав начин извођења византијске црквене музике постоји и у другим православним помесним црквама, а посебно се негује код православних Арапа.⁸

Поред учешћа на богослужењима, хор „Мојсије Петровић” је у оваквом мушко-женском саставу одржао низ концерата у земљи и иностранству.⁹ Интересантно је да хор у Русији у неколико наврата није могао да гостује на концертима у мешовитом саставу. Иако је у Руској православној цркви укорене на традиција мешовитих вишегласних хорова, могуће да је због неке замишљене концепције било потребно да се византијско хорско појање прикаже као ексклузивно „мушко”.

ПЕДАГОШКИ И РАД И ПСАЛТО-ПОЈАЧКА ШКОЛА „МОЈСИЈЕ ПЕТРОВИЋ”

Од самог почетка, још у фази учења и личног усавршавања, Никола Попмихајлов се посвећује педагошком раду. Стечена сазнања и појачке вештине преносио је свима који су желели да савладају ову врсту црквене музике. Поред рада са својим хористима, Попмихајлов је часове византијске црквене музике држао како мирјанима (хришћанима у свету), тако и монаштву: братству Светоархангелског манастира у Ковиљу (2003–2010), сестринству манастира Жиче (2003–2009,¹⁰ братству манастира Хопово (2003–

⁶ О проблемима у вези са рецезијом византијског појања у Београду видети: [5; 18; 8].

⁷ Поред ауторке овог рада, у хору су и Јелена Здравковић, Рајка Јоцић Вигњевић, Слободанка Матејић, Маја Шавија.

⁸ Као музичка илустрација може да послужи „Theotokos Orthodox Choir” из Либана: <https://www.youtube.com/watch?v=sfVL3yeGsWI>.

⁹ Снимак концерта хора из 2015. године у оквиру фестивала „Sacrum in musica” у месту Бјелско Бјала (Пољска) <https://www.youtube.com/watch?v=npW4mYKLMpU>.

¹⁰ Више о појању у манастиру Жичи видети: [9: 441–455].

2004), сестринству Ђелије Пиперске у Црној Гори (2004–2010. и после тога повремено, а опет редовно 2020), сестринствима манастира Рустово и Дуљево у Црној Гори (2006–2007), сестринству манастира Жупа Никшићка у Црној Гори (2008–2009).

Попмихајлов 2012. године у Београду оснива Псалто-појачку школу „Мојсије Петровић”. Настава се одржавала у просторијама Хеленског културног центра у Београду у периоду 2012–2017. године, а након тога до данас у Библиотеци „Милутин Бојић”.

Поред Николе Попмихајлова, предавачи у школи су (били) Владимир Николић (1974–2018, магистар виолине), Никола Шенер (дипломирани виолиста), Предраг Недељковић (магистар кларинета), Лука Радовић (1997–2020, студент теологије), Димитрије Попмихајлов (ученик, син Николе Попмихајлова).

Прве школске 2012–2013. године уписано је између деведесет и сто ђака. Међутим, број оних који су научили ноте и напредовали је упола мањи. Школа сваке године „без рекламе” има око двадесет новопријављених кандидата. Тако је и школске 2019–2020. било двадесет нових ученика. У периоду ванредног стања, од средине марта до почетка маја 2020. године, услед пандемије Covid-19, изазване вирусом корона, настава је одржавана путем интернет платформи. Када је посреди полна структура, има више ученица, за које Попмихајлов каже да су „вредније и истрајније. Мушкарци хоће да науче на брзину, *на фору*”.

Попмихајлов са својим асистентима држи наставу византијске црквене музике у Жичкој епархији, са благословом владике жичког Јустина (Стефановића), у Краљеву (2018–2019) у Духовном центру Светог Владике Николаја и у манастиру Вазнесење овчарско (2018 до данас), где долазе ученици из разних делова Жичке епархије и других епархија (Краљево и његова околина, Чачак, Крагујевац, манастири Градац, Ковиље итд.) [9: 452]. Наставу је 2018. године започело педесетак полазника, од којих је до сада остало петнаестак.

У школи се ради по модификованом петогодишњем програму актуелном у грчким школама за византијско црквено певање, који је прилагођен и осмишљен тако да се надокнади прекид у усменој традицији византијског појања код нас. То подразумева да се доста напева учи напамет, као на пример литургијске песме, подобни и кројење итд. На завршној, петој години уче се песме старих мајстора, где су убачени српски композитори Исаија Србин, Стефан Србин итд.

ИЗДАВАЧКА ДЕЛАТНОСТ

Као и други хорови и појци византијске музике код нас,¹¹ тако је и овај хор у почетку певао користећи постојећа бугарска издања нотних богослужбених збирки на црквенословенском језику, као и оригиналне грчке збирке у којима је Попмихајлов бележио текст на црквенословенском испод неумског записа.

Никола Попмихајлов је аутор неколико збирки црквене музике написаних савременом неумском нотацијом, на црквенословенском језику, које се налазе у употреби у богослужбеној пракси. То су: приручник за учење савремене неумске нотације *Водич за појце кроз савремену неумску нотацију* (Београд: Јасен, 2007), *Осмогласник – старо српско појање* (Београд: Синод СПЦ, 2011), *Тропари и кондаци који се певају на литургији* (Београд: Друштво „Мојсије Петровић” и манастир Ђелија Пиперска), *Божанствена Литургија* (у штампи).

Хор је остварио низ аудио-издања, касета „Снимак концерта у новоградској синагоги” (Београд, 1998), „Ангел Белог Града” (Москва: Третиј Рим, 2005), „Великопостные концерты” (Санктпетербург: Академија православној музике, 2010), „Дванаест дана Божића” (Београд: Друштво „Мојсије Петровић”, 2014).

„БЕОГРАДСКА ЧАЛГИЈА” – ЧАЛГИЈА „МОЈСИЈЕ ПЕТРОВИЋ”

Од једног дела чланова хора 1999. године, уз подршку свештеника Панајотиса Каратасиоса, организован је вокално-инструментални састав за извођење традиционалне народне музике. Никола Попмихајлов истиче да без хористе Владимира Николића Паганинија овај подухват не би био могућ. Наиме, пошто је Николић био изузетан виолиниста, а у хору је било и других чланова који су свирали разне инструменте, о. Панајотис их је, као свештеник за грчку заједницу у Београду, замолио да са њим по грчком обичају свирају коледарске песме београдским Грцима, „од врата до врата”, за Бадње вече по новом календру, 24. децембра 1999. године. Радо су се одазвали позиву.

Овом саставу су дали назив „Београдска чалгија”. Реч *чалгија*, на турском језику *Çalgi*, потиче из арапског језика, од речи *Chalghi* или *Tchalgi*, а значи музички инструмент. Под појмом чалгија подразумева се специфичан инструментални састав који чине виолина, кларинет, ут, лаута, канун, даире или тарабука [32: 7–8]. Од 18. до 20. века чалгијска традиција била је веома жива у градским центрима у региону, посебно на територији данашње Републике Северне Македоније [32: 12]. Чалгије су биле саставни део градске свакодневице, забављајући људе у кафанама и током јавних и приватних светковина.

¹¹ Примера ради, братство општежитељног манастира Светих архангела у Ковиљу, игуман Пајсије (Танасијевић) (1957–2003), хор „Свети Јован Дамаскин” из Београда итд.

Група је издвојено од хора постојала до 2012. године, када се укључују и остали хористи, мушки и женски гласови певају унисоно, а група је преименована у Чалгија „Мојсије Петровић” у оквиру Друштва.

Од инструмената у овој групи су заступљени виолина, ут, тамбура, кларинет, тарабука или било које удараљке. У прво време Никола Попмихајлов је свирао гитару, а две године касније прешао је на ут. У групи су, поред њега и виолинисте Николића, били Бранимир Ђерковић, који је свирао гитару, затим Владимир Симић, оснивач и вођа групе „Бело платно”, који је овде свирао тамбуру, Милош Симић, виолиста, свирао је тарабуку. Предраг Недељковић, магистар кларинета, дошао је 2004. године, а од 2010. ту је Милош Николић, који свира кавал. Попмихајлов каже да су „пожелели да свирају наше народне песме на инструментима који су насликани на фрескама”.¹² Затим су „полако почели да у грчким народним песмама препознају наше народне песме”.

Према Попмихајлову, чланови групе пред себе нису поставили етномузиколошке задатке „у смислу откривања ретких лествица и начина певања, на некој планини или у неком селу”. Они су хтели да на старинским инструментима изводе песме које „сви знамо”, тј. оне које се уобичајено певају на разноврсним слављима (славама, свадбама итд.) и које представљају део наше свакодневице. Приликом формирања репертоара руководили су се идејом да то што свирају „звучи византијски”.

На репертоару Чалгија „Мојсије Петровић” налазе се народне песме са Косова и Метохије, из Шумадије, Врања, Северне Македоније, Босне и Херцеговине, Црне Горе. У песмама које свирају могу да се препознају одређене карактеристике и сличности са напевима византијске црквене музике. Црквене песме имају мелодијске обрасце у осам различитих гласова [13: 97]. Сваки глас има посебну звучност, карактеристична обележја и саставне делове: основу гласа, интервале, владајуће тонове, завршетке мелодије (несвршене, свршене и коначне), вођице [13: 97].

Кроз заједничко свирање на лаути, виолини, кавалу, уту схватили су, како кажу, да „ту нема *дур-мол система* и да сама техника свирања изискује другачији однос према тој музици”. Песме више нису могли да посматрају као мелодију коју прате акорди, већ су спознали да је свака хармонија додаток. Тако су почели наше народне песме да посматрају кроз призму старих лествица и византијског црквеног музичког система.

„Кроз истраживање музике свирањем, кроз праксу, увидели смо да је наша музичка традиција можда старија од дура и мола. Постоје делови Србије са песмама које највише волимо, у које су дур и мол као системи дошли

¹² Више о представама музичких инструмената на фрескама, иконама, минијатурама итд. у средњовековној Србији видети: [19].

тек после балканских ратова. Дотадашњи свирачи и певачи нису ништа знали о дуру и молу”.¹³

Ови музичари прикупљају и упоређују разна извођења традиционалне музике источног Средоземља, истражујући различите начине на које може да се изведе нека мелодијски иста или слична песма која постоји у овом подручју на различитим језицима (арапском, грчком, српском, турском итд.) [6: 190].

Иако уочавају „звучну сродност” једног дела наших традиционалних народних песама и византијске црквене музике, као и народних музика ширег подручја, чланови Чалгије не сврставају наше народне песме у гласове црквене музике нити у арапско-персијске и турске макаме, као што та тенденција дијахронијски постоји код једног дела грчких музичара и музиколога.

Грчки музиколози и учитељи византијске црквене музике, као на пример Спиридон Перистерис и Симон Карас, указују на мелодијску повезаност црквене и традиционалне народне музике. И док Карас без задршке сврстава народне песме у одређене гласове црквене музике, Перистерис је опрезнији, указујући на разлике између ове две врсте музике [12: γ’–στ’, 77–93, 159–173, 231–247, 329–350; 21: κα’–ις’]. Наиме, за народне песме ипак се не може рећи да у потпуности припадају одређеном гласу црквене музике, јер, иако поредимо две песме са сличним интервалима, оне немају исто мелодијско кретање и завршетке карактеристичне за одређене гласове.¹⁴ Перистерис указује на сличности и разлике напева традиционалних народних песама и гласова црквене музике, сврставајући их према припадности одређеном музичком роду (дијатонски или хроматски), у који спадају одређени гласови [21: κα’].

Примењујући ову поделу на наше народне песме, на пример, песме „Запевала сојка птица” и „Симбил цвеће” припадају тврдом хроматском тонском роду византијске црквене музике. Дакле, оријентационо речено, те песме звуче слично неком од тврдых хроматских гласова, на пример, шестом гласу византијске музике (односно плагалном другог гласа), али не можемо да кажемо да је та песма у том гласу.

Грчки истраживачи бавили су се везама византијске црквене музике и световне музике исламског света, упоређујући осмогласни систем црквене музике и макаме арапске и турске музике.¹⁵ Иако се за сваки макам може наћи одговарајући глас црквене музике, стављање знака једнакости између појмова глас и макам није исправно [2; 15: 272–276].

¹³ Из интервјуа са Николом Попмихајловим, јун 2020. године.

¹⁴ Више о карактеристикама гласова византијске музике видети у: [13: 97–107].

¹⁵ Макам (од арапске речи *maqam*, место или положај) представља вишезначан појам који се користи да се означи систем мелодијских модуса у арапској, персијској, турској, азербједанској, узбекистанској, таџикистанској и сл. музици. Постоји велики број макама, са специфичним карактеристикама, као што су интервали, мелодијско кретање итд. [15; 28: 38–45; 3: 14–30; 23: 307–330].

Поводом повезаности народних песама, гласова црквене музике и макама, Никола Попмихајлов сматра да се народне песме не могу прецизно сврстати у гласове црквене музике и макаме, већ можемо да кажемо у ком су тонском роду, а затим само условно ком гласу и макаму припадају.

