

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
КАТЕДРА ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ

ВЕСНА БАЈИЋ

**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

МЕНТОРИ:

др Димитрије Големовић

др Оливера Васић

БЕОГРАД

2006

САДРЖАЈ

УВОД	4
-------------------	---

I. КОНТЕКСТ

<i>Аматеризам у музици и игри од 30-их година XX века до данас</i>	8
1. Међуратни период током 30-их година XX века – Краљевина СХС	9
2. Период после Другог светског рата 1944 – 1991.....	11
3. Период од 1991. године до данас	20

II. СТВАРАЛАШТВО

<i>Музика и игра у преради, обради и композицији</i>	28
1. Реконструкција	33
2. Фиксна грађа	34
3. Стилизација	35
3.1. Нивои стилизације	37
3.1.1. Прерада	39
<i>Анализа прераде</i>	44
3.1.2. Обрада	48
<i>Анализа обраде I нивоа</i>	51
<i>Анализа обраде II нивоа</i>	60
3.1.3. Композиција	62
4. Шта је то кореографија?	69

III. ПЕДАГОГИЈА

<i>Приступи методама подучавања музичког и играчког наслеђа</i>	76
1. Методе подучавања	80
2. Улога учитеља	84
3. Начин рада у КУД-овима	87
3.1. Играчка пракса	87
3.2. Музичка пракса	88

3.3. Примена традиционалне музике и игре у раду са децом	91
3.4. Импровизација	95
4. Учење путем семинара	96

IV. ИЗВОЂЕЊЕ И СЦЕНА

<i>Традиционална музика и игра на сцени</i>	97
1. Приказивање музике и игре на сцени	98
2. Припрема за сцену и правила на сцени или сценско понашање	100
3. Сцена и публика	104
4. Називи стваралаца – едуковање извођача и публике	110
5. Оцењивање извођача (жирирање)	112
6. Преношење и заштита ауторских дела	116

V. НАУКА

<i>Могућности примене етномузикологије и етнокорееологије у практичном раду</i>	118
1. Идеја о примењеној етномузикологији и етнокорееологији	119
2. Смернице за развој српске примењене етномузикологије и етнокорееологије	123
2.1. План за оживљавање традиционалне музике и игре у Србији	125

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА	131
---------------------------------	-----

БИБЛИОГРАФИЈА И ИЗВОРИ	134
-------------------------------------	-----

ПОПИС СЛИКА (<i>схеме, табеле, дијаграми, графикони</i>)	148
---	-----

САДРЖАЈ CD-а	149
и DVD-а	150

ПРИЛОГ

I НОТНИ ПРИМЕРИ и ЗАПИСИ ИГАРА ЛАБАНОТАЦИЈОМ

II ДРУГИ ЗАПИСИ

УВОД

Аматеризам у култури, као предано стваралаштво појединаца или групе у свим подручјима културе и уметности, настао је на простору обновљене српске државе у XIX веку. Тада су створени услови за несметани развој културе у коју се укључују најпре аматери.¹ Ослањајући се на аутентичне изворе културе и стваралаштва српског народа, аматеризам у култури све до данашњег дана показује своју важну улогу у спајању прошлости и садашњости. Иако се под различитим условима активност аматера смањивала, она никада није у потпуности престала.

Као студент редовних студија етномузикологије, свирајући хармонику у оркестру АКУД „Иво Лола Рибар“ у Београду (данас АКУД „Лола“), била сам заинтересована за облике музике и игре које смо изводили на бројним наступима у земљи и иностранству. Тада сам схватила да су дела која ми изводимо у ствари обраде традиционалне музике, али ускраћена нам је била информација о томе како је дело направљено и на основу којих теренских истраживања. Ови облици су се по много чему веома разликовали од облика које сам имала прилике да слушам у току студирања. Међутим, ова обимна дела свуда су се пласирала као „наша“ традиционална музика и игра. Из жеље да се унеколико приближим овом проблему, настаје и овај рад, написан на основу доступне литературе, сопствених истраживања и искустава на пољу аматеризма.

Посебан сегмент аматеризма у култури представља аматеризам у културно-уметничким друштвима (у даљем тексту КУД). Након Другог светског рата његова активност доживљава изузетну популарност и масовност и „готово да нема ни школске, ни сеоске, ни градске средине у којој не ради и не ствара аматерска дружина“.² Због свог квалитета и масовности може се средина 40-их година означити као прекретница у развоју аматеризма у музици и игри. У првом поглављу биће представљен контекст или социјално окружење у којем се ова врста аматеризма развијала од половине XX века до данас и под каквим утицајима су формирану КУД-

¹ Vasilije Tapušковић, *Amaterizam u kulturi*, преузето из: www.rastko.org.yu/isk/isk_30.html

² Исто.

ови и институције. Последице тог времена могу се видети и данас, али њих већ потискују неки нови „таласи“ који утичу на то да се готово из корена мења слика аматеризма у музици и игри.

Резултат који се може видети данас на подручју ове врсте аматеризма није коначан, ни сталан, према неким мишљењима он је и недовољно профилисан. Међутим, сагледавајући овај проблем са друге стране, може се рећи да такав, коначан, сталан и довољно профилисан, аматеризам никад није ни био. Узалудно би било очекивати да икад буде такав. Његова „судбина“, оличена у вечитој тежњи ка професионализму, којег никад у потпуности не достиже, показује се кроз варијантност различитих приступа појединаца или групе. Управо ове различите интерпретације, као последица жеље за што оригиналнијом формом дела и извођења, доприносе животности и привлачности стваралаштва аматера.

Друго поглавље названо *Стваралаштво* биће посвећено једном дѐлу стваралаштва у времену од 90-их година до данас, односно, приказаће се један тренутак ухваћен у читавом низу стваралаца. Овде ће се прецизирати и појмови који се у свакодневној употреби различито користе, попут *прерада, обрада, стилизација, кореографија, сплет* и предложити се начини њиховог адекватног коришћења. Уз помоћ анализа музике и игре, које ће бити представљене путем табела и скица, нотних, аудио и видео записа, биће приказани принципи на основу којих функционише употреба „изворне“, тј. музичко и играчко – фолклорне грађе.

Преношење знања и достигнућа, као веома битна спона у овом процесу, од 90-их година постало је предмет рада и у одређеним институцијама: музичким и балетским школама и факултетима у Београду, Новом Саду и Панчеву.³ Начин подучавања у КУД-овима и институцијама је сличан, али су приступи методама подучавања различити. Њихов заједнички циљ, формулисан као оживљавање и настављање традиције, достиже се другачијим путем, што ће бити тема трећег поглавља *Педагогија*.

Јавно приказивање некадашњег музичког и играчког наслеђа већ пуних сто година изводи се на позорници или сцени. Може се рећи да оно „живи“ за публику и има потребу да од ње добије повратне информације. У четвртом поглављу *Извођење и сцена* биће разматран проблем колико публика са једне стране, а закони простора,

³ Од ове школске године је у Кикинди отворен одсек Васпитач за традиционалне игре на Вишој школи за образовање васпитача „Зора Крдалић Зага“. Будући да је тек започето са радом, о резултатима ће се моћи писати другом приликом.

тј. сцене са друге стране утичу на формирање начина презентације музичког и играчког наслеђа.

Етномузикологија и етнокорееологија постају све више важан сегмент и „ослонац“ у деловању аматера или аматерских група. Осим што им посвећују своје стручне радове, научници све више постају активни сарадници аматерских друштава, бавећи се на овај начин и практичним радом. Које су могућности примене ових наука, и да ли и код нас као и у свету могу успешно да се реализују примењена етномузикологија и етнокорееологија, биће главна питања у петом поглављу под називом *Наука*.

Контекст, стваралаштво, педагогија и извођење, називи поглавља у овом раду, главни су пунктови на основу којих ће се посматрати деловање КУД-ова и институција, односно, аматеризма и школства. Квалитет њиховог рада резултат је нивоа квалитета у појединим наведеним сегментима, будући да су они међусобно зависни, непрестано се преплићу и чине кохерентну и стабилну целину. Промена само једног од ових сегмената неминовно доводи до промена осталих у целокупном низу. Науке, етномузикологија и етнокорееологија допуњују немогућност погледа „уназад“, у прошлост, која је главни ослонац за аматерске активности. Време у којем живимо веома је брзо замаглило сећања на некадашње музичко и играчко наслеђе, а генерације аматера настањене у градовима, где углавном делују КУД-ови, захтевају данас много више практичне улоге научника, него што је то било потребно током прошлих педесет година. У поглављу *Завршна разматрања* објединићу све изнете закључке, како бих приказала међусобну зависност наведених сегмената.

Наслов рада *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији* упућује на превагу личног интересовања у овој области, а то је стваралаштво (II поглавље). Такво какво јесте, оно данас представља једину „живу“ творевину, која се преноси традиционално усменим или директним путем. До сада овај сегмент стваралаштва није био предмет већих етномузиколошких истраживања, иако су поједини облици стварања на основу традиционалне музике и игре заокупљали пажњу наших етномузиколога и стручњака за игру; о њима су писали етномузиколози проф. др Димитрије Големовић, мр Јелена Јовановић, мр Селена Ракочевић, мр Младен Марковић, мр Драгица Панић – Кашански, потом стручњаци за игру др Оливера Младеновић, др Оливера Васић, др Драгослав Џацевић, Десанка Ђорђевић, Славица Михаиловић и студенти ФМУ. Сви они писали су углавном о одређеној врсти стваралаштва,

посматрано из свог стручног аспекта.⁴ У овом раду објединићу њихова достигнућа, мишљења етномузиколога и етнокореолога из других земаља и лична истраживања и искуства у музици и игри.⁵

⁴ Радови наведених аутора, коришћени у овом раду, забележени су у дѐлу *Библиографија и извори*.

⁵ Неће се узети у обзир гусларска вокално-инструментална пракса, као ни савремено трубаство. О њима је доста писао етномузиколог проф. Димитрије Големовић.

I. КОНТЕКСТ

Аматеризам у музици и игри од 30-их година XX века до данас

О развоју аматеризма у музици и игри у Србији од 30-их година наовамо постоји врло мало директних писаних извора. Иако свако друштво има забележен свој историјат (оснивање, руководиоци, број и имена чланова, гостовања у земљи и иностранству), ови углавном статистички подаци не могу приказати окружење (време) у којем су деловали. Директне писане податке о стању аматеризма у првој половини XX века прве су дале сестре Даница и Љубица Јанковић (1939), касније и Оливера Младеновић (1960). Од посебне важности за овај рад били су подаци из књиге аутора Елзе Иванчић – Дунин (Elsie Ivančić – Dunin), хрватског етнокореолога, која је описујући настанак и развој професионалног ансамбла „Танец“ из Македоније приказала и окружење у којем су они деловали. Осим ње, и подаци Лин Манерса (Lynn D. Maners) били су драгоцени, иако је његов рад усмерен на аматеризам у Босни и Херцеговини. За многе словенске народе је период под управом СССР-а оставио траг у многим пољима животне активности. Иако је Србија само кратко време била под снажним утицајем СССР-а (1943-1948), многе нове тенденције које су формиране у наредним годинама посредно су утицале и на нас. У том контексту били су корисни записи Данијеле Иванове (Даниела Иванова) из Бугарске и Гражине Дабровске (Grażyna W. Dabrowska) из Пољске.

Због прегледности и уочавања битних промена у овом дужем периоду, време од 30-их година до данас поделила сам на три периода:

1. период: међуратни, током 30-их година XX века
2. период: после Другог светског рата до распада СФРЈ, од 1944. до 1991. год.
3. период: од 1991. до данас (2006. год.)

1. МЕЂУРАТНИ ПЕРИОД ТОКОМ 30-их ГОДИНА XX ВЕКА

КРАЉЕВИНА СХС

У различитим крајевима тадашње Краљевине СХС (Срба, Хрвата и Словенаца), која је основана 1918. године, више културних организација почело је да промовише свој етнички политички програм.⁶ Постоје подаци да су први фестивали организовани од средине 30-их година у Словенији, Македонији, Хрватској и Србији.⁷ У Србији је 1938. године у Београду одржан двонедељни Први београдски народни фестивал, који има, према речима сестара Јанковић, „историјски значај за пропаганду нестилизоване народне игре“, будући да су на њему извођени искључиво садржаји изворних група.⁸

Може се приметити да се током 30-их година формирао модел за приказивање сеоске музике и игре, који подразумева извођење ван њиховог друштвеног контекста, са функцијом приказивања музичког и играчког наслеђа и забаве публике.⁹ Овај процес је истовремено захватио све народе тадашње Краљевине, а судећи по одвојености њихових садржаја, постојале су иницијативе да се организују аматерске активности и да се на такав начин прикаже национални идентитет појединачног народа. Према речима Лин Манерса, свака етничка заједница настојала је да путем својих активности наглашава везу са земљом матицом.¹⁰

⁶ Lynn D. Maners, „The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance in Former Yugoslavia: Whose Tradition, Whose Authenticity?“, *Authenticity – Whose Tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest 2002, 85.

⁷ У Љубљани (Словенији) је 1934. године организован „Ljubljanski vseslovenski festival“ (Љубљански свесловеначки фестивал), на којем су биле „поред правих народних игара и разне балетске и ритмичке стилизације“. Исту концепцију имао је фестивал у Скопској Црној Гори (1935). О томе: Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига III, Београд 1939, 298; у Хрватској је од 1935. удружење Сељачка Слога спонзорисало програме Хрватске сеоске певачке групе, која је у својим програмима припремало и игре. О томе пише Б. Широла. Преузето из: Елзи Иванчић Дунин (Elsie Ivančić Dunin), Станимир Вишински (Stanimir Višinski), *Орота во Македонија – сценски дел – Танец (Dances in Macedonia – performance genre – Tanec)*, Институт отворено општество Македонија (Open Society Institute Macedonia), Скопје (Skopje) 1995, 5.

⁸ Сестре Јанковић наводе детаљно целокупан програм са тог фестивала. Видети: Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књ. III, нав. дело, 298-303.

⁹ Прве аматерске дружине које су имале на репертоару сеоску музику и игру била су соколска друштва. Осим њих и удружења попут „Коло српских сестара“ и „Београдско женско друштво“ била су места где су се повремено изводиле и училе традиционалне игре. О њима је са аспекта њихове улоге у едукацији омладине врло мало записано. Одређени подаци могу се наћи у: Јелена Ерчић, *Коло српских сестара (пример женског хуманитарног друштва)*, дипломски рад, Одељење за етнологију и антропологију, Филозофски факултет, Београд 2005.

¹⁰ Према Лин Манерсу, у Босни и Херцеговини су се приклањали или „матици“ Србији или Хрватској. Видети: Lynn D. Maners, „The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance...“, нав. дело, 85.

Сеоску музику и игру изводиле су у то време искључиво сеоске групе, а с обзиром на двонедељни програм Првог београдског фестивала, може се претпоставити да их је било доста. Међу њима постојале су и такве групе које су изводиле и обрађену игру, „са режираним додацима и улепшавањем“, које, према речима сестара Јанковић, публика није одушевљено прихватала.¹¹ Према њиховим подацима, на поменутом фестивалу нису учествовале градске групе које би изводиле сеоску музику и игру. Њих је у нашим градовима било веома мало.¹² У градовима се, напротив, традиционална игра изводила са елементима гимнастике и ритмике.¹³

Иако не постоје директни подаци о стању традиционалне сеоске музике у градовима, може се претпоставити, сходно наведеном о стању традиционалне игре, да се као таква није неговала међу градским становништвом. У војвођанским градовима су још у XIX веку формиране бројне певачке дружине које су неговале хорско певање и нове варошке песме.¹⁴ У њима се сугерисао словенски, претежно савремени фолклор и путем њих се, према речима музиколога Роксанде Пејовић, „формирала и афирмисала идеја здруженог живота“.¹⁵

Јавно извођење традиционалне музике и игре од стране сеоских група може се сматрати најранијим обликом аматеризма код нас. Организованост, припремљеност за сцену (иако у облику транспозиције) и извођење ван првобитног контекста, превасходно за забаву *неког другог*, базични су елементи за зачеће тзв. градског аматеризма.

Следећа схема показује стање аматеризма у овом периоду, у којем се аматеризам у традиционалној музици и игри неговао углавном међу сеоским групама.

¹¹ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књ. III, нав. дело, 302.

¹² Једно од првих културно-уметничких друштава у Србији, КУД „Абрашевић“, основано је 1904. године у Београду, из радничких певачких дружина (Vasilije Tarušković, *Amaterizam u kulturi*, članak objavljen na internetu, www.rastko.org.yu/isk/isk_30.html). Према подацима из Фолклор Магазина, ово друштво је основано 1905. године, и 2005. славило је стогодишњицу свог постојања (прилог *Специјал* магазина *Фолклор*, 2005). Међу првим градским КУД-овима убраја се и „Абрашевић“ из Краљева основан 1926. године. Видети у: Мићо Ђалдовић, „Рецепт за успех“, магазин *Фолклор*, бр. 8, Арт График, Београд 2005, 24-7.

¹³ „Код нас је прва почела да се бави обрађивањем народних кола на начин савремене ритмике и пластике г-ђа Мага Магазиновић“, писале су сестре Јанковић 1934. године. Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књ. I, Београд 1934, 1. Делатност Маге Магазиновић везује се за Београд. О овој уметници више се може наћи у њеној биографији: Мага Магазиновић, *Мој живот*, priredila Jelena Šantić, Clio, Beograd 2000.

¹⁴ Селена Ракочевић, *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2002, 94

¹⁵ Роксанда Пејовић, „Певачка друштва 2“, *Сценско музичко извођаштво 1831-41*, посебно издање, *Pro musica*, Београд, 1986, 5. Преузето из: С. Ракочевић, *Вокална традиција Срба...*, нав. дело, 94.

Схема 1: *Аmaterизам током 30-их година*

СЕЛО	ГРАД
СЕОСКЕ ГРУПЕ	УМЕТНИЧКЕ ГРУПЕ
транспозиција	обрада

2. ПЕРИОД ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА 1944 – 1991

„Непосредно након ослобођења у традиционалној умјетности се назирала повољна могућност развитка стваралачких способности најширих слојева наших народа. Њено се неговање подстицало а, истовремено, фаворизовало оснивање стручних удружења и институција са задатком да се творевине народног умјетничког стваралаштва прикупљају, похрањују и проучавају. Постојала је јака жеља да се у тој области брзо постигну значајни резултати, па је подржавана оријентација да се такве творевине дотјерују, стилизују, ради постизања већег умјетничког дјјства – и то, што се сматрало сасвим оправданим, да се стилизују према естетским мјерилима градског човека“, писао је Цвјетко Рихтман средином 70-их година.¹⁶ Из овог кратког пасуса могу се издвојити значајне особености тадашњег окружења:

- масовно приклањање аматеризму
- оснивала су се стручна удружења и институције
- подстицало се прикупљање, бележење и проучавање
- тежња ка брзом постизању резултата
- стилизовање ради постизања уметничког дјјства
- мерило: градски начин живота, градски човек

Као што се из приложеног цитата може видети, послератни период донео је многе промене у организацији културног живота. Масовност која се одражавала у новоформираним КУД-овима¹⁷ била је последица великих миграција из села у

¹⁶ Cvjetko Rihlman, „О мјесту и улози традиционалне народне умјетности у нашем савременом друштву“, *Народно стваралаштво – Фолклор*, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, Год. XIV, св. 53-56, Београд 1975, 105.

¹⁷ Године 1945. основано је неколико београдских КУД-ова, који и данас постоје и успешно раде, то су (према тадашњим називима) КУД „Иво Лола Рибар“, „Бока Павловић“, „Бранко Цветковић“,

градове. Заправо, сеоско становништво, затечено у новом окружењу желело је и даље да негује своје музичко и играчко наслеђе. Зато су многа ова градска друштва финансирана од стране радничких удружења, синдиката, фабрика, али и студентских удружења.¹⁸ За разлику од сеоских група које су изводиле искључиво своју музику и игру, ова градска друштва ишла су другим путем. Репертоар градских друштава није био базиран на сеоској музици и игри, иако су њихови чланови била деца и омладина прве односно друге генерације дошљака сеоског порекла. Међутим, у жељи за прихватањем градског начина живота, избегавао се било какав контакт са сеоском средином, јер се то тада сматрало заосталим.¹⁹ Тако је и репертоар градских друштава показивао отклон од сеоске праксе. Ове градске групе нису хтеле да буду сеоске, хтеле су нешто ново, градско, савремено, различито. Тежило се ка вишим уметничким круговима путем уметничких стилизација, што је резултирало стварањем јединственог репертоара који се преносио традиционално усменим путем бројним генерацијама градске омладине.²⁰

Како и Цвјетко Рихтман истиче у контексту интензивног прикупљања, бележења и проучавања народног стваралаштва у том периоду, јасно је да је од самог почетка ово била делатност аматера. Међутим, након оснивања Удружења музичких фолклориста 1951. године, које је три године касније прерасло у Удружење фолклориста Србије, ову улогу преузимали су стручњаци и научници.²¹ Речи Милета Недељковића управо говоре о томе, како је Удружење фолклориста Србије „најверодостојнији колективни следбеник Вука Стефановића Карацића у фолклористици“.²² Тада се, може се рећи, профилисало подручје деловања аматера и

„Градмир“, „Бранко Крсмановић“. Према подацима из три прилога магазина Фолклор *Специјал*, 2004 и 2005.

¹⁸ На пример, ОКУД Градмир основао је Централни одбор Синдиката Југославије, тачније Веће дрводељаца и грађевинара 1945. године, „са циљем да окупља младе ради бављења културно-уметничким делатностима на аматерској основи“. Видети: „Суптилно прожимање традиционалног и савременог“, без података о аутору, магазин *Фолклор*, бр. 4, Арт График, Београд 2002, 33. О томе пише и: Е. И. Дунин, С. Вишински, *Ората во Македонија...*, нав. дело, 8.

¹⁹ Цвјетко Рихтман наводи да је било срамота изводити сеоску игру и музику и да се „свако задржавање народних маса на разини народне умјетности поистовећивало са фаворизовањем њиховог заостајања у културном развоју“. Свјетко Рихтман, „О мјесту и улози традиционалне народне умјетности...“, нав. дело, 106.

²⁰ Е. И. Дунин, С. Вишински, *Ората во Македонија...*, нав. дело, 7.

²¹ Идеја о оснивању једног таквог стручног удружења потекла је од тадашњих еминентних етномузиколога: проф. Миодраг Васиљевић из Београда, др Винко Жганец и Зоран Палчок из Загреба, др Цвјетко Рихтман из Сарајева, др Радослав Хроватин и др Валенс Водушек из Љубљане, проф. Живко Фирфов из Скопља. О томе више: Андријана Гојковић, „Уз 35-годишњицу постојања удружења фолклориста Југославије“, *Народно стваралаштво – Фолклор*, год. XXVI, св. 1-4, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, Београд, 1987, 78.

²² Миле Недељковић, „Колективни следбеник Вука“, *Народно стваралаштво – Фолклор*, год. XXVI, св. 1-4, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, Београд, 1987, 84.

стручњака. Активност аматера усмерила се углавном ка пракси, ка извођењу и презентовању стилизоване традиционалне музике и игре, и ка подучавању, тј. преношењу знања млађим нараштајима. Стручњаци су, међутим, своје активности усмеравали ка теорији, истраживању и проучавању музичког и играчког наслеђа. Са овим циљем основано је 1949. године одељење за музички фолклор на београдској Музичкој академији (данас Катедра за етномузикологију на Факултету музичке уметности у склопу Универзитета уметности),²³ и Музиколошки институт при Српској академији наука и уметности (САНУ) 1948. године у Београду који прикупља, проучава и научно вреднује народну музику.²⁴ Контактата између практичног и теоријског рада било је све мање. Једним путем су кренули градски КУД-ови, усмерени ка што већој стилизацији и уметничкој интерпретацији и тако се све више удаљавали од традиционалног стваралаштва, које је било предмет рада научника. Док су научни прикази и записи о народном стваралаштву све више постајали сами себи циљ, КУД-ови су своју егзистенцију одржавали популарним и атрактивним садржајима, привлачним за омладину новог доба.

Због чега је дошло до уношења новог садржаја у приказивање музичког и играчког наслеђа и по ком моделу су тадашња културно-уметничка друштва градила свој репертоар? Први велики утицај долазио је из Русије, донет са професионалним ансамблом Игора Мојсејева (Игорь Александрович Моисеев), а други је био домаћи, посредован од државног професионалног ансамбла „Коло“.

У кратком периоду, јесени и зиме 1945-46. године, чланови прослављеног државног ансамбла Мојсејева, основаног у Москви 1937. године, одржавали су концерте широм јужнословенских крајева. Директору ансамбла, балетском мајстору Игору Мојсејеву била је то прилика да представи сопствену визију стилизованог приступа фолклорној грађи. Тада је изјавио да је креирао „сценску народну/фолклорну игру“, што значи, према његовом мишљењу, „креативна интерпретација базирана на постојећој народној игри“.²⁵ Овај ансамбл био је први који је после Другог светског рата приказао такав приступ обради фолклорне грађе.²⁶

²³ Катедра за музикологију и етномузикологију, Факултет музичке уметности, Београд 1997, 3.

²⁴ Преузето са интернета: www.sanu.ac.yu/ciril/Instituti/muzik.htm

²⁵ Преузето из: Е. И. Дунин, С. Вишински, *Ората во Македонија...*, нав. дело, 8.

²⁶ Исто.

Од 1948. године, када је Југославија постала политички независна од Совјетског Савеза, многе културне организације су започеле своју важну улогу у промовисању аматеризма у музици и игри путем организовања фестивала и других манифестација. Исте године основан је у Београду државни професионални ансамбл „Коло“, годину касније „Ладо“ у Загребу и „Танец“ у Македонији. Иако Југославија више није била под снажним Совјетским утицајем, модел за деловање државних професионалних ансамбала био је преузет од поменутог руског државног ансамбла.

