

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Факултет музичке уметности у Београду

Катедра за етномузикологију

Мр Младен Марковић

ВИОЛИНА

У НАРОДНОЈ МУЗИЦИ СРБИЈЕ

Докторска дисертација

Ментор: Др Димитрије О. Големовић, ред. проф.

Београд, март 2010. године

Уместо предговора

Некада у животу добијате тему која захтева одређени труд, одређено улагање себе у истраживање, напоре да се то истраживање спроведе, да се пронађе и ишчита литература, да се повеже са истраженим материјалом... Некада је то једноставно или бар релативно једноставно, јер тема не захтева превелику обраду или превелико ангажовање, некада се ради готово механички. А некада добијете - проблем.

Проблем обраде теме *Виолина у народној музици Србије* је вишеструк. Може се раздвојити на неколико проблема од којих сваки (или разрешење сваког) може запремати по једну књигу. А пред собом имамо могућност и обавезу да све оно што би потпадало под ову тему сместимо у само једну јединствену књигу, која би морала некако да долови највећи део (ако не све) ових под-проблема и при томе да их достојно опише, објасни и дефинише. Што је још горе, обим ове једне, јединствене књиге не би смео да буде превелик, не због жеље ментора или мрзљивости кандидата да пише или чланова комисије за одбрану доктората да чита тако обиман материјал, већ најпросто због прегледности. Превелика дела често могу читаоца да заведу, удаље од основне намере и идеје или идеја, да замагле поглед на

иначе сасвим јасну слику. Наравно, обим не сме бити ни сувише мали, јер вероватно на скученом простору не можете изнети све оно што је потребно и неопходно за разрешење свих проблема.

Ако је сам обим рада проблем, какви ли су тек проблеми истраживања овакве теме? Укратко, огромни. Размишљајући о начинима могућности обраде ове теме, аутор је утрошио (пре)дуго време, једноставно вртећи све могуће (или све њему видљиве) комбинације мањих проблема и њихових начина обраде. Чак, што је време више пролазило, све обимније, сложеније, али и узалудније размишљање узимало је маха. Извршите истраживање, претражите литературу, урадите све припреме, али се нови проблеми само рађају у вашој машти. Сви могући проблеми теме се тада своде на један основни - проблем започињања писања.

Тај проблем са којим се (ваљда сваки) аутор суочава јесте страх од белог папира,¹ толико присутан и толико снажан. Но, ваљда по оној народној, свему дође крај, па дође време и да се латимо тог најтежег и најстрашнијег проблема од свих - израде овог текста.

Директних разлога за коначно приступање реализацији има свакако много, али се заправо могу свести на два: студентски и лични. Прво да објаснимо студентски.

Некада је сасвим занимљиво, па и упутно подсетити се онога што човек заправо ради. Подсетити се свог занимања. У моментима када вас инспирација опасно мучи, када нисте сигурни ни да ћете успети да почнете текст који вам је толико неопходан да постаје терет, када вас хвата лагана паника од празне, чаробно беле виртуелне стране папира на екрану вашег омиљеног компјутера, чини се да вам не остаје ништа друго до да прибегнете реалности.

Ма колико то било болно, аутор ових (а како се нада и великог броја будућих) редова већ годинама разговара са *студентима*. Тај мрачни и магловити појам *студента* је невероватно тежак за опис, правилан опис, који би у једном научном раду донео некакву пристојну дефиницију, но ипак се (бар за сада) може рећи да се ради о веома захтевним, интелигентним и необичним бићима, која *увек*

¹ Димитрије О. Големовић: *Рефрен у српском народном певању*, Реноме и Академија уметности Бања Лука, Бања Лука 2000, стр. 5.

имају помало криви поглед на ствар коју ви, скоро по правилу без претераног успеха, покушавате да прикажете и објасните. Искрено, ово и није тако лоша особина *студента*, будући да се вишегодишње бављење истима показује као посебно просветљење, које долази ниоткуда, а понекад тамо и нестаје...

Да скратимо, вишегодишње бављење студентима доноси посебну димензију размишљања. Оно што сте мислили да је у вашој хуманистичко-научној машини сасвим на месту, могу вам веома лако и сасвим изненада пољуљати студенти својим некада и неспретним, али тако искреним уплитањем. И то студенти прве године, такозвани бруцоши.

Већ се и не памти година када је све то почело – једноставно, уместо тадашњег одсутног професора неко је морао да ускочи на први час. Будући да су се ауторова занимања одувек кретала како ка народним музичким инструментима, тако и питањима философије етномузикологије, било је сасвим логично почети од почетка, односно од настанка науке којом се данас тако поносно бавимо. И временом, са свим променама наставних планова, идеја, повећања обима литературе, захтева, семинара и других врста мучења студентске популације (а и наставничке), искристалисао се један програм, један алгоритам, један след догађања којима се студенти прве године усмеравају на схватање основних начела етномузикологије, или, сасвим просто – чиме се то бави ова наука.

Решење смо само мислили да имамо, и то на самом почетку. Са протоком времена, све је било јасније да прави одговор остаје ту негде, изнад нас, скоро на дохват руке, његова јасна дефиниција стоји на врху језика, све је ту, све указује на успех који готово да има мирис. Ипак, та постојећа дистанца између опипљивог успеха и практично асимптотског приближавања њему стално недри нова и нова питања. Нормално, питања су ту да се о њима дискутује, па и одговори, макар и погрешно или делимично погрешно, а делимично тачно. Што више разговора, то више схватамо да студентско исконско искуствено незнање (ипак су прва година) значајно и све више утиче на извесне варијације у нашем сопственом мишљењу.

Посебно је занимљиво аутору присетити се разговора, па и писаних критика у виду есеја које студенти прилажу као предиспитну обавезу у току њиховог најтежег, првог семестра, а у вези са двојицом великих, огромних, стубова науке

коју већ педесетак година зовемо етномузикологијом – Фрица Бозеа² и Цона Блекинга³. Сваки од њих је дао посебан допринос како самој науци, тако и њеном развоју. Различити у приступима, различити у методама истраживања, различити у материјалу (осим неких заиста минорних напомена), а ипак слични у закључивању. Или можда није тако? Заиста, *студенти* ту ступају на сцену. У теорији, примена различитих метода не значи нужно различите резултате. Којим год поступком решавали неки математички задатак, резултат би морао бити исти. Којим год поступком изазивали реакцију водоника и кисеоника, резултат је вода. Крчили ваљком или четком, зид је бео. Истраживали ви као *insider* или *outsider*, музика једне заједнице је таква каква је. Али да ли се и перципира?

Ова сумња, овај црв који се увукао у поледњих неколико година мора да изађе на површину јабуке. То је заправо наш проблем. Народ увек исто прави. А како ми то тумачимо? Шта ми све говоримо о томе, које методе говора, објашњавања користимо? Које методе сецирања музике употребљавамо да бисмо добили „наш“ поглед, који је, по „нашем“ *скромном* мишљењу исправан? Да ли је довољно само направити систем у неком раду да би тај рад био и валидан? Наравно да смо морали да покушамо да нађемо одговоре. И хвала студентима што су питали! Јер, без питања нема ни одговора...

А студентска делимична заслуга је и то што у последње време аутор има значајан отпор према писању, али исто тако и веома значајан порив да учини управо супротно, тј. да пише. Та њихова питања стварно умеју да буду веома незгодна, провокативна, некад наивна, некад неумесна, али често и инспиративна. Зато се и писало. И учествовало на симпозијумима. И међународним. И чини се да је увек некако главна тема бегала, као и етномузикологија, увек била ту, на дохват руке, присуствовала дискусијама, разговорима са студентима, била дотицана и додиривана онако како то само љубавници знају, а потом нестајала на неодређено време, некад неколико сати, некад данима, смуцајући се у слободном етномузиколошком простору или по ћошковима ауторовог размишљања.

² Fritz Bosc: *Etnomuzikologija*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1975.

³ Džon Bleking: *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd 1992.

Толико о студентском разлогу. А шта је са личним? Док би студентски разлог могао да се означи као дубоко философски, овај други, лични, је сасвим прагматичан. Неумерена и некритичка употреба компјутерских монитора, комбинована са престанском младости и уласком у неке озбиљне године, доводи до слабљења вида. Нормална појава, неко би рекао, но просто стављање наочара на нос да бисте прочитали најобичнији новински текст тера вас да се запитате да ли сте оставили нешто битно иза себе. У то "битно" свакако спадају деца, материјална добра, пријатељи које сте стекли (и изгубили), пословни успеси, неко кило више, но постати доктор наука... Дакле, сасвим личан порив. Да задовољите и људе око себе који су вас трпели толике године и гледали како нисте доктор наука, комшије који се питају зашто то нисте, и јавност која се уопште не пита. Али толико и о личном, да се вратимо суштини.

(Пред)Увод

Ово је, заправо, ко зна који по реду увод (јер кажу да је то најтеже написати, што је изгледа тачно), или можда не прави увод, али свакако почетак рада. Када приступате нечем тако *грандиозном* (за вас, наравно), увек имате објективан проблем како ту *грандиозност* започети. Грандиозност сама по себи подразумева не само велике речи, значајне реченице, тешке комбинације унутар богатог и годинама прежваканог речника, већ, пре свега, подразумева да је сваки, макар и микро део грандиозне форме - грандиозан. Не можете правити грандиозну грађевину без грандиозних греда, зидова, прозора, невиђено грандиозног крова и, надасве, дубоких, стамених и сигурно грандиозних темеља. Да направите грандиозно, морате размишљати грандиозно. Наше размишљање, ако ништа друго у току егзекуције овог текста, је и више од грандиозног, будући да се развијало, усложњавало, мењало, раслојавало и прегруписавало током јако дугог периода времена. Такво размишљање би можда завредило, само по себи, једну студију достојну Нушићеве *Аутобиографије*, но, овде се свакако морамо (грандиозно?) концентрисати на нешто друго. У питању је обрада једне наизглед романтичарске, чак народске теме каква је *Виолина у народној музици Србије*. Имате пред собом инструмент, имате његово употребно одређење, имате територију. Сходно томе, ништа лакше: тај и тај инструмент изгледа тако и тако, конструисан је први пут

тада и тада на том и том месту, у нашој таквој и таквој традицији се употребљава од тог и тог периода, а варијанте музике које се изводе на њему су распрострањене (дистрибуиране?) на такав и такав начин по овим и оним ареалима наше и само наше Србије. Све је ово сасвим јасно, потребно је само овакву (и само овакву) шему преточити у солидних три стотине страна текста са својих стотинак примера у прилогу, и - то је то. Или није? Да ли се на овакав, сасвим прозаичан и сасвим неетномузиколошки (ово ћемо објаснити мало касније) начин прави једно грандиозно дело? Не. На овакав начин се прави само *обимно*, можда би неко рекао и *велико* (никако по значају) дело, али *грандиозно* свакако не. Чему толико размишљање, претходних (сасвим неуспешних) барем двадесет и шест почетака, толико времена, толико прочитаних студија, књига, чланака, толико меморисаних па заборављаних па опет извучених из неке фијочице мозга, занимљивих и мање занимљивих разговора са колегама, студентима, толика одржана, мукотрпно и лако спремана предавања, осмишљавање курсева о народним музичким инструментима, транскрибовање на разне начине, трагања за оном правом транскрипцијом, за правом анализом и све друго што вам се могло испречити на путу? Или чак помоћи на том истом путу? Није ствар ни у намерном компликовању, како би публици изгледало да је представа добра, иако нема баш неког садржаја. Ни у сталном убацивању туђица како би све деловало научније. Проблем овде је, заиста, у *грандиозности*. И стандардном неетномузиколошком начину обраде.

Зашто би начин описан пре десетак реченица био неетномузиколошки? Зар управо исписани редови не указују на стандард постигнут вишегодишњим усаглашавањем више етномузиколога, овековечен у бројним како домаћим, тако и страним студијама (и не само о инструментима)? Управо о томе се и ради. Етномузикологија није *стандард*. Етномузикологија је наука. Loosely defined. Very loosely defined. Годинама аутор студентима-првацима покушава да објасни шта је то етномузикологија. Покушава и себи, наравно. А и они апострофирани студенти покушавају да објасне. Себи и аутору. И толики умови тешко излазе на крај са овом тематиком. Покушавамо, покушавамо и покушавамо, и увек смо, наизглед, за корачић ближе, али оно право нам бежи. Ипак, немојте мислити да је сав наш труд узалудан, и да ловимо гуске у магли. Многе ствари су се искристалисале током

година и прођених курсева, положених са већим или мањим успехом. Полако откривамо тајне онога што мучи истраживаче од 1885. и првих, *грандиозних* мада доста чудних и понекад трапавих и само делимично обухватних дефиниција и теорија о етномузикологији.⁴ И што више, што проницљивије улазимо у те тајне, постаје нам јасније барем једно: шта етномузикологија *није*. Етномузикологија није сакупљање података на терену и прављење и архивирање теренских снимака. Етномузикологија није упорно изналагање нових метода за анализирање музичко-фолклорног материјала. Није чак ни сама анализа. Није вечито трагање по литератури за најновијим мишљењима о проблему који истражујете. Није још много тога, а ни прост скуп свих ових ствари. О етномузикологији мора да се мисли. Мисли и размишља. Ако нема размишљања о етномузикологији самој, како ћемо знати да уопште оно што радимо припада етномузиколошком пољу рада? Обична анализа народне песме или свирке је и даље само анализа. *Размишљање* о тој анализи и њеној улози у општој слици коју дајете би већ могло да буде један делић етномузикологије.