Овде ћемо навести неке од песама са репертоара Чалгије „Мојсије Петровић” и назначити које карактеристике појединих гласова црквене музике и макама могу у њима да се препознају. То су: „Нишка бања” (карактеристике осмог гласа, макама раст), „Болна љуба” (карактеристике петог гласа, макама бајати), „Ој, девојко душо моја” (карактеристике петог гласа, макама хусеини), „Поранио Милорад” (карактеристике друго-првог гласа, макама карцигар), „Повела је Јелка два коња на воду” (друго-први глас, макам карцигар), „Запевала сојка птица” (карактеристике шестог гласа, макама хиџаз), „Симбил цвеће” (карактеристике шестог гласа, макама хиџаз) итд.

Према речима вође групе, Николе Попмихајлова, народна музика коју изводе има везе са византијском музиком, јер је то „музика која на балканском полуострву и у Малој Азији постоји хиљадама година. Међусобни утицаји и прожимања постоје још од досељавања Словена на Балкан”. Он сматра да су османлијски утицаји присутни, али „и саме Османлије су усвојиле музику коју су затекле на датом подручју. Колико је Аја Софија византијска, толико је и Плава џамија византијска, а толико је и наша музика византијска”.¹⁶ Он сматра да оно што је византијско у српској народној музици представља право наслеђа, сведочанство нашег порекла, наше припадности овом географском простору. Међутим, израз је оно што разликује црквену византијску музику и народне песме. Попмихајлов наглашава да, када пева народне песме, мора да постави грло на потпуно другачији начин да би то звучало као грчка народна песма – у односу на црквену музику: „мора да има неку емоцију” [6: 190–191].

Почевши од 2002. године, група је имала низ концерата у Србији и у иностранству. У Београду свирају претежно на окупљањима грчке националне мањине, где изводе грчку народну музику. Захваљујући савременим интернет технологијама, Друштво „Мојсије Петровић” је временом постало познатије ван граница Србије. Посебно интересовање показује публика у Русији и Пољској.

Група је снимила једно аудио-издање 2005. године, које се може чути на интернет платформи „Јутјуб”. До штампања компакт-диска није дошло, јер је издавач за кога су снимали тражио да у састав групе укључе и хармонику. Међутим, пошто је то потпуно другачији концепт, они нису на то пристали. На снимању овог албума су учествовали: Наташа Новак, вокал, Владимир Николић, виолина, Никола Попмихајлов, ут, Предраг Недељковић, кларинет, Александар Милутиновић, тамбура, Никола Ђокић, удараљке.

¹⁶ Из интервјуа са Николом Попмихајловим, мај 2011. године.

Осим народних песама, на репертоару Српског византијског хора и Чалгије „Мојсије Петровић” налазе се и коледарске песме. Један њихов део објављен је на компакт-диску „Дванаест дана Божића” (Београд: Друштво „Мојсије Петровић”, 2014).¹⁷ У оквиру овог издања снимљене су богослужбене и коледарске песме за Божић, Светог Василија Великог и Богојављење.

Никола Попмихајлов је аутор неких текстова коледарских песама са овог албума, а неке песме из песмарица код којих је мелодија заборављена поново је оживео, оденувши их у одговарајуће напеве грчких коледарских песама.

За песму „Адамовог ради спасенија” Попмихајлов је написао и текст у акростиху, инспирисан грчком коледарском песмом „Ἀναρχος Θεός” („Беспочетни Бог”), применивши затим мелодију која се највише уклапала. Песму „Василица поранила” из збирке М. С. Милојевића укројио је на грчку божићну коледу из Тракије „Πόσι Χριστός γυννήθηκι” („Вечерас се Христос роди”).¹⁸

Међутим, највећу популарност стекла је песма „Везак је везла”. Текст ове старе коледарске песме налази се у збирци Јеремије О. Караџића из 1854. године.¹⁹ Никола Попмихајлов је оживео текст ове песме 2002. године, оденувши је у грчку божићну коледарску песму из Тракије „Χριστός γεννιέται” („Христос се рађа”).²⁰ Она се данас код нас може чути у различитим извођењима и доживљава се као „традиционална српска коледа”. Попмихајлов каже да му је велики број слушалаца рекао да се „по мелодији види да је то права српска песма”.

Попмихајлов је први пут отпевао ову песму за Божић 2002. године у манастиру Тврдошу (Херцеговина), у неформалној атмосфери након концерта са Павлом Аксентијевићем. Каже да је реакција присутних била млака, „јер је песма била непозната”. Међутим, следеће године је Чалгија за Бадње вече извела ову песму испред цркве Светог Василија Острошког на Бежанијској коси. Том приликом је неко снимео то извођење, а затим су почели да је певају црквени хорови широм Београда и Србије.

У свом раду Никола Попмихајлов користи помоћ савремених технологија. У свом најновијем пројекту је на компјутеру уз помоћ програмских инструмената оживео једну песму из 16. века, „Кличе девојка”, из нотног записа Петра Хекторовића *Рибање и рибарско приговарање*.

¹⁷ Садржај: Тропар Божића (глас 4), Кондак Божића (глас 3), Славник на литији (глас 5), Ирмос 9. песме канона Божића (глас 1), Тропар Св. Василију Великом (глас 1), Стихире претпразништва Богојављења (глас 6), Тропар Богојављења (глас 4), Кондак Богојављења (глас 4), Ирмос 9. песме канона Богојављења (глас 2), Слава во вишњих Богу, Везак је везла Дјева Марија, Адамовог ради спасенија, Добро вече Коледо, Василица поранила, Замучи се Божја мајка.

¹⁸ М. С. Милојевић. 1869. *Песме и обичаји укупног народа србског. Прва књига. Обредне песме*. Београд: државна штампарија, 80. <https://www.youtube.com/watch?v=UvQ0jZDgERE>.

¹⁹ Еремиа О. Караџић. 1854. *Забавна Песмарица*. Београд: Правителствена типографија.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=TbJG70iBGqs>.

Када је реч о рецепцији Друштва „Мојсије Петровић” код публике, реакције су углавном веома добре. Студијски и концертни снимци Чалгије могу се наћи на Интернет платформи „Јутјуб”.²¹ Анализа коментара корисника „Јутјуба” показала је да њихова извођења покрећу емотивне реакције и отварају низ питања. Један део наратива тиче се „националне припадности” музике, почевши од препирања око тога да ли је то „аутентично српска или македонска музика”. Чалгија је преко контакта са „Јутјуба” 2010. године снимила песму „Пембе” за Турску радио-телевизију (ТРТ).²² С друге стране, када је Владимир Николић осмишљавао начин како ће да свира виолину, као узор је имао грчке виолинисте. Ипак, већина слушалаца доживљава музику коју они свирају као нешто аутентично српско [6: 190–191].

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

У протекле две и по деценије свој допринос раду Друштва „Мојсије Петровић” дао је низ надарених људи привучених првенствено љубављу према богослужењу и византијском напеву црквене музике. Неки од њих су професионални музичари у домену западне музике, други се посвећено баве традиционалном народном музиком. Сусрет са системом византијске црквене музике отворио им је низ преиспитивања и могућност да на други начин сагледају и песме и свирку у домену народне музике.

Кроз практиковање византијске црквене музике, музичарима се слух полако „штимовао” на нетемпировани систем. Кроз целовит приступ музичкој баштини, Друштво „Мојсије Петровић” од краја 20. века и током двадесет година у 21. веку, кад је реч о хармонизацији, бави се активношћу супротном од певачких друштава у 19. веку, изводећи традиционалну народну музику „очишћену” од акорда. То им је помогло да уоче одређене интервалске сродности и повезаност са византијском црквеном музиком, као и са другим народним музичким традицијама Балкана и шире. Чланови Друштва „Мојсије Петровић” затим су почели да музику уопште сагледавају кроз „наочаре” византијске црквене музике.

Њихов сусрет са више музичких традиција послужио је као покретач за стваралаштво. Између осталог, дошло је до оживљавања текстова српских коледарских песама којима су заборављене мелодије, стављајући их у мелодије традиционалних грчких коледарских песама. Овај стваралачки процес није завршен, већ још увек траје.

Заједнички посвећени рад оснивача и руководиоца Николе Попмихајлова и свих чланова допринео је да Друштво „Мојсије Петровић” да изузетан допринос развоју византијске црквене музике у Србији, у домену на-

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KYIMjCw3Rv8>.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=7L0T7RZaUwQ>.

ставе, богослужбеног живота, издавачке делатности, аудио и видео записа, концертних активности итд.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Αγγελόπουλος, Λυκούργος, *Η σημασία του έργου του Σίμωνος Καρά, Σύναξη*, 1985, τ/χ. 16, 55–58. / Ангелопулос, Ликургос, *Значај дела Симона Караса, Синакси*, 1985, 16, стр. 55–58.
- [2] Αλυγιζάκης, Αντώνιος Ε., *Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπέρικα μακάμια, Θεσσαλονίκη: Ιδιωτική Εκδοση*, 1990. / Алигизакис, Антониос Е., *Црквени гласови и арапскоперсијски маками*, Солун: Приватно издање, 1990.
- [3] Aydemir, Murat, *Turkish makam guide*, Istanbul: Pan Yayincili, 2010.
- [4] Ашковић, Драган, *Увод у црквено певање*, Београд: Православни богословски факултет, Институт за геолошка истраживања, 2016.
- [5] Благојевић, Гордана, *О рецепцији црквене византијске музике у Београду крајем 20. и почетком 21. века (или како је Стеван Мокрањац постао 'старији и српскији' композитор од Стефана Србина)*, Гласник Етнографског института САНУ, 2005. књ. LIII, стр. 153–171.
- [6] Blagojević, Gordana, *Byzantium as a Symbol and Inspiration for the Contemporary Musical Creativity in Serbia at the end of the second and the beginning of the third millennium*, *Духовна култура и религиозност некад и данас – различити контексти и традиције*, (прир.) Ивица Тодоровић и Гордана Благојевић, Београд: Рашка школа, Универзитет у Приштини – Факултет техничких наука, Етнографски институт САНУ, Центар за религијске студије ИФДГ-а, Народни музеј – Чачак, Српски научни центар, 2012, стр. 171–198.
- [7] Благојевић, Гордана, *Византијско појање и родни идентитет у Србији и Грчкој (женски глас између божанске икономије и људске економије)*, Народна култура Срба између Истока и Запада, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2014, стр. 139–156.
- [8] Blagojević, Gordana, *Contemporary composer Vladimir Jovanovic and his role in the renewal of church Byzantine music in Serbia from the 1990s until today*, *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 2019a, 19, pp. 13–32.
- [9] Благојевић, Гордана, 2019b, *Црквено певање у манастиру Жичи од средине 20. века до данас: од жичког напева ка византијском појању*, Православно монаштво. Тематски зборник посвећен архимандриту Дионисију (Пантелићу), духовнику манастира Светог Стефана у Липовцу, поводом седам деценија његове монашке службе, Ниш: Центар за црквене студије, 2014, стр. 441–455.
- [10] Georgacas, Demetrius J. 1947. *The names of Constantinople*, American Philological Association: Transactions, The Johns Hopkins University Press, pp. 347–367.
- [11] Јовановић, Јелена. 2012. *Идентитети изражени кроз актуелизацију свирања и градње кавала у Србији 90-их година XX века*, Музичке праксе Балкана: етномузиколошке перспективе, (ур.) Д. Деспих, Ј. Јовановић, Д. Лајић-Михајловић, Научни скупови САНУ CXLLII. Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 8. Београд: Музиколошки институт САНУ. Електронски оптички диск, стр. 1–27.

- [12] Карάς, Σίμωνος Ι., *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής. Πρακτικόν Μέρος. Έτος Δ' – τεύχος Α'. Ήχοι Κύριοι*, Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής, 1985. / Карас, Симонос Ι., *Метод грчке музике. Практични део. Четврта година – прва свеска. Главни гласови*. Атина: Удружење за ширење националне музике, 1985.
- [13] Константину, Георгије Н., *Теорија и пракса црквене музике*. Нови Сад: Беседа – Београд: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања, 2014.
- [14] Манојловић, Коста П., *За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности*, Гласник Српске Православне Цркве, 1946, бр. 11–12, стр. 165–173.
- [15] Μαυροείδης, Μάριος Δ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 1999. / Мавроидис, Мариос Д., *Музички модуси у источном Медитерану*, Атина: Издање Fagotto, 1999.
- [16] Μαζάουερ, Μάρκ, *Τα Βαλκάνια*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2002. / Мазовер, Марк, *Балкан*. Атина: Издање Патаки, 2002.
- [17] Павићевић, Александра, Тодоровић, Ивица, *Религија, идентитет и културне промене: Српско друштво на почетку трећег миленијума*, Религија, религиозност и савремена култура. Од мистичног и (и)рационалног и vice versa. Зборник Етнографског института 30, ур. Александра Павићевић. Београд: Етнографски институт САНУ, 2014, стр. 39–56.
- [18] Павићевић, Александра, Благојевић, Гордана, *Од електроакустичке музике до византијског појања и vice versa: Владимир Јовановић, композитор*, Етноантрополошки проблеми, 2018., год. 13, св. 2 (н.с.), стр. 327–344.
- [19] Пејовић, Роксанда, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1984.
- [20] Пено, Весна Сара, *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције. Између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2016.
- [21] Περιστέρης, Σπυρίδων Δ., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Τόμος Γ': Μουσική εκλογή Αθήνα: Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, 1999. / Перистерис, Спиридон Д., *Грчке народне песме*, том 3: Избор музике. Атина: Хеленски центар за истраживање фолклора Атинске академије, 1999.
- [22] Перковић Радак, Ивана, *Од анђеоског појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*, Београд: ФМУ, Музиколошке студије – дисертације, свеска 1/2008.
- [23] Σιάνης, Γεώργιος Η., *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση. Διδακτορική διατριβή*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2011. / Сманис, Георгиос И., *Спољна музика и њен теоријски приступ*, Докторска дисертација, Атина: Национални и Каподистријски универзитет у Атини, Одељење за музичке студије, 2011.
- [24] Στάθης, Γρηγόριος, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως της την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας*, τόμος Α', Τα пролеγόμενα. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2016. / Статис, Григориос, *Прототипови објашњења у нотацији Новог метода*, том 1, Атина: Институт византијске музикологије, 2016.
- [25] Стефановић, Димитрије, *The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant*, Зборник радова Византолошког института, 1961а, 7, стр. 187–195.