Међутим, Мојсејев приступ није директно транспонован у ове ансамбле, као што је то био случај са другим државама под Совјетским надзором. Нпр. у Бугарској су њихови учитељи и руководиоци ансамбала били приморани да одлазе у Москву на студије Мојсејеве кореографије и његов модел је инфилтриран у њихов начин приказивања фолклорне грађе.²⁷

Услед таквих околности, руководиоци професионалних ансамбала у тадашњој Југославији били су препуштени сопственој визији и одлучивању о томе како би један професионални ансамбл требало да делује и у ком правцу да се развија. Сваки руководиоцац био је слободан да креира сопствено сценско дело, али се ипак, посредно, угледао и на професионалне кореографе из Русије.

Може се рећи да су према узору на Мојсејев државни ансамбл основани и професионални ансамбли у Југославији, другим речима, овај ансамбл је показао да треба да постоји државни ансамбл који ће изводити традиционалну музику и игру. Тежња ка виртуозности и техничкој довршености покрета такође је била „увежена“, али је начин формирања репертоара и сплетова игара био препуштен кореографу.

Године 1948., одмах по оснивању ансамбла „Коло“, промовисан је један начин рада на формирању репертоара, који ће постати узор свим аматерским КУД-овима широм Југославије. Наиме, за потребе турнеје по САД припремљен је двочасовни позоришни програм игара и песама из свих република тадашње Југославије. Уз тада једини постојећи ансамбл „Коло“ путовали су и аматерска сеоска група из Македоније и аматерски КУД из Хрватске. Лин Манерс наводи репертоар који је био извођен на овој турнеји, у оквиру којег су Србију представљале три нумере: *Сплет игара из Србије*, *Игре из Призрена* и *Соло игра из Баната*.²⁸ У овом тренутку

²⁷ Е. И. Дунин, С. Вишински, *Ората во Македонија...*, нав. дело, 8 и Даниела Иванова, *Съвременни посоки в интерпретирането на фолклорна танц в танцовата формация – Експреиментите „за“ и „против“*, рад у рукопису.

²⁸ Lynn D. Maners, „The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance...“, нав. дело, 82-3.

потребно је скренути пажњу на квалификацију „извођење игара из свих република тадашње Југославије“.

По угледу на овај разноврсни репертоар и руководиоци КУД-ова, у првом реду градских, почели су да примењују ову „идеју“. Осим тога, 1951. године је у Опатији организован „Први фестивал песама и игара народа Југославије“, одржан поводом IV међународне конференције Међународног савета за музички фолклор, познатијег тада као IFMC.²⁹ Овај и наредни фестивали са таквом концепцијом садржаја били су веома битни у приказивању различитости музике и игре народа Југославије, а КУД-овима су пружали могућност да примене ову разноврсност у свом репертоару.

Са идеолошког аспекта, за КУД-ове је говорено да у били моћно оружје у спровођењу идеје „братства и јединства“³⁰ и „југословенства“, иако је њихова улога у друштву у смислу адекватног образовања младих била од значаја.³¹ У том контексту Лин Манерс наводи да је, „у таквом окружењу држава спонзорисала културне манифестације, које су биле погодно тло за интерпретацију и реинтерпретацију, за трансформацију и реартикулацију“.³² Иако не директно, држава је својим циљевима утицала на културу и организоване активности, на начин презентовања репертоара и на даља усмерења појединаца и групе аматера. Свест о постојању јединственог словенског народа била је изузетно јака.³³ Кроз идеолошке потребе државе одређивано је шта је било аутентично за одређену етничку заједницу, а посредно је то утицало и на публику.

Због таквог стања, Манерс проналази везу између југословенског и совјетског модела, будући да су обе власти настојале да све културне активности ставе под контролу, спонзорство и надзор државе.³⁴ И турнеје КУД-ова су биле надгледане на

²⁹ На овој конференцији учествовали су, према речима Андријане Гојковић, „поред наших етномузиколога, и скоро сви тада најеминентнији стручњаци за питање музичког фолклора из целог света“. Андријана Гојковић, „Уз 35-годишњицу постојања удружења фолклориста Југославије“, нав. дело, 78.

³⁰ Идеал братства наговештава, према речима Антони Смита, „тесну везу између породице, етничке заједнице и нације, бар на идеолошком плану. Етница и нација схватају се једноставно као увеличане породице, збир многих узајамно повезаних породица, листом браће и сестара“. Видети у: Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet*, Biblioteka XX vek, Beograd 1998, 250.

³¹ Такво мишљење има Лин Манерс, поред осталих углавном страних аутора који су се бавили проблемима са подручја некадашње Југославије. Видети: Lynn D. Maners, „The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance...“, нав. дело, 81.

³² Исто, 79-80.

³³ Идеологија панславизма више је утицала на културни живот, него на политички. Према речима Антони Смита, панславизам је покренуо културни препород међу онима који говоре словенске језике, а унапредио разне заједничке идеје и сентименте, као и сусрете писаца и уметника, на широком културном подручју“. Видети у: Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet*, нав. дело, 264.

³⁴ Према речима Л. Манерса, КУД је био на оном нивоу организације на којем је држава покушавала да „баца своју мрежу што шире“. Видети: Lynn D. Maners, нав. дело, 85-6.

исти начин.³⁵ КУД-ови су, дакле, били директан показатељ државног утицаја на извођење једног политичког дискурса.

Начин организације културног живота у аматеризму музике и игре може се приказати, за разлику од претходног периода, кроз три групације:

- сеоски фолклорни ансамбли
- градски фолклорни ансамбли у оквиру КУД-ова
- професионални ансамбли

Иако су се многе активности преселиле из села у градове, и даље су деловали сеоски фолклорни ансамбли или групе. Они су изводили искључиво музику и игру свог краја, које су приказивали на сцени потпуном транспозицијом, без стилизације. За њихове сусрете и ограничено представљање јавности велику улогу имао је тадашњи Одбор за народну уметност из Србије, под чијом иницијативом је 1972. године покренут Сабор народног стваралаштва Србије у Лесковцу.³⁶ Циљ овог сабора је био да се прикажу најбоља достигнућа – „приказ аутентичне вокалне и инструменталне музике, игара, ношње, обреда и обичаја у презентацији сеоских група и појединаца“, забележила је етнолог Јасна Бјеладиновић-Јергић, један од активних чланова Одбора.³⁷ Осим овог сабора, највећег по броју учесника, одржавали су се током године и многи други, са дугогодишњом традицијом, као што су: *Црноречје у песми и игри* у Бољевцу, *Хомолски мотиви* у Кучеву, *Прођох Левач, прођох Шумадију* у Белушићу и Каленићу, *Звуци Голије, Јавора и Мучња* у Ивањици, *Смотра народног стваралаштва деце Србије* у Ратини, *Сабор трубача* у Гучи, сусрети изворних група у разним местима Војводине, сусрети изворних група на Косову и Метохији.³⁸ Свака етничка заједница је путем извођења испољавала свој национални идентитет, али је он при том био, може се рећи, споредан продукт. Нагласак је био на њиховим извођачким карактеристикама, условљеним различитим културно-географским и етнокореолошким зонама. Ове групе нису биле

³⁵ О томе пише Даниела Иванова, *Свременни посоки в интерпретирането.*, нав. дело.

³⁶ Три наредна сабора одржана су у Александровцу, а од четвртог све до данас у Тополи. О томе: Јасна Бјеладиновић – Јергић, „Тридесет година сабора народног стваралаштва Србије“, *31. сабор народног стваралаштва Србије*, бр. 1, год. XVII, Савез аматера Србије, Топола, 2003, стр. 6-9.

³⁷ Исто, 7.

³⁸ Јасна Бјеладиновић-Јергић, „Тридесет година сабора народног стваралаштва Србије“, нав. дело, 8.

финансијски дотиране од државе, осим ако су се организовали фестивали аутентичне музике и игре у туристичке сврхе, као што је била популарна смотра фолклора у Загребу.³⁹

Поред сеоских група у селима, у главним градовима деловали су професионални ансамбли, финансирани од државе, који су изводили обраде традиционалне музике и игре, а њихови чланови опстајали као професионални играчи, музичари, кореографи. Између сеоског и професионалног ансамбла налазио се КУД. Њихово деловање везује се углавном за градове.⁴⁰ Због масовности, КУД-ови су били идеална прилика за васпитање млађих нараштаја за прихватање тадашње идеологије.

Схема 2: *Аматеризам од II светског рата до 90-их година*

СЕЛО	ГРАД	
СЕОСКЕ ГРУПЕ	КУД-ови	ПРОФЕСИОНАЛНИ АНСАМБЛ
транспозиција	стилизација	стилизација

Одређени КУД-ови нису деловали само на нивоу фолклорне секције. Оснивање драмских секција, балетских студија, посебне активности оркестара, групе певача, хора и неколико играчких ансамбала разврстаних према узрасту јесте нови, савременији приступ у градским друштвима. Оваква концепција је и данас прихваћена, што, поред осталог, говори о успешности и озбиљности деловања КУД-а.⁴¹ Атрибуте аматеризма ова друштва су превазилазила уметничким и садржајним делатностима, међутим, често се може приметити да је у овом квантитативном „нарастању“ садржаја недостајала и недостаје битна одредница, а то је квалитет.

Професионализам у фолклорним ансамблима, за којег се претпоставља највиши ниво стручности и квалитет репертоара, није се у Србији развијао постепено, од сеоског преко градског аматеризма до професионализма. У тренутку када је тек почео да се формира градски аматеризам, основан је државни ансамбл

³⁹ Lynn D. Maners, „The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance...“, нав. дело, 81-2.

⁴⁰ Манерс раздваја две групе КУД-ова које су деловале у БиХ, то су изворни и стилизовани КУД. Према личном мишљењу, синтагма „изворни КУД“ није адекватна, јер колико год да такав КУД приступа изворном коришћењу фолклорне грађе, „он“ је неће користити на оригиналан начин, већ стилизовано – мање или више. Lynn D. Maners, „The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance...“, нав. дело, 86.

⁴¹ Једно од вероватно првих КУД-ова основаних одмах након ослобођења Београда 1944. године јесте КУД „Иво Лола Рибар“, данас АКУД „Лола“, који и данас успешно делује у многим активностима.

што је нарушило природан процес развоја – од аматеризма ка професионализму. Овај подухват изненада је раздвојио категорије аматера и професионалаца, што је онемогућило бројним аматерским дружинама професионално звање.

Поставља се питање где је граница између аматеризма и професионализма у бављењу са традиционалном музиком и игром? Под професионализмом у овој врсти стваралаштва се подразумева новчана надокнада музичарима, играчима и њиховим руководиоцима за све облике рада: вежбања и јавног приказивања. У овом случају државни ансамбл „Коло“ је институција која добија новчана средства од државе за обављање својих делатности. У последње време и многа аматерска друштва изводе концерте по иностранству за новац (нпр. „Фрула“, „Лола“, „Шпанац“ и др.). Према томе, сви остали КУД-ови, који не добијају новчана средства за свој рад, су аматери (иако су њихови руководиоци углавном плаћени за посао који обављају). Разлика између професионалаца и аматера се може сагледати и са стручне стране, другим речима, према нивоу знања из области традиционалне музике и игре које поседују руководиоци ансамбала и оркестара. Одређени КУД-ови су у том смислу на професионалној равни, док стручност у професионалним ансамблима не достиже увек највиши ниво. Из тог разлога називи за схеме 1, 2 и 3 започињу речју *Аматеризам*, јер код нас, сматрам, професионализам у правом смислу речи не постоји.

О деловању државног ансамбла „Коло“ од његовог оснивања 1948. године (назив „Коло“ је ансамбл добио 50-е године) вредне податке ми је дала Десанка Ђорђевић, играч у овом ансамблу од самог почетка и асистент првог руководиоца ансамбла Олге Сковран. Први репертоар овог ансамбла заснован је на оригиналној фолклорној грађи, коју су приказивале сеоске групе на фестивалима и сеоски играчи који су позивани у просторије „Кола“ као демонстратори.⁴² У то време, осим записа сестара Јанковић, других писаних извора посебно о играчком наслеђу није било. Упркос блискости оригиналној грађи, прве кореографије овог ансамбла биле су на високом нивоу стилизације. Ипак, стварање уметничке игре на основи традиционалне није утицало на промену основних обележја и препознатљивости традиционалне игре из различитих крајева Србије.

Услед реформи ансамбла током 60-их година, проналажењем нових путева за презентацију фолклорне грађе, репертоар је трансформисан у свите и веома

⁴² На такав начин је заснован први репертоар новоформираних професионална друштва „Ладо“ из Загреба и „Танец“ из Скопја, основани 1949. године. Према: Е. И. Дунин, С. Вишински, *Ората во Македонија...*, нав. дело, 8.

стилизоване позоришне аранжмане.⁴³ Према мишљењу Гражине Дабровске, пољског етнокореолога, државни ансамбли почели су да утичу и на традиционалну уметност, гушећи је својим успехом, обимним кореографијама, које су биле веома далеко од традиционалног стваралаштва, а моделоване према узору великих компанија из СССР-а.⁴⁴ Имитирајући професионалце, и КУД-ови су пошли овим путем и готово да није било ансамбла који не би имао на свом репертоару барем једну кореографију професионалног ансамбла. Без жеље да судим о квалитету репертоара нашег професионалног ансамбла, будући да то захтева детаљну анализу, овом приликом истичем да је овај процес преношења, копирања кореографија и имитирања начина рада професионалаца врло присутан и данас.⁴⁵ Још увек постоје КУД-ови на чијем репертоару се налазе кореографије ансамбла „Коло“, нпр. АКУД „Лола“, „Шпанац“, „Крсманац“, „Абрашевић“ и др. (о преношењу и продаји кореографија видети више у поглављу *Извођење и сцена*).

Свака наредна генерација играча из ансамбла „Коло“ све је мање упућивана на оригиналну фолклорну грађу. Због немогућности да идентификују поједине обрасце игара, па чак и називе игара које су биле спојене у кореографији, играчи су их учили у целини, рутински, и то искључиво као извођачки репертоар. Исти начин рада био је присутан у оркестру, јер су свирачи увежбавали само музичке аранжмане као коначне продукте, без упућивања на оригиналну музичко-фолклорну грађу. Сходно наведеном, познавање традиционалног музичког и играчког наслеђа било је, а и данас у већини случајева јесте на веома ниском нивоу.⁴⁶

Познато је да су многи професионални играчи, са знањем стеченим на поменути начин, оснивали сопствене фолклорне секције код нас и у иностранству. Само у Канаду се одселило неколико некадашњих играча из ансамбла „Коло“, који подучавају српску омладину, али и странце, нашој музици и игри, обичајима,

⁴³ Слично се десило и са државним ансамблом „Танец“ из Македоније. О томе: Е. И. Дунић, С. Вишински, *Ората во Македонија...*, нав. дело, 13.

⁴⁴ Grażyna W. Dabrowska, „Re-Appraising Our Past, Moving into the Future: Research on Dance and Society“, *Dance and Society*, proceeding, edited by Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, Laszlo Felfoldi, European Folklore Institute, Budapest 2005, 97.

⁴⁵ Као пример, наводим питање које је било постављено Мирославу Марчетићу, оснивачу Академије „Српске народне игре“ у Канади: „... да ли на том простору (у Канади – прим. В. Б) има потенцијала који би једног дана могли да заиграју кореографије из програма „Кола“?“. Видети: Тамара Огњевић, „Амбасадор српске игре“, магазин *Фолклор*, бр. 8, Арт График, Београд 2005, 5.

⁴⁶ За овако стечено знање Е. И. Дунић користи синтагму „hearsay knowledge“, односно, говорно знање, у смислу знања који није добијено на основу конкретних извора. Видети: Е. И. Дунић, С. Вишински, *Ората во Македонија...*, нав. дело, 1.

култури.⁴⁷ Њихово богато играчко искуство, осећај за простор на сцени, избалансирани покрети и прецизна играчка техника били су предност над осталим играчима, те су своје практично знање појединци допуњавали садржајима посредованим на семинарима у Загребу и Београду. Међутим, редовно образовање нико од ових играча, односно руководилаца ансамбала није завршио. Нама најближи центар за студиј кореографије јесте Бугарска (Софија, Пловдив), чији се програм у основи односи на Мојсејев систем, што значи на висок степен стилизације у обради и компоновању игара на традиционалним елементима. Међутим, да је образовање за позив кореографа неопходно, показује случај Олге Сковран, први уметнички директор „Кола“ и његов најплоднији кореограф, која је у Прагу током 20-их година XX века студирала кореографију.⁴⁸

3. ПЕРИОД ОД 1991. ДО ДАНАС

У овом, по много чему тешком периоду у Србији, у аматеризму се могу такође запазити преломни тренуци. Након распада Југославије КУД-ови свих република окренули су се „сопственој“ фолклорној грађи, тј. извођењу музике и игре из наслеђа краја у којем су постојали.⁴⁹ Окретање прошлости и велико интересовање за традиционалну сеоску музику и игру може се приметити највише у градовима. Етномузиколог мр Јелена Јовановић наводи да су „спољашњи и унутрашњи психолошки притисак и економска беда учинили да део српског друштва осети унутарњу потребу за хомогенизацијом, али и самопреиспитивањем.“⁵⁰

Нова интересовања за извођење традиционалне музике на начин што ближе оригиналном утицала су и на КУД-ове и професионални ансамбл, те су њихове или самосталне групе певача и свирача настојале да у свој репертоар уврсте што више примера из традиционалне музике, при чему су се ослањали на теренске или нотне записе. Може се рећи да је расцеп који се десио 50-их година између праксе (која се заснивала на аматерима) и теорије (коју су развијали научници, истраживачи традиционалне музике и игре), у последњих неколико година донекле превазиђен и

⁴⁷ О томе више: Тамара Огњевећ, „Амбасадор српске игре“, нав. дело, 4-9. и Мићо Ђалдовић, „Ред игре, ред српског језика“, магазин *Фолклор*, бр. 10, Арт График, Београд 2006, 27-29.

⁴⁸ Весна Стојановић, „Коло живота Олге Сковран“, магазин *Фолклор*, бр. 5, Арт График, Београд 2003, 33-36.

⁴⁹ О томе говори и Лин Манерс, описујући стање у Босни и Херцеговини у том периоду. Lynn D. Maners, нав. дело, 90.

⁵⁰ Јелена Јовановић, „Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици“, *Човек и музика* (Београд, 2001), зборник, *Vedes Beograd*, Београд 2003, 541.

да се ка споју праксе и теорије све више тежи. Традиционална сеоска музика и игра су ипак њихов заједнички именоватељ.

Осим тога, практична делатност закупила је пажњу и етномузиколога. Под њиховом иницијативом основан је Одсек за традиционално српско певање и свирање у оквиру основног и средњешколског програма МШ Мокрањац у Београду.⁵¹ Практична делатност стручњака огледа се и у оснивању групе „Моба“, у верном представљању традиционалног вокалног наслеђа.⁵² Делатност етномузиколога развија се и у правцу организовања концерата, те у том правцу делују проф. др Димитрије Големовић и Српско етномузиолошко друштво из Београда.⁵³

Међутим, многи домаћи ствараоци, они за које се не може рећи да су аматери или стручњаци, такође се окрећу овој врсти музике, са мање или више успеха у сопственој интерпретацији. Њихови разлози нису они малопре побројани, већ пре свега приклањање савременим токовима, односно, како наводи Д. Големовић, они се окрећу овој врсти музике „поставши свесни чињенице да је музика заснована на традиционалној сеоској основи доживела прави бум“.⁵⁴

Осим тога, у новијим издањима постоји мало или готово ништа што би било у вези са традиционалним српским музичким фолклором у оригиналном извођењу. „Српске (музике – прим. В.Б.) је процентуално најмање. Зашто? Вероватно се ауторима тај српски фолклор чини недовољно комерцијалним, или немају ауторску имагинацију да га учине довољно комерцијалним, па посежу за другим изворима“, пише етномузиколог мр Младен Марковић и закључује да је „евидентно да се иза оваквог назива (едиције Serbia Sounds Global – прим. В.Б.) крије само маркетинг и некаква борба за тржиште против устоличеног владара, турбо-фолка“.⁵⁵

Може се претпоставити да масовност у бављењу традиционалном музиком није ствар градске моде, ни жеља за забавом. Јер, ни у ком случају не би се догодило „да се у тако кратко време истакне толико одличних младих група и солиста, који својим наступом сведоче о својеврсном континуитету – непрекинутом трајању

⁵¹ Сања Ранковић, „Прилог оживљавању српског сеоског певања и свирања – Етномузиколошки одсек Музичке школе „Мокрањац“ у Београду“, *Pro musica*, бр. 165, јан-феб-март, Удружење музичких уметника Србије, Београд 2001, 32.

⁵² О раду групе „Моба“ пише Јелена Јовановић, етномузиколог, члан групе. Видети радове у библиографији.

⁵³ У оквиру БЕМУС-а (Београдске музичке свечаности) се дуги низ година организују концерти традиционалне музике, а Српско етномузиколошко друштво, основано 2002. године, залаже се, поред осталог и за организовање концерата. Видети: Сања Ранковић, „Српски музички код на вратима Београда“, магазин *Фолклор*, бр. 10, Арт График, Београд 2006, 62.

⁵⁴ Dimitrije O. Golemović, „World music“, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, 43.

⁵⁵ Младен Марковић, „World contra ethno... против као и обично“, *Нови звук 24*, Савез организација композитора Југославије, Београд 2004, 50-1.

певачке песме као *матерње мелодије*“, истиче Јелена Јовановић.⁵⁶ У таквом окружењу је од посебног значаја било оснивање Одсека за традиционално певање и свирање у МШ „Мокрањац“ у Београду, као и активан практични рад стручњака при Центру за проучавање народних игара Србије и студената етномузикологије у Београду.

Ове активности се највише односе на вокалну и инструменталну традицију. Шта се дешава на подручју традиционалне игре? У овој области учињени су мањи помаци. Осим поменутог Центра за проучавање народних игара Србије, основаног 1990. године при Факултету музичке уметности у Београду, под руководством проф. др Оливере Васић, других институција које би штитиле играчко наслеђе, нема.⁵⁷ Вредна архивска грађа и даље је у домовима аматера и стручњака за игру, што значи да овај сегмент стваралаштва није у довољној мери институционализован. Формирање архива и самостална делатности етнокореолога, чему су још 30-их година тежиле сестре Даница и Љубица Јанковић, пионири српске етнокореологије, представља код нас сложен проблем.⁵⁸ Етнокореологија се тек од 1990. године изучава у оквиру основних студија етномузикологије у Београду свих пет година (у Новом Саду две године), али, упркос томе, ова наука постаје код нас врло значајна.

Захваљујући пре свега раду поменутог Центра, који је свих ових година одржавао семинаре где су љубитељи традиционалне игре могли да добију вредне информације и да се упознају са теренском грађом, делатност многих КУД-ова постала је квалитетнија. На њиховом репертоару значајно место почели су да заузимају реконструисани обичаји и игре, уз поштовање начина извођења, стила и технике одређеног краја.⁵⁹ Са друге стране, углавном београдски КУД-ови и даље изводе репертоар сачињен 50-их година, са минималним изменама. Њихови циљеви нису усмерени ка оживљавању и неговању традиционалне музике и игре, већ се

⁵⁶ Јелена Јовановић, „Српска сеоска песма данас – Интерференција сеоског и градског културног модела“, *Pro musica*, бр. 162, април-мај-јун, Удружење музичких уметника Србије, Београд 2000, 42. Јелена Јовановић наводи да је у исто време – током 90-их – присутно и масовније приклањање православној цркви и да се „управо у новоформираним круговима младих верника нашао знатан број поклоника ове врсте музике и редовних посетилаца ове врсте концерата“. Видети: Ј. Јовановић, „Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици“, нав. дело 542.

⁵⁷ Књижица *Семинари 1990 – 2005*, Центар за проучавање народних игара Србије, ФМУ Београд, Београд 2005.

⁵⁸ Њихова архивска грађа налази се у Музиколошком институту САНУ у Београду, а од 70-их година (тачније од одласка Милице Илијин у пензију), изучавање игре није више сегмент рада тамошњих стручњака.

⁵⁹ Међу не тако бројним КУД-овима су: КУД „Абрашевић“ и „Смиље“ из Крагујевца, „Вук Стефановић – Караџић“ из Бачке Паланке, „Станко Пауновић“ из Панчева, „Дом културе Врбас“ из Врбаса.

приклањају другим токовима, пре свега атрактивности и спектаклу, користећи другу технику играња и начина обраде традиционалне музике и игре.⁶⁰

Имајући у виду интересовања за сеоску музику и игру у градовима Србије, што представља највећи преокрет од 90-их година до данас, поставља се питање: **Које могућности нуди градска средина за неговање некадашње сеоске праксе?**

Чињеница је да нема више некадашњег села који би гајио своје облике музике и игре, а које данас називамо „традиционалним“. Потреба за овим садржајима, међутим, и даље постоји. Српска сеоска песма и свирка на свом изворишту полако се гасе, заједно са замирањем села. Овај процес је започео још 50-их година. На селу данас скоро уопште нема изгледа да се традиционална музика и игра наставе. „Сеоска младеж, на којој би требало да почива тај задатак, тежи (уз малобројне изузетке) остварењу културног модела преузетог из града и у тим настојањима углавном напушта реликте старог начина живота“, наводи Јелена Јовановић.⁶¹

Будући да села више немају стваралачку снагу, јер се она „преселила“ у градове и масовну продукцију, један део градске популације, нарочито млађа генерација, покушава да допре до оригиналних записа и да путем оживљавања музике и игре настави прекинути ланац усмене предаје. Јаз вишедеценијске отуђености од традиционалног сеоског певања, свирања и играња последица је, осим наше немарности, и насилног утицаја музичких традиција других народа. Брзе промене прекинуле су континуитет и природни процес развоја некадашњег села и живота традиционалне музике и игре, те градска омладина и уопште грађани све више теже ка њеном поновном рођењу и тиме показују да могу да буду достојни настављачи прекинуте нити традиционалног музичког и играчког наслеђа.⁶²

Услови који у граду „обезбеђују“ прихватање некадашње сеоске музике очигледно постоје, њих објашњава Јелена Јовановић, наводећи два разлога: „То се

⁶⁰ Оваквом начину рада усмерени су београдски: АКУД „Крсманац“, „Лола“, „Шпанац“, „Абрашевић“, „Фрула“.