Да ли све ово вреди када је у питању један конкретан инструмент, изабран можда и банално с обзиром да је аутор рада бивши виолиниста? Вреди ако тај инструмент схватимо само као полазну тачку у општој *грандиозности* етномузикологије, а етномузикологију као полаз у схватању самог инструмента и традиције извођене на њему.

Како одабрати прави пут

Прави пут нигде не постоји. Сетимо се само оне чувене "сви путеви воде у Рим". Ако сви путеви воде на исто место, онда је ирелевантно који ћете изабрати. Или можда није? Шта се разикује? Дужина? Квалитет? Крајолик и туристички утисак?

Приликом одабира пута којим ћете ићи од тачке *A* до тачке *B*, обично се руководите неким посебним правилима и захтевима. Ако идете колима, питате се

⁴ Какве су, рецимо, поставили Штумф (Stumpf) и Адлер (Adler).

какав је квалитет пута, има ли бензинских пумпи успут, постоје ли места за ноћење, шта се све може видети на том путу итд. Ако истражујете (или покушавате да истражите) виолину у народној музици Србије, како томе прићи и шта изабрати?

У овом моменту ћемо се позабавити последњим питањем: *шта* или *кога* изабрати. *Како* ћемо прилазити материјалу ћемо видети током рада. Напросто, не можете тек тако унапред одредити све могуће поступке, а затим их слепо следити, јер би се могло догодити да пре-одабрани поступци могу или да вас спутају или чак и онемогуће у истраживању (као када решите да после лета авионом узмете рент-а-кар, а када слетите утврдите да или такве службе нема, или су сва кола заузета...). Но, то нас не спречава да унапред задамо себи *шта* ћемо изабрати.

Виолине и виолинске свирке у Србији има - прилично. Далеко мање него што се свира на свирали, далеко више него на малом бубњу. Свира се како солистички, тако и у оквиру ансамбала. Ансамбли су сада много мање популарни од оркестара лимених дувача, али некада су били најслушанији. Репертоар свирача на виолини је прилично широк, и креће се од свирки које се свирају и на другим инструментима (кола као *Тројанац*, *Четворка*, *Радикалка*, *Жирино*, *Моравац*...), преко старијих и новијих "радијских" творби (*Свилен конач*, *Цигански стакато*...) и пратње песама, па све до специфичних свирки карактеристичних само за виолину код нас (*Рађевачка прича*, *Гусле коло* или *Гусларски*, *Пашона*...).

Овако разнолик репертоар помножен са бројем свирача, који није мањи од више десетина даје фантастично велики број примера. Ако бисмо предузели једно "стандардно" истраживање монографског типа, велика је вероватноћа да бисмо завршили са гомилом транскрипција од којих бисмо морали да по неком начелу одбацујемо одређени број, да их сврставамо даље по неким музичко-формалним или другим особеностима, и да ту потрошимо толико простора и времена да се о *суштини* не би стигло проговорити. А шта би била та *суштина*?

Када говоримо о виолини, или било ком другом инструменту, није поента само показати његово порекло, физички изглед, начин израде и алате за израду. Чак, у случају виолине то је потпуно депласирано, с обзиром да се дефинитивно ради о импортованом инструменту, а не продукту наше традиције. Поента је у *музици* која се изводи, у звучном резултату. Виолина је једно од звучних оруђа.

Једна од звучних направа која даје одређене могућности. Начин њеног конструисања је ирелевантан за извођача који користи те могућности на себи својствен или, пак, уобичајен (читај: традиционалан) начин.

Међутим, оно што нас занима, а што се показало на терену, јесте *који* су од тих начина релевантни. Индивидуалних стилова у презентовању поменутог репертоара (или начина презентовања) има практично онолико колико има свирача. Неки од њих су блиски, неки веома различити. Опет, број свирача је размерно велики, па истраживање у коме би их само набрајали и наводили њихове индивидуалне специфике не би могло да нам да увид у оно што се на енглеском означава као *landmark*, а што би ми слободно превели као *ослонци*, *узори*. Сваки свирач (не само) виолине у Лозници и околини ће вам рећи да одете до Наифа Амзића, јер је он најбољи, он му је *узор*. Таквих виолиниста има само неколико. Познати су најчешће не само у свом крају, већ и шире. Они су узори другима, они су носиоци репертоара, мајстори стила свирке који се копира, од њих се, једном речју, учи.

Истраживати специјалне случајеве у оквирима објекта неке науке није ни ретко, ни неуобичајено. Физика се у великој мери ослања управо на истраживања одређених случајева путем емпирије, при чему се добијени резултати користе за индуктивно извлачење закључака.⁵ Слично је и са хемијом и другим наукама. У етномузикологији се обично настоји доћи до већег узорка, јер би тако вероватноћа "погађања" била већа. Проблем је што је етномузикологија као наука доста удаљена по систему истраживања и начину размишљања од природних наука, али с друге стране, то може представљати и извесну предност, будући да се систем истраживања не заснива на егзактном задатом систему аксиоматског типа (као рецимо геометрија), већ превасходно на *теренском искуству*, испитивању казивача путем интервјуа и поређењу стечених података са раније забележеним.⁶

⁵ Више чувених физичара је на овај начин стизало до немерљивих резултата: Исак Њутн је на основу слободног пада тела креирао теорију и закон гравитације, Алесандро Волта је на основу експеримента на жаби стигао до електрицитета и напона, Алберт Ајнштајн је у мисаоном експерименту "јахао" Максвелов електромагнетни талас, да би на тај начин стигао до поништења његове теорије и основа теорије релативитета итд.

⁶ Најчешће у пракси тако изгледа, мада се могу јавити и тзв. *кабинетска* истраживања, али су и она заснована на сличним принципима, изузимајући стварни контакт са казивачима.

Управо због таквог система, улога казивача на терену је немерљива. И њихово мишљење. Уколико се њихово мишљење (и свирање) заснива на *узорима*, сасвим је логично акценат истраживања ставити управо на њих. И историјски гледано, од свих постојећих свирача виолине, у сећањима и документима остали су само неки, одабрани, они који су својом свирком обележили одређени период. И данас постоје живи *узори*. Постојали су и пре двадесетак, али и стотину година. Прича о виолини у Србији се најбоље слуша кроз њихову свирку. И зато ћемо, и поред обављеног ширег истраживања, у раду приказати само оне које је заједница означила као *битне* или као *најбоље*, али и неке који су им претходили, а који су, опет од стране тих истих свирача, означени као *камени-темељци* виолинске свирке код нас.

Ово је и одговор на питање *шта* и *кога* ћемо приказати. А *како* - то ћемо видети на наредним странама.

Дефиниције и око њих

У складу са претходним, а и са задатом и жељеном грандиозношћу, морамо почети да схватамо виолину у нашој народној музици кроз одређене дефиниције, или још боље, схватања о етномузикологији. Ово зато што тешко можете схватити проблем којим се бавите, а при том не знате у којим оквирима се ваше истраживање креће. Није исто говорити појединачно о пукој дебљини жица на виолини, димензијама горње даске, променама у облику гудала, као и техникама његовог држања, и говорити о томе у оквирима етномузикологије. Прва тумачења могу се сматрати сасвим као физичка мерења, чак се и држање гудала може приказати као физички модел моторике шаке десне руке (за 95 процената дешњака виолиниста на овој планети). Шта би могло да ове исте податке учини етномузиколошким, или пак да их у овом смислу тотално дисквалификује?

Мала дигресија: можда би се неко од вас, поштовани читаоче, запитао због чега упорно аутор ових редова говори о *етномузикологији*, а не *етноорганологији*,

будући да је тема рада један инструмент? За сада, нека привремен одговор (пре једног читавог потпоглавља о дистинкцији етномузикологије и етноорганологије) буде да је и тако проучавање народне инструменталне музике такође део етномузикологије, ако ништа друго, оно због тога што се етномузикологија сматра науком о музичком фолклору, па следствено томе, проучава и музику извођену на народним музичким инструментима. Ово, свакако, повлачи за собом објашњења о томе шта је то *народна* музика, плус шта је то *народни музички инструмент*, као и зашто би виолина спадала у исте... Али, како рекосмо, о овоме ће бити речи касније, у посебном делу рада.

У овом тренутку, вратићемо се неким појашњењима, али идеја нам је да, како год се поставили према истраживаном проблему, морамо посматрати музику. Јер се етномузикологија бави музиком. Погледајмо један пример⁷:

Чарлама

♩ = 109

Шта *све* можемо видети из овог записа (заиста, са посебним акцентом на *све*)? И шта *све* можемо приметити у вези са самим записом, оваквим какав јесте или како је приказан?

Вероватно оно што прво пада у очи из записа овог кола јесте хармонизација. Употребљен је релативно стандардан метод означавања акорада познат у цез-музици, са означеном основном акордском структуром и додатим басовим тоном (уколико нема означеног баса, акорд је у основном обртају). Дакле, већ из записа се

⁷ Пример транскрибован са компакт-диска *Romany Musical Heritage: Serbia*, AIMP LXXVII, Musée d'ethnographie, Genève 2006.

у први мах види да је овде реч о свирци у оквиру ансамбла. На жалост, док се не преслуша пример, не можете знати тачно о којим се инструментима у пратњи ради. Може се само претпоставити да постоји некаква басова линија, али који тачно инструмент је свира, није назначено у самом запису (тек преслушавањем можете закључити да се ради о контрабасу). Ипак, оно што видимо из записа јесте хармонски ритам који прати мелодију, груба басова линија, основна линија виолине (извесно редуцирана у погледу свих чујних украса, али је то учињено пре свега због читљивости записа), и, свакако, формалне карактеристике свирке. Запис је дат до момента када се наставља први мелодијски модел (тактови од 1 - 4), може се констатовати да је форма троделна (барем по уобичајеном начину посматрања форме свирке), и да постоји специфичан трећи део у коме виолиниста свира *pizzicato* техником, док остали инструменти свирају хармонско-ритмичку пратњу. Можемо пратити и потезе гудала виолинисте, који нам говоре о акцентуацији мелодије (означени потези на доле представљају, заправо, акценте, с обзиром да потез гудала према врху увек представља и тренутно појачан притисак кажипрстом на само гудало, што резултира кратким појачањем тона, тј. акцентом). *Pizzicato* места су сами крајеви мелодијских фраза у *A* и *B* деловима, што говори о потреби да се буквално стави тачка на крај мање градивне форме, али и да се направи посебан звучни ефекат, дакле, нека врста сигнала краја у оквиру кола *Чарлама*. Свакако, из записа видимо и да је ритам дистрибутиван, веома јасан, са одржавањем константног темпа, што говори о играчкој позадини кола. Коло је снимано ван контекста игре, као чисто инструментални комад, али се ипак може закључити да свирачи поступају као да имају стварне играче пред собом, будући да одржавају константан темпо, водећи рачуна о акцентима. Агогика није нотирана, само се на самом почетку слушно примећује мало спорије извођење прве две четвртине, па се већ у другом такту устаљује темпо. Ово је вероватно последица тога што виолиниста почиње сам, и тиме даје сигнал осталим члановима ансамбла да му се придруже. Овај сигнал садржи и поруке како тоналитета, тако и темпа, али и саме свирке, задајући на тај начин ансамблу коло које би требало свирати.

Укратко, ово *све* можемо видети из овог записа, али и допунити слушањем примера на назначеном диску. Свакако, неки од ових података јесу музички, и јесу

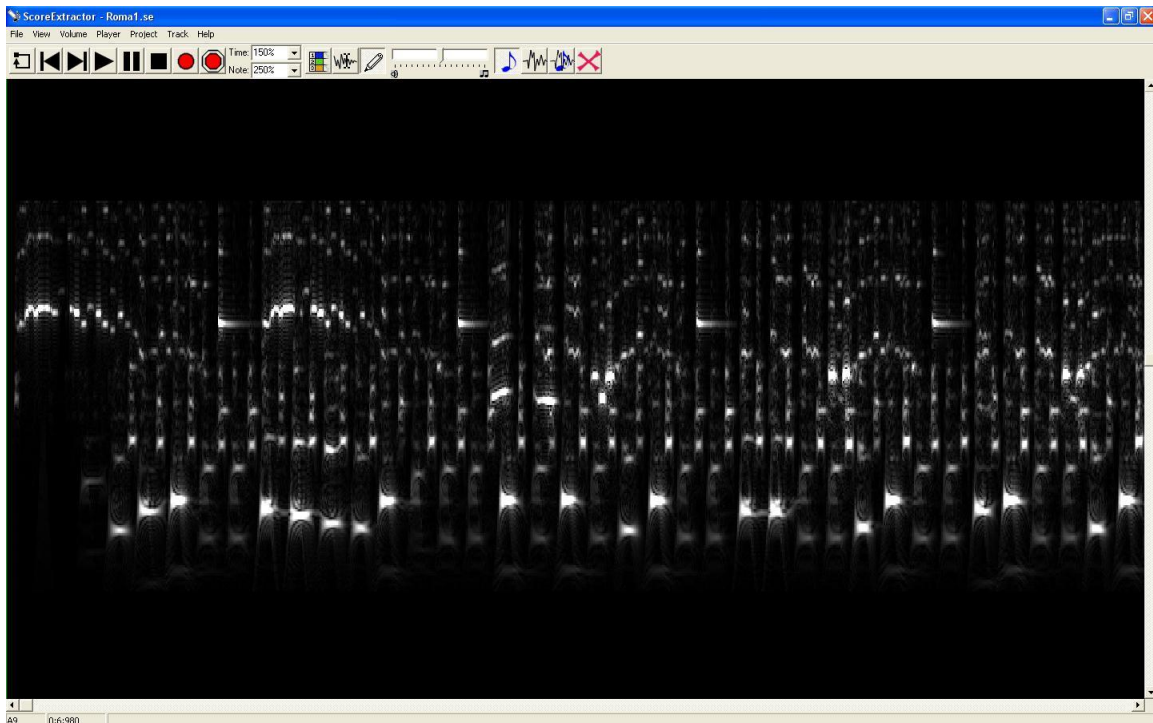
аналитички, а јесу и етномузиколошки, ако их тумачимо у контексту у коме се одиграва сама свирка⁸. Што се тиче самог записа, он је само један од милион могућих транскрипција овог музичког примера. Наизглед комплексан, барем судећи по количини црне боје у њему, ипак садржи превише мањкавости да би се оценио као свеобухватан. Нема у њему агогике, нема прецизно нотиране пратње, линија виолине је прилично једноставна у односу на стварно свирање, не постоје никакве ознаке за квалитет тона (како саме виолине, тако ни осталих инструмената), нема ознака за делове гудала који се користе (што утиче на квалитет звука), нема ничега што би упућивало на одлике стила, ма колико то деловало иначе неухватљиво... Нема много тога. У суштини, колико год наш запис био комплексан, тешко да може покрити *све* аспекте онога што бисмо желели записати и касније растумачити. То значи и да су резултати нашег истраживања проблематични, или бар непотпуни. Губимо из вида све елементе изведене музике, па самим тим губимо и све неопходне показатеље.