- [26] Стефановић, Димитрије, *Неколико података о грчком утицају на српско црквено појање*, Богословље, 19616, 1–2, стр. 107–111.
- [27] Стефановић, Димитрије, *Црквено појање и црквена музика*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 1994, 15, стр. 23–30.
- [28] Τουμά, Χαμπίμπ Χασάν, *Η μουσική των Αράβων*, Θεσσαλονίκη: Εν Χορδές, 2006. / Тума, Хабиб Хасан, *Музика Арапа*, Солун: Ен Хордес, 2006.
- [29] Τσικνόπουλος, Ανδρέας Β., *Θεωρητική και πρακτική διδασκαλία της παρ'ημίν μουσικής ήτοι Γραμματική της βυζαντινής μουσικής*, Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου Α. Κаларάκη, 1897. / Цикнопулос, Андреас Β., *Теоретска и практична настава наше музике, тј. Граматика византијске музике*, У Атини: Из штампариие А. Калараки, 1897.
- [30] Τσώκλης, Ιωάννης, *Ίδρυσις εν τω Ωδείω έδρας βυζαντινής μουσικής*, Φόρμιγξ, 1903, 11–12, 3–4. / Цоклис, Иоанис, *Оснивање катедре за византијску музику у конзерваторијуму*, Формикс, 1903.11–12, стр. 3–4.
- [31] Χαλδαϊάκς, Αχιλλεύς Γ., *Βυζαντινομουσικολογικά 1*, Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός Π. Κυριακίδη, 2010. / Халдеакис, Ахилевс Г., *Византиномузиколошка 1*, Атина: издавачка кућа П. Киријакидис, 2010.
- [32] Цимревски, Боривоје, *Чалгиската традиција во Македонија*, Скопје: Македонска књига, 1985.
- [33] Ψάχος, Κωνσταντίνος Α., *Αγγελία πρακτική διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής του Κ. Α. Ψάχου.*, Φόρμιγξ, 1905, 13–14, 7. / Псахос, Константинос Α., *Практична настава црквене музике К. Α. Псахоса*, Формикс, 1905, 13–14, стр. 7.

DIALOGUE BETWEEN BYZANTINE CHURCH MUSIC
AND TRADITIONAL FOLK MUSIC:
“MOJSIJE PETROVIĆ” ASSOCIATION FROM BELGRADE

Gordana Blagojević

S u m m a r y

This paper focuses on “Mojsije Petrović” Association from Belgrade, which deals with the study and performance of traditional folk and church music of our region. The paper is based on the field research realized over the course of several years, by the method of participant observation, free conversations and interviews. The activities and the repertoire of the Association have been analyzed here, as well as its contribution to the interpretation of both Serbian and wider musical inheritance of the Balkans. Apart from that, one of the activities of the Association has been also analyzed, the one which implies the musical “revivification” of the koledari songs whose melodies have been forgotten.

УДК

781.7:398.8(=214.58):316.7(497.11 Ниш)

784.4(=214.58)(497.11 Ниш)

78.031.4(=214.58)(497.11 Ниш)

РОМСКА МУЗИКА У ДАНАШЊЕМ НИШУ: ОД ЧОЧЕКА ДО ХИП ХОПА И WORLD MUSIC ЖАНРА¹

Данијела Д. Здравих Михаиловић*

А п с т р а к т: У раду се разматра музичка пракса Рома у Нишу са фокусом на актуелну музичку сцену и доминантне жанрове. Истраживање је рађено током последње три године, са намером да се утврди статус ромске музике и музичара у данашњем Нишу. Добијени резултати показују да ромска музика егзистира у веома различитим видовима, при чему се могу издвојити два доминантна правца – један, који се заснива на очувању и неговању препознатљивог ромског мелоса (близак традиционалној музици), и други, који захвата популарну музику, тј. коришћење ромске музике у популарним жанровима, уз мешање са другим стиловима и мелосима (*world music*). Може се закључити да је хибридноста ромске музике евидентна, како у оним традиционалним формама које претендују на (условно речено) изворни мелос, тако и у облицима популарне музике као што су хип-хоп, реп, цез или блуз.

Кључне речи: Ниш, ромска музика, чочек, GRUBB шоу, world music.

УВОД

Истраживање ромске музике Ниша представља већи пројекат, који је делимично реализован објављивањем монографије *Музичка пракса Рома у Нишу на почетку 21. века*.² Тај подухват повезан је са личним афинитетима према ромској музици, али и са евидентним недостатком писаног дискурса о музичком животу Ниша.³

* Факултет уметности Универзитета у Нишу, и-мејл: dzdravicmihailovic@yahoo.com

¹ Рад је настао у оквиру пројекта Огранка САНУ у Нишу *Музичко наслеђе југоисточне Србије, савремено стваралаштво и образовање укуса* (О-10-17).

² Данијела Здравих Михаиловић, *Музичка пракса Рома у Нишу на почетку 21. века*, Ниш: Факултет уметности, 2019.

³ Написа о музичкој прошлости Ниша има сразмерно мало, тако да од значајнијих музиколошких истраживања можемо поменути само рад Соње Цветковић *Музичка пракса у*

Услед поменутих околности, ослонац за истраживање потражили смо у радовима који обухватају социолошке аспекте проучавања Рома.⁴ Поједини истраживачи [11: 57] констатују да је до сада културни идентитет Рома углавном сагледаван према сегментима који су издвојени као кључни – музика, језик и обичаји, те да је, услед непостојања етничке територије, као и писаног језика, музика била једно од водећих обележја ромског националног и културног идентитета.

У једном од најстаријих писаних извора о Циганима и музици указује се на чињеницу да се: „Циганска (се) музика међу Србима, према народној музици, јавља као занатски производ. Цигани се јављају као професионални свирачи, музиканти, мајстори од заната, који раде свој посао за награду, који музику, тако рећи, продају као робу, онако исто као што се продаје сваки занатски производ и свака занатска мајсторија” [7: 16]. И поред критичког става о „декарактерисању и циганизирању” музике (уметање нетачног текста, наглашавање појединих речи или слогова у певању без смисла и музичког укуса, неразумевање музике, додавање украса итд.), Тихомир Ђорђевић ипак исказује захвалност ромским музичарима: „Чак и данас сем неколико оркестара у Београду, и неколико војничких капела у Србији, са специјалним наменама, музику у Србији представљају једини Цигани” (*Исто*). Услед живота 'у покрету', али и описаних интервенција приликом живе музичке праксе, забележених на почетку прошлога века, може се претпоставити да је током неколико деценија та пракса претрпела бројне додатне модификације. Ипак, овај феномен, иако редовно присутан у разматрањима ромске музике, није својствен само њој. Напротив, Лоран Обер управо наглашава да су традиционалне музике (на неки начин) преживели облици прошлости, заостали на преиндустријском облику развоја, а одржавани у животу или из незнања, или из носталгије [9: 40]. Он стога закључује да је традиционална музика само музички траг прошлости појединих друштава, и да је подложна многобројним преображајима.

Нишу од краја 19. века до почетка Другог светског рата – идеолошки, културни и уметнички контекст, Ниш: Факултет уметности и Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, 2015. Такође, и други радови исте ауторке посвећени музичким и културним приликама у Нишу битно употпуњују слику наше средине, али у њима нема детаљнијег разматрања ромске музике.

⁴ Драгољуб Брка Ђорђевић, *Роми за углед (2): допринос учвршћивању културног идентитета*, Теме, часопис за друштвену теорију и праксу, Вол. 32, бр. 1, 2008, стр. 85-111; Драган Тодоровић, *Роми за углед (3)*, Теме, часопис за друштвену теорију и праксу, Вол. 32, бр. 1, 2008, стр. 113-133; Драган Тодоровић, *Место и улога музичких садржаја у верском животу Рома протестаната у југоисточној Србији*, Српски језик, књижевност, уметност, књига II: Протестантизам, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 2018, стр. 281-298; Драган Тодоровић, Драгољуб Брка Ђорђевић, *О групама, занимањима, обичајима и вери Рома у делу Тихомира Ђорђевића*, Теме, часопис за друштвену теорију и праксу, Вол. 24 бр.3-4, 2000, стр. 58-78.

ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

Иако међу истраживачима постоји заједнички став да је музика један од кључних елемената идентификације *ромског*, чини се да управо од те тачке почиње широки спектар истраживачких проблема. Они се препознају већ код покушаја разграничења традиционалног и фолклорног. Чињеница је да међу етномузиколозима постоји општа сагласност да је традиционална музика везана за одређени идентитет, али, ипак, она се разликује од онога што називамо фолклорном музиком. Обер сматра да се фолклорна музика разликује од традиционалне изворне музике по обрадама које су резултат спољашњих утицаја, и које могу да утичу на њену 'уређеност', 'комерцијализацију' или, пак, да јој дају 'националистички' оквир [9: 37-38]. С друге стране, појам *world music*, који у себи садржи идеју мултикултурализма, односи се на поље популарне музике, где *fusion* означава међукултурне размене искустава приликом сусрета музичара различитог порекла, као и укључивање „егзотичних” инструмената и звукова у електронску апаратуру савремене западне музичке продукције. „Ако бисмо хтели да сажето представимо ова три појма, могли бисмо рећи да се традиционална музика сматра аутентичном, фолклорна еклектичном, а *world music* синкретичком” (*исто*).

Са теоријског становишта Оберова систематизација је не само прихватљива, већ и пожељна, како би се одређене појаве у разноликој музичкој пракси сагледале и разумеле. Међутим, када је ромска музика у питању, мора се истаћи и то да је граница између традиционалног (аутентичног) и фолклорног веома замагљена, штавише, упитно је и да ли она уопште постоји. Ако се има у виду чињеница да „Цигани нису задржали страну музику коју су доносили, нити неговали неку своју, аутентичну, већ су се поводили за укусом и жељом публике” [7: 14], те да „и поред неколико 'врста' циганске музике (...) до данас још нико није успео да забележи оне заиста само њихове праве циганске аутентичне мелодије” [4: 30], онда постаје јасније зашто се традиционално и фолклорно не може диференцирати и зашто је овај проблем нарочито изражен у истраживању ромске музике. Чињеница да је „права, аутентична циганска музика на крају 20. века, слободно се може рећи, заувек изгубљена (и за њих и за нас)” [5: 78], дефинитивно одбацује могућност дубље полемике око линије разграничења традиционалног (изворног) и фолклорног.

Имајући у виду проблем аутентичности, с једне стране, али и својеврсни *развојни принцип* ромске музике, Гојковићева [3: 401] предлаже њено сагледавање кроз три категорије:

- музика која се изводила у затвореним ромским круговима (недоступна за неромско становништво), коју можемо назвати њиховом ромском музиком;

- музика неромског становништва средине у којој Роми живе, тј. ромска варијанта народне музике локалног неромског становништва (професионална ромска музика);
- естрадна ромска музика, тј. новокомпонована музика коју сами Роми стварају, снимају и изводе.

Понуђена класификација може да пружи добар ослонац за анализу и систематизацију музичке праксе Рома, али није у потпуности задовољавајућа за наше истраживање. Наиме, она разликује ромско и неромско становништво, односно извођаче, као и порекло музике (традиционално и новокомпоновано), али не даје могућност њене систематизације према жанровима.⁵

Прича о ромској музици постаје додатно усложњена чињеницом да међу Ромима преовлађује мишљење да мотиви из ромског живота у некој песми или речи на ромском језику аутоматски представљају њихову аутентичну музику. По општеприхваћеном ромском схватању, то је једна од најјачих потврда о аутентичности једне мелодије. Отуда Малвини (Malvinni) издваја више категорија, односно различитих схватања ромске музике, и наводи да је:

ромска музика аутентична музичка експресија спиритуалне оријентације правих, 'истинских Рома' и да је обележена заједничким искуством номадског живота; ромска музика је експресивни музички стил, језик који неко може да говори без обзира да ли је Ром/киња или не; ромска музика је когнитивна конструкција западног ума – ми чујемо неку музику као ромску зато што заиста желимо да постоји такво нешто; ромска музика је паметна маркетиншка доскочица коју су пригрлили музички продуценти и извођачи; ромска музика је значајан део обнављања сентимента заједништва ромског народа широм света, културна експресија политичких и националистичких порива у циљу стварања групног идентитета, која функционише на начин сличан конструкту чешке или руске музике у 19. веку; ромска музика је емоција, коју виртуозно музицирање и импровизација изазивају код публике (I+V=E) [1: 95–96].