⁶¹ Ј. Јовановић, „Српска сеоска песма данас“, нав. дело, 33. Осим тога, Јелена Јовановић наводи како сеоска младеж не жели да учи певање од старијих из свог села, већ, доласком у градове, они то чине попут градских певачких група, посредно, преко аудио снимака. Оживљавањем вокалне традиције у градској средини бавила се са више аспеката етномузиколог мр Јелена Јовановић (видети радове у списку литературе).

⁶² О томе више: Ј. Јовановић, „Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици“, нав. дело, 541. Исти је случај и у Пољској (Г. Дабровска) и у Норвешкој (Е. Бака).

делимично може објаснити срећном околношћу да су ове песме, по својој великој експресивности и скучености музичких средстава, веома блиске естетици рока, на коме данас одраста значајан део градске младежи. С друге стране, људско биће, *заробљено* градским начином живота свакодневно се суочава са сваковрсним отуђењем и атаком на сва чула. У таквим условима, јавља се потреба да се, на неки начин, *отме* део времена, део стварности, за песму која омогућава нешто што други музички жанрови не допуштају, или бар не на тај начин.⁶³ „...чини се да на селу није више тако лепо оно што је познато и обично, а и у граду постаје све лепше – необично, што значи да је секунда променила „место становања“, наводи Драгица Панић, разматрајући појаву „нове“ звучности песама у савременом друштву.⁶⁴ Управо из поменутих разлога градови имају могућност да постану нова расадишта у којима ће се неговати традиционална песма и свирка. Град може да буде, а и мора да буде *друга кућа* у којој ће се наставити традиција, јер је то данас једина *кућа* у којој традиционални облици могу да живе.

Према истраживачима ове врсте стваралаштва, грађани, иако генерацијски удаљени од традиционалне сеоске културе и њених обележја, и без обзира на то што својим рођењем не потичу из сеоских средина, могу сасвим верно интерпретирати традиционалну сеоску песму или свирку. Њихови основни мотиви у овом приступу чине да њихов звук и израз остану препознатљиви.⁶⁵ „Са тих позиција, они лако и сигурно, следећи свој осећај и, можда, генетску поруку, улазе у свет сеоске песме, видећи у њој чак и идиличну слику сеоског живота, обичаја и односа“, истиче Јелена Јовановић.⁶⁶

Овакав начин оживљавања традиције не би требало да створи утисак припадности музејским експонатима, иако се оно као такво може схватити. Они који се баве овом врстом музике и игре заговарају став да постоји потреба да се традиционалне тековине нашег музичког и играчког наслеђа схвате као део нашег културног и националног идентитета, и да их као такве треба чувати од заборављавања.⁶⁷

⁶³ Ј. Јовановић, „Српска сеоска песма данас...“, нав. дело, 33.

⁶⁴ Драгица Панић – Кашански, „Коме је данас секунда лепа“, *Човек и музика* (Београд 2001), зборник, *Vedes* Beograd, Београд 2003, 526.

⁶⁵ Говорећи о томе, са аспекта неговања вокалне традиције, Јелена Јовановић наводи примере певачких група, које негују овакав начин певања. Видети: Ј. Јовановић, Б. Милановић, „Приступи оживљавању сеоског народног певања у Србији“, *Pro musica*, бр. 164, окт-нов-дец, Удружење музичких уметника Србије, Београд 2000, 37.

⁶⁶ Ј. Јовановић, „Српска сеоска песма данас...“, нав. дело, 33.

⁶⁷ Овакво размишљање иницирали су углавном етномузиколози, који су током ових година почели интензивније да се баве практичним радом. Ј. Јовановић, „Оживљавање српског музичког фолклора,

Тиме се успоставља корак напред, а не назад, и не праве се „живи“ музеји, већ се приказује и проучава један битан сегмент културног, па и, већ поменутог, националног идентитета.⁶⁸ „Припадност ове музичке /и играчке/ категорије музејским експонатима може се оповргнути или потврдити, али сигурно је да сеоско певање /свирање и играње/, у свом богатству и разноврсности, заслужује да му се посвети простор и потребна пажња“, наводи Јелена Јовановић.⁶⁹

У савременом граду је некадашња сеоска култура „страна“ и не постоји таква каква је постојала у селу. Она поприма нове облике услед различитих индивидуалних интерпретација. Будући да се традиционална музика и игра оживљавају вештачким путем, тј. не директним или усменим преношењем, и у новом окружењу, потребан је другачији приступ у очувању (у трећем поглављу *Педагогија* приказаше се начини подучавања музике и игре, а у последњем поглављу *Наука* биће речи о могућностима ревитализације, тј. оживљавања традиционалне музике и игре код нас).

Три групације фолклорних ансамбала које су се оформиле после рата и деловале све до 90-их година, наставиле су своју активност и током 90-их година до данас. Уз политичке и друштвене промене у Србији током овог периода, битно се променио и однос према традиционалном стваралаштву. Осим поменуте три групе, оформила се и четврта, коју представљају институције где се учи традиционално певање, свирање и играње (о њима у поглављу *Педагогија*).

Док одређени градски КУД-ови, донекле и професионални ансамбл „Коло“,⁷⁰ настоје да се што више приближе изворности и традиционалности (шта год да се у овом тренутку под тим подразумева), дотле се у сеоским фолклорним ансамблима, нарочито млађим, увиђа обрнута тенденција. Кореографисање игара представља за руководиоце ових ансамбала главну преокупацију. Ово се најпре уочава на смотрама дечјег народног стваралаштва у Ратини, где је, према речима Вере Ристић,

његове могућности и методолошки проблеми“, 26. сабор народног стваралаштва Србије, бр.1, год. XII, Савез аматера Србије, Топола, 1998, 30.

⁶⁸ Национални идентитет је, према Антони Смиту, вишедимензионалан и укључује, поред осталог и културни идентитет. Међутим, национални идентитет данас врши моћнији и трајнији утицај него други колективни културни идентитети. Више о томе видети у: Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet*, нав. дело, 30, 270.

⁶⁹ Ј. Јовановић, Б. Милановић, „Приступи оживљавању сеоског народног певања у Србији“, нав. дело, 38.

⁷⁰ На свом концерту, децембра 2005. године, „Коло“ је изнело програм назван *Наша ризница*, који је, према речима директора овог ансамбла Радојице Кузмановића, „по први пут постигло да програм делује конзервативно у смислу да се игре заиста играју онако како се то чинило на подручју где су постале, односно да се музика интерпретира на начин како су то чинили на извору њеног настанка“. Мићо Ђалдовић, „Наша ризница“, магазин *Фолклор*, бр. 10, Арт График, Београд 2006, 36.

руководиоца једног дечјег ансамбла, „програмска оријентација Смотре [је] већ нарушена учешћем група које игре изводе у кореографском решењу“.⁷¹ Међутим, ово се може избећи, уколико су у одабиру група и припреми саборског програма задужени стручњаци.⁷²

Према најновијим подацима, данас има у Србији пет стотина КУД-ова, од којих деведесет на ширем подручју Београда, а око три стотине хиљада аматера, чланова КУД-ова Србије бави се музиком и игром.⁷³ Они и даље делују активно, вежбају, припремају концерте, планирају турнеје. Међутим, према речима Слободана Вујовића, председника Савеза културно-уметничких друштава Београда, „наша држава није баш заинтересована за рад КУД-ова. Како су препуштени сами себи, сналазе се од случаја до случаја. Ту су спонзорства, чланарине, донације и концерти“.⁷⁴ Тако би рекли и многи други руководиоци, осим тек двадесетак београдских друштава које финансира Скупштина града Београда.⁷⁵ Иако су КУД-ови идеално место за усмеравање и образовање омладине путем културе, али и најбољи и радо виђени амбасадори српске културе у свету, њихов статус у држави још није решен. Закон о културно-уметничком аматеризму, који се жељно очекује већ неколико година, решио би ове проблеме и допринео да и аматери у музици и игри добију заслужено место у образовању деце и омладине.⁷⁶

⁷¹ Вера Ристић, „Ово мало чисте националне културе“, магазин *Фолклор*, бр. 4, Арт График, Београд 2002, 57.

⁷² На саборима народног стваралаштва у Кучеву, од оснивања 1966. године па све до данас, важну улогу у одабиру изворних група, преслишавању и кориговању њиховог наступа, као и формирању коначног изгледа целовечерњег програма има етномузиколог проф. др Драгослав Девић. У припреми овогодишњег Сабора, у јуну 2006. године, учествовала сам и сама и увидела да је неколико сеоских фолклорних група преузело манире градских КУД-ова. Њихове по много чему невеште интерпретације захтевале су наша објашњења и сугестије у смеру њиховог будућег квалитетнијег рада.

⁷³ Према подацима из Вечерњих новости, на дан 22. јул 2006., под насловом „Не дај, коло, да станеш...“, аутор Јелена Субин, интернет страница:
www.novosti.co.yu/code/navigate.php?Id=10&status=jedna&vest=91791&datum=2006-07-22

⁷⁴ Исто.

⁷⁵ Према подацима из Вечерњих новости, на дан 24. јул 2004., под насловом „Народно коло скоро банкротирало“, аутор Јелена Субин, интернет страница:
www.novosti.co.yu/code/navigate.php?Id=10&status=jedna&vest=91791&datum=2006-07-22

⁷⁶ Исто.

Схема 3: Аматеризам од 90-их година до данас

СЕЛО	ГРАД
СЕОСКЕ ГРУПЕ	КУД-ови
ПРОФЕСИОНАЛНИ АНСАМБЛ	
транспозиција и стилизиација првог нивоа	стилизиација другог нивоа
	стилизиација другог и трећег нивоа
ИНСТИТУЦИЈЕ	
стилизиација првог нивоа	

На крају свега изложеног може се закључити следеће:

1. Кроз цео период од 30-их година XX века до данас запажа се врло жива активност аматерских дружина.
2. Деловање одређених аматерских група усмерава се ка већој стилизацији, док се одређене аматерске групе опредељују за стилизације нижег нивоа, што ближе изворној грађи.
3. Активно деловање институција подстиче квалитетније деловање аматера.
4. Од 90-их година запажа се профилисанији приступ музичком и играчком наслеђу.
5. Од контекста, тј. окружења и услова, зависи какав ће бити репертоар КУД-ова у садржајном смислу.
6. Од контекста не зависи на који начин ће се садржај презентовати, тј. у каквом облику. То зависи првенствено од нивоа стручности (заинтересованости, стваралачког импулса, креативности и образовања) људи који припремају музику и игру за јавно извођење.

II. СТВАРАЛАШТВО

Музика и игра у преради, обради и композицији

Настајање нових облика музике и игре на основу већ постојећих јесте познат принцип по којем су стварали народни ствароци. Како се овај принцип не може мимоићи и када се говори о стварању нових облика у данашње време, у овом поглављу приказаће се различити путеви таквих интерпретација, који, иако бројни, могу бити класификовани и распоређени по нивоима.

Пре него што започнем са овом централном темом, потребно је одредити место ових облика музике и игре који се примењују у КУД-овима и образовним институцијама у данашњој градској средини. Нови облици који настају на основи традиционалне сеоске и градске музике и игре, тзв. нова градска музика према формулацији етномузиколога др Димитрија Големовића,⁷⁷ појављују се као вид популарне градске културе у две паралелне струје:

- 1) *World music*⁷⁸ и
- 2) *Фолклоризам и неофолклоризам.*

Оба наведена правца базирају се на традиционалној музици, али међу њима главне разлике су у начину примене музичког и играчког наслеђа и намени њиховог оживљавања. *World music* се код нас појавио током 90-их година и ствар је, пре свега, „светске моде“, док су облици фолклоризма у нашим крајевима постали већ „традиционални“. Са појавом *World music* у нашој градској пракси усталио се још

⁷⁷ Dimitrije O. Golemović, „Nova gradska muzika“, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, 225-32.

⁷⁸ О облицима *World music* писали су, поред осталих: Dimitrije O. Golemović, „World music“, нав. дело, 233-44; Младен Марковић, „World contra ethno... против као и обично“, нав. дело, 48-51.

један страни термин, а то је префикс *етно*, који се употребљава у оба ова правца, истичући њихов заједнички садржај, односно порекло.⁷⁹

Облици којима је посвећен овај рад припадају другој струји, тј. облицима фолклоризма и његовог модерног вида, неофолклоризма. Према етномузикологу Андријани Гојковић, музички фолклоризам представља „неку врсту иновације где видну улогу играју кључни фактори, као што су поновно оживљавање народног музичког стваралаштва, индустријализација и социо-економски услови, традиционализам, стереотипизација и појачана специфична групна идентификација разних сећања на прошлост и из прошлости“.⁸⁰ За фолклоризам као друштвено-културни процес значајно је такође да се појављује када народно стваралаштво видно „изумире“, односно, када не живи више само по себи и не развија се по сопственим законитостима.⁸¹ Поступци који се користе приликом оживљавања традиционалног наслеђа иду углавном у правцу што вернијег приказивања, међутим, појављују се и различите врсте обрада, искључиво због задовољавања естетских потреба аутора. Зато се може рећи да је фолклоризам „уметност обраде или имитације фолклора, при чему су композициона техника и обрада преузете из уметничке музике – иако у нешто поједностављеној форми и на изванредно једноставнији начин“, записала је А. Гојковић.⁸² У овом поглављу биће

⁷⁹ Термин или префикс *етно* је од стране етномузиколога углавном схваћен као мешање различитих елемената на једнак начин, чему је узрок недовољно познавање сопствене традиције. Према етномузикологу мр Младену Марковићу „известан, прилично велики број поп музичара, фрустрираних и неуспешних у свом домену, почињу да праве излете у, да кажемо, фолк музику. Међутим, у тим излетима почињу да посежу за цитатима или обрадама наших народних мелодија и почиње се са додавањем префикса *етно*“(...) „под етном се такође налази читава гомила стилова – од буквално интерпретираног народног певања као код групе „Моба“, преко обрађиваних записа фолклора са продуцентским интервенцијама“, пише Младен Марковић, „World contra ethno... против као и обично“, нав. дело, 50. Терминолошке нејасноће које прате употребу префикса *етно* говоре о једном феномену који нашој средини представља сложен проблем. И музички образована публика и лаици, тешко се сналазе у шаренилу звукова на које наилазимо под рубриком „етно“, како наводи етномузиколог мр Јелена Јовановић („О (бео)градским покушајима оживљавања сеоског певања и свирања“, *Pro musica*, бр. 163, јул-авг-септ, Удружење музичких уметника Србије, Београд 2000, 32). Међу аматерским круговима и младим извођачима преовлађује мишљење да овај термин треба избацити, јер попут очувања облика народног музицирања, сматрају да треба очувати и њихове називе на српском језику (Ј. Јовановић, Б. Милановић, „Приступити оживљавању сеоског народног певања у Србији“, нав. дело, 36). О *етну* је писано и у следећим важнијим радовима: Димитрије Големовић, „World music“, нав. дело; Селена Литвиновић, „У потрази за традиционалним звуком“, *Свеске, књижевност – уметност – култура*, Год.10, бр. 53, Заједница књижевника Панчева, Панчево 2000, 186-8.

⁸⁰ Видети: Andrijana Gojković, „Музички фолклор и музички фолклоризам – прилог дискусијама“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, FMU, Beograd 1987, 40.

⁸¹ Rebeka Kranjec, *Folklorne skupine kot oblika folklorizma na Slovenskem*, diplomatska naloga, Oddelek za etnologijo in kulturo antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 2001, 8.

⁸² Andrijana Gojković, „Музички фолклор и музички фолклоризам...“, нав. дело, 42.

управо речи о томе, док ће се функције фолклоризма разматрати у петом поглављу *Наука*.

У претходном поглављу представљен је историјат аматеризма у музици и игри, односно историјат фолклоризма код нас. Могло се видети да је овај процес старијег датума и да се његови почеци не везују само за XX век, како се то обично мисли. Међутим, термин фолклоризам је стручни назив за процес реинтерпретације фолклора који се користи искључиво у науци, а дефинисан је тек 1962. године.⁸³ То је међународна друштвено-културна појава, присутна у различитим временима и крајевима. Осим тога, Марија Станоник (Marija Stanonik) наводи да је за фолклоризам значајна типизација и универзалност, али и оживљавање регионалности.⁸⁴ Појави фолклоризма код нас стручњаци приступају двојачко: неки га критикују, други подржавају. Мишљење да је фолклоризам „фолклор схваћен у пејоративном смислу“, заступао је Драгослав Антонијевић, због тога јер су „разни видови фолклора коришћени половично, неадекватно, интерпретације су се прилагођавале укусу публике, стилу времена и важећој моди“.⁸⁵ Ово критикују и други познаваоци фолклора код нас, али углавном преовладава мишљење да треба неговати фолклор, оживљавати заборављене облике и враћати их народу. Мислим да фолклоризам као појам и процес не треба сматрати мање вредним. Потребно је да се забележи постојање ове појаве код нас, њене позитивне и негативне манифестације, и да се пронађу могућности за нове начине оживљавања фолклорне традиције (о томе у поглављима *Извођење и сцена* и *Наука*).

Средином 90-их година појављује се нови вид фолклоризма, тзв. неофолклоризам, према терминологији мр Јелене Јовановић.⁸⁶ Овај правац у музици аутор дефинише као настојање „да се обнови и оживи традиционална народна песма, свирка и игра [...] у њиховом оригиналном облику, без икаквих покушаја стилизације, тако да извођење буде што сличније оригиналном“.⁸⁷ Облик

⁸³ Први пут је термин фолклоризам употребио Ханс Мосер (Hans Moser) у свом чланку „Vom Volklorismus unsrer Zeit“. Преузето из: Andrijana Gojković, „Музички фолклор и музички фолклоризам...“ нав. дело, 37.

⁸⁴ Marija Stanonik, „O folklorizmu na splošno“, *Glasnik slovenskega etnološkega društva* 30 (1990), št. 1-4, Ljubljana, 20-42. Преузето из: Rebeka Kranjec, *Folklorne skupine kot oblika folklorizma na Slovenskem*, нав. дело, 83.

⁸⁵ Dragoslav Antonijević, „Borba protiv folklorizma jedan od uslova stvaralačkom razvitku savremenog folklor“, *Зборник радова XII конгреса SUFJ*, Celje 1965, 61.

⁸⁶ Видети: Јелена Јовановић, „Оживљавање српског музичког фолклора, његове могућности и методолошки проблеми“, нав. дело, 29.

⁸⁷ Исто.

неофолклоризма, видеће се даље у раду, може се применити на први ниво стилизације, *прераду*.

Музичко и играчко наслеђе данас „живи“ у облику фолклоризма, те се у нашој пракси активно користе термини попут *фолклор*, *музички фолклор*, *фолклорна игра*, *фолклораши*, *фолклорна кореографија*, *фолклорни материјал*. Основна грађа за облике фолклоризма је *фолклор*⁸⁸, у оквиру којег се посебно издвајају *музички фолклор* и *фолклорна игра*. Коришћењем речи фолклор у оквиру наведених синтагми указује се на традиционалне облике музичког и играчког стваралаштва, кореографију, грађу или материјал. Осим тога, термин фолклор се у пракси користи као израз за народну игру или играчки ансамбл, па се тако може чути: „идем на фолклор“, „играм у фолклору“. Као резултат ове примене играчи се у ансамблу називају *фолклораши*, док се такав назив не примењује нпр. за чланове оркестра. Може се закључити да употреба овог термина све више нагиње ка подручју игре, док је музика, изгледа, престала да буде фолклорна творевина, барем када је у питању коришћење ове речи у пракси.⁸⁹

Модел за класификацију облика, који ће се приказати у раду, базиран је на сценском приказивању српског музичког и играчког наслеђа, које се примењује у КУД-овима, професионалном ансамблу и образовним институцијама. Будући да постоји много извођача: у оквиру КУД-ова играчке, певачке и инструменталне секције, самосталне групе и институције, сви ови многобројни примери нису се могли узети у обзир. Изабрала сам само оне који се могу означити као „школски“ или „узоран“ пример, али исто тако сматрам да таквих примера има доста, као и оних који се налазе „између“ појединих нивоа.

Потреба да се прикажу различите „стратегije“ које се спроводе у циљу оживљавања некадашње музике и игре потекла је од личног настојања да се пронађу

⁸⁸ Термин фолклор први је употребио Енглец Џон Томас (William John Thomas) 1846. године, у значењу *folk*-народ, *lore*-знање. Данас под термином фолклор подразумевамо више грана народног стваралаштва из области музике (музички фолклор), игре (фолклорна игра), обичаја, предања, веровања и сл., које се преносе усменим или директним путем. Фолклор није ограничен временом, ни местом, зато се може рећи да је он продукт прошлости и садашњости, села и града, групе или појединаца. О томе детаљније: Vinko Žganec, „Oko definicije folklor“, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 52, Savez kompozitora Jugoslavije, Beograd 1962, 145-52. Andrijana Gojković, „Muzički folklor i muzički folklorizam...“, нав. дело.

⁸⁹ Исти је случај и у Словенији. О томе пише: Rebecka Kranjec, *Folklorne skupine kot oblika folklorizma na Slovenskem*, нав. дело, 7.

законитости овог вида стваралаштва. Свесна сам да њихово препознавање и прецизно дефинисање помаже првенствено стручњацима у њиховим изучавањима и разговорима, и да су ове категорије вештачке конструкције настале на основу постојаних примера у одређеном временском периоду. Због тога настојим да ове принципе системски прикажем пре свега као тенденције у стваралаштву, а не као фиксне категорије којима се жели оно укалупити. Оквирни концепт у смислу издвајања категорија преузет је од сестара Јанковић, које су још 1949. године указале на дистинкцију термина: прерада, обрада, стилизација, комбинација и композиција.⁹⁰ Њихове категорије захтеваће извесну модификацију, будући да ће се у обзир узети грађа из времена од 80-их година до данас. Доминантни методолошки поступак примењен у класификацији потекао је од Мирјане Веселиновић-Хофман, чије су одреднице термина *узорак*, *модел* и *узор*, коришћене у композиторској пракси, примењене у описивању особености појединих категорија.⁹¹ Осим тога, од велике помоћи биле су ми идеје Андрија Нахачевског (Andriy Nahachewsky), који се бавио проблемом стилизације и настојао да прикаже нивое у сценском приказивању украјинског музичког и играчког наслеђа на простору Канаде.⁹²

Први задатак јесте да се прецизирају термини, појмови и процеси који се у свакодневној употреби различито користе, углавном погрешно или се уопште не користе, а то су *реконструкција*, *стилизација*, *прерада*, *обрада* и *композиција*. Други задатак јесте да се у оквиру ових прикажу адекватни примери и опишу њихове карактеристике.

⁹⁰ Ови стваралачки облици могу се у пракси укрштати, мешати, прелазити једна у другу, како наводе сестре Јанковић. Видети: Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре*, књига V, Просвета, Београд 1949, 74.

⁹¹ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad 1997.

⁹² Коришћени радови аутора забележени су у дѐлу *Библиографија и извори*.

1. РЕКОНСТРУКЦИЈА

Оживљавање, реконструкција или ревитализација традиције је процес под којим се подразумева да се вештачким путем реконструишу фолклорне творевине које путем подучавања и извођења поново постају, да употребим формулацију Драгослава Џацевића, „својина народа као жива народна уметност“.⁹³ Такође, оживљавање традиције се може означити као свако приказивање традиционалних облика (музике, игре, ношње, глуме, књижевности) при чему су учесници свесни да је њихова активност повезана са прошлошћу.⁹⁴

У ширем смислу речи, реконструкција, као што је наведено, представља процес који подразумева обнављање некадашњих облика и приказује се путем различитих интерпретација. У ужем смислу речи, реконструкција је ново музичко-сценско дело које је засновано на различитим подацима из прошлости: аудио, визуелним, ликовним и писаним изворима. Како не постоји довољно историјских података, аутор реконструкције је приморан да одређене сегменте изгради на основу свог стручног знања и да тако прикаже целовиту слику одређеног сегмента из народног живота.⁹⁵

Кореографије у КУД-овима су такође реконструкције. У њима аутори реконструишу један део традиције – најчешће музику, игру и ношњу, понекад уз глуму, говор и одређене обредне радње (нпр. коледара, додола, лазарица, из свадбе). Међутим, „праве“ реконструкције већег обима, које би укључивале, осим музике, игре и костима, и друге сегменте фолклора су код нас мање заступљене. Покушај реконструкције градских игара Србије присутан је на репертоару ансамбла „Коло“. Назив „Променада“ упућује на сценско-музичку реконструкцију забава и балова у Београду с краја XIX и почетком XX века.⁹⁶ Посебност у овом смислу представља реконструкција свадбених обичаја у Срему, у којој су учествовали играчи, певачи и свирачи из КУД-а „Бранко Радичевић“ из Руме (видео бр. 1). На овом примеру може се приметити да је обичај приказан у сеоском окружењу, што је врло битно за

⁹³ Драгослав Џацевић, „Начини и проблеми ревитализације народне орске традиције у Србији“, *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ* (Рожаје, 1988), Удружење фолклориста Црне Горе, Титоград 1988, 483.

⁹⁴ Тако је, са аспекта оживљавања традиционалне игре, дефинисао овај процес Андриј Нахачевски. Видети: Andriy Nahachewsky, „Shifting orientations in dance revivals: from „national“ to „spectacular“ in Ukrainian Canadian dance“, *Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, 43/1, Narodna umjetnost, Zagreb 2006, 162.

⁹⁵ Према подацима из разговора са Мирком Рамовшем (јун 2006), познаваоцем словеначких традиционалних игара.