Касније ћемо показати да суштина истраживања инструмената, а посебно оних који су у веома широкој употреби и у народу и у оквирима класичне музике, није у приказивању самог инструмента (пошто је он до те мере стандардизован да су његове физичке одлике потпуно неважне за истраживање), већ у откривању музике која се изводи на њему и њених законитости. Свакако, и фактора који су евентуално довели до стварања те музике, или ако не стварања, оно барем њеног ширења и прихватања. Овом темом ћемо се бавити током читавог рада, сада само да је начнемо - како дефинисати етноорганолошко (етномузиколошко?) истраживање, и шта би све, сходно евентуалној дефиницији, требало учинити да се оно реализује на исправан начин. Исправан начин носи исправне закључке, односно доближавање оном идеалу поменутом раније - да се не понашамо само као прости пријемници музике, већ као активни учесници у њеном откривању.

⁸ У смислу у коме нпр. амерички етномузиколог Нетл посматра музичко-фолклорна збивања, види Allan P. Merriam: *Perspective on Definitions, Ethnomusicology*, May 1977, дефиниција на стр. 387 - "The field of ethnomusicology is music in culture", B. Nettl 1976.

Питање визуелизације и објективности

Не мислимо да ћемо баш ми разрешити питање које се поставља од самих почетака етномузикологије - колико су наша истраживања објективна?⁹ И, што је вероватно за сваког истраживача још битније, од чега то зависи? Погледајмо једну графику, па ћемо покушати да продискутујемо неколико ствари које се, како нам се чини, појављују у њој:



Ово је сонаграм првих 20 тактова већ приказаног кола *Чарлама*.¹⁰ Беле форме на слици показују заправо свиране тонове, с тиме да се виде и аликвотни тонови који се јављају. Интензитет беле боје показује јачину (амплитуду) тонова и аликвота, па се веома јасно могу издвојити свирани партови. Програм омогућава и конверзију

⁹ Навешћемо једно размишљање Нетла: "We are filling gaps in the field, but there are times when the field of ethnomusicology seems to give us substantially no new ideas of what the world of music is like" (Ми попуњавамо празнине поља, али има тренутака када изгледа да нам поље етномузикологије не даје никакве нове идеје о томе какав је, заправо, свет музике). Такође, нешто касније у истом чланку, "... I again looked into Robert Lachmann's little book, *Musik des Orients*, and realized that either explicitly or by implication he already, almost 40 years ago, had stated in a few sentences what I had stated in a series of articles" (Поново сам погледао у књижицу Роберта Лахмана, *Музика Оријента*, и открио да је он, било експлицитно или имплицитно, још 40 година раније, утврдио у неколико реченица оно што сам ја тврдио у серији чланака). Bruno Nettl: "The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments", *Current Musicology*, Chicago, 1975, стр. 70 - 71.

¹⁰ Сонаграм је добијен програмом *ScoreExtractor* v. 2.0.

визуелних података у MIDI-информације, што значи да се може веома прецизно одредити партитура свирке, уз ограничење да због природе MIDI-стандарда није могуће добити тачно фреквентно одговарајуће тонове (овај стандард дефинише само темпероване тонске висине, а сва одступања се могу приказати као 14-битни формат тзв. pitch bender-a, односно са финоћом 16384-тог дела целог степена, или приближно 0.0061 цента).¹¹

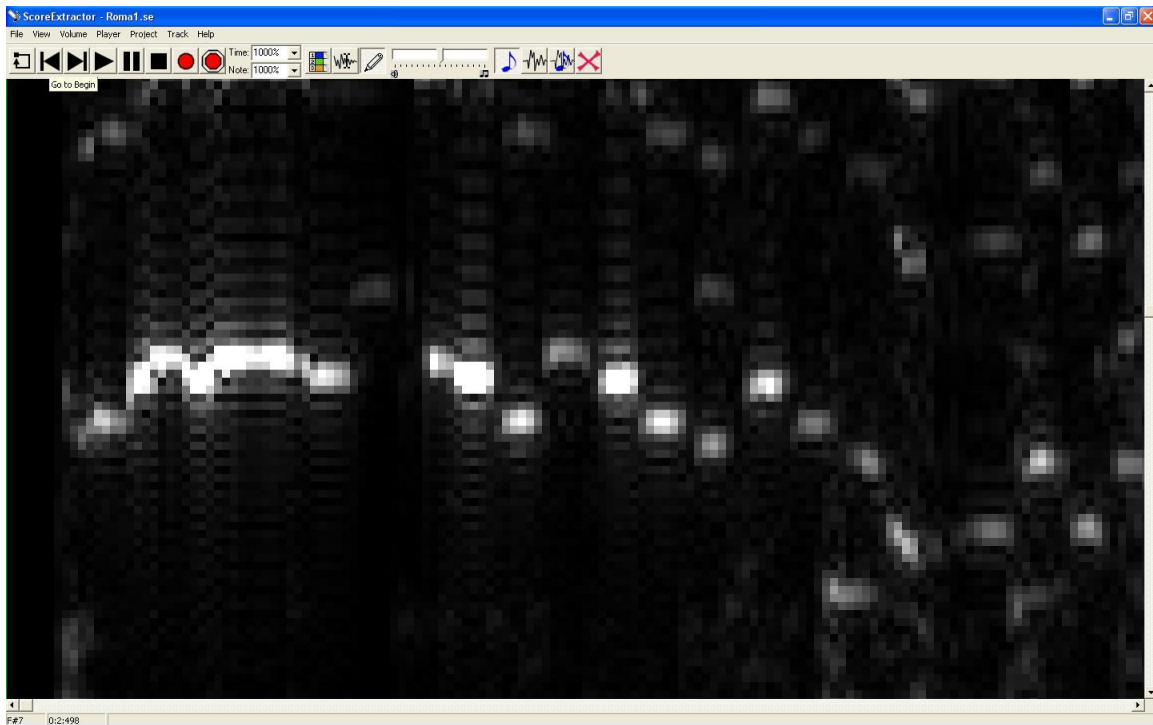
Шта се *све* сада види? Прво, јасно се види форма свирке, са пет приказаних делова (и то део А два пута, а затим део В три пута). Ова форма се не подудара са формом приказаном у обичном нотном запису какав смо видели, јер се јасно види једна појава дела В више него у запису. У самом запису су коришћени знаци за репетицију, па како није било могуће таквим знацима означити тачно три појаве једног дела, то је једноставно - прескочено. Иначе, сама макро-форма свирке није толико круцијална за теренска снимања, зато што сами свирачи комбинују коришћене одсеке по сопственом нахођењу, и битна одлика форме су само различити одсеци, а не и њихов распоред. Како стандардна транскрипција представља у извесном смислу просек извођења, онда не изненађује да је иста репетиција стављена на сваки одсек, јер се претежно изводе са једним понављањем. Ипак, сонаграм открива *објективну* слику нашег кола, с обзиром да представља само визуелизацију извршеног физичког мерења звучног снимка. Свакако да и физичко мерење може садржати грешку, међутим, грешка се ту односи пре свега на финоћу мерења, односно степен превођења мерења у визуелни приказ. Дакле, можемо одређивати резолуцију или финоћу мерења, но, фреквенције, амплитуде и трајања тонова у снимку су *објективне*, односно постоје независно од нас. Наше слушно анализирање и перципирање може да буде условљено разним факторима,¹² као што су жеља да поједноставимо запис, да пренебрегнемо одређене аспекте, да прикажемо јасан ритам, да јасно опишемо мелодију, да евентуалне грешке у извођењу апроксимирамо, да записујемо према одређеном узору или на исти начин као и други материјал који смо истраживали раније итд. На овај начин, свакако да

¹¹ 14 бита информације репрезентује 16384 могућности у оквиру једног целог, па би једна од њих представљала наведени део цента.

¹² Погледај читаво поглавље о транскрипцији код Helen Myers: *Ethnomusicology: an Introduction*, Chapter V - Transcription, by Ter Ellingson, London 1992, стр. 110 - 152.

процес транскрибовања укључује велику дозу субјективности, с друге стране, није ни сасвим јасно одређено због чега нешто записујемо (рецимо, доста истраживача сматра да на тај начин чувамо музички фолклор од заборава). Шта нам пружа, пак, сонаграм? Управо оно што је - слику звука.

Видели смо како се јасно сагледава форма свирке у овом примеру. Јасно се виде и тонови, као и линије три инструмента - баса, тамбуре (односно контре, која свира акорде) и виолине. Интересантно је пратити октавни хармоник виолине, који као сенка изнад прати линију овог инструмента. Сасвим јасно се виде и акценти који као сигнали означавају почетке одсека, а изузетно јасно видимо општу временску организацију свирке, као и ток ритмичких јединица (вертикални стубићи који су приближно једнаког трајања, што говори о веома прегнантном пулсу током свирке). Истини за вољу, добар део ових димензија се види и у оном нотном запису, међутим, оно што се не види (између осталог), а што сматрамо изузетно важним за наше истраживање виолине у народној музици Србије, јесте следеће:



Ово је слика првих 7 четвртина линије виолине. Карактеристична је графика почетног мотива, у нотном запису приказана као украсни тон праћен мордентом на g_2 , док се овде види читав низ тонова почињући од празне жице e , што се извесно разликује од нотног записа. Оно што желимо да кажемо, а што је битно за

проучавање свирке на једном овако познатом и општем инструменту, јесте да на овај начин улазимо у поље стилске анализе, где се може показати и доказати постојање одређених индивидуалних, али и општијих стилова извођења. Исто се потврђује и у савременијој литератури везаној за оваква истраживања,¹³ где се сонаграм узима као ефикасно и прецизно средство за стилску анализу.

И није само стилска анализа у питању. Морамо у току рада објаснити и оценити сврху транскрибовања материјала, начине и поступке којима бисмо могли добити праву, објективну слику музике која се изводи на виолини, јер од тога зависе и крајњи закључци који се морају извући из посматраног материјала.

¹³ Ibid, стр. 153 - 218, али и Sammi Nketia: Music Style of Central Africa, *Ethnomusicology* LXII, New York, January 2003, стр. 98 - 109.

Увод

Чиме ћемо се, заправо, бавити у овом раду? Шта је наш предмет проучавања, какав материјал истражујемо, које методе ћемо користити, шта очекујемо?

Све су ово стандардна питања, и, најзад, стандардни распоред теза по којима би се развијао један уобичајени увод. Међутим, рекосмо на почетку да ово мора бити *грандиозно*, па да не издамо сами себе, кренимо мало другачијим путем. У суштини, ништа се битно неће променити, али нам се чини да има просто кудикамо битнијих ствари за дискусију од простог набрајања долазећих елемената рада.

Народно и традиционално

Пре свега, рад је насловљен *Виолина у народној музици Србије*. Зашто није насловљено у *традиционалној* музици? Сведоци смо да се последњих година, па и деценија, термин музички фолклор замењивао полако термином традиционалне музике, па је тако чак и највећа и најважнија међународна организација за истраживање фолклора, основана још 1947, IFMC (International Folk Music Council) променила име у ICTM (International Council for Traditional Music). Могуће да је до ове промене дошло и због прилично несрећно сročене дефиниције музичког фолклора ("фолклорне музике"), управо дате од стране Савета још 1954. године у

Сао Паолу.¹⁴ Несређеност односа "фолклорног" и "традиционалног", где се "традиција" узима здраво за готово, односно као унапред дефинисан и сасвим јасан и општеприхваћен појам. Тако "фолклорно" представља последицу "традиционалног", а "традиционално" је све оно што је обликовано трима факторима, тачније дефинисано посредно преко њих. Истини за вољу, тешко је замислити музику која не подлеже овим факторима (замислите, рецимо, неку Бетовену или Моцартову симфонију које се и данас успешно изводе, а да не подлежу континуитету и селекцији, а за варирање се брину извођачи и диригенти...). Једино што би требало да је одваја од музике коју проучавају колеге музиколози јесте поменути, а недефинисан фактор усменог, процес преношења који је посебно у последње време веома проблематичан. Наиме, још и пре официјалног почетка етномузикологије, дакле 1885, постоје многобројни записи музичког фолклора. У последње време, са развојем масовних медија, ови записи се све више користе у сврху репродукције музичког фолклора, а поменућемо само да је ситуација у нашој земљи таква да се под маском "очувања фолклора" готово свакодневно организују нови извођачи и групе, који себе, користећи се записима музичког фолклора, промовишу као "борце за очување културне баштине" или "извођаче аутентичне српске (народне) традиције"¹⁵. Оваква појава је сасвим супротна оном дефинисаном појму "фолклорне музике", а са друге стране, постоји готово консензус када је у питању етикетирање оваквих извођача као "изворних" или "етно". Размотримо један цитат:

"У овом процесу новог вредновања традиционалне музике, њеним баштиницима се може помоћи на различите начине. Наравно, најхитније питање тиче се преноса музичког наслеђа; тај процес, пошто се више не одвија уобичајеним путем, мора добити потпору. На пример, извођачима се могу ставити на располагање постојећи звучни записи; наиме, снимци које су етномузиколози систематично правили и архивирали могу у том погледу да се, у неком тренутку, покажу од виталног значаја."¹⁶

Лоран Обер овако говори о "неуобичајеном" путу преношења онога што означавамо "традиционалним", односно, преношењу путем било звучних записа,

¹⁴ По њој, "фолклорна музика је продукт музичке традиције која се развила путем процеса усмене традиције, а фактори који обликују традицију јесу континуитет... варирање... и селекција...". Dragoslav Đević: *Uvod u osnove etnomuzikologije*, skripta, Univerzitet umetnosti, Beograd 1970, стр. 47.