Мноштво различитих схватања ромске музике резултат је њеног сагледавања према одређеним параметрима (порекло, намена, извођачки састав, начин интерпретације итд.). Но, уважавајући све поменуте приступе, покушаћемо да музичку праксу Рома у Нишу сагледамо кроз два основна вида њене појавности:

⁵ Овде треба имати у виду чињеницу да је чланак објављен у време када је жанр *world music* био у повоју.

- музика заснована на очувању и неговању препознатљивог ромског мелоса (ближа традиционалној основи), и
- ромска музика манифестована у популарним жанровима, уз мешање са различитим стиловима и мелосима (концепт *world music*).

У музици блиској традиционалној основи доминира употреба циганске лествице и оријенталног тетра хорда, честа је употреба прекомерне секунде, а у вокалној изведби неизоставна је вибрато техника, затим глисандо, трилери, мелизматично певање и несиметрични и сложени ритмови.⁶

Друга линија развоја музичке праксе сагледана је кроз популарне жанрове (хип хоп, џез, блуз, рок, поп итд.), или као фузија ромске музике, тј. њена хибридикација садржана, између осталог, и у жанру *world music*. Овај вид манифестације у основи има идеју мултикултурализма, која стоји на процесу прожимања утицаја различитих средина у одређеним друштвеним околностима.

Сходно препознатим, односно доминантним видовима појавности, узорак за анализу музичке сцене Ниша укључује један од музичких састава са најдужом традицијом – ансамбл *Весели Роми*, једног представника савремене презентације ромске музике – GRUBB шоу, као и тренутно актуелне саставе – *Црне мамбе* и *Very Naiss*. Поред писаних извора и извештаја из медија, за наше истраживање најзначајнији је био рад на терену, који је подразумевао присуство концертима и разним облицима забаве на којима се изводила ромска музика, али и већи број разговора и интервјуа са познатим ромским музичарима. Временски оквир истраживања обухвата период од 2017. године до данашњих дана. Вредно помена је то да су наше колеге-саговорници били веома љубазни и заинтересовани за разговор.

ЧОЧЕК, ХИП ХОП И WORLD MUSIC

Прва запажања током истраживања у потпуности су коинцидирала са одређеним предзнањем, али и претпоставкама утемељеним на чињеници да је музичка пракса Рома у Нишу разнолика и богата, али, такође, знатно редукована у односу на последње деценије 20. века.⁷ Будући да је музика неизоставно повезана са друштвеним приликама, може се констатовати изванпаралелизам токова – бројне кризе и турбуленције одразиле су се и на статус музике и музичара. Неколицина музичких састава данас није

⁶ Према Андријани Гојковић, ови елементи издвојили су се као циганска варијанта једног одређеног мелоса [2: 71-75].

⁷ Између осталог, наши саговорници најчешће су истицали жал због урушавања традиционалних манифестација као што су Ромски бал и Фестивал дечје ромске песме (више о овим, али и другим манифестацијама видети у: Данијела Здравих Михаиловић, *Музичка пракса Рома у Нишу на почетку 21. века*, Ниш: Факултет уметности, 2019).

активна, док су поједини музичари, из егзистенцијалних разлога, музицирање заменили другом врстом посла.

Пратећи две поменуто линије музичког стваралаштва (традиционална основа и фузија), установили смо да првој припада један од најстаријих ансамбала у Нишу, *Весели Роми*.⁸ Он је основан 1984. године, на челу са Милетом Петровићем,⁹ а исте године овај ансамбл снимео је своју прву плочу и касету за Дискотон из Сарајева. Од укупно десет нумера (*Олимпијски чочек*, *Микино оро*, *Симбатов чочек*, *Мушкитово коло*, *Милетов чочек*, *Нишки оријент*, *Блашково коло*, *Алијин чочек*, *Јелино коло* и *Екремов чочек*), пет представљају чочек, што ће остати карактеристично и за неке наредне албуме.¹⁰ Широј публици овај састав постао је познат по, сада већ чувеном, *Робот колу*, са албума из 1986. године, снимљеног такође за Дискотон (*Робот*, *Зов гитаре*, *Асаново коло*, *Бранков чочек*, *Лајашки вез*, *Грчка циганска ноћ*, *Мој Михоне*, *Ромски чочек*, *Индијски чочек*, *Нишлијка*).

Из богате продукције овог ансамбла може се уочити да њихов репертоар до 1988. године чини искључиво музика за игру – чочеци и кола, од којих је и коло *Јапанка* из 1988. године постало веома популарно. За наредне албуме (1989, 1991, 1992), поред музике за игру, заступљене су и песме, где се Миле Петровић често појављује као аранжер, композитор или текстописац.

Током вишедеценијског рада, кроз овај ансамбл прошло је двадесетак музичара, а велики публицитет овог састава потврђен је веома посећеном прославом 25-годишњице рада, на Летњој позорници у нишкој тврђави. Године 2019. ансамбл *Весели Роми* обележио је јубилеј, 35 година рада, и тим поводом објавио је специјални CD и LP са 19 нумера, међу којима су и чувено *Робот коло*, *Јапанка* и други чочеци и кола (*Весели Роми чочек*, *Сокаче чочек*, *Песма нишки Калча*, *Чочек 3x3*, *Кобра чочек*, *Индијски чочек*, *Мој Михоне чочек*, *Ту чоро ме чоро*, *Милетове гајде чочек*, *Мерцедес чочек*, *Бранков чочек*, *Нишвилски чочек*, *Нишки кеј чочек*, *Медијана чочек*, *Нишка Тврђава чочек*, *Блашково коло*, *Берлинско коло*). Називи многих композиција показују извесну дозу локал-патриотизма, али и јасну стилску и жанровску опредељеност.

Као дугогодишњи сарадници Шабана Бајрамовића, чланови оркестра *Весели Роми* званично су наступали на Нишвилу као *Шабан Бајрамовић*

⁸ Овај ансамбл узет је као представник поменутог стилског проседеа, али није његов једини пример на музичкој сцени Ниша.

⁹ На појединим албумима стоји *Весели Роми Милета Петровића*. Иначе, Миле Петровић је и оснивач истоименог удружења, које већ три године ради на неговању, очувању и промоцији позитивне традиције ромског народа, ради бољег разумевања и друштвене интеграције (<https://veseliromi.org/> 1.03.2020).

¹⁰ <https://www.discogs.com/artist/2847981-Veseli-Romi-Mileta-Petrovi%C4%87a>, 1.03.2020.

трибјут бенд (*Šaban Bajramović Tribute Band*),¹¹ изводећи обраде нумера које је певао „краљ ромске музике”.

Из аналитичког разматрања стваралачког опуса ансамбла *Весели Роми* може се запазити да њихову музику карактерише типично ромско обележје – доминира игра чочек, као и неправилни и сложени ритмови, док је у песмама заступљен стил интерпретације који се такође може сматрати типично ромским (назалан тон, оријентални призивок, те употреба вибрата, глисанда и трилера).

Сасвим другачију звучну слику пружа музика која долази из GRUBB центра.¹² Овај центар отворен је у Нишу 2006. године, као R-point. Реч је о културној политици креираној „одозго”, путем невладиних организација, са циљем да унапреди образовање младих Рома и помогне њиховој инклузији. На званичној интернет страници¹³ наводи се да центри пружају програме који подржавају редовно школовање, где је акценат стављен на образовање и уметност, посебно на сценску уметност.

Последњих година међу ромском, али и неромском омладином, веома је популаран GRUBB шоу, настао као резултат активности музичких и плесних радионица у GRUBB центрима. То је у ствари перформанс у који су укључени млади Роми који, користећи традиционалну ромску музику¹⁴ и плес, са примесама модерног звука (хип-хопа и репа)¹⁵, говоре о љубави, пријатељству, свакодневной борби против сиромаштва и предрасуда. Текстови су претежно намењени рушењу стереотипа о Ромима, али и борби против ране удаје девојака, борби за права жена, као и борби за избор партнера без предрасуда на националној основи. Специфичност овог програма чини велики број извођача на сцени (некад и до 25 певача, репера, плесача, трубача...), који уз ефектну кореографију и сценографију, те музику популарних ритмова, пре свега хип хопа и репа, представљају своје приче. Укупно узев, намера редитеља (приређивача) јесте да направи својеврстан спектакл, којим, кроз изразите ритмове, односно, енергичне покрете учесника (плесача), те брзо декламавање текста уз повремено коришћење инструменталних деоница, настоји да остави снажан утисак, тј. да фасцинира гледаоца.

¹¹ <https://media.2017.nisville.com/2019/08/Nisville-Katalog-2019.pdf>, 1.03.2020.

¹² GRUBB је акроним од Gypsy Roma Urban Balkan Beats.

¹³ <http://grubbmusic.com/sr/grubb-skola/>, 1.03.2020.

¹⁴ <http://grubbmusic.com/sr/o-nama/>, 1.03.2020. Овде је посебно питање шта се подразумева под „традиционалном ромском музиком” и њиме ћемо се бавити у једном од наредних радова.

¹⁵ Избор хип хоп музике није случајан. Напротив, овај жанр повезан је са борбом против расизма и репресивних система, па се често користи у педагошке сврхе, управо у срединама где су видљиви проблеми на нивоу друштвене интеграције, односно прихватања етничких мањина.

Идеја организатора је да текстови и музика настану кроз радионице, и да се резултати рада младих представљају на пригодним манифестацијама. Тако, од 2007. године, полазници GRUBB центара наступају на EXIT фестивалу и на многим другим локалним фестивалима и концертима, чиме се повећава њихова популарност, како унутар ромске заједнице, тако и широм Србије. Управитељ GRUBB фондације и директор центра у Нишу, Милица Петровић, такође и један од наших саговорника, истиче да је од оснивања до данашњих дана центар веома активан, а његови полазници редовно присутни на разним културним догађајима у граду.

Према одликама садржаја GRUBB шоуа евидентно је да је реч о феномену познатом као *world music*. Он се најчешће схвата као музика коју карактерише разноликост, односно фузија различитих жанрова, уз присуство фолклорних елемената. „Под термином *world music* обухваћено је све – од комерцијалне индијске филмске музике, преко бугарских државних фолклорних хорова и теренских снимака тајландских брдских племена до бразилског арт-попа” [1: 100]. Поред тога што је описана као веома широко подручје музичке делатности и порекла, ова музика се доживљава и као наставак фолклором инспирисане потраге за искуством аутентичности, за оазама отпора у пустињи хомогенизујуће поп културе. Насупрот томе, она се „као организовани покушај извођења мањинских музика света на интернационално тржиште доживљава као погубно мешање култура, као егзотика новог доба и знак завршне фазе глобалне контаминације поп естетиком, која причу о аутентичности претвара у средство *new age* маркетинга” (*Исто*).

Узимајући у обзир идеју покретања GRUBB центра, па и актуелног шоу програма, морају се уважити поједини племенити циљеви и сврсисходност оваквог подухвата.¹⁶ Међутим, сагледвајући активност младих Рома у контексту поменутих радионица, долази се до чињенице да је концепт ромског хип хопа наметнут, те да се креативни потенцијали младих профилишу кроз унапред одређену форму. Истинско развијање креативног приступа музичком стваралаштву требало би да уважава и друге облике музицирања, односно исказивање у другим жанровима и различитим праксама. Будући да то изостаје, стиче се утисак да је једна врста ограничења, присутна у животу ромске заједнице (нпр. недостатак материјалних средстава за реализацију пројекта), замењена другом, односно да је један музички „простор”, установљен као пожељан за пласирање и популаризацију ромске музике, постао и једина могућност да се она представи на ширем плану.

¹⁶ Једна од најважнијих ствари коју млади Роми уче у овом центру јесте како да се посвете једном пројекту и да се поносе резултатима те посвећености (<http://grubbbmusic.com/sr/opama/>, 1.03.2020). Поједини студенти Факултета уметности Универзитета у Нишу, од којих су неки и наши саговорници, стасавали су управо у овом центру.