⁹⁶ Љиљана Кузмановић, „Променада“, *магазин Фолклор*, бр. 7, Арт График, Београд 2004, 32-33.

реконструкцију. Уз смењивање женске и мушке песме, играња уз тамбуру самицу, гајди и тамбурашког оркестра представљене су важније свадбене радње и испостављене главне личности у њој. Такође, адекватна ношња је имала битну улогу у одређивању важнијих учесника. Ипак, акценат је стављен на традиционалну музику и игру, а посебно на одређене тренутке у свадби који су некада били пропраћени музиком и игром.

Осим ових већих и целовитих музичко-сценских дела, може се приказати и делимична реконструкција, која подразумева увођење одређених детаља из некадашњег обичаја, нпр. песме и обредне игре. Такву реконструкцију у оквиру жетелачких обичаја приказали су студенти етномузикологије (видео бр. 2, *Танке сламке*; уп. са теренским снимком – аудио бр. 1 и нотним записом – пример 1).

Реконструкција подразумева оживљавање старих заборављених мелодија и игара, и њихово преношење млађим генерацијама у облику најнижег нивоа стилизације (видети *прерада* у даљем тексту). Често коришћене речи „враћање народу“ описују управо покушај реконструкције. Код нас се тиме баве истраживачи при Центру за проучавање народних игара Србије и поједини етномузиколози (о њима у поглављу *Педагогија*).⁹⁷

2. ФИКСНА ГРАЂА

Сваки начин приказивања некадашње музике и игре на сцени подразумевао је један процес, који се развијао у правцу од оригиналног записа или фиксне грађе ка одређеној интерпретацији. Важност фиксне грађе уочиле су и сестре Јанковић, и инстистирале на коришћењу само *такве* грађе.⁹⁸ У чему је, дакле, значај фиксне грађе?

Фиксна грађа је грађа (музика и игра, фолклорни материјал, изворна грађа) која је записана или фиксирана од стране етнографа, етнолога, етномузиколога и етнокореолога путем дескрипције, нотног, аудио и/или видео записа. Она представља архивски документ, који се може користити у различите сврхе –

⁹⁷ О инструменталним групама које реконструишу некадашњу традиционалну свирку попут „Београдске чалгије“, блех оркестара и других писано је у раду Д. Големовића, „World music“, нав. дело, 240-1.

⁹⁸ На основу доступне литературе запазила сам да су термин „фиксирана игра“ у горе наведеном значењу прве употребиле сестре Јанковић и истакле значај стручњака у „фиксирању“ народног стваралаштва (Љубица и Даница Јанковић, *Народне игре*, књига II, Београд 1937, 18). У складу са њиховим тумачењем овог термина, определила сам се за коришћење ове речи, али не у облику фиксирана, већ фиксна грађа (будући да се не ради о предмету, већ о музичко-играчком делу).

практичне и теоријске (научне). Наведене четири врсте записа представљају парадигму, тј. „пример за углед“, било да је у питању вокална, инструментална или играчка пракса. Као таква, парадигма може бити коришћена као *узорак*, *модел* и *узор*, односно, у процесима *прераде* и *обrade*.⁹⁹ Према речима сестара Јанковић, само таква, забележена, проверена и објављена грађа може се користити „у кореографском, музичком, фолклорном и етнографском смислу“.¹⁰⁰ Међутим, мора се имати у виду да је фиксна грађа један тренутак ухваћен у одређеном времену, који није једини и идеалан. Зато, приликом реконструкције или оживљавања грађе, потребно је да се узме у обзир више различитих извора – писаних (историографских и научних), аудио и визуелних.

3. СТИЛИЗАЦИЈА

Сваки контакт са фиксном грађом у циљу јавног извођења или подучавања може се одредити у оквиру различитих нивоа стилизације. Стилизација је у том смислу опште дефинисана и укључује различите начине изражавања појединих аутора, што значи да сви ансамбли, солисти и групе изводе мелодије и игре на одређеном степену стилизације.¹⁰¹ Тако и они, који настоје да се у највећој могућој мери ослоне на узоре у аутентичном сеоском музицирању или игрању, примењују, ненамерно или спонтано, нижи степен стилизације у приступу појединим музичким или играчким параметрима.¹⁰²

У свакодневним разговорима користи се углавном уже опредељење овог појма, чиме се означава већи отклон од коришћења аутентичне грађе, измишљање, компоновање. Међутим, како није довољно прецизно одређено шта је мање, а шта више у коришћењу аутентичне грађе, сматрам да се за такве облике мора пронаћи други термин, а значење стилизације требало би да се односи на *поступак рада*, чиме се приближавамо одређењу овог појма према сестрама Јанковић, а то је

⁹⁹ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, нав. дело, 21.

¹⁰⁰ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига II, нав. дело, 18, 27.

¹⁰¹ У Лексикону страних речи и израза Милана Вујаклије стилизација се описује као „давање стила, тј. правилног и лепог облика у начину исказивања мисли; мењање природног облика у духу извесног уметничког схватања (одбацавањем свега споредног у предмету приказивања итд.)“. Видети: М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд 1996/97, 848.

¹⁰² О томе пише Јелена Јовановић, „Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици“, нав. дело, 542.

„довршавање стила и технике, испостављање најбитнијег“.¹⁰³ У складу са ширим одређењем овог појма може се говорити и о нивоима стилизације.

У односу на традиционалну музичку и играчку праксу, која је, према сестрама Јанковић, жива, пуна, промењива и сочна уметност, стилизација је правилнија, очишћенија, углађенија, али и сувља уметност.¹⁰⁴ Међутим, постоје различита, углавном опречна становишта о томе шта јесте, а шта није добар приступ у приказивању музичког и играчког наслеђа. Али, очигледно је да су, како Тодор Цицев (Тодор Джиджев) наводи, различити облици или савремене манифестације националне културе одређене сценом, са једне стране, и преплитањем аутентичних фолклорних дела са академским уметничким делом везаним за музику, игру, говор, глуму и сл. са друге стране.¹⁰⁵ Према томе, хтели то или не, одређени ниво стилизације увек постоји, јер фиксна грађа је само једна, непромењива категорија, забележена у одређеном времену и простору, која доживљава промене у сваком тренутку њене примене. Достигнућа наука из сваке области (музике, игре, глуме, сценографије) доприносе да се традиција подигне на уметнички ниво и да неминовно претрпи промене. Ипак, степен стилизације постаје ствар личног укуса и опредељења.

¹⁰³ Сестре Јанковић залажу се за стилизацију без претеривања јер би то, према њиховим речима „неминовно одвело у карикатуру и гротеску“. Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига V, нав. дело, 68.

¹⁰⁴ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига V, нав. дело, 68.

¹⁰⁵ Тодор Джиджев, „Савремени професионализам у интерпретацији и оживљавање фолклорног музичког наслеђа“, *Фолклор – музика – дело*, зборник, Факултет музичке уметности, Београд 1997, 428.

3.1. НИВОИ СТИЛИЗАЦИЈЕ: ПРЕРАДА, ОБРАДА I и II НИВОА, И КОМПОЗИЦИЈА

У одређивању нивоа стилизације главни критеријум је био начин приступа фиксној грађи, другим речима, степен разлике у односу на оригинални запис. Модел који ћу поставити у овом раду подразумева три различита приступа стилизацији: путем процеса прераде (прерађивања), обраде (обрађивања) и композиције (компоновања).

Схема 4: *Нивои стилизације*



Према речима поменутог етнокореолога Гражине Дабровске у данашњем оживљавању „аутентичности“ и „традиционалности“ процес је једнако важан као и продукт.¹⁰⁶ На ово се данас често заборавља, па се тежи ка постизању што бржих резултата, а не ставља се акценат на конкретан рад у анализирању и примени музичког или играчког материјала. Резултату се, свакако, тежи и он је последица сваког процеса, али, процес је такође важан јер, осим што садржи различите интерпретације у зависности од аутора и самих извођача, он омогућује пренос адресиране поруке, која у њиховом извођењу постаје порука за публику. Навођењем категорија, попут извођачи (пошиљалац), порука и публика (прималац), намеће се интересантан проблем који припада подручју комуникације, односно, комуникологије.¹⁰⁷ Будући да овај проблем неће бити разматран у овом раду због

¹⁰⁶ Видети у: Grażyna W. Dabrowska, „The Place of Tradition in Culture: Authenticity and the Stage“, *Authenticity – Whose tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 98.

¹⁰⁷ Обимнији етномузиколошки рад посвећен, поред осталог, комуникационом процесу у музичкој пракси јесте рад Иве Ненић, „Мишљење о музици, мишљење музичког: Ка тематизацији културно-

обима грађе коју захтева, сматрам да је од важности споменути доминантне функције комуникативног чина присутне приликом јавног приказивања традиционалног музичког и играчког наслеђа.¹⁰⁸

Прва, *експресивна (емотивна, изражајна)* функција подразумева доминантну улогу пошиљаоца, односно, извођача музичко-играчког фолклорног дела. Од слабо изражене ове функције у обреду, будући да је израз појединца строго условљен утврђеним правилима колектива, у појединим жанровима који немају или су изгубили колективну посвећеност (примери лирских љубавних песама, тужбалице, успаванке, чобанске и епске песме), ова функција је изражена.¹⁰⁹ Доминантност експресивне функције у приказивању традиционалне музике и игре на сцени данас је очигледна и она се манифестује најпре кроз интерпретацију аутора (када постоји), а потом и извођача.

Друга функција, којој ће се у раду придати већи значај, је *естетска (поетска)* функција. У њој преовлађује значај саме поруке, која „није више само средство општења, већ његов циљ“.¹¹⁰ Порука, у овом случају ново музичко-играчко дело, постаје важно само по себи, а не по ономе што означава, те тако добија одговарајућу естетску вредност, односно нови квалитет. Индивидуалност (у ауторству и извођаштву) је овде посебно наглашена.¹¹¹

музичке праксе на примеру овчарске свирке муслимана Пештерско-Сјеничке висоравни“, дипломски рад из етномузикологије, ФМУ, Београд 2004.

¹⁰⁸ Функције музичког исказа разматрају се у нашим (ретким) етномузиколошким радовима према моделу традиционалне схеме говора коју је развио Роман Јакобсон (Roman Jakobson), а његова схема, заснована на шест основних говорних функција присутних у комуникативном чину, примењују се на различите моделе људског изражавања. Према: Мирјана Вукичевић-Закић, „Функције комуникативног чина у музичком фолклору“, рад у рукопису, прочитан на међународном симпозијуму Катедре за музикологију и етномузикологију у Београду 2003. године.

¹⁰⁹ Мирјана Вукичевић-Закић, „Функције комуникативног чина у музичком фолклору“, нав. дело, 2.

¹¹⁰ Исто, 4.

¹¹¹ Не сме се схватити да у традиционалном стваралаштву не постоји естетска вредност, односно, функција. Она у обредном контексту није доминантна, али ипак постоји. О томе детаљније: Мирјана Вукичевић – Закић, „Функције комуникативног чина у музичком фолклору“, нав. дело, 5.

3.1.1. ПЕРЕРАДА

Најнижи ниво стилизације означен је као *прерада*.¹¹² Прво и до сада једино одређење овог термина потиче од сестара Јанковић, у смислу да прерадити традиционалну музику или игру значи извршити на њима извесне промене које *не* укључују проширивање и додавање елемената, већ својеврсно „чишћење“ и техничко довршавање, односно прецизност у начину извођења.¹¹³ Ово ће бити полазно одредиште у дефинисању прераде.

Приликом прерађивања аутор се у потпуности ослања на фиксну грађу, те је користи сходно синтагми Мирјане Веселиновић-Хофман, као *потпун узорак* или *цитат*.¹¹⁴ Потпуни узорак је дословно преузет узорак из (фиксног) записа, који постаје једини градивни елемент у новом делу. Технике које аутор примењује не нарушавају суштину и особености фиксне грађе, већ се путем својеврсног чишћења стилских карактеристика испоставља најбитније. Овде музика или игра за коју је „одлучан интерсубјективни фактор“¹¹⁵ у одређеној етничкој или друштвеној групацији, постају предмет рада појединца, који се залаже за потпуни цитат и довршеност својствену сваком уметничком делу.

Осим наведеног, у преради се потпуни узорак или узорци смештају у нови контекст и имају другачију функцију од првобитне. Нови контекст може бити градска средина и/или сцена, у функцији подучавања и јавног извођења. На овај

¹¹² У речнику српскохрватског књижевног језика термин *прерада* је означен као „давање облика, уобличавање, усавршавање, измена *чега* у процесу рада, довођење *чега* у стање спремности за употребу, давање *чему* коначан облик прерађивањем, преправком“ (*Речник српскохрватског књижевног језика*: под одредницом прерада, Матица Српска, Нови Сад 1971).

Будући да нисам пронашла на нашем језику други, можда адекватнији израз за процес који објашњавам, дошла сам до података о овом термину на другим језицима. Нпр. на украјинском језику је др Андриј Нахачевски (Andriy Nahachewsky) одредио овај степен стилизације као „*prugoda*“, у смислу природности, односно, о извођењу веома блиском изворности. У словеначком језику је Мирко Рамовш прецизирао израз „*prigrediti*“ или „*prigredba*“, који се користи у практичној употреби за означавање врло малих промена у односу на оригинални запис. До наведених података дошла сам путем личног разговора са оба стручњака. За разлику од наведеног, у Бугарској не постоји ни једна реч која би се могао означити први ниво стилизације. Они заговарају нивое од обраде даље, што Георги Абрашев објашњава речима да ће „традиција нестати ако се не преобрази у нову уметност, у савремену бит“. Према: Георги Абрашев, *Въпроси на хореографската теория*, Наука и изкуство, София 1989, 182. И Даниела Иванова, бугарски кореограф, наводи пример једног сеоског ансамбла „за автентичен фолклор“ у Бугарској, који не опстаје управо због заинтересованости младих за друге облике стилизације. Видети: Даниела Иванова, „Фолклорната танцова традиција днес“, интернет сајт: www.rastko.org.yu/rastko-bg/folklor/divanova-tanc_bg.php

¹¹³ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, V књига, нав. дело, 66-68.

¹¹⁴ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, нав. дело, 22.

¹¹⁵ Zofia Lissa, „O biti glazbenog djela“, *Estetika glazbe, ogledi*, preveo Stanislav Tuksar, Biblioteka Naprijed, Zagreb, 1977, 17.

начин се путем прераде оживљава фиксна грађа и приказује јавности као традиционална, али прочишћена и дотерана.

Прерађивањем се углавном баве етномузиколози и други који у свом извођењу настоје да се у највећој могућој мери ослоне на оригиналне записе мелодија за певање и свирање. Ово се на најбољи начин може приказати делатношћу Одсека за српско традиционално певање и свирање у МШ „Мокрањац“, Одсека за етномузикологију у Београду, као и бројних певачких група, попут „Моба“, „Динарке“, „Смиље“.¹¹⁶ Њихова активност је у последњих десет година изузетна. Насупрот томе, прераде игара се јавно веома ретко приказују, односно, у оваквој примени нема масовнијег приклањања као што је то у извођењу традиционалне музике. Прераде игре представљају средство за обраде, те се у том смислу приказују на семинарима које организује, у раду већ поменути, Центар за проучавање народних игара Србије, основан при ФМУ у Београду. Осим тога, студенти Одсека за етномузикологију у Београду изучавају и традиционалну игру (предмет етнокорологија), те у оквиру практичних часова припремају и програме које изводе на концерту на крају сваке студијске године.

Да ли се извођење музике и игре сеоских група може такође називати прерадама? У следећим редовима покушаћу да прикажем који параметри упућују на то да се њихово извођење може посматрати као такво, иако се музика и игра приказују на начин, да употребим формулацију др Димитрија Големовића, „просте транспозиције“, што значи дословним преношењем музике или игре из сеоског окружења у градско, при чему музички и играчки параметри приликом јавног извођења остају исти.¹¹⁷ Функција њиховог извођења је искључиво приказивање јавности, што значи да се том приликом музика и игра изводе ван оригиналног контекста – забаве или обреда. Према етномузикологу мр Јелени Јовановић ове творевине су саме по себи некомуникативне и сведене су искључиво на извођачко умеће, што према овом аутору значи да у тренутку интерпретације обредна и забавна комуникативна функција прелазе у естетичку.¹¹⁸ Међутим, не може се говорити о преласку једне на другу функцију, већ пре о доминантности једне

¹¹⁶ Јелена Јовановић описује обе групе. Групе које изводе ову врсту стилизације су београдска певачка група „Моба“, чији су чланови етномузиколози, потом ученици средње музичке школе Мокрањац, и друге певачке групе, које се у литератури често називају и „професионалцима“ (Драгица Панић-Кашански, Д. Големовић, нав. дела). Градским певачким групама је етномузиколог мр Јелена Јовановић посветила неколико радова (видети литературу).

¹¹⁷ У разговору са проф. Д. Големовићем.

¹¹⁸ Видети у: Јелена Јовановић, „Оживљавање српског музичког фолклора, његове могућности и методолошки проблеми“, нав. дело, стр. 29.

над другом. Комуникација у сваком случају постоји, било у облику аутокомуникације или између пошиљаоца и примаоца.¹¹⁹ Конкретно, у облицима прераде естетска функција почиње да преовлађује, јер се мелодија и игра изводе као самосталне независне форме и као такве постају главни чинилац доживљаја. Може се запазити да већ на првом нивоу стилизације долази до обрата између доминантне комуникативне функције.

Јавни наступ сеоских група такође захтева поштовање одређених правила, а то је најпре одабир репертоара и увежбавање. Одабир репертоара, својеврсно мерило појединаца или групе, одређује њихов приступ јавности – желе да прикажу своју традицију, а у исто време да буду допадљиви. Одређена особа из групе добија улогу руководиоца, који контролише и увежбава програм за потребе јавног наступања. Сеоске групе такође се укључују у програме туристичких приредби, где се, према речима др Драгослава Антонијевића, „спутани законима саме сцене, а затим и утицајима субјективног фактора, организатора и добронамерног појединца, претварају у прави кич“.¹²⁰ Према наведеном, сматрам, да иако се овај начин „прерађивања“ грађе остварује другачијим путем од поменутих образовних институција и певачких група, крајњи циљ је једнак. Оно што се, свакако, мора истаћи као битна разлика између њих, јесте то да су сеоске групе у непосредном контакту са својом традицијом, док градске групе нису.

Када су сестре Јанковић дефинисале термин прерада, оне су га одредиле на три начина. Прва два начина прерађивања дешавају се у народу, док је трећи начин индивидуална, ауторска творевина.¹²¹ Са данашњег аспекта се прва два начина дешавају у тзв. друштвеној функцији игре, што значи да традиционална музика и игра „живе“ и даље у природном контексту, односно, „оживе“ када се укаже потреба

¹¹⁹ Према: Мирјана Вукичевић – Закић, „Функције комуникативног чина у музичком фолклору“, нав. дело, 3.

¹²⁰ Dragoslav Antonijević, „Ворба против folklorizma...“, нав. дело, 63.

¹²¹ Према сестрама Јанковић прерађивање игре може да се изведе на три начина:

- 1) промене у композицији, односно, концепцији (нпр. први део узме се за први и обрнуто) и облику игре (нпр. из кола у наспрамне лесе), док стил, дух и техника играња остају исти;
- 2) пренос игре из једног краја у други, при чему се игра прилагођава датом окружењу, стилу и техници; овде убрајају и пренос игре из генерације у генерацију, из епохе у епоху; оваква игра и даље остаје народна, „она добија обележје народног духа друге средине или другог времена, али опет народне технике и стила: она остаје анонимно, колективно, традиционално народно дело“
- 3) индивидуална прерада, аутор преради игру средствима друге технике „на ритмички или балетски или гимнастички начин“. Преузето из: Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, V књига, нав. дело, 66-67.

На овом месту је потребно истаћи да термин прерада нисам дефинисала према тумачењу сестара Јанковић. Донекле се њихово објашњење под бр. 2 може сложити са предложеним у овом раду, а то је пренос музике и игре из једног (сеоског) у друго (градско) окружење.

за то (о функцијама музике и игре видети у петом поглављу *Наука*). Када говоримо о музици и игри које живе „другим животом“, у виду оживљавања и на сцени, тада је ауторство од пресудног значаја.¹²²

Прерада је поступак рада, процес, чији је предмет рада фиксна грађа, а резултат и циљ овог процеса може бити (видети и схему 5):

- ПОДУЧАВАЊЕ и УЧЕЊЕ
- ЗАПИСИВАЊЕ односно ИЗДАВАЊЕ ЗБИРКИ
- ЈАВНО ИЗВОЂЕЊЕ

Записани материјал, као резултат прерађивања, разликује се од записа фиксне грађе. Запис у облику прераде је „прочишћен“ и једноставан, намењен је практичном раду.¹²³ Збирке које се налазе у широј продаји су, углавном, прераде, за разлику од стручних радова, у којима се налазе транскрипције етномузиколога, које су непрерађене и записане према аудио/видео снимку онако како је извођено (у поглављу *Наука* биће истакнута улога етномузиколога у записивању прерађене традиционалне музике).

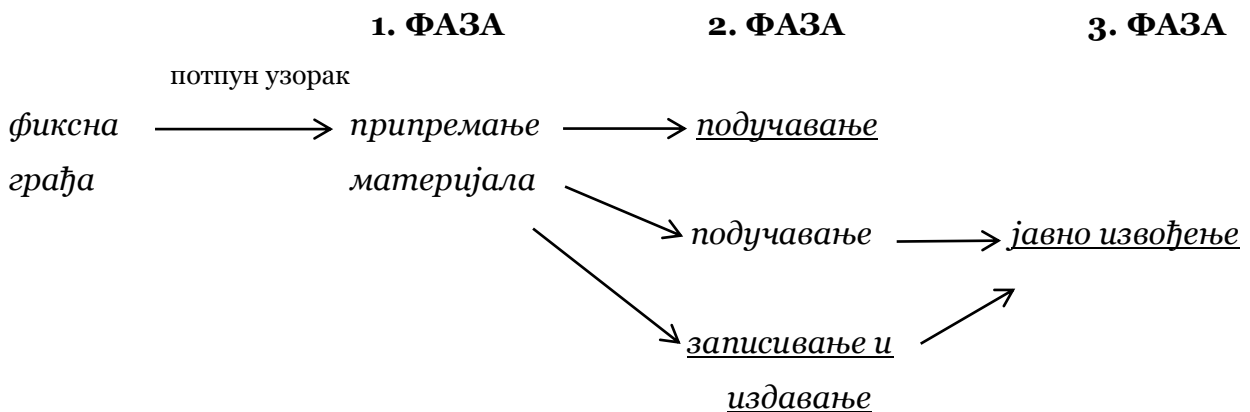
На подручју записивања традиционалне игре може се у овом тренутку говорити, у највећем броју примера, о записима прерада. Књиге сестара Јанковић, грађе (27) које издаје Центар и друге збирке са записима игара, су оне врсте записа, које приказују игру са „прочишћеним“ елементима, једноставне су за читање и рађене су у сврху практичне примене. То, наравно, не искључује могућност да се на основу ових записа може проучавати традиционална игра, што се код нас и чини, али прецизност у записима која је потребна за научни рад етнокореолога код нас тек треба да се оствари.

¹²² Врста ауторства које су навеле сестре Јанковић (под бр. 3) нисам дефинисала на овај начин, већ искључиво у смислу „чишћења“ елемената и довршавања стила и технике, при чему се не нарушава оквир традиционалног.

¹²³ Поменућу само неколико музичких збирки:

- Маринко Попов, *Мелодије игара Србије*, књиге I-VII, Типопластика Горњи Милановац, Центар за проучавање народних игара Србије Београд, Горњи Милановац 1997 – 2006.
- Љубиша Равковић, *Одабрана кола – оригинална народна кола за хармонику*, треће издање, „Nota“ – Кнјажевац, Кнјажевац 1987; *Кола из репертоара народног оркестра РТС*, прво издање, „Nota“ – Кнјажевац, Кнјажевац 1993.
- Жарко Милановић, *Шездесет народних игара у извођењу Жарка Милановића*, ОКУД „Иво Лола Рибар“, Београд 2001.
- Миле Богдановић, *Завичају, мили крају – одабране српске народне песме и народна кола из XIX и XX века*, М. Богдановић, FIN&EK Смедерево, Београд 2004.
- Ratislav Blagojević, *Usamljeni harmonikaš*, Izdavačka zadruga Idea, Beograd 1998.

Схема 5: Прерада – процес и резултат



У следећој табели може се видети ко су извођачи прерада, колика је њихова активност у јавном извођењу и записивању прерада.

Табела 1: Активност прераде

ПРЕРАДА <i>Прерађивање елемената односно чишћење и техничко довршавање заокружене музичко- играчке основе</i>	ИЗВОЂАЧИ	АКТИВНОСТИ ЈАВНОГ ИЗВОЂЕЊА	ЗАПИСИВАЊЕ и ИЗДАВАЊЕ
МУЗИКЕ	1) Градске и сеоске певачке групе или појединци	+	-
	2) Градски и сеоски свирачи	+	+
	3) МШ „Мокрањац“ БГ	+	-
	4) Студенти етномузикологије БГД	+	+
ИГРЕ	3) Сеоске групе	+	-
	2) Центар за проучавање народних игара Србије	-	+
	3) Студенти етномузикологије БГД	+	-

Стручњаци заговарају углавном најнижи степен стилизације, са минималним изменама оригиналног записа, у циљу довођења традиционалне музике и игре у стање спремности за употребу.¹²⁴ Водећи се идејом да је народ толико лепога створио и да му сваки покушај додавања одузима изворну снагу, неколико градских певачких група, ретких фолклорних ансамбала, као и, пре свега, СШ Мокрањац успешно спроводе ову идеју и заговарају своје опредељење.¹²⁵ Речи етномузиколога мр Сање Ранковић, оснивача Одсека за традиционално певање и свирање у СШ Мокрањац у Београду, илуструју поменуто: „Данас имамо све у једном, традиционална мелодија и игра су оригиналне и савршене – шта им више треба додати? Шта треба додати једној уметничкој слици?“. Даље наводи да су обраде „корак иза“ и да се посредством њих аутори прилагођавају публици и другима. Сматра да вреднујући себе, и други ће нас ценити, и не треба ми да им се прилагођавамо.¹²⁶

Анализа прераде

У следећим примерима приказаће се начини рада са традиционалном музиком и игром који се могу сврстати под категорију прераде. У сваком примеру приказаће се процес прерађивања, односно пут од фиксне грађе до резултата – прераде.