¹⁵ Погледај омоте разних издања наших "етно" група, као Теофиловићи, Биља Крстић, Теодулија...

¹⁶ Rolan Ober: *Muzika drugih*, Biblioteka XX vek, Beograd 2007, стр. 19.

било нотних записа које су етномузиколози стварали током година. Интересантно је да је ово у извесном смислу покушај оживљавања традиције, тј. музике која више не постоји и не изводи се (јер је највероватније престао да постоји узрок њеног извођења). Значи да "традиционално" полако постаје франкенштајнизирано, уколико бисмо могли да користимо такву кованицу. Оживљава(ју) се мртава(и), што тешко доноси праве резултате, осим оних већ описаних у причи Мери Шели. Уопште, веома је занимљива појава да етномузиколози и други научници који бар додирују ово поље упорно сматрају како је само старост материјала уједно означитељ његове подобности за истраживање, али то је посебна тема којој би свакако ваљало посветити одговарајућу пажњу. Но, у овом тренутку за нас и за наш рад је много битније нешто друго: шта је оно из наслова што дефинише наш предмет истраживања?

Није виолина у традиционалној музици. Није виолина у музичком фолклору. Виолина је у *народној* музици. Ако негде потражите по домаћој стручној литератури дефиницију термина *народно*, или *народна музика*, најчешће ћете наићи на - празнину. Морамо признати да и иначе наша стручна литература етномузиколошког поља пати од многих мањкавости у погледу решавања основних философских проблема науке, па ни *народно* није изузетак. Ни светска литература поља није много боља. Термин који би одговарао термину *народног* је енглески термин *folk*, који у преводу и значи *народ*, *народни* (немачки *völk*, *völker*). Изворно, Томсов предлог означавања народних обичаја, вештине и општег знања је била кованица *folklore* (од *folk* - народ и *lore* - знање) још 1848. године.¹⁷ Но, термин *folk* користе и амерички музиколози и етномузиколози да представе један правац популарне музике педесетих и шездесетих година прошлог века, предвођен извођачима као што су Вуди Гатри и Боб Дилан, касније и Џоан Баез.¹⁸ Било како било, термин *народно* се користи, дакле, и за неке врсте популарне музике, коју тешко да можемо означити као *традиционалну* у смислу у коме најчешће користимо тај термин, будући да и те како подлеже ауторским правима, а и другачијим принципима преношења и, пре свега, стварања у односу на оне који су

¹⁷ Оп. cit. 12, стр. 45.

¹⁸ Види *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, edited by John Pareles, Rolling Stone Press/Summit Books, New York 1983.

представљени у дефиницији из Сао Паола или, пак, Оберовим разматрањима. Евидентно је да и ми морамо посегнути за појашњењем нашег наслова.

Ако питате на терену казиваче како би вам они објаснили *народно*, или просто шта је то што они сматрају *народним*, они ће најчешће указати на музику која се емитује на радио-станицама. Тек понеко ће рећи и да је то нека музика учена од старијих нараштаја или других извођача, односно оно што ми колоквијално посматрамо као *традиционално*. У том смислу, наслов нашег рада би дисквалификовао нумеру која је већ приказана на почетку рада, коло *Чарлама*. То није радијска музика. Или можда јесте? Да ли би, у овом смислу, тема нашег рада обухватала само музику извођену на радију (у најширем смислу речи) и њене евентуалне варијанте прихваћене у народу? Да ли би у том случају наш рад уопште био етномузиколошки по дефиницији (ако се етномузикологија бави музичким фолклором, традицијом или већ нечим сличним, да ли се бави и некаквом ауторском музиком и музиком која се не преноси усменим путем?¹⁹). Погледајмо један пример:

¹⁹ У Закону о ауторским и сродним правима Републике Србије и Црне Горе, објављеном у *Службеном гласнику* 61/04, у делу о ауторском праву и дефиницији ауторског дела, стоји у члану 2:

- (1) *Autorsko delo* je originalna duhovna tvorevina autora, izražena u određenoj formi bez obzira na njegovu umetničku, naučnu ili drugu vrednost, njegovu namenu, veličinu, sadržinu i način ispoljavanja, kao i dopuštenost javnog saopštavanja njegove sadržine.
- (2) *Autorskim delom* smatraju se, naročito:
- 1) *pisana dela* (knjige, brošure, članci, prevodi, računarski programi u bilo kojem obliku njihovog izražavanja, uključujući i pripremni materijal za njihovu izradu i drugo);
 - 2) *govorna dela* (predavanja, govori, besede i drugo);
 - 3) *dramska, dramsko-muzička, koreografska i pantomimska dela*, kao i *dela koja poticu iz folklora*;
 - 4) *muzička dela*, sa rečima ili bez reči;
 - 5) *filmska dela* (kinematografska i televizijska dela);
 - 6) *dela likovne umetnosti* (slike, crteži, skice, grafike, skulpture i drugo);
 - 7) *dela arhitekture, primenjene umetnosti i industrijskog oblikovanja*; итд.

Из овога директно произлази и да су дела фолклора ауторска дела, уз напомену да је аутор анониман, те из тог разлога не може потраживати ауторску надокнаду. Скрећемо пажњу на дефиниције 2 и 3 из овог текста, које уважавају фолклорна дела из области театра, док се фолклор не помиње експлицитно у дефинисању ауторских права у односу на музичка дела, са и без текста, но то значи и да се **све** музичке творбе, укључујући и фолклорне, имају сматрати за музичка дела заштићена ауторским правом. Дакле, непознавање аутора не утиче на ауторизацију дела, али за нас је важно приметити да у овом, законском смислу, разлике између тзв. ауторског дела и музичко-фолклорног дела суштински нема, те је постављено питање излишно, или се морамо другачије поставити према дефиницији етномузикологије, где је као решење много вероватније ово друго - тј. предмет проучавања етномузикологије укључује ауторска дела!

Свилен конач

Властимир Павловић - Царевац

Violin I

Violin II

Viola

Contrabass

4

7

итд.

итд.

F C F

Fm C G D7 G

Пример је вероватно и превише познат да бисмо га на овом месту и превише коментарисали. Ипак, неке опсервације, а у вези са већ наведеним примером

Чарламе су неизбежне. Прво што пада у очи јесте свирање у оквиру ансамбла. Извођење *Чарламе*, да подсетимо, чине три инструмента, виолина, тамбура и бас. Извођење *Свиленог конца*, пак, чини доста већи број инструмената, с тиме да су они опет груписани у три основне деонице - деоницу виолине (повремено појачану терцом), деоницу хармонско-ритмичке пратње (коју овде уместо тамбуре чини група виолина и виола) и деоница баса. У Царевчевом ансамблу се јавља и флаута, али само као звучно обогаћење, односно аранжмански додат инструмент који дуплира или прву или другу виолину, па нема никакву самосталну деоницу. Деонице "контре" и деонице баса у оба примера у потпуности кореспондирају. Карактеристични "ес-там" ритмички покрет²⁰ у средњем гласу је изведен на потпуно исти начин и у једном и у другом примеру, уз напомену да је свесно направљена разлика у начину транскрибовања, делимично и због већег звучног апарата у другом случају (о транскрибовању - поново наглашавамо, биће више речи мало касније). Начин обликовања пратећих деоница и усаглашавање инструмената у њима је истоветно, као што је уобичајено и у оквирима других наших *традиционалних* ансамбала,²¹ и своди се на свирање тешких тактових делова линијом баса, која је у основи једноставна и базирана на смени основних тонова и квинте текућих акорада, као и "контрирање" линијом виола или тамбуре, представљену кроз свирање комплементарних ритмичко-хармонских елемената (пуним акордима или деловима акорада који "недостају" у односу на бас попуњавају се осминске пулсације, те се добија константан моторичан, мада прилично једноличан ритам пратње). Линије водеће виолине су, при томе, веома самосталне, независне од пратње, па у оба случаја имамо потпуну хомофону фактуру. Ова независност водећег инструмента и веома прецизно дефинисана пратња су основе свирке ансамбала како гудачких, тако и других врста као што су тамбурашки или блех,²² али оно што је за нас и нашу тему битно, овај начин извођења дефинитивно представља *традиционалан* начин извођења. Да ли је ово решење нашег проблема *народног*? Свакако да ћемо и у каснијем току рада често

²⁰ У смислу у коме то помиње и један од највећих истраживача музике коју изводе ансамбли код нас, Д. Големовића. Види Dimitrije O. Golemović: Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 215.

²¹ Ibid, стр. 214-215.

²² Op. cit. 20, стр. 214.

покушавати да покажемо међусобне утицаје и прожимања градске и сеоске, ромске и српске, *радијске* и *традиционалне* музике, неке друге и неке треће, или свих њих заједно, извођене на виолини. Но, сада ћемо се фокусирати само на једну чињеницу - и свирке малих сеоских ансамбала и свирке великих *народних* оркестара радиостаница почивају на истим принципима стварања и многим заједничким стилским и обликовним одликама, што их дефинитивно трпа у исти кош за проучавање. Да ли је свирка великих оркестара потекла од свирке малих, сеоских, или је обрнуто, или се ради о прожимању сеоске и градске праксе и универзалном принципу стварања на одређеном поднебљу, остаје да се види у току нашег рада. Но, ово је сасвим довољно за овај део увода и сасвим довољно за објашњење зашто у називу *народна*²³.

Виолина против виолине

После објашњења одређеног термина у теми нашег рада, логично је да следи и објашњење саме теме. Шта је то што истражујемо? Већ смо начели ово питање у претходним редовима, извесно дефинишући музику (или врсте музике) које ће бити у фокусу наше пажње. Међутим, да ли је ова тема само то?

Виолина (321.322.1 по Змаги Кумер,²⁴ а 352.121.1 по Ментлу Худу (Mantle Hood), који је разрадио Хорнбостел-Заксов (Hornbostel-Sachs) систем²⁵) је несумњиво чаробна реч рада, магични предмет који с једне стране нуди одређене музичке могућности оном бољем или лошијем мађионичару, а с друге стране представља звучни алат или оруђе једног музичара који њиме изражава своје музичке (или музичко-фолклорне?) идеје. У ком смислу је дефинисати и посматрати?

²³ Веома често се у западној литератури користи термин *вернакуларна* музика. Овај термин, пак, није често употребљаван код нас, па ћемо га и у раду размерно ретко користити.

²⁴ Zmaga Kumer: *Ljudska glasbila in godci*, Slovenska matica, Ljubljana 1983, стр. 76.

²⁵ Helen Myers: *Ethnomusicology: an Introduction*, Chapter X - Organology, by Geneviève Dournon, London 1992, стр. 253-254, 277-279.

Виолина би свакако требало да буде предмет проучавања органологије. Шта је органологија? Још од времена Преториуса овај назив носи колико разумевање толико и недоумице.²⁶ Назив *De organographia* његовом другом тому расправа о музици,²⁷ преузет од грчког назива *органон* (што значи алатка или инструмент коришћен у неку сврху или за трговину, чак и људски орган),²⁸ покренуо је посебну дисциплину која за циљ свог дејствија данас има музичке инструменте. То није спорно. Развој ове дисциплине је био релативно дуг и опсежан, и далеко је дужи од развоја етномузикологије. Оно што је посебно важно да се истакне у вези органологије јесте чињеница да органологија никад није била наука или научна дисциплина која је тежила ка разматрању музике извођене на инструментима. Није чак ни превише лутала у тражењу свог предмета проучавања. Једноставно, он је увек био усмерен ка физичкој појавности његовог величанства инструмента и према покушајима његовог сврставања.²⁹ Изгледа да је та појавност била толико упечатљива и занимљива научницима да на друго нису ни помишљали. Уосталом, сам почетак етномузикологије нам говори о значају органологије.

Када је 1885. објавио свој легендарни чланак у коме је дефинисан цент-систем,³⁰ Елис свакако није могао знати да ће бити много касније сматран родоначелником нове науке - етномузикологије. Само по себи, ово не би било ништа спорно, нити превише вредно дискусије, да није једне ситнице - са данашњег становишта гледано, Елис није поседовао никакве звучне снимке фолклора о коме је писао и који је тако минуциозно анализирао новом методом која се узима као прва научна метода везана за нову науку. Просто, прва снимања

²⁶ Michael Praetorius: *Syntagmatis musici tomus secundus*, Wolfenbuttel 1618, reissue 1968.