Један од тренутно најпопуларнијих музичких састава у Нишу, *Црне мамбе*, такође припада оној линији музичке праксе која је блиска популарној музици, али са другачијом манифестацијом *ромског*. Повезаност *Црних мамби* са ромском музиком датира од седамдесетих година прошлог века, јер је њихов оснивач Шабан Бајрамовић.¹⁷ Велика популарност овог састава резултирала је и једним од најпосећенијих наступа током дочека српске Нове 1998. године, када је на градском тргу било присутно преко 100.000 људи.¹⁸ То је био први директан пренос једног таквог догађаја на каналу РТС-а из (тада опозиционог) Ниша. Током дужег низа година, овај састав променио је више постава, а могу се чути и полемике у вези са легитимитетом појединих чланова, укључујући и име бенда.¹⁹

Поред већ афирмисаног имена групе, у Нишу је веома познат и актуелни фронтмен, Неша Саита.²⁰ Он истиче да је бенд веома активан, и да им је, поред бројних наступа у граду и широм Србије, музика отворила врата ка Бразилу. Локални медији пренели су вест о њиховом наступу на Копакабани (CopaCabana) за време Светског фудбалског првенства 2014. године:

Нас су одговорни људи из Кока-коле чули на наступу у Манчестеру 2013. године, кад смо свирали као предгрупа *Сантани*. Као спонзори те манифестације, контактирали су нас и предложили да свирамо у Бразилу и наравно да смо прихватили, јер се таква понуда не одбија. Били смо део програма у оквиру званичног отварања Мундијала, а у једној хали на Копакабани, где су наступали бројни бендови, на позив тих музичара, имали смо непланирану, спонтану свирку. Ту је било неколико хиљада људи, а наш ритмични етно-џез звук није никога од њих оставио равнодушним. Како ја волим да кажем, нема музике без циганске, ма са којег меридијана потиче.²¹

Одредница „ритмични етно-џез” у казивању нашег саговорника односи се на присуство музике изразитих ритмова и веома различитих жанрова (народна, забавна, филмска, џез, поп итд.) и мелоса (цигански, грчки, шпански, латино-амерички...), који су редовно уклопљени уз добру забаву током наступа. Поред већ афирмисаног имена, водеће место у музичком животу Ниша овај састав дугује разноврсном репертоару, по принципу „за

¹⁷ Шабан је са овим бендом провео више од две деценије.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IQZmPzJNt3U> 12.05.2020.

¹⁹ Наиме, овај састав се помиње као *Црне мамбе*, али (касније) и као *Black mambas*, што је узроковало бројне полемике међу музичарима (<http://www.glas-javnosti.rs/clanak/ljudi-dogadjaji/glas-javnosti-18-12-2008/svirale-lazne-crne-mambe>, 12.05.2020).

²⁰ На Фејсбук страници овај састав смо пронашли под називом *Neša Saita i Mamba Black* (<https://www.facebook.com/pages/category/Musician-Band/Ne%C5%A1a-Saita-i-Mamba-Black-1666475196937907/>, 12.05.2020).

²¹ <https://nisevesti.rs/crne-mambe-od-niske-kaldrme-do-kopakabane/>, 12.05.2020.

сваког понешто”.²² Велика активност на разним манифестацијама, свечано-стима и забавама у Нишу (*Me set Šaban, Нишвил* итд.), али и широм Србије, чини их актуелним и веома траженим, из чега се може претпоставити да ови музичари имају добре пословне ангажмане и, колико је то могуће, стабилне приходе.

Може се закључити да је у случају *Црних мамби* веза са „ромским” настала на нивоу њихове музичке прошлости, тј. на основу везе са „краљем ромске музике”, али да је последњих година она видљива само у смислу заступљености појединих ромских песама на репертоару (иначе, најпознатијих нумера), и учешћа овог састава на манифестацији *Пријатељи Шабану* у оквиру Нишвила.²³

Од 2015. године Ниш је богатији за још један састав, *Very Naiss*,²⁴ који настаје са идејом презентације „модерног џеза на нишки начин”.²⁵ Већ у самој одредници коју даје фронтмен, Ива Барчић, садржана је двострука идеја – с једне стране, она показује одлике *world music*, јер указује на комбиновање џеза са локалним фолклором, али, у исто време, указује и на концепт *genius loci*,²⁶ јер наглашава „нишки” начин.

Овај састав карактерише заједнички рад музичара различитих генерација, другачијих афинитета и сензибилитета, који заједно стварају аутентичан музички израз. За њихову музику се може рећи да представља фузију у правом смислу речи:

Комбиновањем балканске и неодољивих ритмова ромске музике са фанком, џезом, блузом и рокенролом, доносе звук који је већ освојио публику на бројним фестивалима, концертима, наступима са великанима домаће музичке сцене, али и на прославама великих корпорација (...). Репертоар чине добро познате нумере у новим аранжманима, али и ауторске композиције које показују све боје ове инспиративне музи-

²² Иначе, *Црне мамбе* редовно наступају у познатој нишкој кафани *Американац*.

²³ Један део фестивала *Нишвил* везан је за одредницу *Пријатељи Шабану* (то је увод у Фестивал), и одржава се на Ривер стејџу (River stage), односно на амфитеатру на кеју, где је 2010. године постављен споменик Шабану. Идеја организатора је да сви састави на репертоару имају обраде песама Шабана Бајрамовића, те се, од оснивања до данас, може запазити учешће бројних музичара, међу којима су и његови сарадници, поштоваоци или следбеници.

²⁴ *Very Naiss* има осам чланова: Ива Барчић, фронтмен и саксофониста, иначе, студент на одсеку Кларинет, на Факултету уметности Универзитета у Нишу, Саша Барчић, клавијатуриста и аранжер, Лазар Давидовић, гитариста, Марјан Мања Марковић, басиста, Мартин Ајваз, бубњар, Милан Јовановић Сима, перкусије, Нинослав Думитру, вокал, Елвин Еки Павковић, вокал.

²⁵ <https://gradskiportal018.rs/2016/12/10/mladi-maestro-saksofona-iva-barctic/> 15.05.2020.

²⁶ *Genius loci* (lat. дух места) означава особеност неког места. Ова одредница може се односити подједнако на материјалне и нематеријалне творевине.

ке. Лајтмотив оркестра је креирање новог звука и јединственог стила који ће бити препознатљив како у Србији, тако и широм света.²⁷

Из краћег описа одлика жанра и стила, али и из увида у доступан звучни материјал, може се закључити да овај састав претендује на освајање *world music* сцене, прожимајући у свом стваралаштву савремене популарне жанрове са ромским мелосом или форсирајући *ромски* начин интерпретације (већ поменути вибрато, глисандо, трилери и сл.). Такав приступ даје саставу *Very Naiss* могућност учешћа на Нишвил џез фестивалу,²⁸ ЕХИТ-у, као и у Гучи,²⁹ а био је учесник и полуфиналиста серијала *Најбољи оркестри Србије*.³⁰

Иако поменути фестивали идејно и концептуално делују међусобно удаљено (чак и као антиподи, ЕХИТ - Гуча), чињеница да је *Very Naiss* присутан на сваком од њих даје важну информацију не само о његовом репертоару, већ и о концепту поменутих фестивала. У ствари, та чињеница сведочи да се на поменутих фестивалима данас могу видети и чути различите музичке праксе, не само међусобно удаљене, већ прилично удаљене од сопствене традиције.³¹

Из разговора са фронтменом, али и из медија, сазнајемо да *Very Naiss* има доста наступа и ангажмана, да његови чланови раде и појединачно и у оркестру, али, и поред тога, наглашавају да је неопходно додатно ангажовање музичара на другим пословима како би обезбедили егзистенцију.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Истраживање музичке праксе Рома у Нишу изнедрило је неке важне закључке о одликама ромске музике, њеној манифестацији, као и статусу музичара данас. Међутим, како је музика увек и део ширег контекста, са њом се могу пратити и рефлексије које, као део мреже културних комуникација, она има на друштво. Стога, Обер с правом опомиње да музика ни-

²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=_PxI23Pqc24, 15.05.2020.

²⁸ На овом фестивалу наступили су 2017. године са Нишлијом Иваном Куртићем, али то није њихов једини наступ на овом фестивалу (<https://www.youtube.com/watch?v=0VvBnn622F8>, 15.05.2020).

²⁹ <https://dertmusic.com/?p=7034>, 15.05.2020.

³⁰ https://www.youtube.com/watch?v=TtBnD_P-vB0, 15.05.2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=I8fVFm8a3Ao>, 15.05.2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=DbA03QqXoIc>, 15.05.2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=NbNpS3Up8HY>, 15.05.2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=3mcxii7Nh8g>, 15.05.2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=GphZlek30eQ>, 15.05.2020.

³¹ И без детаљније анализе може се увидети да наступ појединих састава, нарочито током последњих година, не одговара изворном идејном концепту поменутих фестивала.

када није безазлена, јер „она представља средство општења које људе окупља и снажно их повезује” [9: 12]. Музички идентитет је друштвени и културни чин, и свака музика је носилац одређеног система вредности, уједно етичког и естетичког.

Крај 20. и почетак 21. века доноси другачији однос према музици и нове облике презентације ромске музике. Тренутно један од најпопуларнијих видова њене појавности (GRUBB шоу) настаје 2006. године, у приближно исто време настају „нове” *Црне мамбе* (након Шабанове смрти, 2008. године), а знатно касније састав *Very Naiss*. Од четири репрезентативна узорка нашег истраживања, само први, оркестар *Весели Роми*, може се окарактерисати као наставак раније праксе, па је, као такав, најближи ономе што бисмо описали као естрадну ромску музику [уп. 3: 401], али, у контексту нашег рада, као вид очувања и неговања препознатљивог ромског мелоса (који је близак традиционалној музици).

У ери глобализације, опште позајмљивање ритмова и мелоса дубоко је укоренењено у готово све музичке жанрове. Такав тренд није заобишао ни ромску музику, с тим што су истраживачи већ указали на одређене проблеме. Андријана Гојковић указује да је ромска музика коју негују неромски музичари лишена оног правог „циганског нерва” и (да) представља неку врсту сурогата те музике. Зато, „ако се има у виду чињеница да сада у земљи имамо циганску музику коју изводе или стварају сами Цигани, а истовремено имамо циганску музику коју изводе или стварају особе другог порекла, поставља се озбиљно питање: каква је будућност те музике, односно колико ће она тим паралелизмом губити, или добијати, на својој препознатљивости и 'аутентичности’” [5: 83].

Ауторка с правом отвара питање очувања аутентичности ромске музике, али пракса показује да стварна брига о њој изостаје. Чак и у активностима које имају „спољну” подршку (GRUBB центри) са циљем инклузије младих Рома и промовисања њихове музике, не може се говорити о реалној бризи за очување културне баштине. И поред позитивних ефеката на које смо указали, мора се нагласити и то да популарни хип хоп и реп не би требало да буду доминантан жанр (а свакако не једини) у којем се негује и промовише ромска музика.³² „Трансфер” ромске музике кроз атмосферу спектакла GRUBB шоуа не може да је представи у пуном сјају, штавише, он прети да трајно угрози њен идентитет. Колико она може бити „своја” када се из гнезда затворене ромске заједнице баци под светло рефлектора и постане „свачија”? Међу бројним питањима која се отварају на пољу експлоатације ромске музике важно је оно које се односи на идејног творца попу-

³² Овде нарочито треба имати на уму да су полазници GRUBB центра млади узраста од 14 до 20 година, управо у периоду који је, према бројним студијама, најосетљивији за формирање музичког укуса.

ларног спектакла - да ли очување ромског, па и ма ког другог стваралаштва, треба да буде до те мере „дириговано“?

Може се рећи да је хибридизација музике генерално, а са њом и ромске, створила производ који је близак ономе што данас представља поп мејнстрим у Србији. Тај тренд је почео са Гораном Бреговићим и Здравком Чолићем, који су, као класични поп и рок извођачи, своју музику „зачинили“ фолклорним елементима и новим аранжманима. Слична линија преклапања важи и за новокомпоновану музичку праксу, како ромску, тако и неромску. Још крајем прошлог века, са појавом тубро-фолка, за српску музичку сцену постаје карактеристичан све већи број мелодија са оријенталним примесима, аксак, тј. чочек ритам, несиметрични и сложени ритмови, и друге одлике заједничке за јужне крајеве, те је још увек отворено питање да ли се такве мелодије заиста могу сматрати типично ромским.

Сагледавајући ромску музику у оквирима просторно-временске димензије, може се констатовати да музика нишких Рома говори више од језика музике - она нам показује креирано задовољство које пулсира у ритму хип хопа, али и видно незадовољство музичара, како личним статусом тако и статусом музике, односно њеном улогом у ширем друштвеном контексту (изостанак важних манифестација попут Ромског бала и Фестивала дечје ромске песме). Интернационализација ромске музике може бити легитиман начин њене манифестације у савременом добу, али не би требало да буде и водећа идеја окупљања младих Рома, јер такав приступ прети да трајно угрози драгоцене културне специфичности.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Ana Banić-Grubišić, *Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek, R-point: Pedagogija jedne politike*, Етноантрополошки проблеми, 2010, год. 5, бр. 1, стр. 85-108.
- [2] Andrijana Gojković, *O muzici Roma*, Zvuk, 1983, br. 1, str. 71-75.
- [3] Andrijana Gojković, *Romska muzika u Jugoslaviji, Jezik i kultura Roma*, Sarajevo: Institut za proučavanje nacionalnih odnosa, 1989, str. 401-05.
- [4] Андријана Гојковић, *Жаришта циганске (ромске) музике*, Нови звук - интернационални часопис за музику, 1998, бр. 11, стр. 23-32.
- [5] Андријана Гојковић, *Циганска (ромска) музика у Србији на крају XX века*, Нови звук - интернационални часопис за музику, 2001, бр. 17, стр. 77-85.
- [6] Драгољуб Брка Ђорђевић, *Роми за углед (2): допринос учвршћивању културног идентитета*, Теме, часопис за друштвену теорију и праксу, Вол. 32, бр. 1, 2008, стр. 85-111.
- [7] Тихомир Ђорђевић, *Цигани и музика у Србији*, Сарајево: Исламска дионичка штампарија, 1910.
- [8] Данијела Здравих Михаиловић, *Музичка пракса Рома у Нишу на почетку 21. века*, Ниш: Факултет уметности, 2019.