Примери ће бити разврстани на следећи начин:

- 1) Прерада музике: - мелодије за певање
- мелодије за свирање
- 2) Прерада игре

¹²⁴ Многи стручњаци залажу се да традиционалну музику и игру треба ширити у неизмењеном облику. Такав став су заступале сестре Јанковић, и данас заступају Десанка Ђорђевић, Јелена Јовановић, Славица Михаиловић. У овом контексту сестре Јанковић су забележиле следеће: „Сваки за себе од ових праваца има своју неоспорну вредност; али у односу на народну игру боље је и сигурније извести пре свега чишћење и одвајање народне игре од туђих техника и стилова, па стварати уметничку игру на основу народне технике и стила комбиновањем наших типова и компоновањем народних орских елемената“. Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига V, нав. дело, 74.

¹²⁵ Сада када је дошло време обнављања српске народне музике и игре, „важно је да се, поред разноврсних обрада и надградњи народних мелодија, задржи и приступ који не подразумева намерну стилизацију“. Ј. Јовановић, „Сеоска музика у српским градовима...“, нав. дело, 546.

¹²⁶ Разговор са мр Сањом Ранковић обављен је у марту 2006. године.

Прерада мелодије за певање

Прерада традиционалне песме подразумева преузимање свих метроритмичких законитости, темпа, начина интерпретације и стилских особености које постоје у оригиналном извођењу. Као пример узет је теренски снимак песме *Жањи мобо једно до другог* у извођењу две жене из села Леовић у Подрињу (аудио бр. 2) и у извођењу две студенткиње етномузикологије ФМУ из Београда (аудио бр. 3).

Упоређивањем теренског снимка и прераде могу се уочити осим сличности и разлике: у извођењу девојачка песма је отпевана интонативно одређеније, увежбано, без застоја и ритмички одређеније; њихова индивидуална интерпретација огледа се и у појединим мелодијским изменама, скраћивању лежећих тонова, што даје за последицу бржи темпо (уп. нотни запис – примери 2 и 3).

У случајевима када не постоји теренски снимак, певање се може реконструисати на основу само писаних извора. Тада начин интерпретације зависи од извођача или најчешће наставника који своје знање о вокалној традицији може да примени на такав начин и да га пренесе на млађе извођаче. Песма *Синоћ ми је долазио Ђорђе* из Доње Јасенице реконструисана је на основу нотног записа (пример 4) у извођењу ученица средње музичке школе „Мокрањац“ из Београда (аудио бр. 4). Може се приметити да у извођењу мелодија водећег гласа обилује украсима и агогиком на крајевима мелостихова, као важним чиниоцем изражајности у оваквом дистрибутивном ритму. Начин извођења није забележен поред нотног записа, али је, у циљу примене нотног записа, потребно пронаћи довољно података о карактеристикама одређене вокалне традиције.

Прерада мелодије за свирање

Прерада мелодије за свирање може се приказати на исти начин као прерада мелодија за певање: на основу архивског снимка или према постојећем запису. Међутим, оно што свирање у овом смислу разликује од певања јесте коришћење других, нових инструмената приликом извођења старијих мелодија свираних на традиционалним инструментима. Овде нећу узети у обзир облике тзв. потпуне транспозиције и промене настале услед различитих могућности инструмената, када нпр. *фрулашку* мелодију изводи хармоника и сл. Под прерађивањем

инструменталне мелодије подразумевам посебан случај, а то је прерада *гајдашке* мелодије.

Мелодије некада извођене на гајдама данас се, због своје фрагментарности, преобликују приликом извођења од стране школованих музичара на другим инструментима.¹²⁷ На примеру *руменке*, мелодије изведене на гајдама из Сокобање (пример 6), приказале се један начин на који се може мелодија прерадити за свирање на хармоници (пример 7). Иако се оба записа разликују у погледу комбинације мотива и делова, реконструкција гајдашке свирке има за циљ да се што више приближи оригиналном запису (аудио бр. 5).

У циљу задржавања основних особености гајдашке свирке приликом прерађивања, потребно је следити два основна принципа:

1. задржати стил, призивак гајди коришћењем остинатне кварте у мелодијском и хармонском склопу;
2. формално прерадити гајдашку свирку, а задржати фрагментарност.

У пракси се први принцип углавном остварује, док други не. Фрагментарност, као особеност гајдашке свирке укрупљује се у музичке фразе од по осам тактова чиме се нарушава њена најважнија одлика. Такав (погрешан) начин се у највећем броју примера остварује за потребе праћења игре – у сплетовима игара, обрадама. Ако је за прераду типичан потпуни цитат, он не мора увек дословно да се спроведе, а са друге стране не сме се ни вештачки калупити у форму 8 + 8, што се у обрадама мелодија, тј. у аранжманима за оркестре КУД-ова углавном и ради. Потребно је пратити мелодијски ток и користити прелазе, јер они наводе на фрагментарност.

¹²⁷ О феномену *гајдашког* који се имитира на различитим инструментима више у раду аутора: В. Бајић, *Подражавање гајдашке свирке на разноврсним инструментима*, семинарски рад из етномузикологије, ФМУ, Београд 2004.

Прерада игре

Прерада игре подразумева идентификацију: играчког обрасца, мотива, начина варирања обрасца и покрета, стилских карактеристика, контекста извођења, прецизности у извођачкој техници, запис *лабанотацијом* и/или дескрипцијом, запис мелодије.

На примеру игре *Уора ђаље ђесе – четворка* из Кобишнице (североисточна Србија) приказаће се пут од терена до прераде. Теренски видео запис приказује три сеоска играча и једног фрулаша који покушавају да се присете ове некада познате игре (видео бр. 3). Може се приметити неусклађеност њихових корака, иако сва тројица играју исти образац игре – сваки играч на свој начин варира основни образац корака, у одређеним деловима се њихове варијанте уједначе, у одређеним не. Сређивање овакве грађе подвргава се систематизацији елемената, мотива, варијанти, што се може видети у извођењу Славице Михаиловић, која је за потребе практичног предавања на семинару Центра за проучавање народних игара Србије приказала, поред осталог, и ову игру са њеним варијантама (видео бр. 4, пример 5).

На следећем примеру приказаће се како и прерада игре може да се изведе на јавном наступу. Игра *руменка*, коју је за потребе семинара Центра приказала мр Сања Ранковић (видео бр. 5), изведена је на концерту од стране учесника семинара (аудио бр. 6). Може се приметити велика сличност, првенствено у начину извођења (стилским особеностима), играчким обрасцима, једноставност у распореду играча по простору. Разлика се огледа у одређеном временском трајању игре и одређеним варијантама обрасца корака.

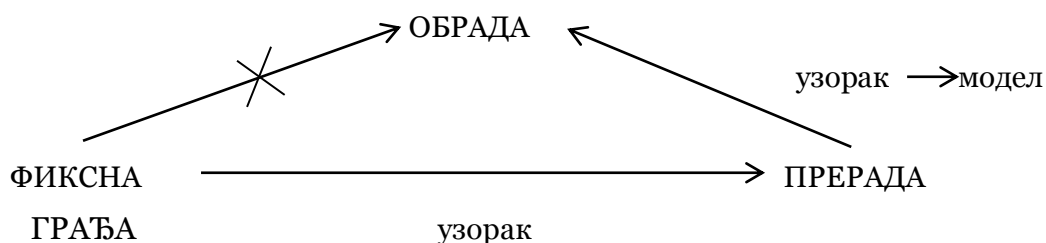
3.1.2. ОБРАДА

Према овој систематизацији, други ниво стилизације је обрада.¹²⁸ Обрадити традиционалну музику и игру значи, према објашњењу сестара Јанковић, извршити на њима промене које укључују проширивање, додавање, кићење и надградњу.¹²⁹ Овај искључиво ауторски подухват биће полазна основа у дефинисању термина обрада.

За разлику од прерађивања где се преузима искључиво потпуни узорак из фиксне грађе, у обрађивању мелодије и игре користи се и *потпуни* и *непотпуни узорак*.¹³⁰ Непотпуни узорак разликује од потпуног у томе, што се у функцији непотпуног узорка могу да нађу само поједини параметри, нпр. мелодија, ритам или хармонија, или део играчког обрасца. Непотпуним узорком се најчешће приказују прелази, као и уводни и завршни сегменти.

Извори за обрађивање музике и игре могу бити, већ поменута фиксна грађа, али и прерада. Међутим, обрада се тешко може „извести“ директно из фиксне грађе, будући да захтева одређену анализу, нотни запис музике или игре, рашчлањивање елемената. Дакле, основа за обраду увек је прерада.

Схема 6: Материјал за обраду



¹²⁸ Термин *обрада* се у свакодневном говору, али и теоретским написима различитог профила, чешће користи од термина *прераде* и то у ширем значењу, које се приближава значењу појма *стилизација*. Стилизација и обрада су, заправо, два различита појма; према њиховом одређењу у овом раду, обрада представља један ниво стилизације. У речнику српскохрватског језика обрада се дефинише као уобличавање, усавршавање (*Речник књижевних термина*: под одредницом обрада, нав. дело). У другим језицима може се такође запазити коришћење речи обрада, нпр. на бугарском језику „обработка на народен танц“, на украјинском само у виду придева „obrobky tantsiv“, на словеначком „plesna in glasbena obdelava“. Њихово значење не одступа много од оног којег ћу предложити. Видети за буг. ј.: Георги Абрашев, *Въпроси на хореографската теория*, нав. дело, 182. До података за украјински и словеначки језик дошла сам путем разговора са др Андријем Нахачевским (Andriy Nahachewsky) и Мирком Рамовшем (Mirko Ramovš).

¹²⁹ „Обрадити народну игру, то је као обрадити тему за писмени састав: дата је идеја, или предмет, или један мотив, или неколико елемената...“. Видети: Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига V, нав. дело, 67-8.

¹³⁰ Према Мирјани Веселиновић-Хофман, може да постоји осим потпуног и непотпуни узорак на основу којег се и даље може идентификовати његов примарни, тј. изворни контекст. Видети: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, нав. дело, 22.

Технике које аутор примењује у обради не нарушавају суштину и особености фиксне грађе, али, за разлику од прераде, узорци се у обрађивању подвргавају раду аутора, композиционо-техничкој процедури у циљу грађења новог дела. Узорак, према томе, престаје да буде само узорак, већ постаје *модел* за рад, односно, цитат који се интерпретира.¹³¹ Индивидуалност аутора је у обради израженија управо због различитих композиционих техника које аутор одабира и користи.

Обрађивање музике и игре је нараспрострањенији вид стилизације који се користи у аматерским или професионалним КУД-овима или ансамблима. Зато у оквиру ових постоји много различитих приступа. Међутим, сматрам да се насупрот бројним интерпретацијама све обраде могу сврстати у две групе у зависности од мање или веће интервенције аутора над фиксном грађом. Њихова настојања приказују се на два начина:

ПРВИ НИВО ОБРАДЕ: реконструкција обичаја, музике и игре, са мањом интервенцијом аутора, пре свега у облику, тематској заокружености, распореду играча по простору, испостављању одређених карактеристика и сл. (видео бр. 1 и 7);

ДРУГИ НИВО ОБРАДЕ: већа интервенција аутора над фиксном грађом и/или прерадом, приказивање ауторове креативности и маште у конструисању атрактивних дела, ослонац на изворну грађу није од примарне важности (видео бр. 8).

Први начин обраде је најзаступљенији, док се други може запазити у појединим углавном београдским КУД-овима („Лола“, „Крсманец“, „Шпанац“, „Абрашевић“, „Фрула“). Свакако, сви аутори који се баве обрадом желе да афирмишу и сопствени рад, и да изграде свој „препознатљиви стил“. Неки томе приступају одабиром теме, драмске радње и маштовитим решењима унутар постојећих образаца (коришћењем потпуних узорака), други користе већ постојеће елементе као „потпорне стубове“ (коришћењем непотпуних узорака) и креирају или компоњују сопствене обрасце, приказују их другачијом техником свирања или играња, пре свега у тежњи да задовоље извођаче и публику атрактивношћу својих дела.

¹³¹ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, нав. дело, 25-6.

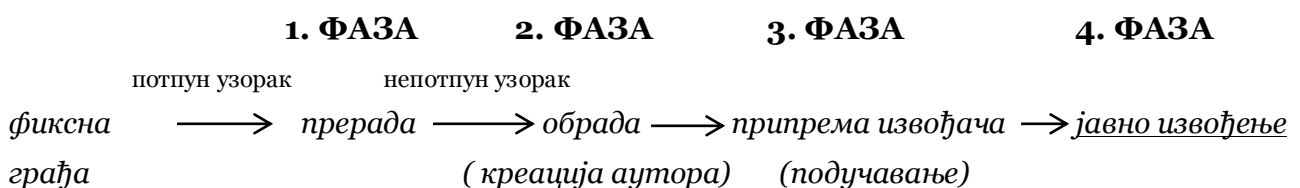
За разлику од прераде, обрада се искључиво припрема за јавно извођење. У оквиру овог циља спроводи се и едукација извођача, који се обучавају за приказивање обрада на сцени. Обрада је, дакле, поступак рада или процес, чији је предмет рада прерада, а резултат и циљ овог процеса може бити:

- ПОДУЧАВАЊЕ и
- ЈАВНО ИЗВОЂЕЊЕ

Записивање, односно, нотна издања обрада традиционалне музике код нас још увек нису присутна. Обраде музике приказују се уз нотне записе прерада,¹³² док се обраде игара за сада не записују.¹³³

Из следеће схеме може се видети да је пут од фиксне грађе до јавног извођења дуг и захтеван. Сваки ступањ рада, односно фаза, захтева доследност аутора у поштовању својих циљева или задатака. Међутим, лако се може догодити да јавно извођење не прикаже намеру аутора, што се нарочито дешава код препродаје музичких аранжмана и кореографија, где аутор обраде није у сталном контакту са извођачима. Из тога се може закључити да ће обрада бити изведена на начин који је замислио аутор искључиво када он буде у сталној сарадњи са извођачима. Тиме се могу похвалити и многи наши КУД-ови које води руководиоца који је истовремено и аутор обраде музике или игре.

Схема 7: Обрада – процес и резултат



¹³² Као пример може послужити збирка Маринка Попова, *Мелодије игара Србије*, књиге I до VII, нав. дела, у којима се налазе и поједине обраде урађене од стране аутора. Обрада једне мелодије приложена је овом раду (пример 11).

¹³³ Постоји иницијатива директора ансамбла „Коло“, Радојице Кузмановића, да се запишу све кореографије које ансамбл игра. Међу њима има највише обрада.

У следећој табели наведени су примери обрада који ће бити коришћени у анализи.

Табела 2: *Обрада – примери*

ОБРАДА <i>Додавање музичких или играчких мотива, варијанти и делова на постојећу мелодију или игру</i>	ИЗВОЂАЧИ или ЗАПИС	I НИВО	II НИВО
МУЗИКЕ вокална инструментална	КУД „Светозар Марковић“ из Новог Сада: <i>Гугутка гука в`осоје</i>	+	-
	В. Бајић: <i>Цоне, моме, Цоне</i>	+	-
	М. Попов: <i>Староселско оро</i>	+	-
ИГРЕ	С. Михаиловић: <i>Игре из околине Ниша</i>	+	-
	М. Вуковић-Кљаца: <i>Шопске игре</i>	-	+

Анализа обраде I нивоа

У анализи обраде I нивоа приказаће се који су параметри задржани из потпуног узорка и на који начин се узорак обрађује у циљу реконструкције или оживљавања традиционалне музике и/или игре.

Обрада мелодије за певање

Обрада традиционалне мелодије подразумева преузимање основне мелодијске линије из традиционалне мелодије и промену једног или више параметара: темпо, начин интерпретације, хармонизација, стилске особености извођења. Песма *Гугутка гука в`осоје* из Крајишта послужиће за приказ обраде традиционалне песме. У оригиналном извођењу песма је отпевана од стране једне

жене (аудио бр. 6), а обрада песме од стране две девојке и оркестра из КУД-а „Светозар Марковић“ из Новог Сада. Иако се песме у овом крају певају једногласно, у обради је присутан двоглас – у првом делу пратећи глас пева мелодију за терцу више од основне, а у другом делу лежећи (бордунски) тон. Може се приметити да је завршетак песме у двогласу, што такође одступа од традиционалног извођења при чему се песме, а посебно у пратњу бордуна, завршавају унисоно. Песма је отпевана уз пратњу оркестра и посебно осмишљеним аранжманом, са искомпонованим инструменталним делом који се изводи на почетку и између строфа.

Обрада мелодије за свирање

Обрада традиционалне музике намењена оркестарском музицирању заснива се на увођењу оркестрације и хармонизације из западноевропске уметничке музике, као и на индивидуалним креацијама аутора, те се у стручним разговорима назива музичким аранжманом. Ово подручје није било предмет опширнијих етномузиколошких истраживања, што и у овом раду није циљ, већ да се укаже на одређене проблеме који се јављају приликом обраде традиционалних мелодија.

Примена музичких аранжмана веома је распрострањена у раду оркестара КУД-ова у функцији пратње сплетова игара и извођења самосталних „оркестарских сплетова“. Међутим, начин израде музичког аранжмана и његова конструкција су у аматерским круговима још увек стереотипни и не настају, у највећем броју примера, на основама ауторовог конкретног знања из области традиционалне музике.

Појава аранжирања традиционалне музике везује се за прве градске оркестре, посебно оне који су деловали у оквиру Радиа и телевизије Београд (нпр. оркестар Властимира Павловића – Царевца, Жарка Милановића, Бранка Белобрка, Радојке и Тинета Живковић и других). Потреба за аранжирањем традиционалних мелодија се указала и у новооснованом професионалном ансамблу „Коло“ из Београда, одакле се, поред осталог, принцип постављања аранжмана проширио и на оркестре КУД-ова.

Из жеље за заједничким оркестарским музицирањем, нетипичним за нашу инструменталну праксу, дошло је до извесних промена.¹³⁴ Промене се односе најпре

¹³⁴ Наша инструментална традиција није оркестарска, већ појединачна. Појава оркестара везује се за градско музицирање које је, према речима етномузиколога др Димитрија Големовића, доспело код нас са турским освајањем. Видети у: Димитрије О. Големовић, „Однос сеоског и градског у музицирању лозничког виолинисте Наифа Амзића – Прилог проучавању музичке традиције Подриња“, *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ* (Рожаје, 1988), Удружење фолклориста Црне Горе, Титоград 1988, 436.

на примену принципа западноевропске оркестрације, на хармонизовање и компоновање прелаза и одређених фраза потребних за уклапање са игром. При том, није се придавао значај принципима који владају у традиционалној мелодији. На такав начин су и аутори музичких аранжмана углавном из градских КУД-ова покушавали да примене исти принцип у изради својих дела за оркестре. Међутим, у недостатку појединих инструмената и редовних проби оркестра, аматерски начин примене музичких аранжмана остао је недефинисан и „на пола пута“. Они оркестри, који су ипак имали руководиоца, који је писао музичке аранжмане, били су на бољој позицији, али су њихови руководиоци, образовани класичним музичким знањем, и даље стварали на основама овог знања. Тако се, често, музичка обрада није слагала са обрадом игре (о односу музике и игре видети даље у тексту).

Говорећи о музичким аранжманима, Димитрије Големовић наводи да овакав облик представља виши степен, јер подразумева надограђивање аранжманом у складу са савременом музичком продукцијом, другим речима, ово су „традиционалне музичке нумере које су добиле савремен – студијски аранжман“, што „у пракси даје различите резултате, почев од оних где музички аранжман, иако савремен, гради складну целину с фолклорном мелодијом, па све до оних у којима аранжер (композитор) није успео у својој намери, па су тако фолклорни „узорак“ и пратња све време раздвојени, што би се рекло: „к о уље и вода“.¹³⁵

Данас, међутим, постоје и оркестри који не изводе мелодије у облику записаног и фиксног аранжмана. Због недостатка особе која би то умела да уради, или због недостатка свирача (у првом реду виолиниста и кларинетиста), оркестар са малим бројем чланова изводи мелодије заједно, при чему је доминација хармонике веома приметна. Без овог инструмента, код нас већ традиционалног, не може се замислити ни један данашњи састав, што, је са једне стране похвално, а са друге, неосмишљеном улогом овог инструмента може се постићи управо супротно. Етномузиколог Јелена Јовановић је, приликом критиковања начина примене хармонике у оркестрима, изјавила да у пропозицијама смотри треба да буде скренута пажња на „непожељност хармонике у склопу „изворне“ игре, што сматрамо једним од најважнијих задатака у напорима који следе“.¹³⁶ Међутим, потпуна искључивост

¹³⁵ Д. Големовић, „World music“, *Нови звук 24*, Савез организација композитора Југославије, Београд 2004, 44.

¹³⁶ „Тачно је да је традиција „жива“ и да преузима разне облике у којима се испољава, али веома је битно да се постигне договор о томе који су инструменти прави представници аутохтоне српске музичке баштине и да се поштују одређени музички стандарди, у интересу очувања физиономије и

овог инструмента такође није решење, с обзиром на то да је хармоника више од осам деценија присутна на нашим просторима, а облици који се представљају данас као традиционални, било музички или играчки, датирају управо из тог периода. У контексту тога може се само скренути пажња на стилско изражавање инструменталиста, које би на најбољи начин допринело приказивању традиционалног музицирања.

У последње време, како се појављује интересовање за приказивање што традиционалније игре на сцени, руководиоци ансамбала инсистирају да се звучност музичких аранжмана што више приближи традиционалном звуку (шта год то данас значило). Тако се појављују, у недостатку традиционалних инструмената, разноврсне имитације, те се савремени оркестар третира као „скуп традиционалних инструмената“. Елементи имитације не би требало да закупе пажњу аутора музичког аранжмана, већ их је потребно користити са мером и укусом.

Постоји и проблем интерпретације теренских снимкака мелодија од стране аутора обраде. Сваки аутор доживљава мелодију на свој начин, зато се записи ових мелодија разликују у зависности од њиховог музичког знања и искуства. Грешке, које се појављују због недовољно прецизног записивања или свирања, провлаче се из генерације у генерацију, док се, најзад, мелодија не промени толико да се не може упоредити са оригиналним записом. На овом месту желим истаћи да је потребно обратити пажњу не само на мелодију, већ и на све детаље који се понекад не могу чути „на прво слушање“. Из тог разлога је потребно да овај први задатак обаве етномузиколози. У овом случају неће се мелодија укалупити у одређени запис недопуштајући било какве промене, већ ће омогућити познаваоцима да адекватно развију своју обраду, а самим тиме, свако ново извођење, колико верно било запису, изводиће се за нијансу другачије, због различите интерпретације свирача.

Иако се и данас за писање оркестарских аранжмана примењују знања из хармоније и оркестрације, преузета из професионалне музичке праксе и теорије, аранжмани традиционалних мелодија би требало да звуче другачије. Потребно је да се познају принципи који владају у традиционалној музичкој пракси и да се на основу њих примене законитости из хармоније и оркестрације. Овом приликом

етоса наше фолклорне баштине.“ Видети у: Јелена Јовановић, „Очување фолклорне баштине“, 31. сабор народног стваралаштва Србије, Савез аматера Србије, Топола, 2003, 19.

навешћу неколико основних грешака које се могу појавити или се појављују приликом писања аранжмана.¹³⁷ Пажњу треба обратити на:

1. традицију одређеног краја – да ли је једногласна, нпр. источни крајеви у Србији; или двогласна, нпр. северно, западно и средишње подручје Србије, са адекватном применом двозвука секунде, паралелне терце и осталих интервала;
2. одабир инструмената за дату традицију, како не би традиционалну српску песму пратили инструменти оријенталног порекла (шаргија, тапан, даире, дарабука);
3. улогу инструмената у оркестру, која је преузета из класичне праксе и њене поделе на мелодијске, хармонске и ритмичке инструменте;
4. уједначени ниво стилизације игре и музике у кореографијама;
5. однос игре и музике, односно, њихов дијалог или допуњавање;
6. тачно забележену орнаментацију.

Требало би имати у виду из ког периода је одређена мелодија и на ком инструменту се изводила примарно. Од тога највише зависи мелодијска и хармонска конструкција обраде. Хармонски склоп је у обрадама искључиво обогаћење и не би смело да се догоди да се испостави више од саме мелодије.

Мелодија се може обрадити на различите начине: 1) на мелодијском, 2) на хармонском и 3) оркестарском нивоу, који може да обухвата оба претходна. Обрада мелодије за инструментално извођење приказаће се на примеру песме *Цоне, моме, Цоне* и свирке *староселско оро* из Босилеградског Крајишта (југоисточна Србија).

У оригиналном извођењу песма *Цоне, моме, Цоне* отпевана је од стране једне жене (аудио бр. 8, пример 8), а у обради ову мелодију изводи оркестар (аудио бр. 9, пример 9). Будући да се мелодија песме појављује у склопу игара, потребно је усагласити начин играња са музичким предлошком, у овом случају са врло кратком мелодијом која се понови три пута. На примеру обраде, урађене од стране аутора овог рада, може се видети да је први и други пут мелодија у потпуности задржана (делови А и Б), а трећи пут, када се игра развије по простору, промени се и мелодија прве строфе (део Ц, фл. и хар. 1), а потом се у другој строфи понови појави њена првобитна мелодијска линија. Овакав поступак, минималне мелодијске измене у

¹³⁷ Упознавање са различитим приступима било ми је омогућено свирајући у оркестру академског културно-уметничког друштва Иво Лола Рибар у Београду, као и путем личног искуства у писању музичких аранжмана. Грешке у аранжманима увиђали су и етномузиколози, др Димитрије Големовић, мр Јелена Јовановић, мр Младен Марковић (видети библиографију).