²⁷ Ibid.

²⁸ Op. cit. 25, стр. 245.

²⁹ Што се може видети из многобројних органолошких радова, како историјских, тако и савременијих, од већ поменутог Преториуса, преко Амиоа, Вијотоа, до Мајона, Хорнбостела, Закса, Шефнера и многих других. Види: Jean - Jacques M. Amiot: *Mémoire sur la musique des Chinoise tant anciens que modernes*, Paris 1779, reissue 1973; Gillome A. Villoteau: *Description historique technique et littéraire des instruments de la musique de l'antique Egypte, Descriptions de l'Egypte*, ed. E. F. Jomard, Paris 1809-1822; Victor C. Mahillon: *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental et Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, Ghent 1880-1912; Erich M. Von Hornbostel und Curt Sachs: *Systematik der Musikinstrumente: ein Versuch*, *Zeitschrift für Ethnologie XLVI*, Berlin 1914, стр. 533-590; André Schaeffner: *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris 1936, reissue 1980.

³⁰ Alexander J. Ellis: *On the Musical Scales of Various Nations*, *Journal of the Society of Arts XXXIII*, New York, 27th March 1885, стр. 485-527, 30th October 1885, стр. 1102-1109.

музичког фолклора почела су тек 1891. године (иако је фонограф направљен још 1877.), тако да првих шест година онога што данас означавамо као етномузикологија није могло бити звучно документовано. Ми данас тврдимо да није могуће некога означити као етномузиколога уколико нема документовану грађу на основу које врши своја истраживања. Шта је онда са Елисом? Он није имао звучне снимке, али је имао нешто што се такође може означити као музички артефакт - инструменте чије је тонске низове мерио. Фиксираност прагова на инструментима средњег истока дала му је за право да његова мерења буду валидна, а нама за право да га ипак прогласимо оцем етномузикологије. Дакле, етномузикологија почиње органологијом, а органологија се не бави музиком?!

Ово захтева дуже објашњење. Пре свега, објаснимо на шта се односи органологија, шта она обухвата. Несумњиво, бави се музичким инструментима. Како она дефинише музички инструмент? Органологија је ту прилично јасна: музичким инструментом се има сматрати сваки апарат или направа коју је створио човек у циљу прављења звука или звукова.³¹ Интересантно је да Хорнбостел није правио разлику да ли су ове справе направљене људском руком или се узимају предмети из природе, па за инструмент сматра било шта на чему се вољно може створити звук.³² Било како било, и касније се разни проучаваоци баве дефиницијом инструмента и органологије, као Шефнер, Закс, Бихнер и други, и претежно су сагласни да су у питању одређене машине или апарати којима се интенционално прави звук. Неки, као Шефнер, стављају акценат на музичку употребљивост и контекст тог звука, на тај начин раздвајајући звукове које би, рецимо, правиле индустријске машине.³³

Што се тиче органологије, она покрива поље музичких инструмената уопште, било каквој врсти музичке традиције припадали ("класични" или "народни", "западни" или "незападни" итд.).³⁴ Овако дате границе органологије су, наравно, веома магловите, и није сасвим јасно да ли се оне односе на саме

³¹ Оп. cit. 25, стр. 247.

³² Erich M. Von Hornbostel: The Ethnology of African Sound-instruments, *Africa VI*, Nairobi - London 1933, стр. 129.

³³ Мада у погледу разних категорија данашње популарне музике звуци машина и те како играју "музичку" улогу - нпр. у "техну", "индастријалу" и сл.

³⁴ Оп. cit. 25, стр. 246.

инструменте или на музику извођену на њима, или, пак, и на једно и на друго. Ментл Худ је покушао да разграничи, како он каже, органографију од органологије.³⁵ На овај начин, органографија би обухватала просто приказивање инструмента, са његовим физичким одликама, док би се органологија бавила информацијама које воде до сврставања, односно класификације инструмената.³⁶ Ако пажљиво пропратимо и растумачио развој органологије, видећемо заправо да је заиста органологија битно старија од етномузикологије, будући да се у идејном смислу није превише одмакло од категоризација инструмената, било да су оне пореклом из старе Кине, или да су прилично новије, као већ поменути радови Мајона, Хорнбостела, Закса, Шефнера... Мајон је одличан пример, с обзиром да се ради о музејском кустосу, који је пре свега водио рачуна о класификовању материјала предвиђеног за излагање, а његове идеје су водиле до Хорнбостел-Заксове поделе, па и до Шефнерових разматрања.

Но, да ли је звучно тело доминантно као основ класификација у савременој органологији и није толико битно, као чињеница да органолози прећутно избегавају - музику извођену на овим истим инструментима! То наводи неке истраживаче да, после Худа, дају и нове предлоге за термине, па се јавља подела на органологију и органофонију, где би ова друга заправо била дисциплина која се бави звучним резултатом дејства инструмента.³⁷ Ми смо ипак мишљења да је решење оваквог проблема кудикамо једноставније, и своди се на упоређење етномузикологије и (етно)органологије. Ако се етномузикологија сматра науком која проучава (некакву) музику, онда ту спада и инструментална музика. С друге стране, оставимо (етно)органологију да се бави физичком појавношћу и класификацијама, пошто изгледа да је то не максимални домет ове науке, већ једноставно поље њеног делања и интересовања. Овиме никако не желимо да умањимо значај органологије, напротив, већ да укажемо да је органологија само пратећа дисциплина етномузикологије, чији се резултати користе у етномузиколошком истраживању, дакле, као што су то и етнологија, психологија и

³⁵ Mantle Hood: *The Ethnomusicologist*, New York 1971, стр. 125-126.

³⁶ Ibid.

³⁷ Слична размишљања се јављају и код Листа и Мациевског, и своде се на то да се етномузикологија бави и инструментима (самим)... и музиком која се на њима изводи". Упор. George List: *Ethnomusicology: a Discipline Defined*, *Ethnomusicology* XXIII, New York 1979, стр. 1 - 4.

друге науке и научне дисциплине. Максимални "музички" домет органологије би био посматрање неких елемената продукованог звука, као што је анализа акустичких феномена или употребних лествица.³⁸ И управо овај елемент употребних лествица је послужио Елису у његовом истраживању да бисмо га данас памтили као првог етномузиколога.

Из овога видимо и извесно решење постављеног проблема - како то етномузикологија почиње органологијом, а органологија није део етномузикологије? Да, органологија није део етномузикологије, већ, као што смо видели, пратећа или упоредна дисциплина, али у неким сегментима се ове две науке прожимају. Елисов рад о лествицама је дефинитивно у зони прожимања. С једне стране, етномузиколози веома често говоре о тонским структурама као једном од основних елемената анализе и класификације музичко-фолклорне грађе, док органолози тонске структуре приписују физичко-акустичким својствима инструмента. Дакле, разлог и сврха употребе истог елемента није исти, али резултат јесте. Опет, све једно како решавате један задатак, морате стићи до истог резултата...

Наравно, нисмо писали ове редове да бисмо правдали Елиса или етномузикологе који га прихватају као зачетника науке којом се баве. Ово је, заправо, прича о *виолини*, оној виолини из наслова коју покушавамо да објаснимо и да укажемо на њено место и начин приказивања у овом раду.

Да подсетимо - резултат овог рада би требало да буде докторска титула аутора рада, и то титула доктора етномузикологије. Не доктора органологије. Осим тога, морамо се запитати да ли постоји нека разлика између виолине и, рецимо, чембала или гусала? Можда поређење изгледа сасвим сумануто, да не кажемо онако лагано неуобичајено, но разлози су више него јасни.³⁹ Иако су гусле настале доста раније од виолине или чембала, њихова употреба и начин градње, колико стандардизован толико и индивидуалан, начинили су од њих тему достојну етноорганолога. С друге стране, виолина или чембало једноставно нису били у

³⁸ Ор. cit. 25, стр. 247.

³⁹ Аутор се већ бавио подвлачењем разлика одређених инструмената и њиховом значењу. Види Младен Марковић: Разлике у свирци на гуслама и виолини као последица конструкционих разлика ових инструмената, *Зборник радова XXXII КСУФЈ*, Соко Бања 1989, стр. 245-249.

фокусу пажње, с обзиром да се и нису сматрали "правим народним" инструментима (чембало, истина, ни данас, а вероватно и неће бити). Тек спорадично ћете наћи радове етноорганолога (квалификованих, неким чудом, као "етномузиколога") који се озбиљније баве виолином са становишта градитељства или акустичких особености.⁴⁰ Томе вероватно доприноси дуго укореењено веровање да су "народни инструменти" само они на којима се изводи "народна музика" и које је народ и изградио, мада такво становиште није прихваћено међу домаћим етномузиколозима.⁴¹

За виолину се зна где је настала, како је настала, које су претече, како се све користила и како се користи, како се гради, како је грађена, ко је прави, материјали за израду, алати и све остало што би могло да занима једног органолога. Нас то не занима. И то не пре свега зато што се декларишемо као етномузиколози, већ зато што би требало да откривамо непознато, а не познато. Виолина као инструмент је сасвим позната, и небитно је за саме свираче *Чарламе* или *Свиленог конца* да ли је горња даска (гласница) дебела 0.65 или 0.67 милиметара, или су жице на виолини од црева или метала, или да ли је жабица на гудалу тешка 78 или 76 грама. Невитно је и за нас. За нас (и за њих) битно је само шта се продуцира овим инструментом, односно сама музика. Да, та музика може имати своје специфичне тонске структуре (мада и не мора), али то не чини наше истраживање органолошким, и нећемо зато појам *виолина* у наслову схватити као позив на органолошку студију, већ управо позив на проучавање *музике* извођене на виолини, односно читав наслов би требало схватити као етномузиколошко истраживање *народне* музике свиране на виолини на територији Србије. Виолина је, дакле, само коришћено оружје у борби за музику.

* * *

⁴⁰ Види Станислав Кнежевић: *Градители виолина у Србији*, магистарски рад, рукопис, ФМУ, Београд 1995.

⁴¹ Рецимо, дефиниција народног музичког инструмента коју даје Драгослав Девић каже да је "народн музички инструмент... сваки онај... на коме се изводи народна музика". Види Драгослав Девић: *Етномузикологија*, скрипта, део III, Универзитет уметности, Београд 1977, стр. 12.

Вратићемо се на овом месту на прве редове овог потпоглавља. Приметићете да су се појавила два различита броја у класификовању виолине, дакле различито објашњење за исти инструмент (још ово просто морамо појаснити, и са органологијом као пратећом дисциплином завршавамо). Одакле долази ово?

Класификације инструмената као основа органологије нису ни нове, нити су нека специјална идеја западне цивилизације, као што би западноцентрично настројени читаоци могли да помисле. Тачније, базична идеја којом се и данас руководе постојеће систематизације инструмената (па самим тим и народних музичких инструмената) јесте идеја о звучном телу, односно извору вибрација које продукују звук. Старокинески систем од осам категорија је управо такав пример,⁴² дефинишући категорије према извору звука (свилене жице, кожа бубњева, метал звона...) или према облику који садржи ваздух (бабмус код цевастих свирала, глина код округлих...). Мада не претерано прецизна и обухватна, ова класификација из осмог века пре нове ере је и те како драгоцену, јер даје основе постављању звучног тела у жижу интересовања органолога. Међутим, она је кроз своје јасне категорије била и ограничавајућа, будући да је заснована на сасвим конкретним инструментима, што је за било какво постављање универзалних класификација ограничавајуће.

Једна друга подела, која такође не долази са Запада, је ипак била значајнија и утицајнија. Ради се о индијској подели са самог почетка ере, у којој се музички инструменти деле на четири класе: *tāta vādhyā* (инструменти са растезањем, односно жичани), *avanadha vādhyā* (причвршћени или прекривени, бубњеви са кожом), *sushira vādhyā* (удубљени или избушени, свирале у које свирач дува) и *ghana vādhyā* (код којих се удара чврст материјал, посебно метал).⁴³ Очигледно, ова подела је пре свега отворена, што значи да се у њу лако могу уносити нови инструменти, не само нови као новоткривени, већ и новоконструисани, па чак и замишљени. Подударност ове поделе са данашњом Хорнбостел-Заксовом класификацијом је просто фрапантна, па иако их раздваја око 1900 година и значајан простор, ипак су у основи еквивалентне.

⁴² Ibid, стр. 14.

⁴³ André Schaeffner: *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris 1936, reissue 1980, стр. 43.

Наравно, Хорнбостел и Закс нису просто преписали староиндисјку поделу. Рад Мајона⁴⁴ је такође битно утицао на њих, а преименовање и јасније дефинисање четири категорије (и у односу на Мајона - аутофони постају идиофони), праћено Дјуијевим (Dewey) децималним системом, водило је до класификације са бројевима какву данас познајемо.

Да се вратимо сада оним бројевима виолине. Први број је придружен инструменту у наведеној књизи Змаге Кумер, која је свакако и даље драгоцен органолошки приказ народних музичких инструмената Словеније. Као прилог свом тексту, ауторка даје и комплетну таблицу бројева инструмената по Хорнбостелу и Заксу.⁴⁵ Ако погледамо ту таблицу, видећемо да у њој наведени број за виолину (*госли*), 321.322.1, није унет. Унете су само категорије и поткатегије инструмената, па су тако под бројем 321.322 наведене лутње са вратом и одвојеним резонатором или гитаре, па пошто је ауторка сматрала да виолина по облику свакако спада у ову категорију, добила је број 321.322.1. Категорија 322 већ је означена и у оригиналној класификацији као *харфе*.