- [9] Loran Ober, *Muzika drugih*, Beograd: XX vek, 2007.
- [10] Драган Тодоровић, *Роми за углед (3)*, Теме, часопис за друштвену теорију и праксу, Вол. 32, бр. 1, 2008, стр. 113-133.
- [11] Dragan Todorović, *Kulturni identitet Roma*, Društveni i kulturni potencijal Roma u Srbiji, Novi Sad: Filozofski fakultet, Odsek za sociologiju, 2014. str. 57-77.
- [12] Драган Тодоровић, *Место и улога музичких садржаја у верском животу Рома протестаната у југоисточној Србији*, Српски језик, књижевност, уметност, књига II: Протестантизам, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 2018, стр. 281-298.
- [13] Драган Тодоровић, Драгољуб Брка Ђорђевић, *О групама, занимањима, обичајима и вери Рома у делу Тихомира Ђорђевића*, Теме, часопис за друштвену теорију и праксу, Вол. 24 бр.3-4, 2000, стр. 58-78.
- [14] Соња Цветковић, *Музичка пракса у Нишу од краја 19. века до почетка Другог светског рата – идеолошки, културни и уметнички контекст*, Ниш: Факултет уметности и Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, 2015.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- <https://veseliromi.org/>, 1.03.2020.
- <https://www.discogs.com/artist/2847981-Veseli-Romi-Mileta-Petrovi%C4%87a>, 1.03.2020.
- <https://media.2017.nisville.com/2019/08/Nisville-Katalog-2019.pdf>, 1.03.2020.
- <http://grubbmusic.com/sr/grubb-skola/>, 1.03.2020.
- <http://grubbmusic.com/sr/o-nama/>, 1.03.2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=IQZmPzJNt3U>, 12.05.2020.
- <http://www.glas-javnosti.rs/clanak/ljudi-i-dogadjaji/glas-javnosti-18-12-2008/svirale-lazne-crne-mambe>, 12.05.2020.
- <https://www.facebook.com/pages/category/Musician-Band/Ne%C5%A1a-Saita-i-Mamba-Black-1666475196937907/>, 12.05.2020.
- <https://niskevesti.rs/crne-mambe-od-niske-kaldrme-do-kopakabane/>, 12.05.2020.
- <https://gradskiportal018.rs/2016/12/10/mladi-maestro-saksofona-iva-barbic/>, 15.05.2020.
- https://www.youtube.com/watch?v=_PxI23Pqc24, 15.05.2020.
- <https://dertmusic.com/?p=7034>, 15.05.2020.
- https://www.youtube.com/watch?v=TtBnD_P-vB0, 15.05.2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=I8fVFm8a3Ao>, 15.05.2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=Dbao3QQxOic>, 15.05.2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=0VvBnn622F8>, 15.05.2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=NbNpS3Up8HY>, 15.05.2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=3mcxii7Nh8g>, 15.05.2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=GphZlek30eQ>, 15.05.2020.

ROMA MUSICAL PRACTICE IN NIŠ:
FROM ČOČEK TO HIP HOP AND WORLD MUSIC GENRE

Danijela Zdravić Mihailović

S u m m a r y

The paper deals with the musical practice of the Roma in Niš with focus on the current music scene and dominant genres. The research was done over the last three years, with the intention of determining the status of Roma music and musicians in today's Niš. The obtained results show that today's Roma music exists in a wide variety of forms, among which two dominant directions stand out - one, based on preserving and fostering the distinctive Roma melos in music (close to traditional music), and the other, which refers to popular music or fusion, i.e. using Roma music in popular genres mixed with other styles and melodies (world music). It can be concluded that the hybridity of Roma music is evident, both in those traditional forms that are based on the (roughly speaking) original melos, and in forms of popular music such as hip-hop, rap, jazz or blues.

УДК

78.091.4(497.11 Ниш)

784.4:316.73(497.11 Ниш)

МЕЂУНАРОДНИ СТУДЕНТСКИ ФЕСТИВАЛ ФОЛКЛОРА НИШ: ИЗМЕЂУ ОЧУВАЊА И МОДИФИКОВАЊА ТРАДИЦИЈЕ У КОНТЕКСТУ СПЕЦИФИЧНОСТИ ЛОКАЛНЕ УРБАНЕ КУЛТУРЕ

Соња Цветковић *

А п с т р а к т: У раду се испитују начини представљања традиционалне музике и игре на Међународном студентском фестивалу фолклора који се у Нишу одржава од 2008. године у организацији Академског фолклорног ансамбла „Оро” и Студентског културног центра Ниш. На почетку рада извршен је увид у физиономију и садржај важнијих локалних музичких фестивала, сагледана је њихова позиција у урбаном контексту и значај за културни живот града. У осврту на друштвеноисторијске прилике које су пратиле настанак и деловање Академског фолклорног ансамбла „Оро” указано је на сличности са делокругом фолклорних ансамбала и културно-уметничких друштава која су у великом броју оснивана у Југославији после Другог светског рата. Организационе и програмске стратегије нишког Међународног студентског фестивала фолклора као и модели презентације музичко-играчког наслеђа, који се у основи могу свести на различите видове односа између аутентичног/изворног и уметничког/стилизованог, уклапају се у дискурс који уобичајено прати манифестације оваквог типа а односи се на афирмисање културне сарадње и размене, промовисање различитости, едукацију младих и очување традиционалних вредности.

Кључне речи: музички фестивали, традиционална музика и игра, Академски фолклорни ансамбл „Оро” Ниш, Међународни студентски фестивал фолклора.

* Факултет уметности Универзитета у Нишу, и-мејл: cvetkos@mts.rs

1. МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ КАО РЕПРЕЗЕНТИ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА НИША

Институција фестивала има наглашен комуникативни, аспект преко кога се успоставља дијалог како са њему својственим медијским и жанровским парадигмама, тако и са окружујућим контекстом: временом, простором, друштвеним и политичким референцама, што је и омогућило да феномен (музичког) фестивала постане предмет појединих студија из области урбане културе и културне географије, чији су аутори настојали да објасне значај оваквих манифестација у стратегијама ре/позиционирања – у стварању или мењању слике о одређеним местима и локацијама [5, 10, 14, 15, 18]. Чињеница да од десет сталних манифестација у области културе од значаја за град Ниш њих седам јесу музички фестивали различитих садржаја и жанровских усмерења,² указује на то да је и у контексту локалне културне политике институција музичког фестивала добила значај релевантне одреднице у поимању културне разноликости града и афирмацији одлика које конструишу/репрезентују његов идентитет.

Вишевековно наслојавање и прожимање културних димензија као последица таложења утицаја различитих народа, религија и култура, условило је да културни идентитет Ниша буде обликован скупом разнородних елемената. У оквиру комплексне слике града могу се издвојити одређени идентитетски маркери који су нарочито добили на значају у процесу превредновања градског наслеђа, у складу с актуелним политикама мулти/интеркултуралности и културне разноликости. Град на раскршћу Истока и Запада, родно место цара Константина Великог и место где се налази јединствени споменик Ђеле-кула само су неки од елемената који чине корпус репрезентативних симбола града за чије се становнике везују црте менталита карактеристичне за јужњачки темперамент (отвореност, гостољубивост, животни оптимизам).

Очигледно је да постојећи музички фестивали у Нишу својим садржајима мапирају и функционализују градски простор као место коегзистенције различитости и богатства културних и музичких традиција: уметничке музике која репрезентује универзалну, западноевропску елитну културу (Нишке интернационалне музичке свечаности – НИМУС, Новогодишњи концерт, Фестивал „Константинус”), популарне („Нисомнија”, Nišville Jazz Festival) и хорске музике – означитеља националне световне и духовне музичке традиције (Интернационалне хорске свечаности, Међународни фестивал хорске духовне музике „Музички едикт”). У том смислу, индикативни су циљеви и програмске дефиниције појединих локалних музичких

² Интернационалне хорске свечаности, Нишке интернационалне музичке свечаности (НИМУС), Фестивал дечје музике „Мајска песма”, Музички фестивал „Нисомнија”, Nišville Jazz Festival, Новогодишњи концерт, Међународни фестивал хорске духовне музике „Музички едикт”.

фестивала. Тако је Фестивал „Константинус” замишљен као елитни, интензивни, вишедневни музички догађај који омогућава сусрет врхунских музичких уметника из земље и иностранства са нишком публиком и истовремено стимулише музички, културни и економски развој града и региона [26]. Међународни фестивал хорске духовне музике „Музички едикт” основан је с циљем промоције града Ниша као родног места цара Константина и културног центра југа Србије. Фестивал омогућава размену музичких искустава са гостима из земље и иностранства у функцији изградње интеркултурног дијалога и верске толеранције [27].

Још један вид културне репрезентације града и културног дијалога, успостављеног посредством фолклора као сугестивног и широко прихваћеног комуникационог средства, институционализован је 2008. године у форми Међународног студентског фестивала фолклора, чији је организатор Академски фолклорни ансамбл „Оро” из Ниша:

Фестивал отвара врата за сусретање култура и културну размену, размену која се наставља и након завршетка фестивала и размену која прераста у пријатељство и сарадњу. Сваке године на тај начин се људима у Србији пружа јединствена могућност да им толико различитих људи приближи своју културу, јер учесници кроз своје игре, ношњу и музику на аутентичан и оригиналан начин управо то и раде, представљају своје културне баштине. Исто тако се и домаћинима пружа могућност да представе свету своју сопствену културну традицију и свој идентитет. [...] Фестивал спаја континенте, ансамбле и културе из Европе, Азије, Јужне Америке и многе друге који се управо овде сусрећу, сарађују, играју и певају заједно [30].

2. АКАДЕМСКИ ФОЛКЛОРНИ АНСАМБЛ „ОРО” – (ЗАМИШЉЕНА) ТРАДИЦИЈА У ФУНКЦИЈИ ЕСТЕТИЗАЦИЈЕ ЛОКАЛНОГ МУЗИЧКОГ ЖИВОТА

Фолклорни ансамбл „Оро” основан је 1959. године у Нишу, у друштвеноисторијском периоду послератне Југославије, за који је карактеристичан процес експанзивног институционализовања културе путем оснивања културно-уметничких друштава и афирмисања фолклорног аматеризма. „Аматеризам је (...) концептуализован као размена културне активности, а његов волонтерски карактер, односно, ентузијазам појединаца или групе, потврђен је као симбол вере у бољу будућност” [7: 85].³

³ У првим деценијама после Другог светског рата у Нишу је деловало неколико културно-уметничких друштава: КУД „Абрашаевић”, КУД „Станко Пауновић”, КУД „Светозар Марковић”, КУД „Ратко Јовић”, КУД „Иба Адемовић” (касније КУД „Ром”), са различитим секцијама, најчешће хорском, фолклорном, позоришном, рецитаторском. Због недовољно

Иницијатива за оснивање градског аматерског фолклорног друштва покренута је у јануару 1959. године на састанку Општинског одбора Културно-просветне заједнице Ниша, где је указано на потребу оснивања оваквог типа ансамбла јер је „неговање народних игара у Нишу (...) последњих година у таласу фолклороманије, сасвим нестало” [13: 5].⁴ Предвиђено је да ансамбл ради под руководством стручног кореографа „који би у савесној музичкој обради не само оживео и правилно усмерио интересовање омладине и публике за ову грану културне активности, већ би допринео и чувању изворног фолклорног богатства крајева око Нишаве и Мораве” [13: 5]. Синтагме *правилна музичка обрада* и *изворни фолклор* из наведеног цитата указују на то да је, као и у случају бројних других фолклорних ансамбала, и приликом оснивања нишког Градског аматерског ансамбла народних игара, традиционално стваралаштво постављено на ниво вредности од универзалног значаја и као део етаблираног протокола који је одредио његов домет и легитимитет [16: 55].

Ансамбл је формално основан у априлу 1959. године, када је одржана оснивачка скупштина на којој је изабрана управа и извршен упис првих

развијене мреже професионалних музичких институција, основни организациони облик уметничког и просветног рада у музичком животу Ниша педесетих година прошлог века биле су управо музичке секције аматерских културно-уметничких друштава.