основној линији, доприноси освежењу и прозачности музичког тока. Потребно је да се промене на мелодијском нивоу остварују тек после навођења основне мелодијске линије из традиционалне песме или свирке.

Други пример инструменталне обраде приказаће се на мелодији *Староселско оро*. Прерада (пример 10) и обрада на мелодијском и хармонском нивоу (пример 11) урађене су од стране аутора Маринка Попова. У преради постоје два мелодијска дела која се понављају више пута. У обради се може приметити да се ова два дела фиксирају као први и други део, док се од трећег дела до краја обраде појављује нови музички материјал; мелодија је измишљена, али се потпуно уклапа према особеностима мелодике овог краја. Делови су у обради дефинисани као осмотактне целине, са једним четвортактним прелазом, док се у преради могу приметити делови неједнаке дужине према броју тактова са више заступљеним прелазима између делова. Обрада ове мелодије врло је брзо постала омиљена међу свирачима у КУД-овима, те се углавном само она и користи за сплетове игара или самосталне оркестарске сплетове у доста бржем темпу од оригиналног (аудио бр. 10 и 11).

За обраду је важно имати у виду да свака музичко-фолклорна творевина показује своју „онтолошку и временску дуалност“, што према етномузикологу мр Младену Марковићу значи да се у свакој творевини преплиће, тј. истовремено постоји „ново“ и „старо“. То нам показује „да не тражимо упорно некакву мајку и дете песму или шта већ“. ¹³⁸ Другим речима, присуство праксе оркестрације и хармонизовања као новијих појава у нашој традицији неће умањити вредност извођења традиционалне музике, већ ће је обогатити, али само уколико буде спроведена мерилима који неће нарушити постојећа својства мелодије.

¹³⁸ Младен Марковић, „У бесцаринској зони границе идентитета и алтеритета музичко-фолклорног дела (на примеру *Рађевачке приче* из западне Србије)“, *Фолклор – музика – дело* (Београд, 1995), зборник, Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 435.

Обрада игре I нивоа

Промене традиционалне сеоске игре од прераде ка обради огледају се у додавању прелаза између игара у циљу њиховог повезивања, у комбиновању варијанти, промени обрасца корака на нивоу елемента, мотива или целине, у смештању у фиксни редослед, у коришћењу просторних законитости и у другим средствима која обезбеђују динамичност сплета игара.¹³⁹

Аутори, чије се стваралаштво заснива на обрадама игре I нивоа, настоје да, упркос неминовном ауторству, задрже у овим облицима традиционални стил и постојећа својства игре, посебно играчке обрасце и стил одређеног краја. Постоје веома успешне креације, у оквиру којих се и измишљени делови или варијанте могу приближити правим традиционалним сеоским принципима извођења, а самим тиме могу утицати или чинити развој у правом смислу речи.¹⁴⁰

Сплетови игара формирају се на различите начине:

- комбинацијом карактеристичних игара из једног краја (видео бр. 7)
- одабиром игара из различитих крајева (видео бр. 10)
- према тематској заокружености: приказивање обичаја (видео бр. 1 (свадба), прилог II/I (жетва)), варијанти једне игре (нпр. чачак – прилог II/II), надигравање момака, удварање момка и девојке и сл.

Осим према личном виђењу, искуству и схватању аутора, често се сплетови обликују сходно пропозицијама такмичења или према укусу и мерилима жирија (о томе више у поглављу *Извођење и сцена*). „Аутентичност“ на шта се често циља, односно, чему се прилагођава дати облик, не може да сакрије главни приступ аутора овим фолклорним творевинама, приступ са искључиво естетског становишта. Ласло Фелфолди (László Felföldi), мађарски етнокорееолог, заступа ово мишљење и наводи

¹³⁹ Према Десанки Ђорђевић и Драгославу Џацевићу, познаваоцима традиционалне игре, на овом нивоу стилизације игре настоји се, колико је год могуће, да се сачува аутентичност корака, музичке пратње, ношње, стила и облика игре у избору играчких елемената и мелодија, али због прилагођавања законима сцене игра мора да претрпи извесне промене, стилизацију. Видети: Д. Ђорђевић, „Примена народних игара у раду са извођачким групама“, *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ* (Рожаје, 1988), Удружење фолклориста Црне Горе, Титоград 1988, 489-92; Д. Џацевић, „Начини и проблеми ревитализације народне орске традиције у Србији“, нав. дело, 482-8.

¹⁴⁰ Сарадници Центра за проучавање народних игара Србије, који одлазе на терене и сакупљени материјал презентују на семинарима, уносе и сопствене варијанте корака, али настоје да се њихова интерпретација што више приближи принципима грађења обрасца одређеног краја.

да слика традиције пројектована путем кореографије /обrade/ бива естетизована и усмерена на њене уметничке особине.¹⁴¹

Будући да се концепција и принципи грађе сплетова игара доследније спроводе у односу на музичке аранжмане, због постојања драматургије сценског извођења и због, код наших аутора, давања предности визуелном у односу на аудитивно, развој сценске поставке традиционалне игре још траје и показује једну врло живу активност савремених аутора. Свестан тога, Ласло Фелфолди наводи да је сценски приказ традиционалне игре постао добро дефинисани жанр, усмерен ка што вернијој презентацији традиционалних игара у уметничком аранжману и присутан на аматерском и професионалном нивоу.¹⁴²

Осим наведених, естетских и уметничких настојања аутора, у овим новим начинима изражавања, тј. облицима обрада, почела су се користити нова просторна решења која никад нису постојала у нашој традицији.¹⁴³ Смењивање позиција играча, односно, у стручним разговорима „слика“, постало је многим ауторима главна преокупација. Водећи се идејом о што већој динамичности на сцени и атракцији, они примењују ове поступке како би били „у кораку са временом“ и како би побрали симпатије публике.

Динамика свакако треба да постоји, јер сцена не трпи једноличност, али динамика се мора применити на свим нивоима: у смењивању играчких образаца и њихових варијанти, смени мушких и женских играча и мешовите игре, и динамика у целокупној драматургији игара, песама и свирке. Сестре Јанковић су још 40-их година приметиле одређене „погрешне“ поступке: „До сада се обично при стилизацијама грешило у томе што се наглашавало оно што у народним играма уопште не постоји, и тиме се удаљавало од народног духа. То је један доказ више непознавања или недовољног познавања битних црта народне кореографске традиције“.¹⁴⁴ У овом контексту наводе да „они који стилизују народне игре морају бити класично обучени народном игром, што значи да морају познавати стилове и технике народних игара из разних крајева и разних епоха“.¹⁴⁵ Образовање оних који

¹⁴¹ László Felföldi, „Authenticity and Culture“, *Authenticity – Whose tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 121.

¹⁴² László Felföldi, нав. дело, 121.

¹⁴³ Ово примењује и Гражина Дабровска, етнокореолог из Пољске. Видети у: Grazyna W. Dabrowska, „The Place of Tradition in Culture: Authenticity and the Stage“, нав. дело, 96.

¹⁴⁴ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига II, Београд 1937, 32.

¹⁴⁵ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига V, нав. дело, 69. Ауторице даље наводе да се стилизацији и другим врстама сценске примене народних игара (прераде, обраде, комбинације, композиције) не

своја дела јавно приказују је неопходно, и осим познавања традиционалне игре и музике, они морају познавати и начине сценског приказивања, односно, законе сцене.

Принципи којим треба да се прикаже традиција, независно од нивоа стилизације, су, према речима Гражине Дабровске (Grażyna W. Dabrowska) исти: од основног знања о изворном материјалу, речника технике покрета – најмања јединица игре (или других елемената фолклора), преко различитих елемената, мотива и унутрашње синтаксе у односу према ширем културном контексту из којег произилазе, све до веома важног знања о различитим регионалним и националним стиловима – за разлику од мултирегионалног унифицирања и космополитизма.¹⁴⁶

Развој начина приказивања традиционалне игре и музике на сцени захтевао је време и стручњаке. Данас се можемо похвалити са врло успешним обрадама (првог нивоа) пре свега игре, чији су аутори спојили своју играчку способност најпре са потребом за оживљавањем традиције, а потом и са маштовитим начинима сценског приказивања.

Пример који показује обраду првог нивоа јесте кореографија *Игре из околине Ниша*, чији је аутор обраде игре Славица Михаиловић (видео бр. 7). Дело приказује шест карактеристичних игара из нишког краја, са више њихових варијанти, које су играчи одиграли на начин врло близак традиционалном. Поменути ауторица истраживала је ове крајеве и покушала путем овог сплета да што верније прикаже начин извођења сеоских играча. Обрада се првенствено огледа у просторним решењима, смењивању играча по простору из једне игре у другу. Најзаступљенији облик (формација) у овом сплету је коло, у којем играју сви играчи или неколико њих стварајући тако више мањих кола распоређених симетрично по простору, потом играње у линијама, што је такође карактеристично за овај крај, раздвајање мушких и женских играча и њихово поновно спајање у финалној игри. Динамичност игре постиже се различитим темпом и ритмом мелодија и игара, наглим прекидима темпа, коришћењем варијанти образаца корака, учесталим смењивањем играча по простору и песмом која уноси обогаћење након неколико инструменталних нумера (видети концепцију кореографије у прилогу II/III).

може довољно добро приступити „док се дужи низ година не проведе у упознавању и извођењу правих народних игара, у изворноме народном стилу и чистој народној техници“. Нав. дело, 75.

¹⁴⁶ Видети у: Grażyna W. Dabrowska, „The Place of Tradition in Culture: Authenticity and the Stage“, нав. дело, 98.

Анализа обраде II нивоа

Обрада мелодије за певање и свирање

Обрада мелодије за певање и свирање на II нивоу није присутна у КУД-овима и образовним институцијама, већ је она предмет рада вокално-инструменталних група које настоје да модернијим аранжманом надограде мелодију. Међу овим се може сврстати активност Биље Крстић и групе „Бистрик“, Сање Илић и његове групе „Балканика“, те многе друге које представљају жанр тзв. World music. Будући да њихова музика није предмет овог рада, такви примери се неће узети у обзир. За разлику од тога, на пољу обраде традиционалне игре овај ниво се уочава. Сходно врсти обраде игре појављује се и такав музички аранжман.

Обрада игре II нивоа

Други ниво обраде се од стране познавалаца традиционалне музике и игре углавном критикује, јер представља правац потпуно супротан од оног што аматерска друштва у суштини заговарају, а то је очување и неговање традиционалног стваралаштва. Ове тзв. експерименталне форме, како их назива Даниела Иванова,¹⁴⁷ бугарски кореограф, настају код нас спајањем различитих стилова и жанрова игре.

Заступници овог експерименталног правца обраде заговарају став да се „изворно“ више не може приказати у аутентичном облику. Како је ово свима познато не мора се посебно наглашавати. Али, проблем је у томе што се под појмом „традиционално“ подразумева много тога, те се он користи и за такве експерименталне форме, које нису грађене на основама традиционалне игре, већ користе само одређене елементе које се потом преобликују. Узрок томе је најчешће непознавање основних принципа традиционалне игре, што Драгослав Антонијевић описује речима да „довољно несавладана традиција увек доводи до кича“.¹⁴⁸

Таква дела, за које се често може чути термин „измишљање традиције“, посебно су инспиративна. Руководилац београдског ансамбла „Фрула“ Драгослав Џацевић истиче: „Народна игра је популарна у иностранству ако је прилагођена за

¹⁴⁷ Даниела Иванова, „Цвременни посоки в интерпретирането на фолклория танц в танцовата формация, Експреиментите - „за“ и „против““, рад у рукопису.

¹⁴⁸ Dragoslav Antonijević, „Vorba protiv folklorizma...“, нав. дело, 64.

сцену. Тога се ми држимо пуних 40 година, спој традиције и сцене“.¹⁴⁹ За свој начин рада он даље каже: „У кореографијама сам често експериментисао. Тако је било ситуација да једну целу турнеју одрадимо са циганским играма, а правили смо и фолклор на леду. То је била посебна атракција“.¹⁵⁰

На годишњем концерту (новембра 2006) чланови АКУД „Лола“ приказали су атрактиван програм, спој различитих стилова и жанрова музике и игре: елементи из традиционалне игре изведени на начин уметничке игре и ритмике, уз традиционално, новокомпоновано и хорско певање, са драмским елементима и позоришним сценама, уз пратњу оркестра који је изводио аранжмане са експерименталним мелодијским и хармонским решењима.¹⁵¹ Иза овакве мешавине елемената различитих по пореклу крије се углавном жеља руководиоца да се концерт обогати новим садржајима, да се прикаже креација и способност аутора/руководилаца играчке, музичке, хорске и позоришне секције, те да се друштво као целина прикаже на најбољи начин. Извођачи су идеје аутора врло добро приказали, технички прецизно и увежбано. Међутим, није се имало утисак, што се код оваквих начина приказивања често нема, да се индивидуалне креације ослањају на конкретно знање из традиционалног стваралаштва. То потврђује и наслов концерта: *Чувари српске традиције*.

На примеру сплета шопских игара аутора Миодрага Вуковића – Кљаце, познатих у КУД-овима широм Србије, може се уочити управо описани експериментални правац (видео бр. 8). Тенденција ка атрактивности дела постиже се непрекидним брзим темпом у такту 2/4, који траје од почетка до краја, потом комбинацијама корака заснованих на елементима бугарских игара, са високо подизањем ногу, брзим променама „слика“, односно распореда играча у простору, са честим трчањем по простору, смењивању мушке и женске игре, углавном једним тоналним упориштем у музици који се смењује са тоналитетима другог квинтног сродства, са врло кратким и међусобно сличним мотивима у мелодији итд. У свим параметрима музике и игре осећа се напетост, али и дивљење техничкој способности и увежбаности извођача.

¹⁴⁹ Према подацима из: В. Поповић, „Decenije igranja“, tekst iz Večernjih novosti, 24. јул 2004, internet stranica:

www.novosti.co.yu/code/navigate.php?Id=10&status=jedna&vest=91791&datum=2006-07-22

¹⁵⁰ Исто. Као аргумент за свој приступ традиционалној игри, Драгослав Џацевић наводи: „Често су причали да ми не играмо изворни фолклор. Међутим, и као етнолог и антрополог, могу да кажем да је прави „извор“ замро. Постоје само пратиоци и тумачи, ближи и даљи.“ Преузето из: В. Поповић, „Decenije igranja“, нав. дело.

¹⁵¹ Годишњи концерт АКУД „Лола“ одржан је 26. XI 2006. године у Сава Центру (Београд).

Будући да градски човек, за разлику од сеоског, ствара нове облике без контакта са сеоском традицијом, његови облици стварања неминовно постају другачији и захтевају другачија средства примене. У селу су се нови облици појављивали на основама старијих; сеоски човек је стварао структурално, односно „изнутра“, развијао је мелодичку и играчку мотиве, додавао музичке делове и варијанте играчких образаца, све то у оквиру свог културног миљеа. Након одређеног времена индивидуално се претварало у колективно, јер ауторство није постојало. У граду, међутим, ауторство постаје важно, појединац ствара обликотворно, односно „споља“, мелодика се користи таква каква јесте, пренесена аудио или визуелним записом. Нови облици, које сврстамо под обраду, јесу већ споменути музички аранжмани и сплетови игара. Као врло популарни облици, чије се постојање бележи још од прве половине XX века, поставља се питање: Да ли се ови облици могу називати и „идеалним“, а самим тиме и вечним облицима када се говори о градској примени традиционалне музике без обзира на време?

3.1.3. КОМПОЗИЦИЈА

Трећи ниво у хијерархијском одређењу стилизације традиционалне музике и игре је композиција, односно музичка композиција и играчка композиција, за коју се користи термин кореографија. То су потпуно нова ауторска дела, јединствена по свом садржају, која су грађена према захтевима и законима уметничког приказивања.¹⁵²

Ова дела су компонована, да будем и овде доследна терминологији Мирјане Веселиновић-Хофман, *по узору* на музичку и играчку грађу, што значи да „узор представља модел за интерпретацију у којој тај модел није присутан“.¹⁵³ Узор је, дакле, модел са којим се *не* ради као са конкретним материјалом као на примерима обраде. Али, уочавају се неке његове законитости, у музици нпр. структуре, фактуре, боје, у игри нпр. формација, појава одређених играчких мотива, повезивање играча.

¹⁵² У општем значењу под композицијом се подразумева састављање делова у целину. Појам се под различитим значењима користи у музици, сликарству, техници и хемији (према М. Вујаклији, *Лексикон страних речи и израза*, нав. дело, 430). Композиција у приказивању традиционалне музике и игре на сцени подразумева њихову уметничку обраду према правилима које одређују теорија компоновања и кореографије.

¹⁵³ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, нав. дело, 26.

Ови елементи се користе или чак и оспоравају у оквиру композиторовог индивидуалног исказа.¹⁵⁴ Осим принципа *узора*, може бити и коришћен *потпуни* или *непотпуни узорак*, што значи да аутор користи већ постојећи материјал из фиксне грађе, али га трансформише другим музичко-играчким средствима која се не примењују у преради и обради. Овде аутор има првенствено циљ приказивање уметничке музике или игре.

Композитори уметничке музике су одавно налазили инспирацију у фолклору, стварајући своја дела преузимањем цитата (узорка) или преобликовањем одређених фрагмената (по узору). Студије о компоновању оригиналних дела инспирисаних фолклором писали су Барток, Стравински, Јаначек и други. Према подацима Роксанде Пејовић, још у првој половини XIX века страни композитори изводили су у Београду сопствене композиције инспирисане српским народним мелосом.¹⁵⁵ Међу нашим композиторима налазе се многи, почев од Корнелија Станковића (1831-1865), који је поставио темеље професионалне, национално усмерене музике, и његових следбеника, преко централне личности српске музике Стевана Стојановића Мокрањца (1856-1914) и његових савременика (Јосиф Маринковић, Станислав Бинички, Исидор Бајић, касније Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Стеван Христић, Јосип Славенски, Петар Стојановић, Коста Манојловић итд.), до многих савремених композитора.¹⁵⁶

У игри су такође светски играчи-уметници-кореографи налазили инспирацију у фолклору. Међутим, стварање новог дела по узору на фолклор у циљу јасних симболичко националних порука и садржаја започело је крајем 30-их година – у Москви.

Заступник овог стила или правца у игри, може се рећи и његов оснивач, био је Игор Мојсејев из Москве (од 1937. год.). Његов приступ традиционалној игри, који је приказивао државни ансамбл СССР-а, био је са мање или више успеха прихваћен широм Совјетског блока. Иако је сам аутор истицао да је у свом приступу настојао да истакне традиционалне корене, у реалности, веза са сеоском традицијом била је

¹⁵⁴ Исто, 27.

¹⁵⁵ Поред других композитора, постоји податак да је у Београду 1842. године Штраус изводио своје композиције инспирисане нашим музичким фолклором. Видети: Роксанда Пејовић, *Музичко стваралаштво и извођаштво од 18. века до данас*, рад са интернета:

www.rastko.org.yu/isk/isk_17_c.html

¹⁵⁶ Исто.

врло слаба.¹⁵⁷ Како наводи др Андриј Нахачевски (Andriy Nahachewsky), „карактер музике, костим и/или играчки речник су генерално грађански, савремени и позоришни“.¹⁵⁸

И наши аутори почели су средином XX века да примењују нов начин приказивања игре путем нових средстава изражавања. Још на прелому XIX у XX век уметница игре Мага Магазиновић прва је почела са коришћењем нашег фолклора у својим кореографијама.¹⁵⁹ Њен ђак, Бранко Марковић, веома успешан балетан наставио је њен правац и стварао уметничка дела на основи фолклорне грађе, кореографије, које данас изводи АКУД „Крсманац“ из Београда. Под утицајем московског ансамбла Мојсејева и идеје о оснивању државног ансамбла, код нас је у то време деловала Олга Сковран (1908-1992). Она је, као школовани кореограф, за потребе новооснованог државног ансамбла „Коло“ урадила неколико кореографија и са њима покушала да нашу игру уздигне на уметнички ниво и да је као такву прикаже свету.¹⁶⁰ У игру није уносила елементе балета, али је осим народне, користила и друге технике играња. Међутим, свако њено дело приказивало је игру Србије, специфичности одређеног краја, „народни дух“ и карактер извођења (видео бр. 10). Познати српски композитори припремали су музичке аранжмане за њене кореографије, нпр. Љубомир Бошњакковић, Петар Јосимовић, Станојло Рајичић, Миховил Логар, Милановић и други, који су музику приређивали за симфонијски оркестар, којим су неретко на наступима дириговали познати диригенти.¹⁶¹ Према класификацији понуђеној у овом раду може се рећи да су оба аутора и наведени композитори користили *потпуне* и *непотпуне узорке* из фиксне грађе, као и *узоре* из ње.

На основу доступних података могла сам закључити да од 80-их година нема запажених високо стилизованих дела, композиција у репертоару наших КУД-ова. И

¹⁵⁷ Видети у: Andriy Nahachewsky, „Conceptual Categories of Ethnic Dance, The Canadian Ukrainian Case“, *Canadian Dance Studies*, №2, Proceeding, Graduate Programme in Dance, York University, Ontario (Canada) 1997, 145.

¹⁵⁸ Исто.

¹⁵⁹ У школи за ритмику и пластику, коју је основала у Београду, изводиле су се, поред осталих, њене кореографије српских кола (*србијанка, врањанка, ђурђевка, кокоњеште, Неда гривну, заплет, тројанац*,...) на принципима модерне игре. Видети: Мага Магазиновић, *Мој живот*, нав. дело, 8, 522-9.

¹⁶⁰ На првој турнеји ансамбла „Коло“ изводио се „Сплет игара из Србије“ у кореографији Олге Сковран. Осим ове урадила је још 24 кореографије, од којих се многе и данас изводе у овом ансамблу, нпр. „Игре из Призрена“, „Гламочко коло“, Руговске игре“, „Шота“. Преузето из: Весна Стојановић, „Коло живота Олге Сковран“, нав. дело, 33-4.

¹⁶¹ Подаци преузети из следећих извора: Весна Стојановић, „Коло живота Олге Сковран“, нав. дело, 33-4. Ана Литрић, *Стилизација као вид трансформације традиционалне музике на примеру ансамбал „Коло“*, семинарски рад из етномузикологије, ФМУ, Београд 2004, 2. Интернет страница: www.kolo.co.yu

национални ансамбл „Коло“, који је некада на репертоару имао дела искључиво оваквог типа,¹⁶² у последње време проширује своје делатности и укључује све више обраде које су ближе традиционалном стваралаштву. Веома индикативне су речи сестара Јанковић о начину приступа традиционалној игри пре Другог светског рата. Према њиховим речима, наши кореографи, ритмичари, балетски мајстори и други технички руководиоци нису полазили од народне игре, него су на њене поједине елементе стављали елементе ритмике, балета или гимнастике.¹⁶³ При том, нису залазили у писане изворе, нити су примењивали народне стилове играња. И Гражина Дабровска, пољски етнокореолог, истиче како је постојала идеја о хомогенизацији игара из различитих етнографских зона, при чему су их кореографи фиксирани у једну целину и наденули опште име, нпр. „пољске игре“, или „српске игре“.¹⁶⁴

Музика и игра приликом ове врсте стилизације губе стил и технику традиционалног извођења. Коришћењем средстава друге технике и стила, у игри нпр. ритмике, балета или гимнастике,¹⁶⁵ а у музици симфонизацијом, ова дела се приближавају нивоу балета или опере.¹⁶⁶ За ову врсту примене традиционалне игре, будући да користи у већој мери балетску технику, постоји у старијој литератури термин „национални балет“.¹⁶⁷ Познавалац наше традиционалне игре Десанка Ђорђевић наводи да „можда стварање националног балета треба одложити за будућност, када се стекну потребни услови уз школовање кадрова који би ове нове садржаје успешно остваривали“.¹⁶⁸ Иако је овај сложени проблем о стварању националног балета запажен од стручњака, који настоје прецизно да га опишу и

¹⁶² О репертоару ансамбла видети на интернет страници: www.kolo.co.yu

¹⁶³ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига V, нав. дело, 66.

¹⁶⁴ Помало иронично ауторица наводи да овакав начин рада није далеко од формирања чак и кореографије „Европске игре“. Видети: Grażyna W. Dabrowska, „Re-Appraising Our Past, Moving into the Future: Research on Dance and Society“, нав. дело, 97.

¹⁶⁵ О утицају дисциплинованих покрета из балета и гимнастике на сеоске игре које су и у првим деценијама XX века кружиле градом у циљу обнављања или оживљавања сеоске традиције писале су код нас сестре Јанковић, а у Норвешкој етнокореолог Егил Бака. Према њиховим речима, нарочито је систем готово „војничког“ вежбања утицао на укалупљивање покрета и емоције и на губљење спонтаног, личног и експресивног изражаја у покрету који је специфичан за извођење традиционалних игара. Egil Bakka, „Whose Dances, Whose Authenticity?“, *Authenticity – Whose tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest 2002, 61.

¹⁶⁶ Још 1939. године су сестре Јанковић записале да је на високом степену примене традиционалне игре на сцени њена уметничка обрада уз симфонијску музику, која се изводи на фестивалима друге врсте. С правом су казале да нам озбиљни покушаји на том плану тек предстоје. Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига III, нав. дело, 303.

¹⁶⁷ Д. Ђорђевић, „Примена народних игара у раду са извођачким групама“, нав. дело, 492.

¹⁶⁸ Исто.

створе адекватне услове за његово формирање, наш професионални државни ансамбл „Коло“ се у иностранству пласира управо као национални балет, без обзира на то што на свом репертоару нема дела овог типа, ни кадар који би остварио такав садржај.