С друге стране, у *The New Grove Dictionary of Music*⁴⁶ дата је редигована таблица, у којој виолина има наведени број (352.121.1), што је последица увођења и других потподела у категорију кордофоних (3). Тако су овде лауте (лутње) означене са бројем 351, уместо оригиналног 321 у Хорнбостел-Заксовој класификацији, па отуда и ова мала забуна. Наравно, ови бројеви нису били наша поента. Важно је приметити да се у оквирима органологије класификације мењају, дорађују, допуњавају, али у оквирима етномузикологије ово нема суштинског значаја. Виолина остаје исти инструмент који год број да има, *Чарлама* остаје то што јесте без обзира да ли је свирана на мајсторској или фабрички израђеној виолини. Дакле, наша виолина из наслова дефинитивно је везана за *музику* која се свира на њој.

⁴⁴ Victor C. Mahillon: *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental et Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, Ghent 1880-1912.

⁴⁵ Op. cit. 24, стр. 206 - 218.

⁴⁶ *The New Grove Dictionary of Music*, ed. Stanley Sadie, 9, стр. 76 - 89.

Шта очекујемо?

Сваки рад овог типа има обављена тзв. предистраживања. Захваљујући томе, можемо дати извесну предикцију онога што би требало да следи као резултат овога писанија, а и свакако да сваки аутор бар у извесној мери има већ решено своје дело (у необавезним разговорима са колегама, често они веома искусни указују да се "увод пише последњи" - што значи да смо на крају!?).

Шта је оно што се очекује овим радом? Као и на готово све проблеме у оквирима етномузикологије, и на ово питање може се одговорити на бар два начина. Један је - шта бисмо ми могли очекивати, а други - шта се очекује од нас, или шта би неко ко види овакав наслов очекивао од овог рада? Кренућемо од друге варијанте, јер бисмо желели да мишљење аутора задржимо за касније, а и да би се боље подвукла евентуална непоклапања у очекивањима.

Евентуална? Сигурно ће их бити. У оквирима некаквих стандарда за радове оваквог типа, обично се иде тзв. "сигурном линијом". То значи да се од аутора очекује да прикупи изнимно велики број музичких примера, према наслову, са читаве истраживане територије. Потом следи анализирање транскрибованог материјала, његова синтеза, и могли бисмо доћи (јер је ипак предистраживање готово, а и само истраживање) до закључка да је виолина инструмент-камелеон. И то (опет) из најмање два разлога. Први је што виолину свирају готово све нације и етничке групе, односно без ограничења, тако да није везана специјално за одређене делове становништва. Други разлог је што се на виолини може свирати *све*. То *све* обухвата како "стандардна" кола, тако и пратњу песама, свирање песама без речи, имитирање других инструмената (гусала, гајди, фрула, двојница...), па чак и ономагопејских звукова живе и неживе природе (птице, запрежна кола...).⁴⁷ При свему томе, могу се одредити и неке стилске разлике, и то у домену етничке и подетничке припадности свирача, као и у зависности од њиховог социјалног статуса, па тако највиртуозније свирају источни Роми (*унгуреани*) и Власи, нешто мању виртуозност са дозом уздржаности и изразитим колективним духом свирке

⁴⁷ О овоме слично говори и Димитрије Големовић у својој краткој студији о "говору" инструмента, упор. Dimitrije O. Golemović: Kad instrument progovori, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 227 - 258.

поседују западни Роми (претежно груписани у веће или мање ансамбле), делимично су на том техничком и стилском нивоу и свирачи српске националности ангажовани у оквирима разних ансамбала (укључујући и тамбурашки, посебно на северу Војводине), док Срби соло-свирачи из сеоских средина показују најмањи ступањ виртуозности, техничког знања, али и једини нису прави професионалци, и једини свирају и друге инструменте паралелно (ако не и на истом техничком нивоу) са виолином. Овакав закључак може да произведе и географску карту са виолинским дијалектима у Србији, и да покаже територијалну дистрибуцију елемената описаних у претходној реченици. Евентуалним слојевима карте би се описали поједини битнији сегменти свирке.

Без икаквог подсмеха или пак лажне скромности, донети овакве закључке је свакако драгоцено и изузетно важно, на тај начинн обрадити један ареал распрострања неког инструмента и музике свирание на њему није ни једноставно, ни лако. Даље, очигледно је да је материјал у суштини већ обрађен, само није изведено приказивање саме обраде, јер овакав ниво закључивања је синтетски, и то синтетски вишег реда (синтеза парцијалних синтеза). Према томе, "сигурна линија" нам већ обезбеђује закључке широког спектра који су сами по себи сасвим довољан услов за одговор теми.

Овакав пут и развој рада би вероватно био и сасвим добар и сасвим довољан за егзекуцију једног не само доброг текста. Међутим, рекли смо да овај текст мора бити *грандиозан*. Шта би то грандиозно могли да понудимо, а да не доведе до нечега другог? Поменули смо већ пар пута - поступак решавања задатка је сасвим исправан и ирелевантан уколико је резултат тачан. Ако поменуте закључке (које сада можемо схватити као премисе) схватимо као тачне и пожељне, остаје питање начина долажења до њих. Анализа? Да, али каква? Синтеза? Да, али каква? Записивање? Да, али... У току рада морамо, не покушати, него морамо да докажемо да сваки од ових поступака не само да није "стандардизован", већ да није чак ни довољно обрађен на начин на који бисмо то желели, и на начин на који, у крајњој линији, то очекујемо од науке која је стара већ више од 120 година. Разлоге због којих етномузикологија није поклањала можда довољно пажње инструменталној музици ћемо сигурно откривати на путу долажења до поменутих закључака, али

без обзира на њих, методи и алати којима се стиже до тих закључака морају бити јасни, недвосмислени (једнозначни) и емпиријски потврђени.

Пре двадесетак година чак и веће студије или делови већих радова код нас посвећених инструментима и инструменталној музици нису запремали превише значајан простор, поготову у поређењу са литературом посвећеном вокалној народној пракси. Тако, рецимо, у студији Големовића о Подрињу из 1987. инструментима је посвећено само 19 страна,⁴⁸ мада етномузиколошких 19 страна. Ово подвлачимо јер прост обим издања са краја осамдесетих година не би смео да нас завара, па тако рецимо књига Андријане Гојковић о народним музичким инструментима Југославије и није етномузиколошка, већ органолошка у смислу о коме смо расправљали у претходном делу.⁴⁹ Овај лексикон инструмената је несумњиво изузетно користан сваком етномузикологу као помоћно средство за истраживање, и ми ћемо га на наредним странама повремено цитирати, али - он је и даље помоћна, органолошка литература, без обзира на одличне карте распрострањености појединих инструмената (па и виолине) у оквирима бивше Југославије. За овај период не можемо рећи ни да се у окружењу или у свету праве битно различите студије било органолошког, било етномузиколошког усмерења.

Срећом, у последње време ситуација се поправља. И код нас и у свету. Чини се да полако преовлађује свест о једнакој потреби истраживања народне инструменталне музике и изналагању метода за то, како не би била у подређеном положају у односу на вокалну музику. Студије Мирјане Закић, Данке Лајић-Михајловић и Димитрија Големовића код нас⁵⁰ показују нови тренд и нове могућности етномузикологије. Надамо се да ће и ова студија бити скроман (или *грандиозан*?) допринос новом таласу истраживања народне инструменталне музике.

⁴⁸ Упор. Dimitrije O. Golemović: *Narodna muzika Podrinja*, "Drugari", Sarajevo 1987, стр. 55 - 69, 71 - 74.

⁴⁹ Види Andrijana Gojković: *Narodni muzički instrumenti*, Beograd 1989.

⁵⁰ М. Закић је истраживала лабијалне и аерофоне са једним ударним језичком (нарочито дипле), што је резултирало неколиким краћим радовима, Данка Лајић-Михајловић је истраживала гајде (као и Петар Вукосављевић уосталом, али на једном, рекли бисмо, ипак етномузиколошком нивоу), док је Д. Големовић више посвећен истраживању вокално-инструменталне традиције, превасходно гусала, што је резултирало и књигом. Види Димитрије О. Големовић: *Пјевање уз гусле*, Етнолошка библиотека, књига 36, Београд 2008.

Случајни или намерни узорак

Посебно је битно, пре саме егзекуције рада, појаснити *које* ћемо све особе интервјуисати (односно приказати као интервјуисане, јер је теренски посао, наравно, завршен). Постоје две врсте особа које бисмо могли интервјуисати: свирачи и градитељи инструмента. Свирачи на инструменту нам се некако подразумевају, мада смо раније објаснили да нећемо описивати *све* свираче, већ само неке, одабране.

Што се тиче градитеља, ту је ствар већ другачија. Градитеља виолине на нашем терену има, чак има их у извесном, не баш занемарљивом броју.⁵¹ Међутим, виолина је толико "стандардизован" инструмент, да би наша објашњења о градњи напосто била - сувишна. А и *свирачима* су небитна...

* * *

И сасвим довољно за мистику увода. Време је да престанемо са маштаријама, одабраним цитатима из литературе и њиховим тумачењима, са набацивањем идеја и закључака. Кренимо ка Риму (јер сви путеви воде тамо).

⁵¹ Види Stanislav Knežević: *Graditeljstvo violine u Srbiji*, magistarski rad, rukopis, FMU, Beograd 1994.

De transcriptio

О транскрипцији... Поново и никада финално. Вероватно најосетљивија и најпроблематичнија дисциплина у оквирима етномузиколошке науке. Ново поглавље, мада и делимичан продужетак *Увода*.

Неопходно је проговорити о транскрипцији. Ако се о етномузикологији или органологији разумно ћути или прикрива, не сме се то радити и са транскрипцијом. Макар само зато што наши резултати највише зависе од нашег записа истраживане музике.

Ми свакако нисмо први, а ни последњи које мучи решење проблема званог транскрипција. На самом почетку овог рада смо покренули у извесном смислу расправу о изгледу самих транскрипција и о начину транскрибовања. Овде ћемо то комплетирати са још два питања, али и, надамо се, четири одговора. Питања су: чему транскрипција и шта је њена намена у оквирима етномузикологије?

Ако сте мислили да су оваква питања бесмислена, или да се једноставно зна шта је то транскрипција, тешко да бисте могли бити у већој заблуди. Па кренимо...

"Записивање мелодија нотацијом, после свега, је есенцијално", говорили су фон Хорнбостел и Абрахамс још 1909. године.⁵² Пуних седамдесет година касније,

⁵² Helen Myers: *Ethnomusicology: an Introduction*, Chapter V - Transcription, by Ter Ellingson, W. W. Norton & Company, New York - London 1992, стр. 110.

Лист ће написати чак да бисмо "студију сматрали етномузиколошком, научник мора транскрибовати музику".⁵³ И могли бисмо набрајати читаву плејаду аутора који сматрају да је превођење музике у нотацију или визуелизација музике изузетно важна, и да без тога нема правог етномузиколошког рада. Све је то у реду, све је то романтичарски фино, само нема једног "детаља". Где је ту научност? *Зашто* стварно записујемо? Да би нам неко рекао да смо извршили свој задатак?

Пре свега, да се упитамо *чему* нам служи транскрипција. Често се као улога етномузиколога апострофира потреба за очувањем музичког фолклора. Са овом потребом, као природна последица, долази и обавеза да се музички фолклор сачува записивањем, односно претварањем његове усмене природе у окамењен, безвремен документ, који ће моћи да послужи наредним генерацијама да успешно рестаурирају фолклор, и самим тим да га и задрже. Толико грешака на тако малом простору...

Етномузиколог не учествује у стварању музичког фолклора, па га не може ни очувати. Могу га чувати (или тачније, одржавати извесне облике) само они који га и стварају, дакле извођачи. По правилу, сами извођачи не познају или изузетно слабо познају музичку нотацију. То значи да не могу ни читати ноте, не само да их пишу. Па коме онда етномузиколог записује музику да би је сачувао? Самом себи? Улога етномузиколога је да *проучава*. Ако је већ његово главно оружје уво, свакако да би требало да га искористи на најбољи могући начин. А то је да прво *одслуша* музику о којој би требало да говори. Слушање није само физички, већ пре свега мислени процес. У току слушања наш мозак реагује на слушни надражај и покушава да схвати звучне поруке које стижу до њега. Дакле, у том смислу, наше уши представљају идеалан први транскриптор, и то аутоматски, можда не толико прецизан као данашњи компјутерски програми или чак и Сигерова машина⁵⁴, међутим, оне нам пружају одличну информацију о звуку који покушавамо да схватимо. И управо у схватању музике лежи вероватно највећа тајна истраживања. Сваки етномузиколог за себе мора да реши *шта* је то што га интересује и што би

⁵³ "For a study to be ethnomusicological the scholar must transcribe the music...", George List: *Ethnomusicology: a Discipline Defined*, *Ethnomusicology* XXIII, New York 1979, стр. 1.

⁵⁴ Charles Seeger: *Studies in Musicology, 1935-1975*, Berkeley 1977, такође види Jairazbhoy, N., Balyoz, H.: *Electronic Aids to Aural Transcription*, *Ethnomusicology* XXI no.2, New York 1977, стр. 275 - 291.

издвојио из укупне слушне перцепције. Некоме је можда циљ истраживања однос између гласова у вокалној полифонији. Он онда свесно занемарује у процесу слушања елементе као што је квалитет гласа, боја гласа и друге, који му једноставно нису битни за истраживање. Уколико су му битне управо звучне карактеристике гласова, онда ће се фокусирати на евентуалну назалност, грлене звуке, начин импостације итд. Ако говори о обликовању, опет ће издвајати једну групу параметара. Наш мозак се у оваквим случајевима поставља као специфичан аудио-филтер, фокусирајући се на музичке информације које су нам у том моменту битне. Но, евидентно је да се у центру оваквих разматрања налази *етномузиколог*. Не музички антрополог, не особа приучена да барата основном нотацијом, социолог или друга особа, већ етномузиколог - особа са јасним музичким профилем.