- ⁴ Локална власт је у овом периоду на различите начине покушавала да сузбије „фолклороманију”, то јест експанзију новокомпоноване народне музике, о чему сведочи састанак чланова Народног одбора Општине са шефовима и члановима кафанских оркестара и представницима Удружења аматерских музичара и Удружења певача народне и забавне музике који је одржан 1959. године. Уочено је, наиме, да рад кафанских оркестара у Нишу и Нишкој Бањи „није на потребној културно-уметничкој висини. Кафанске музике немају свој репертоар и због тога се свира без реда и најчешће по жељи неког пијаног госта тако да се песме, као 'Башал' или 'Дајана' узастопно понављају више пута” [22, 7]. Због тога је одлучено да ће у будуће сваки кафански оркестар морати да има свој музички репертоар који ће се састојати из два дела: „У баштама од 18 до 19 часова оркестар ће свирати концертну музику, потпуриа, маршеве и озбиљну музику, а од 19 часова до краја радног времена моћи ће са оркестром да наступи певачица, која ће поред правилно интерпретираних народних песама певати и песме из области забавне музике” [22: 7]. Није само новокомпоновани фолк репертоар кафанских оркестара лоше утицао на музички укус Нишљива, већ и програм емитован на Радио-Нишу, на шта је неколико година касније упозорио композитор Братислав Анастасијевић. Анализирајући структуру локалног радио програма из 1964. године, Анастасијевић је запазио да се у току једне недеље на таласима овог радија емитује 100 минута озбиљне, 200 минута народне и 450 минута забавне музике. Пошто је констатовао да се забавна и народна музика емитују првенствено „у корист комерцијализованих жеља, у корист углавном ниског, провинцијског укуса, коме радио установа помаже да остане такав какав јесте. У корист емитовања компоноване 'народне' музике (!), чуда и откровења српског” [2: 8], Анастасијевић цитира стих песме *Марамџа свигеница*, коју је Радио Ниш емитовао као хит („Ситно коло околу окретала мала/После кола Мила цура преварила,/Синђирићи чаврљали, ако, али, али,/И момци су чаврљали али нису знали...”) указујући на њен текстуални и музички бесмисао [2: 8].

чланова [3: 5]. Репертоар се састојао од „брзих и темпераментних влашких, врањанских, циганских, шопских, шиптарских, српских, банатских и буњевачких игара у кореографији Љубише Лекића, познатог стручњака из Београда” [11: 5],⁵ који је објаснио зашто је ансамбл добио назив „оро”: „Сматрамо најприкладнијим да колектив који ће кроз уметничку обраду сачувати макар део огромног фолклорног богатства овога краја, носи назив који се од давнина уз ту игру и задржао, а то је оро” [11: 5]. Име ансамбла свакако се може довести у везу и с актуелном идеологијом братства и јединства, у којој је игра (коло, оро) симболички повезивала народе и народности социјалистичке Југославије, чувајући истовремено везу руралног и урбаног [9: 147].

„Оро” је први пут наступио пред нишком публиком у септембру 1959. године, на новоотвореној Летњој позорници у Тврђави, на концерту који је пратило неколико хиљада Нишлија и похвалне оцене у локалној штампи:

Тачке су изведене са задивљујућим полетом, са очитом претензијом да се укаже на лепоту и поезију нечега што је неоправдано било потиснуто у страну. Многи лепо увежбани и инвентивно изведени детаљи, у македонском, војвођанском и влашском сплету, прелазе границе аматеризма и делују зрело, професионално [20: 5].

Иако је у почетној години рада било доста организационих проблема, а као један од важнијих истакнут је „недостатак квалитетних музичара, познавалаца старих изворних народних мелодија” [19: 5], ансамбл је с ентузијазмом кренуо у испуњавање главних задатака: очување оне музичко-играчке традиције која је доживљавана као изворна, едукација омладине и локалне културне јавности, али и реализација амбициознијих планова који су се односили на инострана гостовања.⁶ С обзиром на сличне уметничке циљеве и друштвено-културну мисију деценију раније основаних репрезентативних југословенских фолклорних ансамбала „Коло” из Београда, „Ладо” из Загреба и „Танец” из Скопља, који су били узор осталим аматерским фолклорним ансамблима широм Југославије, у деловању нишког ансамбла „Оро” може се уочити сличан однос према фолклору и приступ осмишљавању кореографија у виду адаптације фолклорне праксе сценској интерпретацији и примене различитих нивоа уметничке стилизације традиционалне музике и игре, у којима естетска функција преовлађује у односу на њихову функцију у оригиналном контексту: „Стилизација (...) укључује различите начине изражавања појединих аутора, што значи да сви ансамбли, солисти и групе изводе мелодије и игре на одређеном сте-

⁵ Више података у вези с радом Љубише Лекића у области кореографије народне игре нисмо успели да пронађемо. Поред кореографа Лекића, као стручни сарадници у ансамблу ангажовани су Мића Обрадовић и Живојин Лешевић [11: 5].

⁶ Штампа је најавила „да су учињени први контакти са организаторима једне фолклорне ревије у Берлину, а постоје изгледи и за гостовање нишких фолклораца у земљама Блиског Истока” [19: 5].

пену стилизације. Тако и они који настоје да се у највећој могућој мери ослоне на узор у аутентичном сеоском музицирању или игрању примењују, ненамерно или спонтано, нижи степен стилизације у приступу појединим музичким или играчким параметрима” [6: 8].

Након оснивања Универзитета у Нишу 1965. године, „Оро” је постао академски фолклорни ансамбл. И у овом периоду рада доминирали су наративи о изворном фолклору као основи кореографске концепције: „Планирано је формирање уметничког савета ансамбла, у који би ушли музички, етнолошки и стручњаци из Народног музеја, како би локални изворни фолклор био једини садржај рада ансамбла” [4: 9].

Од оснивања нишког Студентског културног центра 1993. године „Оро” делује под окриљем ове институције, чији је један од програмских циљева очување традиционалних културних вредности и нематеријалне баштине која „омогућава везу између културе прошлости и културе садашњости паралелно градећи и културу будућности” [28]. Ансамбл „Оро”, који чине првенствено студенти Универзитета у Нишу, своју мисију усмерио је ка „културном образовању омладине и враћању правим уметничким вредностима, између осталог и традиционалној култури” [29].

Током шездесет година постојања, „Оро” је, као најстарији ансамбл Студентског културног центра, окупио око 30.000 чланова. Имао је велики број наступа у Нишу и гостовања у земљи и иностранству (Аустрија, Белгија, Италија, Грчка, Немачка, Норвешка, Пољска, Турска, Португалија, Француска, Холандија, Шпанија, Македонија, Бугарска, Румунија, Америка, Канада, Бразил, Филипини), освојио бројна признања и награде (1964. и 1997. године проглашен је за најбољи играчки колектив у Србији), између осталих и најугледније градско признање – Награду „11. јануар” (2019). „Оро” је учествовао у обележавању најважнијих градских и државних свечаности и културних манифестација и један је од оснивача националне секције Међународног савета организатора фестивала фолклора и традиционалне културе (International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts – CIOFF), који делује под покровитељством Организације Уједињених нација за образовање, науку и културу (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – UNESCO). Још једно значајно признање јесте избор овог ансамбла за представника Републике Србије на Олимпијади фолклора која ће се 2021. године одржати у Руској Федерацији. Уметнички руководилац ансамбла је др Славољуб Узуновић, ванредни професор Факултета спорта и физичког васпитања Универзитета у Нишу.

3. МЕЂУНАРОДНИ СТУДЕНТСКИ ФЕСТИВАЛ ФОЛКЛОРА НИШ – ОРГАНИЗАЦИОНЕ И ПРОГРАМСКЕ СТРАТЕГИЈЕ

Међународни студентски фестивал фолклора одржава се у Нишу од 2008. године, у организацији Студентског културног центра и Академског фолклорног ансамбла „Оро”, под покровитељством Министарства просвете, науке и технолошког развоја. Манифестација се одвија сваке године у другој половини јула, на Летњој позорници у нишкој Тврђави, уз гостовања и наступе учесника Фестивала у оближњим градовима југоисточне Србије. Међународни студентски фестивал фолклора један је од најмасовнијих фестивала овог типа у Србији и региону, са више од 500 учесника из земље и иностранства, чије програме сваке године прати неколико хиљада гледалаца. Осим десетак концерата на Летњој позорници и импровизованим позорницама у другим деловима града, током Фестивала одржава се дефиле фолклорних ансамбала градским улицама, док церемоније отварања и затварања подразумевају ревијалне концерте свих учесника. Нишки Фестивал фолклора организује се од 2011. године, по правилима и препорукама CIOFF-а и налази се у календару међународних фестивала ове организације.

У званичним документима CIOFF-а (*Definition of Traditional Programs on the Stage, Cultural Context of a CIOFF Festival* [25]), међународни фестивали фолклора дефинисани су као манифестације које се организују с циљем очувања и промовисања нематеријалне културне баштине.⁷ На њима се представљају националне/етничке културе кроз медијске форме као што су музика, игра, ритуали, обичаји... Препоручено је да се фестивали одвијају у одговарајућем културном контексту: у пријатељској и гостољубивој атмосфери у којој учесници интерпретацијом програма упознају публику и друге учеснике с традицијом своје земље.

На основу утврђених циљева, општи програмски концепт међународног фестивала фолклора укључује следеће елементе: 1. приказ традиционалне културе музиком, певањем, игром, костимима, обичајима, ритуалима, музичким инструментима; 2. одржавање пратећих програма у виду предавања и радионица које учесницима фестивала, заинтересованој публици и локалном становништву могу држати кореографи, музички руководиоци ансамбала, етнологзи, етномузиколози; 3. успостављање веза с локалним културним институцијама и удружењима, локалним и регионалним фолклорним ансамблима, образовним институцијама; 4. организовање изложби, ревија, симпозијума.

⁷ УНЕСКО дефинише нематеријалну културну баштину као „научене процесе народа, заједно са знањем, вештинама и креативношћу који их прожимају и [...] који живим заједницама пружају осећање континуитета и важни су за културни идентитет, као и за очување културне разноврсности и креативности човечанства” [12: 14].

У складу с Конвенцијом УНЕСКО-а о заштити нематеријалног културног наслеђа, програм се сматра традиционалним 1. ако су у њему присутни елементи традиције преносени из генерације у генерацију; 2. ако је реинтерпретација традиционалног наслеђа у складу с окружењем и историјом одређене заједнице; 3. ако је идентитетски кохерентан и доприноси стварању осећаја континуитета; 4. ако промовише поштовање културних различитости [25].

Узимајући у обзир различите програмске оријентације фолклорних ансамбала, СIOFF је утврдио три основна начина приказивања традиционалних програма на фестивалским позорницама: 1. аутентичан израз (регионални садржај програма, аутентични или веродостојни костими и ношња, присуство аутентичног музичког и кореографског садржаја без прераде или аранжмана); 2. прерада (садржај програма потиче из неколико региона, стилизована ношња, хармонизована музичка пратња, кореографска концепција у складу с традиционалном игром) и 3. стилизација (садржај програма инспирисан традиционалном културом одређене земље, ношња и костими прилагођени сценским захтевима, музички и кореографски елементи прерађени у складу са захтевима сценског приказивања, усклађеност креативне слободе кореографа и музичара са традицијом) [25].⁸

Организационе и програмске стратегије нишког Међународног студентског фестивала фолклора уклапају се у фестивалски модел дефинисан захтевима и препорукама СIOFF-а, потврђујући тезу да фолклорно стваралаштво као фестивалски спектакл тежи глобалном умрежавању [16: 53–65]. Основни циљ Фестивала је представљање и приближавање традиционалног стваралаштва националних култура земаља учесница и културне баштине Србије. Фестивал нема такмичарски карактер, што такође утиче на перцепцију овог догађаја као места хармоничног сусрета различитих култура.

Осим на општем нивоу фестивалске концепције, мисија заједништва и дијалога традиција и култура, од оних временски и просторно блиских до веома удаљених и релативно непознатих, испољена је и у другим кључним програмским аспектима ове манифестације. Не ограничавајући се искључиво на сценски простор Летње позорнице у Тврђави, учесници Фестивала током дефилеа, наступа и јавних проба на градским трговима и улицама не

⁸ Описана класификација слична је моделу заснованом на концептима ре-креације, ре-обликовања/трансформације и обнављања/иновације музичке традиције. Концепт ре-креације подразумева да извођачи традиционалне фолклорне музике остају што ближе извору и уводе само незнатне измене. Трансформација се односи на аранжирање и структуралне промене традиционалне фолклорне музике (понављање или изостављање мелодијских мотива), а иновација/обнављање на компоновање нових мелодија у духу традиционалних или комбиновање традиционалних мелодија са новокомпонованим мелодијама. Границе између концепата не морају увек бити јасно изражене, што значи да се концепти ре-креације, ре-обликовања/трансформације и обнављања/иновације међусобно не искључују [1].

само што остварују непосреднију комуникацију са грађанима, анимирајући их да се придруже фестивалској публици, већ имплементацијом сегмената својих програма у урбани простор доприносе стварању пожељне слике града као отворене, приступачне и толерантне средине. Музика и игра, заједно с колоритом традиционалних ношњи и националних застава које се могу видети на улицама, подижу бар за време трајања Фестивала ниво естетског квалитета градског простора и репрезентативност града у целини.

Приређивањем наступа домаћина и гостију на местима која имају посебан значај у меморијској и културно-историјској топографији града, остварују се сусрети традиција различитог симболичког значења и временских димензија: избором Тврђаве – историјског, архитектонског и туристичког споменика, као места где се одржавају концерти, организатори су, у жељи да од Фестивала створе општеприхваћени, традиционални догађај који треба да постане део културног идентитета града, изабрали једно од примарних идентификационих одредишта Ниша. Концертима код споменика на Чегру, на Тргу краља Милана и у Парку Св. Саве испред Цркве Св. цара Константина и царице Јелене наглашена је веза народне традиције са херојско-слободарском и хришћанском традицијом града. Организатори сматрају да ће гостовањем фестивалских програма у мањим градовима у околини Ниша – Белој Паланци, Владичином Хану, Ражњу, Ђуприји, Књажевцу – захваљујући комуникативном аспекту традиционалног наслеђа и укључивањем популације за коју верују да је у непосреднијем контакту с њим, оснажити још једну временско-просторну везу: ону између урбаног центра и периферије, која је у већој или мањој мери остала ван динамичних модернизацијских трансформација карактеристичних за велике градове као што је Ниш.