Разматрајући проблем стварања игара на високом нивоу стилизације, сестре Јанковић наводе да ће стилизација успети ако се фигуре и облици, као општечовечански елементи, надахну стилем, духом и техником народне игре.¹⁶⁹ На такав начин добија се у правом смислу уметничка игра на бази традиционалне игре. Посебно истичу да „без познавања и примене стилова правих народних игара нема ни правих уметничких стилизација“.¹⁷⁰ Стога, насупрот слободи која се „допушта“ у овим делима, познавање традиције и даље остаје мерило за успешност оваквог уметничког дела.

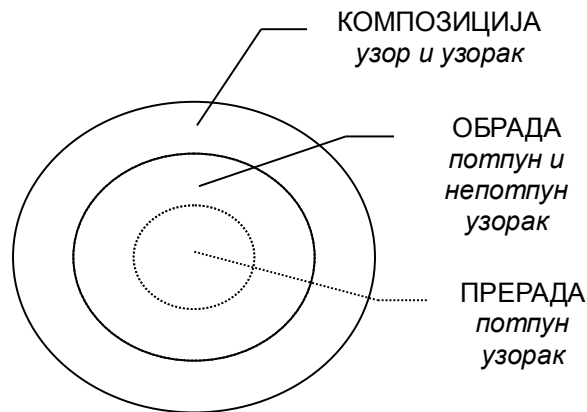
Код нас је од краја 70-их година присутна тежња многих КУД-ова ка што већој изворности. Разлог томе свакако лежи у бољој информисаности појединаца који стварају нове облике, што је, поред осталог и резултат интензивнијих истраживања етномузиколога и стручњака за игру од тог периода. Тежња ка изворности и жеља да што боље упознају сопствену традицију уочава се нарочито међу млађом генерацијом аутора.

Важно је истаћи разлику између музичких композиција и кореографија у терминима класичне музике и игре, и оних које се ослањају на традиционалну музику и игру. Оба начина представљају нову ауторску творевину у уметничком смислу, али су композиције које имају у основи традиционалну грађу засноване према *узору* или *узорку*, док су оне друге грађене само на основу *узора*. Осим тога, мора бити истакнуто да се нивои композиције и обраде успостављене у овом раду мање разликују према садржају, док је одлучујући чинилац начин приступа музичко-играчкој грађи, у процесу њихове трансформације и обликотворности, и степен слободе аутора у креирању сценског дела.

¹⁶⁹ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига V, нав. дело, 68.

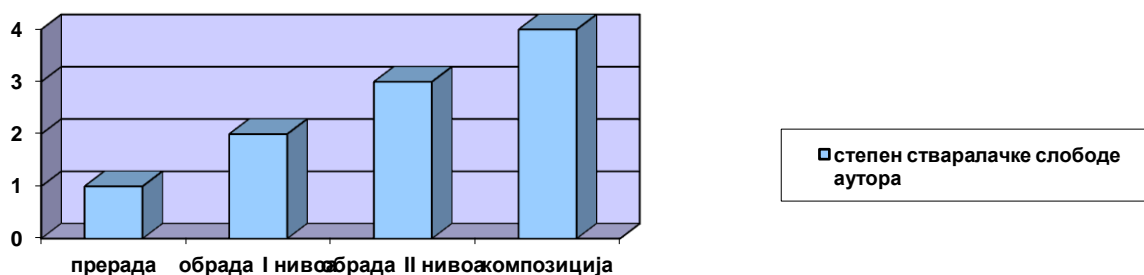
¹⁷⁰ Исто, 69.

Дијаграм 1: Односи између нивоа стилизације



Дела из највишег нивоа стилизације, у раду именована као композиција, којој припадају музичка композиција и кореографија, налазе се на оној разини где се може уочити разлика у односу према конкретном делу од стране интерпретатора (унутрашњег света) и публике (спољашњег света). Аутор је у избору елемената и обликовању дела у потпуности слободан, иако се у току свог стварања може ослонити на карактеристике одређене традиционалне музике и игре. Он обликује дело према својим естетским мерилима и путем естетске поруке остварује комуникацију са светом. На највишем нивоу стилизације је, дакле, доминантна естетска функција у односу на утилитарну или друштвену функцију која је изражена на нижим нивоима стилизације. Ниво стваралачке слободе аутора одговара нивоу естетске функције дела, што се може видети у следећем графикону.

Графикон: Степен стваралачке слободе аутора у нивоима стилизације



Аутор обраде или композиције трага за што савршенијом сценском интерпретацијом и транспозицијом довршеног „народног“ стила и довршене „народне“ технике. За овакав подухват потребна је изванредна техничка спретност извођача.¹⁷¹

Будући да је наслов рада *Од оригиналног записа ка преради, обради и композицији*, указала се потреба да се на крају овог поглавља прикажу нивои стилизације на једном примеру.

Са аспекта музике, на примеру песме *Оро се вије крај манастира* (Крајиште – југоисточна Србија) предложен је најпре теренски снимак у извођењу једне жене, потом прерада у извођењу ученица МШ „Мокрањац“, затим обрада песме уз инструменталну пратњу коју изводе играчи КУД-а „Свети Сава“ из Шида и као последњи ступањ, композиција, у извођењу оперске певачице и гудачког оркестра (аудио 12). Ове различите интерпретације показују да основна мелодијска линија песме представља константу, док се промене у смислу обогаћења мелодије уочавају у обради, додавањем другог гласа и инструменталне пратње, и у композицији, другачијом техником певања и композиторским поступцима у оркестрацији.

Са аспекта игре се нивои стилизације могу приказати на примеру игре *Уора ђаље ђесе* (Кобишница – североистоћна Србија); од теренског снимка (видео бр. 3), преко прераде (видео бр. 4), нивоа већ објашњених у раду, до обраде коју изводе играчи КУД-а „Абрашевић“ из Бачке Паланке (видео бр. 9). У обради се може приметити да је поред варијанти корака присутних у оригиналном запису и преради додата варијанта обрасца корака која не постоји у оригиналном извођењу и није карактеристична за игре из овог краја (поскок на почетку обрасца). Трећи ниво стилизације традиционалне игре се код нас врло ретко остварује и, као што је већ речено, на овом подручју стваралаштва тек предстоје озбиљнији подухвати.

¹⁷¹ Према сестрама Јанковић, једино се праве народне игре могу ширити у друштвеном смислу, а прераде захтевају професионалне играче.

4. ШТА ЈЕ ТО КОРЕОГРАФИЈА?

У свакодневним разговорима и написима различитог профила код нас постоје различита тумачења појма *кореографија*, углавном опречна. Док једни сматрају да је то свако дело које уради руководилац фолклорног ансамбла, било кореограф по позиву или не, други заступају оштрије становиште и истичу да је кореографија у потпуности ауторско компоновано дело и да га ствара кореограф по професији. Настојаћу да путем литературе и сопственог размишљања предложим употребу овог појма у нашој пракси.

Концептуални оквир за одређивање значења кореографије базиран је на записима Георги Абрашева,¹⁷² бугарског теоретичара кореографије и др Хенрика Неубауера (Henrik Neubauer),¹⁷³ словеначког теоретичара балета.

Реч кореографија потиче од две грчке речи: „choreia“, у значењу игре, плеса или танца, и „grafos“, што у нашем језику значи писати.¹⁷⁴ Дословним преводом речи кореографија добија се њено основно значење, а то је „записивање игре“. Ово значење користило се све до средине XX века, када га замењује реч кинетографија, која се и данас користи за именовање начина записивања игре, нпр. кинетографија Рудолфа Лабана, скраћено лабанотација. Реч кореографија припало је пољу балета, односно именовању стваралаштва балетских мајстора. Под појмом кореографија данас се подразумева уметност стварања, измишљања, састављања и грађе игара и музике за игру у складну уметничку целину.¹⁷⁵ Овај појам је из балета позајмљен у недостатку другог термина за означавање аматерског стваралаштва на подручју сценске примене традиционалне игре.¹⁷⁶

Код нас су, према терминологији сестара Јанковић, 30-их година XX века били у употреби термини *сплет* и *смеша* игара, као једини начини на које се именовало јавно приказивање традиционалне игре.¹⁷⁷ Од средине XX века, када се појављује термин кореографија, везан код нас за уметничку игру, поменуте ауторице

¹⁷² Георги Абрашев, *Въпроси на хореографската теория*, Наука и изкуство, София 1989.

¹⁷³ Henrik Neubauer, *Umetnost koreografije*, Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, Ljubljana 2006.

¹⁷⁴ М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, нав. дело, 454.

¹⁷⁵ Henrik Neubauer, *Umetnost koreografije*, нав. дело, 7.

¹⁷⁶ Хенрик Неубауер наводи како се је појам кореографија у последње време раширио и на подручје спорта (клизање, гимнастика, пливање итд.). Henrik Neubauer, *Umetnost koreografije*, нав. дело, 13.

¹⁷⁷ *Смеше* народних игара су они облици који садрже игре из различитих крајева, док су *сплетови* они облици који садрже игре из истог краја. Ови облици представљају, према сестрама Јанковић најједноставнију врсту примене народне игре за извођење у јавности. Видети у: Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига I, нав. дело, 14.

су предвиђале да од тог доба улазимо у нову фазу сценске примене народне игре, а то је *комбиновање* народних игара – као први ступањ у стварању наше уметничке игре.¹⁷⁸ Данас се термини попут *смеша* и *комбинација* не користе, док се синтагма *сплет игара* задржала. На јавним наступима и у свакодневним разговорима користи се и термин *кореографија*, без обзира на начин и врсту стилизације примењену у стварању.

Подстакнута размишљањима Георги Абрашева о ширем и ужем значењу појма *кореографија*, желела бих да предложим могућности употребе овог термина у именовану различитих начина сценског приказивања наше традиционалне игре.¹⁷⁹

Значење појма *кореографија* разликује се према нивоу стилизације. У преради се о *кореографији* не може говорити, из разлога јер ауторство није изражено, а ни облици нису предвиђени искључиво за јавно извођење.¹⁸⁰ У обради, међутим, појам *кореографије* добија своје пуно значење и то као музичко-сценско дело у ширем значењу. *Кореографија* тако обухвата и музику и игру, односно њихове обраде. Сценски аранжман може, али и не мора да буде присутан. Из тог разлога, не може се из поменутог сложеног контекста „извући“ само обрада игре и назвати је *кореографијом*, што се данас погрешно чини.¹⁸¹ *Кореографију* у обради стварају

¹⁷⁸ Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре*, књига V, нав. дело, 73.

¹⁷⁹ Под ширим значењем овај аутор подразумева врсту музичко-сценског изражавања које има посебна изражајна средства оличена у ритмички организованим покретима, позицијама играчевог тела и елементима пантомиме, наменски осмишљени од стране *кореографа*. *Кореограф* свој израз и садржајно и идејно естетски опредељује. Појам *кореографије* обухвата, према овом аутору, све видове игре и балета. Уже значење појма *кореографије* појављује се од средине XIX века и односи се првенствено на сценски приказ **појединачних игара и балета**. *Кореограф* ствара *кореографски текст* и композицију и тако настаје *кореографско дело* којег описују *кореографска теорија*, *кореографска естетика*, *методика*, *педагогија*, *историја*, *критика*. У *кореографији* постаје најважнији *кореографски текст*, а то је стваралачка синтеза изражајних средстава игре и пантомиме у одређеној музичкој форми, путем које *кореограф* изражава одређени садржај. Видети у: Георги Абрашев, *Въпроси на хореографската теория*, нав. дело, 71-3.

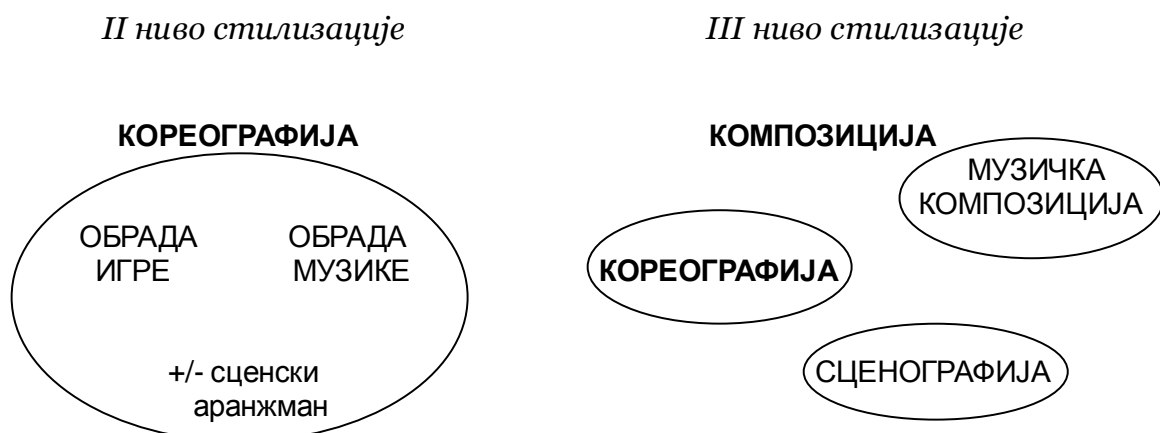
¹⁸⁰ Десанка Ђорђевић користи за степен прераде назив „народна *кореографија*“, у значењу пуне аутентичности стила и технике народног играња, веома мале обраде музике и игре и потпуног очувања боје и звука мелодија одакле потичу (Д. Ђорђевић, „Примена народних игара у раду са извођачким групама“, нав. дело, 491). Овакво значење речи *кореографија* обухвата и игру и музику, што је добро. Међутим, будући да је *кореографија* *искључиво* ауторско дело, при чему је аутор именован, у „народној *кореографији*“ аутор не постоји, већ је дело својина народа. Осим тога, у оквиру свих нивоа стилизације користе се елементи „народне *кореографије*“ као потпуни, непотпуни узорци и узорци. Коришћење ове синтагме отежало би разумевање, јер би из тога следило да „народна *кореографија*“ представља елемент „*кореографије*“ (другог или трећег нивоа стилизације). У Бугарској (Пловдиву) се одсек за народну игру назива „Народната хореография“, при чему се придевом „народна“ дефинише начин приступа општем појму *кореографија*, а то је компоновање игре по узору/узору на традиционалну (*Академија за музикално, танцово и изобразително искуство - АМТИИ*).

¹⁸¹ Х. Неубауер користи реч „карактерни плес“ како би означио само игру у оквиру *кореографије* (у ширем значењу – обради). Он наводи да је *карактерни плес* прерађени народни плес у академском облику, са изражајним средствима класичног плеса, који се приказује на сцени. Henrik Neubauer,

најмање два аутора: игре и музике. Будући да фиксна терминологија још није успостављена, потреба за то постоји, јер се управо појмови кореографија и кореограф данас користе површно и слободно.¹⁸² Наши аутори обрада углавном нису обучени за позив кореографа, већ до својих обрада долазе искуством: најпре играчким, а потом у улози руководиоца ансамбала, у жељи да обогате репертоар групе. То је још један разлог да обраде игре не прогласимо за кореографије јер их не ствара школовани кореограф (предлоге за називање аутора различитих нивоа стилизације видети у поглављу *Извођење и сцена*).¹⁸³

Кореографија у ужем одређењу овог појма односи се на трећи ниво стилизације. Тада она означава искључиво играчки део већег позоришног дела или представе. Овде је и сценски аранжман, тј. сценографија обавезно присутна. Овакву кореографију, потпуно ново уметничко дело, ствара школовани кореограф. Следећа схема приказује разлике између другог и трећег нивоа стилизације (обраде и композиције) према значењу речи кореографија.

Схема 8: Кореографија у обради и композицији



Karakterni plesi – plesi evropskih narodov na gledališkem odru, Slovensko komorno glasbeno gledališče, Ljubljana 2005.

¹⁸² У нашем једином часопису магазину *Фолклор*, који је у потпуности посвећен делатности КУД-ова из Србије и иностранства, среће се недоследно (погрешно) коришћење речи кореографија и кореограф.

¹⁸³ У Бугарској где постоји могућност школовања за кореографе, Георги Абрашев наводи да се за други ниво стилизације користи „обработка на народен танц“, док се тек за трећи ниво користи реч кореографија на начин „ауторска хореографија на народностна основа“. Видети у: Георги Абрашев, *Въпроси на хореографската теория*, нав. дело, 182. Вероватно најстарија школа за кореографију постоји у Москви, на Државном институту позоришних уметности, где факултет за кореографију делује већ 50 година (Henrik Neubauer, *Umetnost koreografije*, нав. дело, 18-9).

Наведене категорије стваралаштва се у практичној примени преплићу, односно, могу бити примењиване паралелно, једна уз другу. Да појасним: један играчки ансамбл може имати на свом репертоару песме које припадају прерадама, а игре и инструменталну пратњу у облику обраде. Могу се дешавати различита укрштања, нпр. игра у обради, а музика у композицији. Оваква неравномерност, која се појављује нарочито између сплетова игара и музичких аранжмана, представља лошу конструкцију кореографије.

Институције и групе певача које негују само традиционално певање, раде искључиво у облицима прерада. Традиционална игра која се учи у школама постоји такође најчешће у облику прераде. У КУД-овима, међутим, постоји много различитих „укрштања“ нивоа стилизације између музике и игре из разлога што приклањање одређеној врсти стилизације зависи од аутора, руководиоца, техничке способности извођача и контекста у којем КУД делује. Начини рада се у КУД-овима мења, према захтевима самих извођача да се унесу промене, а тиме и приступи врстама стилизације.

У следећој табели наведене су групе извођача које негују традиционалну музику и игру (посматране у овом раду), и нивои стилизације које примењују у свом раду.

Табела 3: *Нивои стилизације према извођачима*

Извођачи	<i>професионални ансамбл „Коло“</i>	<i>Градски КУД-ови</i>	<i>сеоске групе</i>	<i>Образовне институције (основне и средње музичке и балетске школе, ФМУ, семинари)</i>
Нивои стилизације				
<i>прерада</i>	певање свирање	певање свирање	певање свирање играње	певање свирање играње
<i>обрада I нивоа</i>	певање свирање играње	певање свирање играње	свирање	свирање
<i>обрада II нивоа</i>	—	певање свирање играње	—	—
<i>композиција</i>	певање свирање играње	свирање играње	—	—

Према масовности примене појединих нивоа стилизације данас су на првом месту обраде I нивоа, које се приказују у синкретичкој форми кореографије, која укључује песму, свирку, игру, глуму, костим и друге пропратне сценске (звучне и светлосне) ефекте. Оваква структура, заправо, није далеко од изворне, обредне. Овде се огледа сличност између прошлости и садашњости, коју је запазио др Димитрије Големовић, говорећи о променама у нашој вокалној традицији.¹⁸⁴ Сличност се, према овом аутору односи на једну од суштинских особина певања, тако и свирања и играња, а то је на њихову функцију, која је, осим данас забавна, у оба ова случајева и

¹⁸⁴ Dimitrije O. Golemović, „Narodna pesma: od obreda do spektakla“, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, 219-24.

егзистенцијална.¹⁸⁵ Тако се данас може приметити да извођење на сцени захтева посебну реализацију коју спроводе људи са различитим задужењима и свако на свој начин учествује у таквом, како га формулише Големовић, „естрадном обреду“.¹⁸⁶ Међутим, ипак постоји разлика. Преокрет од доминантне утилитарне или друштвене функције и смањене естетске функције ка доминантној естетској, а смањеној утилитарној функцији огледа се већ на првом нивоу стилизације, у преради. Ту се песма, свирка и игра изводе и одвојено и спојено, нпр. песма и свирка, или песма и игра, или игра и свирка. Међутим, ови облици се не изводе у намери за утилитарним синкретичким јединством, већ из разлога реконструкције, где се као доминантна ипак испоставља естетска функција. Виши нивои стилизације јаче потцртавају доминантност естетске функције.

На крају овог поглавља желим да укажем и на **равномерност примене традиционалне музике и игре у различитим облицима стилизације**. Равномерност у овом смислу подразумева коришћење истог нивоа стилизације музике и игре у једном облику, било преради, обради или композицији.

Да прикажем на примеру употребе свирале или фруле, као традиционалног музичког инструмента нашег простора. Соло фрула пратиће игру која је урађена у облику прераде, што је најадекватнији однос. Музика и игра су у овом случају на истом нивоу – прераде. Присуство овог инструмента биће мање у облику обрада. Сходно музичком аранжману, фрули ће бити намењени одређени делови, најчешће они који су се у традиционалном инструменталном извођењу изводили на фрули, а то су пастирске или путничке свирке споријег темпа, спорије играчке мелодије, песме и одређене играчке мелодије бржег темпа. Фрула се може „имитирати“ флаутом или другим инструментом сличне звучности. У облику композиције фрула ће бити најмање заступљена. Може се јавити да нагласи одређене карактеристике мелодије, али више као „додатак“ који ће допринети стилском препознавању краја одакле се мелодија и игра преузимају. Овде фрула *не сме* имати велику улогу, јер се то не би уклапало са игром која је урађена „по узору“ на традиционалну игру.

¹⁸⁵ Исто, 222.

¹⁸⁶ Dimitrije O. Golemović, „Narodna pesma: od obreda do spektakla“, нав. дело, 222.

Однос који је приказан захтева сарадњу оба аутора: аутора музике и игре. Углавном се игре стилизују на основу мелодије, ретко, скоро никада обрнуто. Стога, аутор музике има задатак да на основу приказа игре процени на ком је нивоу понуђена стилизација и да томе прилагоди музику. Код нас се често не ради на овакав начин, што је, наравно, погрешно.

О односу појединих стилизација мора се водити рачуна, јер је то, као и просторско решење, један од нових параметара стилизације. У традиционалном извођењу није било потребно да се на то обрати пажња јер су се игре изводиле уз пратњу локалних инструменталиста, који су, живећи у истој средини, стварали заједно са играчима. Како данас то више не постоји, потребно је да аутори сарађују и да буду свесни начина на који стварају.

БИБЛИОГРАФИЈА И ИЗВОРИ

АБРАШЕВ, Георги

Въпроси на хореографската теория, Наука и изкуство, София, 1989.

ANTONIJEVIĆ, Dragoslav

Borba protiv folklorizma jedan od uslova stvaralačkom razvitku savremenog folklora, *Zbornik radova XII kongresa SUFJ*, Celje, 1965, 61-65.

БАЈИЋ, Весна

Подражавање гајдашке свирке на разноврсним инструментима, семинарски рад из етномузикологије, ФМУ, Београд 2004.

ВАККА, Egil

Whose Dances, Whose Authenticity?, *Authenticity – Whose tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 60-69.

БЈЕЛАДИНОВИЋ – ЈЕРГИЋ, Јасна

Тридесет година сабора народног стваралаштва Србије, *31. сабор народног стваралаштва Србије*, бр. 1, год. XVII, Савез аматера Србије, Топола, 2003, 6-9.

ВЈЕРКВОЛ, Jun – Ruar

Nadahnuto biće, Biblioteka „Posebna izdanja“, Plato, Beograd, 2005.

BUCKLAND, Jill Theresa

Multiple Interests and Powers: Authenticity and the Competitive Folk Dance Festival, *Authenticity – Whose Tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 70-78.

VEDERIL, Rob

Kolaps kulture, prev. Ljubica Brajer, Clio, Beograd, 2005. Original: Rob Weatherill, *Cultural Collapse*, Free Association Books, London, 1994.

VESELINOVIĆ – HOFMAN, Mirjana

Fragmenti o muzičkoj postmoderni, Matica srpska, Novi Sad, 1997.

VIDIĆ – RASMUSSEN, Ljerka

Američka etnomuzikologija danas, razgovor sa Markom Slobinom, *Muzika*, časopis za muzičku kulturu, God. II, br. 3 (7), juli-septembar, Muzička akademija – muzikološko društvo, Sarajevo, 1998, 78-83.

ВУЈАКЛИЈА, Милан

Лексикон страних речи и израза, Просвета, Београд, 1996/97.

ВУКИЧЕВИЋ – ЗАКИЋ, Мирјана

Функције комуникативног чина у музичком фолклору, рад у рукопису, прочитан на симпозијуму у Београду 2003.

ГЛИГОРИЈЕВИЋ, Јелена

Варијабилност као један од основних чинилаца аутентичности приликом јавног наступа сеоске групе, *Српска музичка сцена*, зборник, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, 166-172.

ГОЈКОВИЋ, Андријана

Уз 35-годишњицу постојања удружења фолклориста Југославије, *Народно стваралаштво – Фолклор*, год. XXVI, св. 1-4, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, Београд, 1987, 78-80.

Музички фолклор и музички фолклоризам – прилог дискусијама, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, FMU, Beograd, 1987, 37-47.

GOLEŽ – KAUČIČ, Marjetka

Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti, Glasbenonarodopisni inštitut ZRC, SAZU, Ljubljana, 2003.

GOLEMOVIĆ, Dimitrije O.

Čovek kao muzičko biće, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006.

World music, *Нови звук 24*, Савез организација композитора Југославије, Београд, 2004, 41-47.

Однос сеоског и градског у музицирању лозничког виолинисте Наифа Амзића – Прилог проучавању музичке традиције Подриња, *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ* (Рожаје, 1988), Удружење фолклориста Црне Горе, Титоград, 1988, 434-443.

Narodna muzika Podrinja, Književna zajednica Drugari, Sarajevo, 1987.

DABROWSKA, Grażyna W.

The Place of Tradition in Culture: Authenticity and the Stage, *Authenticity – Whose tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 93-99.

Re-Appraising Our Past, Moving into the Future: Research on Dance and Society, *Dance and Society*, proceeding, edited by Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, Laszlo Felfoldi, European Folklore Institute, Budapest, 2005, 95-98.

ЂОРЂЕВИЋ, Деса

Примена народних игара у раду са извођачким групама, *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ* (Рожаје, 1988), Удружење фолклориста Црне Горе, Титоград, 1988, 489-492.

ЂУРИЋ, Богданка – Радомир, JANKOVIĆ

Српске народне игре, Просвета (Копродукција), Београд, 1991.

ŽGANEC, Vinko

Oko definicije folklor, *Zvuk – Jugoslovenska muzička revija*, br. 52, Savez kompozitora Jugoslavije, Beograd, 1962, 145-152.