Ово је посебан проблем због кога се често прећуткују разматрања и озбиљне студије о философији етномузикологије. Могуће је да је етномузикологија студија музике у култури (или у оквирима датог контекста),⁵⁵ али је студија *музике*, не контекста. То у приличној мери дисквалификује истраживаче који би желели да се представе као етномузиколози, а у суштини се ради о другим професијама.

Из оваквих ставова произлази и главни разлог транскрибовања: музичка анализа. Какав год музички елемент покушали да спознате, морате га некако представити. Примећујемо и да овде говоримо искључиво о етномузиколошкој транскрипцији, никако о етнолошкој или антрополошкој. Ванмузички елементи нам могу послужити за добијање јасније слике о музичком дешавању, али сами не би требало да буду део музичког записа.

Тако, можемо у основи поставити две врсте транскрипција (иако обе спадају у аналитичке): *мислене* и *фактичке*.

Мислене би биле оне које истраживач врши у својој глави, и потом резултате свог транскрибовања презентује у облику усмених или писмених опажања о музици. Типичан пример мисленог транскрибовања би био рецимо разговор о макроформи слушаног примера, при чему истраживач установљује ланац слушање - промишљање (на основу претходног знања) - презентовање.

⁵⁵ Оп. cit. 6.

Посебно морамо скренути пажњу на промишљање о слушаном материјалу "на основу претходног знања", што подразумева да, уколико жели говорити о музици, истраживач мора имати и одговоарајуће музичко знање (дакле, отпада у потпуности говор о музици само на основу фактора окружења).

Фактичке транскрипције би представљале записе музике графичког карактера најширег спектра. То значи да наша фактичка транскрипција може да се односи на било шта (у оквирима музике, свакако), али и да може изгледати веома различито. Кроз историјат записивања можемо видети колико је растегљив појам транскрибовања и какве све начине је људски ум предлагао као коначне, најбоље и универзалне. Од Вијотоовог увођења специјалних знакова како би се исправила "некомплетност" западног система нотације,⁵⁶ па све до савремених система за аутоматску транскрипцију (не заборавимо, по алгоритмима које је смишљао човек), гледамо изузетно различите приступе овом проблему. Међутим, можемо приметити једну заједничку црту: какав и да је био начин визуелизације, он се сводио претежно на стварање *једног* графичког приказа онога што се транскрибује. Једног који обухвата све. *One ring to rule them all.*⁵⁷ Можда ово изгледа сасвим логично, јер је свакако лакше пратити један графички приказ него, рецимо, њих шест у исто време. Међутим, обично се и од тог једног приказа очекује да буде веома обухватан, и да свако ко види тај запис може да дозна све оно што и изворни истраживач.

Детаљни записи Бартока су апсолутна легенда и апсолутни предмет расправе, будући да је он толико експандовао могућности стандардне западне нотације покушавајући да једним записом обухвати *све* што је слушно констатовао, да је запис постајао неразумљив. Зато је додавао и други запис, који је био само веома упрошћена верзија првог.⁵⁸ Анализирајући Бартокове интенције, долазимо до закључка да је његов разлог прављења двоструких записа сасвим погрешан. Погрешан будући да није разјаснио (вероватно ни себи) прави разлог чињења записа. За евентуално извођење - први запис је био сувише компликован, други преједноставан, поврх тога, зашто би етномузиколог правио запис за извођење

⁵⁶ Gillome A. Villoteau: *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, Paris 1826, стр. 41 - 42.

⁵⁷ John Ronald R. Tolkien: *The Lord of the Rings*, Harper Collins Publishers, London 1955, reissue 1995.

⁵⁸ Op. cit. 52, стр. 142 - 143.

нечегашто по својој природи постоји само у једном моменту? Уколико се ради о запису у аналитичке сврхе, зашто би се уопште појављивао други, из кога се не види готово ништа осим основног кретања мелодије, а посебно се не виде многи детаљи битни за анализу, као начин украшавања, интонативне одлике и сл. Осим тога, како етномузиколог прати одвојене елементе у запису који обухвата *све*?

Приказано је свакако мана и других записа који се базирају на *једном* графичком приказу. Комплексност у овом случају не представља нарочиту предност, већ више ману, с обзиром на постављено и очекивано. Ако истраживач постави себи задатак да говори о, рецимо, дистрибуцији гудала у виолинској свирци, да ли ће му у томе помоћи супердеталан запис мелодије, хармоније, ритмичких одступања, начина украшавања и акцентуације? Одговор се намеће сам.

Остаје, наравно, да продискутујемо и системе за аутоматску транскрипцију. Очекивања су да би аутоматска транскрипција требало да буде пре свега независна од самог истраживача, односно да елиминише евентуалне грешке слуха (пре свега физиолошке), али и субјективне ставове истраживача у односу на материјал. Транскриптор је у овом случају машина или машински склоп, који не би требало да укључује људски фактор у току свог рада на транскрипцији. Развој технологије је у великој мери утицао и на развој средстава за транскрипцију, па се тако од разних помагала (специјалних штимера, како аналогних, тако и дигиталних)⁵⁹ стигло и до потпуно аутоматизованих система за дигиталну обраду сигнала.⁶⁰ Међутим, независност ових система и њихова потпуна аутономност су под знаком питања, пре свега јер су производ размишљања људи-програмера. Колико је програмер са консултантима (стручним и мање стручним) успео да машину "научи" послу транскрипције, толико је и поступак успешан. Такође, већина програма који праве такозвану Фуријеову трансформацију (мерења фреквенције) нису специјализовани и прилагођени етномузиколошком записивању. У већини случајева, етномузиколог је тај који доноси последњу одлуку и одређује параметре аутоматске транскрипције, као што су на пример резолуција узорка (машина може да мери фреквенције нпр. сваке десетинке секунде, али и сваких

⁵⁹ Оп. cit. 52, стр. 131 - 134.

⁶⁰ Као што је већ поменути *ScoreExtract*, затим *E-Map Son* и едитори као *Sound Forge* или *WaveLab*, најзад *Celemony Melodyne Editor* са DNA технологијом детекције полифоних деоница.

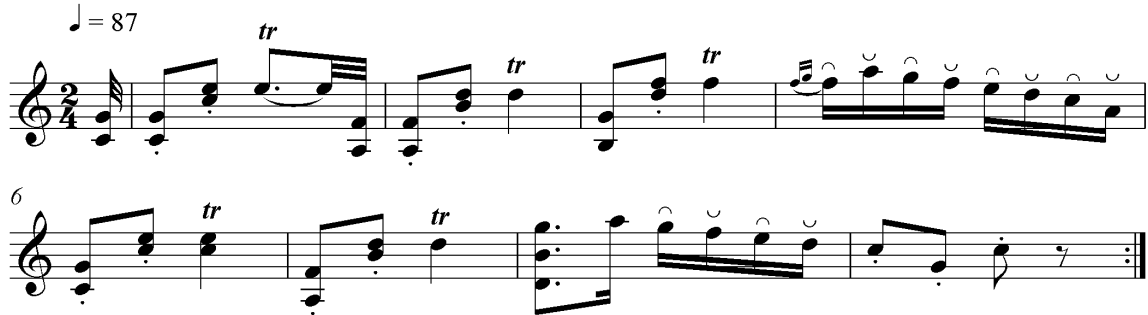
десет секунди - јасно да се резултат разликује), филтрирање фреквенција (ако се у снимку налазе примесе, као брум, машина ће констатовати лежећи тон фреквенције брума) итд. Дакле, ни у овом случају ситуација није сасвим ружичаста. Поврх тога, записи добијени аутоматским транскрипторима су, за музичаре, у најмању руку нечитљиви. Погледајте запис дат на страни 17 овог рада. Ради се о тзв. сонаграму, фактичком запису звука аналогно снимљеног и дигитално трансферованог у компјутерску датотеку. Сам звучни запис није филтриран, није третиран акустички, дакле веран је оригиналу свирке мало необичног триа из села Милавци у Ваљевској Колубари. Шта све показује овакав запис (транскрипција)? Показује звучне карактеристике снимљеног материјала и веома прецизан распоред фреквенција у временском току. Само то и ништа више. Да ли је то довољно једном етномузикологу?

Највећи проблем уопште са транскрипцијама, па и са онима које су продукт аутоматизованог записивања, јесте њихово *тумачење*. Како ћемо прочитати неки запис зависи од много, можда и превише фактора. Од нашег искуства. Од тога да ли смо сами били на том терену на коме је звучно забележен неки пример. Од нашег образовања. Од познавања солфеђа. Од технологије снимања и примене те технологије у реалној ситуацији на терену. У крајњој линији, од онога што желимо да покажемо и докажемо у свом раду. Ма колико покушавали да будемо објективни, ипак имамо одређене идеје и предубеђења која нам свакако сужавају могућност за потпуно објективан поглед. Но, кажемо да се ово не односи специјално на машински добијене транскрипције које нису изведене графички кроз уобичајену нотацију, већ на све могуће записе.

Како превазићи ову немогућност? Вероватно никако док саме машине не буду почеле да праве програме за тонска мерења и док се процес у потпуности не одвоји од људи. Шта нам је чинити у међувремену? Како наћи барем приближно добро решење, а да не заглавимо у лавиринте машинске власти као што се збива у незгодној, блиској будућности *терминатора*? Машине можда могу да буду немилосрдно "објективне", али ипак процес *тумачења* оставимо нама. Погледаћемо на овом месту један запис, релативно стандардну етномузиколошку

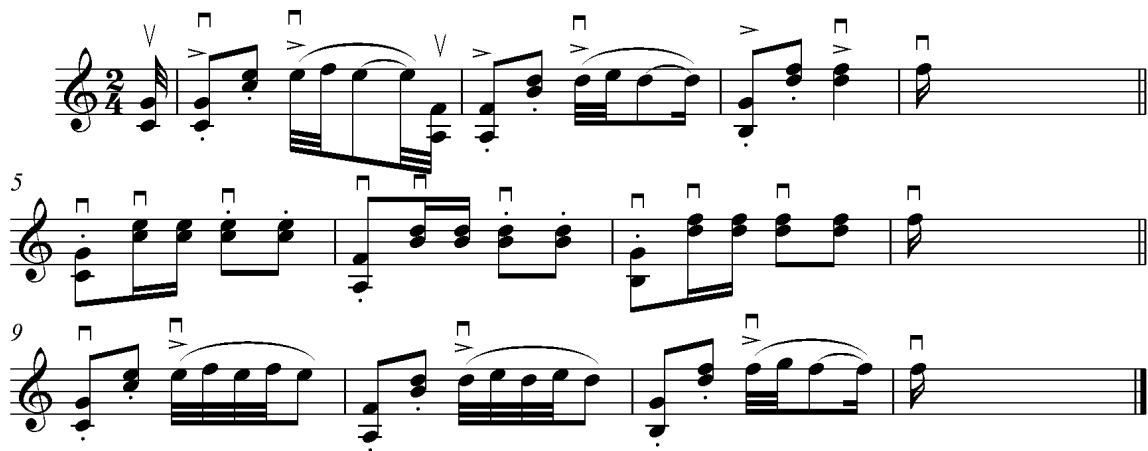
транскрипцију⁶¹ свирке соло-виолине у облику кола *Палеграј* (познатог и као *палеглај* или *палеглајз*):

Палеграј



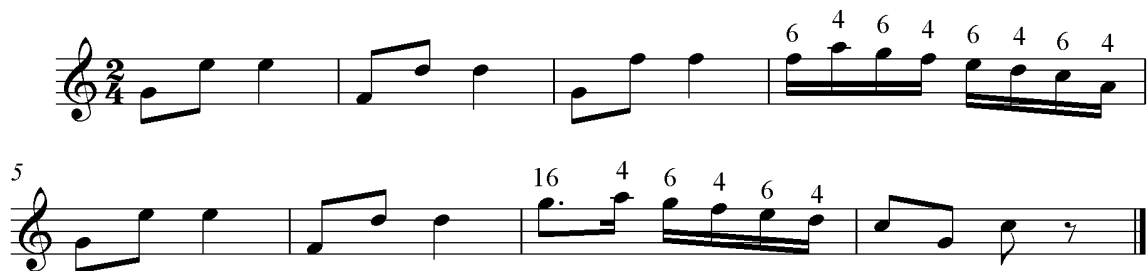
Ово је, истина, само одломак читавог кола, али ће нам овде послужити као илустрација. На основу оваквог записа видимо неколико параметара: облик свирке (мали период), мотив и мотивски рад (можемо пратити поступке рада са мотивом, рецимо транспозиције), можемо делимично пратити и агогику (преко ознака за мало продужене и мало скраћене ноте), одређене стилске одлике (места украшавања, *staccato* начин свирања почетних тонова мотива, специфично "преламање" гудала у акордској структури на почетку седмог такта), хармонски ток... Неко би могао да примети да то не само да није мало, већ да прилично детаљно можемо описати наш пример.

Међутим, покушајмо да исти део *Палеграја* представимо мало другачије. Погледајмо:



⁶¹ У односу на начин какав су преложили Хорнбостел и Абрахамс тачно пре сто година, а какав се примењује уз мање адаптације и данас. Ор. cit. 52, стр. 136 - 138.