Међународни карактер Фестивала подразумева учешће фолклорних ансамбала из земље, региона и иностранства.⁹ Регионе бивше Југославије и Балкана до сада су представљали учесници из Македоније, Републике Српске, Црне Горе, Словеније, Румуније, Бугарске, Грчке, са Кипра, из Турске, а из Европе су на Летњој позорници наступали гости из Италије, Пољске, Мађарске, Молдавије, Русије, Грузије и Белорусије. Атрактивности и спектакуларности Фестивала нарочито су допринели ансамбли из далеких земаља Јужне Америке (Еквадор, Мексико, Колумбија, Боливија, Костарика, Аргентина, Порторико) и Азије (Индија, Индонезија, Кина), дакле, представ-

⁹ Осим домаћина, Академског фолклорног ансамбла „Оро” и других фолклорних група из Ниша (Фолклорно друштво „Теодора”, КУД „Станко Пауновић”, КУД „Абрашевић”), на Фестивалу су учествовали бројни ансамбли из других градова Србије: АФА „Светозар Марковић” Крагујевац, КУД „Абрашевић” Чачак, КУД „ТЕНТ” Обреновац, КУД „Бранислав Нушић” Владичин Хан, КУД „Копачичка фрула” Брус, КУД „Ремезијана” Бела Паланка, ГКУД „Железничар” Ђуприја, Фолклорни ансамбл „Стеван Сремац” Сента, КУД „Вила” и КУД „Соња Маринковић” Нови Сад [8].

ници оних култура које локална публика углавном није имала прилике да непосредно упозна.¹⁰

Анализа појединачних програма указује на то да се већина учесника опредељивала за наступе конципиране у виду сплетова игара карактеристичних за одређени крај или регион. Као примери могу послужити наступи ансамбла „Оро” са сплетовима игара из Западне Србије, Лесковца и Врања, игре из грчких области Еласона и Олимпијске регије у интерпретацији играчке групе „Laografiki – Arheologiki Eteria Elasonas” и песме и игре мордовских народа Ерзјана и Мокшана које је извела група „Гајги моро” из Русије, док се ансамбл „Здравац” из Софије представио песмама и играма из неколико региона Бугарске – Добруце, Тракије и Пирина. На репертоару извођача ређе су били заступљени тематски конципирани програми у виду сценског приказивања обичаја, на пример песме, игре и обичаји који прате прославу Божића у интерпретацији румунског ансамбла „Doina Timisului” из Темишвара.

Иако организатори Фестивала наглашавају аутентичност програма, самим чином измештања из оригиналног окружења и контекста у сферу фестивалског спектакла долази до неизбежне трансформације традиционалне песме и игре и њихове адаптације захтевима сцене у виду стилизације – прераде, обраде или стварања нових музичко-играчких форми по угледу на традиционалне. Сценска презентација фолклора може се укратко свести на низ бинарних опозиција: колективно/индивидуално, глобално/локално, традиционално/обрађено, спонтано/фиксно [24: 121].

Не напуштајући у потпуности везу с традицијом, сценска презентација традиционалног музичко-играчког наслеђа носи нова значења, која су углавном центрирана око препознатљивих симбола – на пример, инструменти који се уобичајено повезују с фолклорном праксом одређених култура, као што су фрула, гусле и окарина на наступу КУД „Копаничка фрула” из Бруса, или сетови гонгова, бубњева и металофона на наступу групе „Krida Budaya” из Индонезије. У овим примерима представљање националних идентитета наслеђено је из претходних и већ познатих начина њихових представљања, а због намере да програми извођача буду прихваћени у међународном контексту Фестивала „било је неопходно да се 'национално' редукује на интернационално препознатљиве стереотипе” [23: 606–618].

Поједини аутори сматрају да два модалитета традиције – изворни (на терену) и онај на сцени – не треба посматрати као супротности, већ као „паралелне традиције” између којих постоје очигледне везе [21: 31]. Проце-

¹⁰ Ensemble „Quintas” (Еквадор), „Sociedad de danzas folclóricas” Мексико Сити, „Conjunto Folklorico Regiomontano” Монтереј, „Estampas de Mexico” Гвадалахара (Мексико), „Gibaro de Puerto Rico” Сан Хуан (Порторико), Danza Folclorica Argentina „Desde el Alma”, Сан Луис (Аргентина), La Academia de danzas folklóricas „Bolivia”, Ла Паз (Боливија), „La Coyolera”, Сан Хозе (Костарика), „Krida Budaya” Universitas Indonesia, Џакарта (Индонезија), The Dance Ensemble of Zhejiang Conservatory of Music, Џеџанг (Кина) [8].

суална природа сваке, па и традиционалне културе такође је аргумент којим се доказује несврсисходност сакрализованог традиционалне музике и игре у виду „окамењеног” звучног музеја: „То значи да су традиционалне музике, супротно увреженом мишљењу, живе форме неисцрпног стваралачког потенцијала; оне носе у себи скуп вредности на којем почива њихов идентитет, самосвојност и симболичко значење” [17: 44–45].

Међународни студентски фестивал фолклора Ниш, сагледан у светлу фолклорног фестивала као јавне културалне праксе и део градске фестивалске мреже, омогућава бројна тумачења која се тичу значаја ове манифестације за културну амблемизацију града и стварање слике о његовој отворености и плуралности. Овим тумачењима могу се прикључити и преиспитивања традиционалне музике и игре као препознатљивих маркера националних/етничких идентитета у актуелним процесима (етно)глобализације и комерцијализације, који се осим у жанру *world music* све очигледније испољавају и у организационим и програмским стратегијама фолклорних фестивала.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Åkesson, Ingrid, *Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers. Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization*, STM Online, 2006, Vol 9. http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_9/akesson/index.html, 13. 05. 2020.
- [2] Анастасијевић, Братислав, *Музика или духовна импотенција?*, Народне новине, 25. децембар 1965, стр. 8.
- [3] Аноним, *У Нишу основан Градски аматерски ансамбл народних игара*, Народне новине, 11. април 1959, стр. 5.
- [4] Аноним, *„Оро” постаје АФА*, Народне новине, 27. јануар 1966, стр. 9.
- [5] Арнаутовић, Јелена, *Интеркултурни дијалози на Мокрањчевим данима*, Мокрањац, 13, 2011, стр. 56–67.
- [6] Бајић, Весна, *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији, музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији*, дипломски рад, Београд: Факултет музичке уметности, 2006.
- [7] Бајић Стојиљковић, Весна, *Сценска народна игра и музика. Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019.
- [8] Благојевић, Александар (ур.), *Међународни студентски фестивал фолклора Ниш – првих десет година*, Ниш: Студентски културни центар, 2017.
- [9] Vasiljević, Маја, *Od očuvanja bliskosti s „revolucionarnim masama” do predstavljanja SFRJ u svetu: Državni ansambl narodnih igara i pesama Srbije/Ansambl „Kolo” (1948–1955)*, Zbornik radova Institucije, politika i muzika

- у Србији и Sloveniji 1945–1963., Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015, str. 137–156.
- [10] Waterman, Stanley, *Carnivals for elites? The cultural politics of arts festivals*, *Progress in Human Geography*, 22, 1, 1998, pp. 55–74.
- [11] Ж. А., *Ансамбл народних игара „Оро” почео да спрема програм*, Народне новине, 18. јул 1959, стр. 5.
- [12] Жикић, Бојан, *Когнитивна антропологија и нематеријална културна баштина*, Гласник Етнографског музеја 2006, књ. 70, стр. 11–23.
- [13] Ј.[анковић, Драгољуб], *На дневном реду Културно-просветне заједнице. Музички аматеризам у Нишу*, Народне новине, 31. јануар 1959, стр. 5.
- [14] Janković, Jelena, *Place of the Classical Music Festivals in a Transitional Society* (Master thesis), Belgrade: University of Arts, 2006
- [15] Krims, Adams, *Music and Urban Geography*, London: Routledge, 2007.
- [16] Лукић Крстановић, Мирослава, *Фолклорно стваралаштво у бирократском кóду – управљање музичким догађајем*, Гласник Етнографског института САНУ, 2004, књ. LII, стр. 53–65.
- [17] Ober, Loran, *Muzika drugih*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2007.
- [18] Simić, Marina, *Exit u Evropi: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji*, *Kultura*, 116–117, 2007, str. 98–122.
- [19] Ст.[анојевић], Љ.[убисав], *Први успеси нишког ансамбла народних игара. „Оро” је заиграло*, Народне новине, 22. август 1959, стр. 5.
- [20] Ст.[анојевић], Љ.[убисав], *Концерт „Ора” у Нишу*, Народне новине, 19. септембар 1959, стр. 5.
- [21] Shay, Anthony, *Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles, Presentational Folk Dance, and Folk Dance in the Field*, *Dance Research Journal*, 1999, Vol. 31 No 1, pp. 29–56.
- [22] Тасић, С., *Музика у кафанама свираће по претходно утврђеном репертоару*, Народне новине, 20. јун 1959, стр. 7.
- [23] Higson, Andrew, *Nacionalnost. Nacionalni identitet i mediji*, *Zbornik Uvod u studije medija*, Beograd: Clio, 2015, str. 602–620.
- [24] Hofman, Ana, *Socialist stage: politics of place in musical performance*, *New Sound* 36, II, 2010, pp. 120–134.
- [25] <https://www.cioff.org>, 12. 05. 2020.
- [26] <https://www.constantinus.rs/festival-constantinus/>, 07. 04. 2020.
- [27] <http://musicedict.rs/festival>, 08. 04. 2020.
- [28] <https://www.sk-c-nis.com/o-нама/онама/>, 09. 05. 2020.
- [29] <https://www.sk-c-nis.com/o-нама/фолклорни-ансамбл-оро/>, 09. 05. 2020.
- [30] <http://www.sk-c-nis.com/фестивали/festival3/>, 12. 05. 2020.

INTERNATIONAL STUDENTS' FOLKLORE FESTIVAL NIŠ:
BETWEEN THE PRESERVATION AND MODIFICATION OF TRADITION
IN THE CONTEXT OF THE SPECIFICITY OF LOCAL URBAN CULTURE

Sonja Cvetković

S u m m a r y

The paper examines the ways of presenting traditional music and dance at the International Students' Folklore Festival Niš, which has been organized since 2008 by the Academic Folklore Ensemble "Oro". At the beginning, an insight into the physiognomy and content of important local music festivals was given, as well as into their position in the urban context and significance for the cultural life of the city. The Folklore Ensemble "Oro" was founded in 1959 in Niš, in the socio-historical period of the post-war Yugoslavia, which is characterized by a process of expansive institutionalization of culture through the affirmation of folklore amateurism. After the founding of the University of Niš in 1965, "Oro" became an academic folklore ensemble, and since the founding of the Niš Students' Cultural Center in 1993, it has been working under the auspices of this institution. The International Students' Folklore Festival Niš is one of the most massive festivals of this type in Serbia and the region, with more than 500 participants from the country and abroad, whose programs are watched by several thousand spectators every year. The Niš Folklore Festival has been organized since 2011, according to the rules and recommendations of the International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts (CIOFF). The international character of the Festival implies the participation of folklore ensembles from the country, the region and abroad. Ensembles from distant countries of South America and Asia especially contributed to the attractiveness and spectacularity of the Festival. Although the organizers of the Festival emphasize the authenticity of the programs, the act of moving the traditional song and dance from the original environment and context to the sphere of the festival spectacle leads to the inevitable transformation and their adaptation to the postulates of the stage in the stylization form. The International Students' Folklore Festival Niš, viewed in the light of the folklore festival as a public cultural practice, provides numerous interpretations regarding the importance of this event for the cultural signification of the city and creating an image of its openness and plurality. These interpretations can be joined by re-examinations of traditional music and dance as recognizable markers of national/ethnic identities in the current processes of (ethno) globalization and commercialization, which are manifested not only in the *world music* genre but also in the organizational and program strategies of the folklore festivals..

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.01(497.11)(082)

ПРИСУСТВО традиционалне музике у Србији данас : у измењеном радном и празничном свакодневљу / приредили Јелена Јовановић, Драган Жунић. - Ниш : САНУ, Огранак САНУ у Нишу, 2020 (Ниш : Unigraf-X-Copy). - 99 стр. ; 24 cm

На спор. насл. стр.: The presence of traditional music in Serbia today. - Према предговору, зборник је резултат рада на пројекту "Музичко наслеђе југоисточне Србије, савремено стваралаштво и образовање укуса", број пројекта 0-10-17, који спроводе истраживачи са Факултета уметности Универзитета у Нишу и из Музиколошког института САНУ. - Тираж 100. - Реч уредника: стр. 7-9. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-7025-881-5

а) Музика -- Србија -- Зборници

COBISS.SR-ID 29955081