ИВАНОВА, Даниела

Съвременни посоки в интерпретирането на фолклорния танц в танцовата формация – Експериментите „за“ и „против“, рад у рукопису, 22-26.

IVANČAN, Ivan

Folklor i scena, priručnik za rukovodioce folklornih skupina, Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1971.

IVANČIĆ – DUNIN, Elsie – Stanimir, VIŠINSKI

Dances in Macedonia – performance genre – Танес, Open Society Institute Macedonia, Скопје 1995. На Македонском: Иванчиќ Дуниин Елзи, Станимир Вишински, *Ората во Македонија – сценски дел – Танец*, Институт отворено општество Македонија, Скопје, 1995.

ЈАНКОВИЋ, Љубица и Даница

Народне игре, књига I, Београд, 1934.

Народне игре, књига II, Београд, 1937.

Народне игре, књига III, Београд, 1939.

Народне игре, књига V, Просвета, Београд, 1949.

ЈАНКОВИЋ, Славко

Употреба тамбуре у оркестралне и педагошке сврхе, *Зборник VII конгреса СУФЈ*, Охрид, 1960 (1964), 369-373.

ЈОВАНОВИЋ, Јелена – Биљана, МИЛАНОВИЋ

Приступи оживљавању сеоског народног певања у Србији, *Pro musica*, бр. 164, окт-нов-дец, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 2000, 36-38.

ЈОВАНОВИЋ, Јелена

Српска сеоска песма данас – Интерференција сеоског и градског културног модела, *Pro musica*, бр. 162, април-мај-јун, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 2000, 33.

О (бео)градским покушајима оживљавања сеоског певања и свирања, *Pro musica*, бр. 163, јул-авг-септ, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 2000, 32-33.

Оживљавање српског музичког фолклора, његове могућности и методолошки проблеми, *26. сабор народног стваралаштва Србије*, Савез аматера Србије, бр.1, год. XII, Топола, 1998, 29-31.

Очување фолклорне баштине, *31. сабор народног стваралаштва Србије*, бр. 1, год. XVII, Савез аматера Србије, Топола, 2003, 19-21.

Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици, *Човек и музика* (Београд, 2001), зборник, *Vedes Beograd*, Београд, 2003, 541-552.

Катедра за музикологију и етномузикологију, књижица, Факултет музичке уметности, Београд, 1997.

КЕЊАЛОВИЋ, Милорад

Радио презентација традиционалне народне музике као један од видова њеног савременог живота, *Човек и музика* (Београд, 2001), зборник, *Vedes Beograd*, Београд, 2003, 507-515.

KRANJEC, Rebeka

Folklorne skupine kot oblika folklorizma na Slovenskem, diplomska naloga, Oddelek za etnologijo in kulturo antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2001.

KUBINOWSKI, Dariusz

The folk dance movement in Poland, *International monograph on folk dance – Poland, Portugal, Sweden*, vol. 2, C.I.O.F.F. & Methodological Institute of the Hungarian National Centre for Culture, Budapest, 1987, 57-68.

ЛИТВИНОВИЋ, Селена

Примењена етномузикологија на делу Falun folkmusic Festival и етно камп 97, *Нови звук – Интернационални часопис за музику*, бр. 11, Савез организација композитора Југославије, Музички информативни центар, Београд, 1998, 131-132.

У потрази за традиционалним звуком, *Свеске, књижевност – уметност – култура*, Год.10, бр. 53, Заједница књижевника Панчева, Панчево, 2000, 186-188.

LISSA, Zofia

Estetika glazbe, ogledi, preveo Stanislav Tuksar, Biblioteka Naprijed, Zagreb, 1977.
Original: Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikästhetik*, Henschelverlag, 1969.

ЛИТРИЋ, Ана

Стилизација као вид трансформације традиционалне музике на примеру ансамбла „Коло“, семинарски рад из етномузикологије, ФМУ, Београд, 2004.

ЛОНИЋ, Милорад

Прилог о саборима народног стваралаштва у Србији, *26. сабор народног стваралаштва Србије*, бр. 1, год XII, Савез аматера Србије, Топола, 1998, 32-33.

ЉУБИНКОВИЋ, Ненад

Прилог расправи да ли је народно стваралаштво уметност? (Некоји проблеми теоријског одређивања уметности), *Интердисциплинарност теорије књижевности*, зборник, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, 223-229.

MAGAZINović, Maga

Moj život, priredila Jelena Šantić, Clio, Beograd, 2000.

MANERS, Lynn D.

The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance in Former Yugoslavia: Whose Tradition, Whose Authenticity?, *Authenticity – Whose Tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 79-92.

МАРЈАНОВИЋ, Весна

Традиционалне дечје игре у Војводини, Матица Српска, Нови Сад, 2005.

МАРКОВИЋ, Младен

World contra ethno... против као и обично, *Нови звук 24*, Савез организација композитора Југославије, Београд, 2004, 48-51.

У бесцаринској зони границе идентитета и алтеритета музичко-фолклорног дела (на примеру *Рађевачке приче* из западне Србије), *Фолклор – музика – дело* (Београд, 1995), зборник, Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 432-435.

МИЉКОВИЋ, Љубинко

Доња Јасеница, Музичка традиција Србије III, Завичајна баштина I, Смедеревска Паланка, 1986.

МЛАДЕНОВИЋ, Оливера

Традиционално играчко наслеђе и савременост, *Етнолошко проучавање савремених промена у народној култури*, симпозијум, Посебна издања 15, Етнографски институт САНУ, Београд, 1974, 245-251.

Народне игре Србије, грађа, свеска 26, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд, 2005.

НАНАСЧЕВСКИ, Andriy

Conceptual Categories of Ethnic Dance, The Canadian Ukrainian Case, *Canadian Dance Studies*, № 2, Proceeding, Graduate Programme in Dance, York University, Ontario (Canada), 1997, 137-150.

Shifting Orientations in Dance revivals: from „national“ to „spectacular“ in Ukrainian Canadian dance, *Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, 43/1, Narodna umjetnost, Zagreb, 2006, 161-178.

НЕДЕЉКОВИЋ, Миле

Колективни следбеник Вука, *Народно стваралаштво – Фолклор*, год. XXVI, св. 1-4, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, Београд, 1987, 81-84.

НЕНИЋ, Ива

Мишљење о музици, мишљење музичког: Ка тематизацији културно – музичке праксе на примеру овчарске свирке муслимана Пештерско-сјеничке висоравни, дипломски рад из етномузикологије, ФМУ, Београд, 2004.

НЕТЛ, Бруно

Савремени правци у етномузикологији, прев. Сања Радиновић, рукопис, 14. Наслов оригинала: Bruno Nettl: Recent Directions in Ethnomusicology, *Ethnomusicology: an Introduction* (edited by Helen Myers), The Northon/Grove Handbooks in Music, New York – London, W. W. Norton & Company, 1992, 375-399.

NEUBAUER, Henrik

Karakterni plesi – plesi evropskih narodov na gledališkem odru, Slovensko komorno glasbeno gledališče, Ljubljana, 2005.

Umetnost koreografije, Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, Ljubljana, 2006.

ПАНИЋ – КАШАНСКИ, Драгица

Коме је данас секунда лепа, *Човек и музика Човек и музика* (Београд, 2001), зборник, *Vedes* Београд, Београд, 2003, 517-526.

PESEK, Albinca – Svanibor, PETTAN

Multikulturalna glasbena vzgoja in izobraževanje, *Glasnik slovenskega etnološkega društva*, leto 34/1994, št. 4, Ljubljana, 1994, 32-38.

PETTAN, Svanibor

Uloga znanstvenika u stvaranju pretpostavki za suživot: u susret primijenjenoj etnomuzikologiji, *Narodna umjetnost*, 32/2, Zagreb, 1995, 217-234.

ПОПОВ, Маринко

Мелодије игара Србије, мелодије игара југоисточне Србије, бр. 6, Фолклорни ансамбл „Типопластика“ Горњи Милановац, Центар за проучавање народних игара Србије, Горњи Милановац, Београд, 2002.

РОТОЏНИК, Zlatko

Neka pitanja oko scenskog izvođenja vokalno-instrumentalne glazbe, *Зборник од XXXI конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија* (Радовиш, 1984), Здружение на фолклористите на Македонија, Скопје, 1986, 593-597.

ПРАШАНОВ, Тодор

Ръководство за свирене на кавал, Държавно издателство „Наука и изкуство“, София, 1966.

РАКОЧЕВИЋ, Селена

Вокална традиција Срба у Доњем Банату, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.

Поглед унатраг: тајна великог кола, рад у рукопису, прочитан на симпозијуму у Београду 13. IV 2006.

РАНКОВИЋ, Сања

Инструментална и орска традиција сокобањског краја у светлу узајамних утицаја и прожимања, магистарски рад, ФМУ, Београд, 2000.

Прилог оживљавању српског сеоског певања и свирања – Етномузиколошки одсек Музичке школе „Мокрањац“ у Београду, *Pro musica*, бр. 165, јан-феб-март, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 2001, 32.

Речник српскохрватског књижевног језика, Матица Српска, Нови Сад, 1971.

RIHTMAN, Svjetko

О мјесту и улози традиционалне народне умјетности у нашем савременом друштву, *Народно стваралаштво – Фолклор*, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, Год. XIV, св. 53-56, Београд, 1975, 105-108.

Семинари 1990 – 2005, књижица, Центар за проучавање народних игара Србије, ФМУ Београд, Београд, 2005.

SIJARIĆ, Faruk

Violina – nastavnik, učenik i vještina vježbanja, *Muzika*, časopis za muzičku kulturu, God. II, br. 3 (7), juli-septembar, Muzička akademija – muzikološko društvo, Sarajevo, 1998, 72-77.

SKYLLSTAD, Kjell

Fostering interracial understanding through music, summary report, The resonant community, University of Oslo, Oslo, 1993.

SMIT, Antoni D.

Nacionalni identitet, Biblioteka XX vek, Beograd, 1998.

СТОЯНОВА, Мария

Самоучител по гайда, Академия за Музикално и Танцово Изкуство, Пловдив, 1995.

STRAJNER, Julijan

Problemi prilagajanja tradicionalnih oblik sodobnemu odrskemu izvajanju, *Zbornik od XXXI kongres na Sojuzot na združenijata na folkloriste na Jugoslavija* (Radoviš 1984), Здружение на фолклористите на Македонија, Скопје, 1986, 553-556.

SHEEHY, Daniel

A few Notions about Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, Volume 36, № 3, fall 1992, 323-336.

TITON, Jeff Todd

Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, Introduction, Volume 36, № 3, fall 1992, 315-322.

FELFÖLDI, László

Authenticity and Culture, *Authenticity – Whose tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 110-129.

HÉRA, Éva

Connections between Traditional Folklore and Revival in Hungary, *Authenticity – Whose tradition?*, proceeding, edited by László Felföldi and Theresa J. Buckland, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 154-157.

HUSIĆ, Meliha

Narodna muzička tradicija u nastavi muzičke kulture, *Muzika*, časopis za muzičku kulturu, God. III, br. 2 (10), april-juni, Muzička akademija – muzikološko društvo, Sarajevo, 1999, 75-77.

ЦАЦЕВИЋ, Драгослав

Начини и проблеми ревитализације народне орске традиције у Србији, *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ* (Рожаје, 1988), Удружење фолклориста Црне Горе, Титоград, 1988, 482-488.

ДЖИДЖЕВ, Тодор

Савремени професионализам у интерпретацији и оживљавање фолклорног музичког наслеђа, *Фолклор – музика – дело* (Београд, 1995), зборник, Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 428-431.

МАГАЗИН ФОЛКЛОР

БОРЂЕВИЋ, Деса

Златни опанак, магазин *Фолклор*, бр. 7, Београд, 2004, 10-13.

КУЗМАНОВИЋ, Љиљана

Променада, магазин *Фолклор*, бр. 7, Арт График, Београд, 2004, 32-36.

МИХАИЛОВИЋ, Славица

Од народног играча до фолклорног извођача, магазин *Фолклор*, бр. 8, Арт График, Београд, 2005, 29.

МУЧИБАБИЋ, Саво

Рума, магазин *Фолклор*, бр. 7, Арт График, Београд, 2004, 37-40.

ОГЊЕВИЋ, Тамара

Амбасадор српске игре, магазин *Фолклор*, бр. 8, Арт График, Београд, 2005, 4-9.

ПЕТРОВИЋ, Гордана

КУД „Лира“, *Специјал*, прилог магазина *Фолклор*, бр. 10, Арт График, Београд, 2005, 19.

РАНКОВИЋ, Сања

Српски музички код на вратима Београда, магазин *Фолклор*, бр. 10, Арт График, Београд, 2006, 62.

РАЦ, Јулијан

Осврт на Сабор из угла извођача, *Специјал*, прилог магазина *Фолклор*, бр. 10, Арт График, Београд, 2006, 25.

РИСТИЋ, Вера

Ово мало чисте националне културе, магазин *Фолклор*, бр. 4, Арт График, Београд, 2002, 56-57.

СТОЈАНОВИЋ, Весна

Коло живота Олге Сковран, магазин *Фолклор*, бр. 5, Арт График, Београд, 2003, 32-36.

ЂАЛДОВИЋ, Мићо

Наша ризница, магазин *Фолклор*, бр. 10, Арт График, Београд, 2006, 33-37.

Ред игре, ред српског језика, магазин *Фолклор*, бр. 10, Арт График, Београд, 2006, 27-29.

Рецепт за успех, магазин *Фолклор*, бр. 8, Арт График, Београд, 2005, 24-27.

Суптилно прожимање традиционалног и савременог, без података о аутору, магазин *Фолклор*, бр. 4, Арт График, Београд, 2002, 33-36.

прилог: *IX европска смотре српског фолклора*, Баден – Швајцарска 2004.

прилог: *XII фестивал фолклорних ансамбала КУД-ова Србије* у организацији савеза Аматера Србије и Центра за културу Пожаревац, 2004.

ИНТЕРНЕТ СТРАНИЦЕ

Државни ансамбл песама и игара из Србије „КОЛО“, www.kolo.co.yu

ИВАНОВА, Даниела

Фолклорната танцова традиција днес,

www.rastko.org.yu/rastko-bg/folklor/divanova-tanc_bg.php

МЕНКОВИЋ, Mirjana

Brisan prostor: u potrazi za izgubljenom emocijom (tradicionalna kultura u očuvanju našeg kulturnog nasleđa),

www.yurope.com/zines/kosava/arhiva/30/sadrzaj.html

НИКШИЋ, Нака

Народно стваралаштво у настави музике,

www.sanoptikum.org.yu/panoptikum/pano02/n_niksic_muzika.htm

ПЕЈОВИЋ, Роксанда

Музичко стваралаштво и извођаштво од 18. века до данас,

www.rastko.org.yu/isk/isk_17_c.html

РОРОВИЋ, В.

Decenije igranja, Večernje novosti, 24. јул 2004,

www.novosti.co.yu/code/navigate.php?Id=10&status=jedna&vest=91791&datum=2006-07-22

Српска академија наука и уметности, www.sanu.ac.yu/ciril/Instituti/muzik.htm

SUBIN, Jelena

Narodno kolo skoro bankrotiralo, Večernje novosti, 24. јул 2004,

www.novosti.co.yu/code/navigate.php?Id=10&status=jedna&vest=91791&datum=2006-07-22

Ne daj, kolo, da staneš..., Večernje novosti, 22. јул 2006,
www.novosti.co.yu/code/navigate.php?Id=10&status=jedna&vest=91791&datum=2006-07-22

ТАРУШКОВИЋ, Vasilije

Amaterizam u kulturi, www.rastko.org.yu/isk/isk_30.html

ИНТЕРВЈУИ са:

Срећком Радовановићем, оснивач плесне школе „Руски дом“ у Београду, септембра 2005. у Београду;

Десом Ђорђевић, педагог за традиционалну игру, играч и асистент ансамбла „Коло“, марта 2006. у Београду;

Надом Воденичар, певач и сарадник са народним оркестром Властимира П. Царевца, марта 2006. у Београду;

Сањом Ранковић, етномузиколог, оснивач Одсека за традиционално српско певање и свирање у МШ „Мокрањац“ у Београду, марта 2006. у Београду;

Славком Митровићем, познавалац народне музике Србије и шире, свирач на хармоници, сарадник народних оркестара РТ Београда и Новог Сада, априла 2006. у Београду;

Славицом Михаиловић, познавалац традиционалне игре Србије, руководилац КУД-а „Смиље“ у Крагујевцу, маја 2006. у Београду;

Мирком Рамовшем, познавалац традиционалне игре Словеније, сарадник на „Glazbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU“ из Љубљане, јуна 2006. у Љубљани;

Соњом Шипић, етномузиколог, наставник музичке културе и изборног предмета Народна традиција у ОШ „Аца Милосављевић“ у Рушњу (Чукарица), септембра 2006. у Београду.

ПОПИС СЛИКА

СХЕМЕ:

Бр. 1: *Аматеризам током 30-их година*

Бр. 2: *Аматеризам од II светског рата до 90-их година*

Бр. 3: *Аматеризам од 90-их година до данас*

Бр. 4: *Нивои стилизације*

Бр. 5: *Прерада – процес и резултат*

Бр. 6: *Материјал за обраду*

Бр. 7: *Обрада – процес и резултат*

Бр. 8: *Кореографија у обради и композицији*

Бр. 9: *Промене функције у преради и обради*

Бр. 10: *Једносмерни линеарни приказ преношења и приказивања вештине и знања*

Бр. 11: *Постојање музике и игре данас и категорије њихове примене*

ТАБЕЛЕ:

Бр. 1: *Активност прераде*

Бр. 2: *Обрада – примери*

Бр. 3: *Нивои стилизације према извођачима*

Бр. 4: *Називање аутора према нивоу стилизације*

ДИЈАГРАМИ:

Бр. 1: *Односи између нивоа стилизације*

Бр. 2: *Начини извођења облика прераде*

Бр. 3: *Приказ кореографије у обради*

Бр. 4: *Начини извођења облика обраде*

ГРАФИКОН: *Степен стваралачке слободе аутора у нивоима стилизације*

САДРЖАЈ CD-а (аудио снимци)

- 1) *Одидете жетеоци* (Подриње) – **оригинални запис**
архив др Оливере Васић и др Димитрија Големовића
- 2) *Жањи мобо једно до другога* (Подриње) – **оригинални запис**
архив др Оливере Васић и др Димитрија Големовића
- 3) *Жањи мобо једно до другога* – **прерада**
изводе Мила Гашић и Александра Чабрило, студенти етномузикологије из Београда, снимак са концерта у Етнографском музеју 5. јуна 2003., архив В. Бајић
- 4) *Синоћ ми је долазио Ђорђе* (Доња Јасеница) – **прерада**
изводе ученице етномузиколошког одсека МШ „Мокрањац“, снимак са компакт диска *Све су цуре обуле кондуре*, Музичка школа „Мокрањац“, Београд 2001.
- 5) *Руменка* (Бања) – **прерада**
изводи Весна Бајић на хармоници, архив В. Бајић
- 6) *Гугутка гука в`осоје* (Босилеградско Крајиште) – **оригинални запис**
архив Центра за проучавање народних игара Србије
- 7) *Гугутка гука в`осоје* (Босилеградско Крајиште) – **обрада**
изводе чланови КУД-а „Светозар Марковић“ из Новог Сада, снимак са концерта, архив Славише Ђукић
- 8) *Цоне, моме, Цоне* (Босилеградско Крајиште) – **оригинални запис**
архив Центра за проучавање народних игара Србије
- 9) *Цоне, моме, Цоне* (Босилеградско Крајиште) – **обрада**
аутор Весна Бајић, изводе чланови КУД-а „Светозар Марковић“ из Новог Сада, снимак са концерта, архив Славише Ђукић
- 10) *Староселско оро* (Босилеградско Крајиште) – **оригинални запис**
архив Центра за проучавање народних игара Србије
- 11) *Староселско оро* (Босилеградско Крајиште) – **обрада**
аутор Весна Бајић, изводе чланови КУД-а „Светозар Марковић“ из Новог Сада, снимак са концерта, архив Славише Ђукић
- 12) *Оро се вије крај манастира* (Босилеградско Крајиште) – **оригинални запис** (архив Центра за проучавање народних игара Србије) – **прерада** (изводе ученице етномузиколошког одсека МШ „Мокрањац“, снимак са компакт диска

Сунце јарко трепери да зађе, Музичка школа „Мокрањац“, Београд, 2004) – **обрада** (песма је део кореографије чији су аутори обраде игре, односно музике Дејан Трифуновић и Сорин Бољанац, изводе чланови КУД-а „Свети Сава“ из Шида, снимак са 43. фестивала Музичких друштава Војводине у Руми 2006. године, архив В. Бајић) – **композиција** (Димитрије О. Големовић, *Песме завичајне* за сопран и гудачки оркестар, циклус песама, солиста Снежана Савичић, гудачки оркестар Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци, снимак са компакт диска *Дани Владе С. Милошевића*, Академија умјетности Бања Лука и РТРС, 2002).

САДРЖАЈ DVD-а (видео снимци)

- 1) **Свадба у Срему – реконструкција обичаја**
аутор М. Лоних, изводе чланови КУД-а „Бранко Радичевић“ из Руме, VHS издање: *Српске игре из Срема*, Савез музичких друштава Војводине, Културно-просветна заједница Војводине, Нови Сад, 1990.
- 2) **Танке сламке – реконструкција жетелачког обичаја**
изводе студенти етномузикологије из Београда, снимак са концерта у Етнографском музеју 5. јуна 2003., архив Весне Бајић
- 3) **Уора ђаље ђесе – четворка (Кобишница) – оригинални запис**
архив Славице Михаиловић
- 4) **Уора ђаље ђесе – четворка (Кобишница) – прерада**
приказује Славица Михаиловић, снимак са семинара Центра за проучавање народних игара Србије, Лозница 2005. године, архив Центра за проучавање народних игара Србије
- 5) **Руменка (Сокобања) – прерада**
приказује мр Сања Ранковић, снимак са семинара Центра за проучавање народних игара Србије, Лозница 2005. године, архив Центра за проучавање народних игара Србије
- 6) **Руменка (Сокобања) – прерада**

изводи група полазника семинара Центра за проучавање народних игара Србије на концерту у Лозници, окт. 2005. године, DVD издање: *Концерт у част јубилеја – 30. семинар*, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд, 2006.

7) Игре из околине Ниша – обрада

аутор сплета игара Славица Михаиловић, аутор музичког аранжмана Зоран Исајловић, изводе чланови КУД-а „Абрашевић“ из Крагујевца, архив Славице Михаиловић

8) Шопске игре – обрада

аутор обраде игре Миодраг Вуковић – Кљаца, аутор музичког аранжмана Срећко Усановић, изводе чланови АКУД-а „Лола“ из Београда, снимак из емисије „Арт ћирилица“, архив Весне Бајић

9) Уора ђаље ђесе – четворка (Кобишница) – обрада

аутор обраде игре Саша Богуновић, аутор музичког аранжмана Раде Вујчић, наведена игра преузета је из кореографије под називом *Игре Влаха Кобишнице*, изводе чланови КУД-а „Абрашевић“ из Бачке Паланке, снимак са 43. фестивала Музичких друштава Војводине у Руми 2006. године, архив Весне Бајић

10) Игре из Србије – кореографија

Кореограф Олга Сковран, композитор Љубомир Бошњаковић, изводе чланови професионалног ансамбла „Коло“, VHS издање: *Коло*, ПГП РТС, Београд, 1986.

ПРИЛОГ I

- 1) *Одидете жетеоци* (Подриње) – **оригинални запис (транскрипција)**
преузето из: D. Golemović, *Narodna muzika Podrinja*, Književna zajednica Drugari, Sarajevo 1987, рг. 134.
- 2) *Жањи мобо једно до другога* – **оригинални запис**
преузето из: D. Golemović, *Narodna muzika Podrinja*, Književna zajednica Drugari, Sarajevo 1987, рг. 92.
- 3) *Жањи мобо једно до другога* – **прерада**
запис: Весна Бајић
- 4) *Синоћ ми је долазио Ђорђе* – **оригинални запис**
преузето из: Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, Музичка традиција Србије III, Завичајна баштина I, Смедеревска Паланка 1986, 109, 110, 373.
- 5) *Уора ђаље ђесе* – **четворка** (Кобишница) – **прерада**
запис лабанотацијом, преузето из: *Народне игре Србије*, Центар за проучавање народних игара Србије, свеска 26, грађа, Београд 2005, 12.
- 6) *Руменка* (Сокобања) – **оригинални запис**
преузето из: Сања Ранковић, *Инструментална и орска традиција сокобањског краја у светлу узајамних утицаја и прожимања*, магистарски рад, ФМУ, Београд 2000, 148-149.
- 7) *Руменка* (Сокобања) – **прерада**
запис за хармонику: Весна Бајић
- 8) *Цоне, моме, Цоне* (Крајиште) – **прерада**
преузето из: Маринко Попов, *Мелодије игара Србије*, мелодије игара југоисточне Србије, бр. 6, Фолклорни ансамбл „Типопластика“ Горњи Милановац, Центар за проучавање народних игара Србије, Горњи Милановац – Београд 2002, 33.
- 9) *Цоне, моме, Цоне* (Крајиште) – **обрада**
запис: Весна Бајић
- 10) *Староселско оро* – **прерада**
преузето из: Маринко Попов, *Мелодије игара Србије*, мелодије игара југоисточне Србије, бр. 6, нав. дело, 40.
- 11) *Староселско оро* – **обрада**

преузето из: Маринко Попов, *Мелодије игара Србије*, мелодије игара југоисточне Србије, бр. 6, нав. дело, 41.

ПРИЛОГ II

- I. *Жетва у Србији* – програм концерта у извођењу студената етномузикологије са ФМУ из Београда
- II. *Трагом чачка* – програм концерта у извођењу студената етномузикологије са ФМУ из Београда
- III. Концепција кореографије *Игре из околине Ниша*