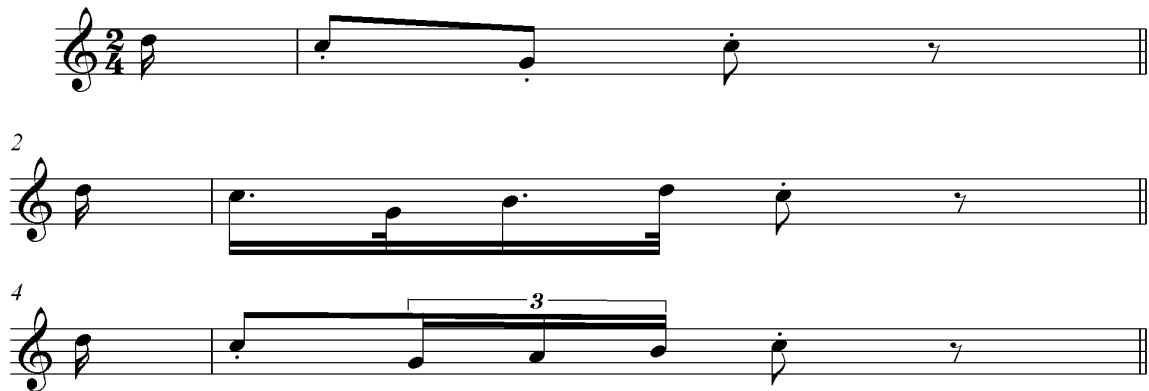
У овом запису видимо само по првих три такта (са продужетком) од три различита почетка "штикова"⁶², али јасно видимо да су ова три почетка различито свирана. Виолиниста Милош Шишић из Бањана у Тамнави је свакако био један од виртуоза на овом инструменту у народу, а то веома лако потврђујемо и оваквим детаљнијим записом. Из овакве транскрипције не можемо видети рецимо форму, али она за овај случај није ни битна. Овакав, парцијални запис, усмерен је на један или веома мали број елемената свирке, али те елементе показује јасно и недвосмислено. На пример, уколико погледамо првобитно приложен запис, уочићемо да у овом, парцијалном, имамо јасно праћене промене у свирци почетака, јасно дефинисане украсе (за разлику од првобитног, где је украс једноставно *tr*), и сасвим јасно показану структуру акцената, везаних са одговарајућим променама потеза гудала. Из оваквог записа можемо закључити да свирач веома добро користи технику десне руке да би посебно акцентовао одређене тонове мелодијског тока, што је само делимично било уочљиво у првом запису. Можда би могло да се примети и да проширивање првобитног записа вероватно доводи до резултата сличног овом парцијалном. Но, погледајмо још један парцијални запис:



У њему је само грубо дата мелодијска линија, међутим, бројевима је описан релативан однос у трајању шеснаестина унутар пасажа у структури. Из њихових односа се види да Шишић није свирао једнаке нотне вредности, већ да има неку врсту пунктираног ритма, који није сасвим такав (однос јединица би био 3:1, док је овде 3:2, што је ефективно могуће нотирати на два начина - као што је приказано, али и као пунктирани ритам, при чему су оба записа непрецизна!). Дакле, приликом извођења крупнијих ритмичких вредности, свирач се стриктно држи "спољашњег", основног пулса, док у потподелама долази до изражаја његов лични пулс, који

⁶² Основни конститутивни део музичке форме у народној инструменталној пракси, аналоган музичкој реченици у класичним музичким облицима.

непарним тоновима брзих пасажа даје благе акценте. Можда бисмо и овакве ознаке могли ставити у првобитни запис, али дефинитивно, уколико направимо запис комбинацијом пређашњег и овог парцијалног записа, добићемо једноставно гужву на папиру, и тешко ћемо бити у стању да било шта заиста видимо из таквог записа (а намера нам је управо супротна, желели бисмо да видимо *све!*). И ту није крај. Ништа нас не спречава, уколико радимо парцијалне записе односно записе само одређених елемената, можемо додавати неограничен број оваквих записа у зависности од елемената који нам се учине вредни анализе. На пример:

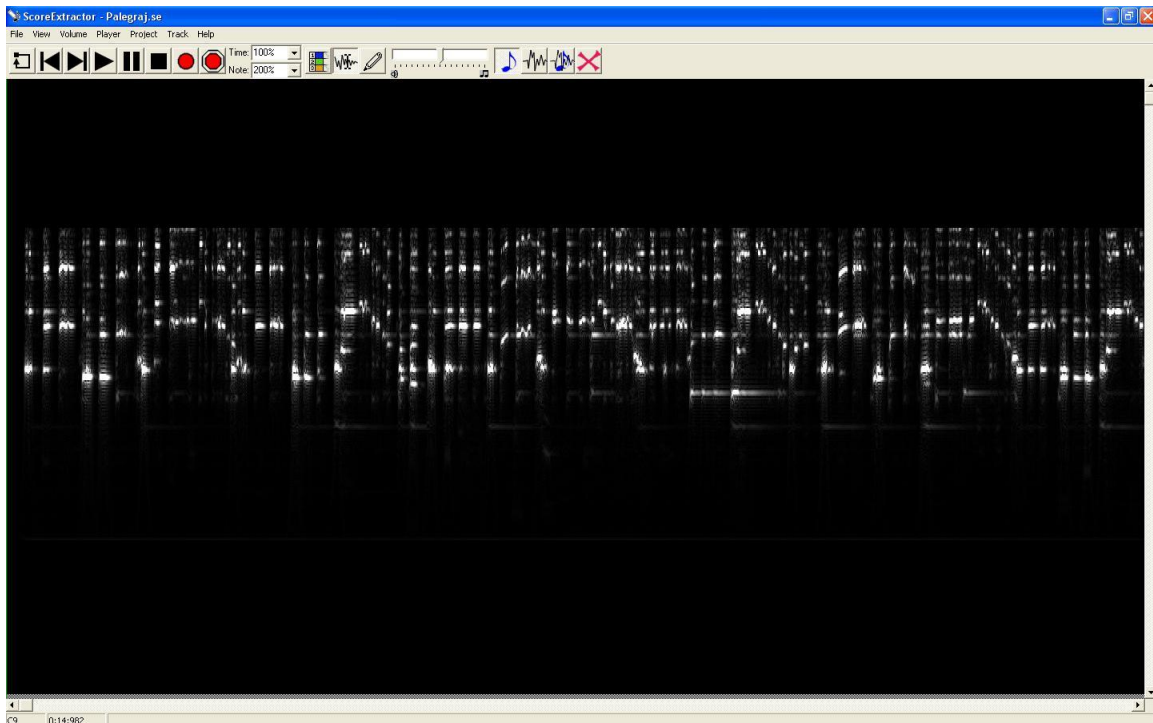


Овај запис само показује сигнале краја, односно каденце, при чему у другом реду гледамо поново онај пунктирани ритам који је, чини се, лична стилска одлика (наравно, ово бисмо морали проверити и на другим нумерама које је извео овај свирач, што ћемо и учинити касније у току рада).

Неизбежно је за кратко поново поменути и слушну транскрипцију. Сваки од ових парцијалних записа, или слојева неког укупног мегазаписа, јесте директна последица нашег слушања. Али не слушања у смислу дефинитивног одвајања и мерења нпр. односа нотних вредности унутар пасажа (ми бисмо могли само да дефинишемо да постоји "нешто слично пунктираном ритму"), већ слушања у смислу одређивања параметара који би нам били потребни за транскрибовање као валидни за наше истраживање. Сама слушна перцепција је у том смислу свакако неопходна, но, ипак је упутније одређене елементе записати како би били лакше и константно доступни. Лакше је веома брзо прегледати кратак парцијални запис, неголи стално изнова пуштати аудио-снимак нумере која се анализира.

Већ смо поменули да је ухо релативно несавршено као рецептор. У том погледу, ми ипак никако не пледирамо за некакав убрзани развој аутоматске

транскрипције, већ само за то да се што бржим компјутерским анализама звука помогне уху (и наравно нашем мозгу) да донесе правилне одлуке. Тако, однос 6:4 приказан у једном од парцијалних записа *Палеграја* је утврђен не стриктним *слушним* мерењем, већ физичким мерењем растојања између нових јединица (ефективно нотних вредности) на сонаграму овог кола. Физиолошке немогућности нашег уха и непрецизност перцепције мозга могу се, тако, надоместити компјутерским приказима и мерењима:



Свакако да је потребно извесно време да се научи *тумачење* оваквог записа, али се и за учење нота користи веома значајно време, зар не? Ипак, само кратко - беле зоне представљају свиране тонове и њихове хармонике. Што је већи интензитет беле боје, то је јачи звук, па по претпоставци да су на виолини најјачи октавни хармоници, сасвим јасно можемо издвојити свирану мелодију. Блиско левој ивици сонаграма запажамо почетни мотив, са карактеристичним украсом на поновљеном горњем тону. Пасажи о којима смо нешто више говорили су приказани као низ малих белих поља која иду косо на доле. Зумирањем (увећањем) тих делова сонаграма можемо видети да је однос дужина тих белих зона приближно 3:2, што нам је заправо послужило као корекција слушног осећаја пунктираности. Занимљиво је да се на оваквој финоћи приказа на сонаграму јасно виде групе белих

малих зона које се практично понављају, што нам говори о форми свираног кола. Дакле, и оваква визуелизација јесте транскрипција, јесте релативна у зависности од вештине програмера (алгоритми за издвајање фреквенција из полифоне фактуре још увек нису довољно поуздани), али је свакако одлично помоћно средство транскриптору-човеку.

Троугао *слушна транскрипција - аутоматска транскрипција - парцијалне транскрипције* се може посматрати не као нека феноменална новина, већ као објашњење пре свега и проширење идеје Хорнбостела и Абрахама. Да подсетимо: с једне стране, транскрипције које су биле музички јасне делимично су искривљавале праву музичку истину (какве је рецимо заступао Филмор на прелазу из XIX у XX век)⁶³, док с друге системи какве је предлагао Гилмор⁶⁴ били (за оно време) веома прецизни и објективни. Хорбостел и Абрахам заправо покушавају да нађу компромис између ових струја, редефинишући транскрипцију као синтезу "објективне прецизности и јасности и разумљивости".⁶⁵ Оваква идеја се, без битнијих промена, одржала и данас, без обзира на промене и напредак средстава за транскрипцију (тачније, средстава за тонска и друга мерења). Наша инстервенција се своди више на практичне аспекте транскрибовања, на стварање малих база података о некој нумери преко парцијалних записа, које се временом могу и мењати и допуњавати. На пример, уколико наш(е) запис(е) *Палеграја* ставимо на неки Интернет сервер, сасвим је могуће (и упутно) да други истраживачи додају друге слојеве записа, друге парцијале. На тај начин, транскрипција се посматра као скуп парцијалних записа од којих сваки оперише са по једним или малим бројем музичких параметара. Саму транскрипцију би обавезно пратио и аудио-запис, са одређеним сонаграмом и назначеним параметрима компјутерске анализе. Разлика између Хорнбостел-Абрахамове идеје и нашег погледа јесте да "јасност и разумљивост" записа јесте нешто што се учи као и сваки страни језик, док је "објективна прецизност" заправо жељени циљ. Другим речима, свако средство, ма колико изгледало неразумљиво (као можда сонаграм у први мах) може се

⁶³ John C. Fillmore: A Woman's Song of the Kwakiutl Indians, *Journal of American Folklore* VI/23, Boston 1893, стр. 285.

⁶⁴ Op. cit. 52, стр. 124.

⁶⁵ Erich M. Von Hornbostel, Otto Abraham: Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien, *Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft XI*, Berlin 1909, стр. 2.

искористити за добијање објективне транскрипције, а уколико га не познајемо, морамо га научити. У сваком случају, наш мозак остаје центар транскрибовања, јер се управо у њему доносе најважније одлуке - шта би то требало да буде посматрано и извучено из музике коју истражујемо. Музика постоји објективно, док је наше сазнање о њој дефинитивно субјективно, уз тенденцију да успоставимо методе којима бисмо могли да стигнемо до те објективности. Транскрипција и њени системи су свакако једна необично битна карика у процесу сазнавања.

О историјату, кратко

Кратка прича која следи се (такође) може подвести и под Увод, али смо ипак решили да је поставимо као право поглавље, мада је тема о којој говоримо у најмању руку чудна за етномузиколошки рад...

Елем, била једном једна Циганчица. Живела је са родитељима и четворо браће у шуми, и била заљубљена у страног ловца. Никако није успевала да га привуче, па се обратила ђаволу за помоћ. Овај је пристао да јој помогне, али за узврат да добије све чланове њене породице. И тако је од оца направио резонантно тело инструмента, од браће четири жице, а од мајке гудало. Затим је научио Циганчицу да свира, а под утицајем те свирке, ловац јој није могао одолети. Међутим, ђаво је желео још, па је једног дана однео и Циганчицу и њеног ловца, остављајући инструмент. Пролазећи шумом једног дана, неки сиромашни Циганин је угледао виолину, понео је са собом и почео да свира, и више је никад није напустио.⁶⁶ Тако је виолина дошла на овај свет...

⁶⁶ Andrijana Gojković: *Muzički instrumenti - mitovi i legende, simbolika i funkcija*, Beograd 1994, стр. 25.

Заиста, шта би требало рећи о историјату виолине? Историјат овог инструмента сам по себи је као и историјат било ког другог инструмента. У органоолошком смислу, можемо говорити о претечама овог инструмента, о неспорно изузетно занимљивом историјату гудачких инструмената, укључујући све могуће фалсификате и буквално битку за превласт.⁶⁷ Читава прича о прављењу првог гудала и сукобу мишљења око Блиског Истока и Запада овенчана кроз разне трактате, списе, гравире и псалме⁶⁸ напосто није предмет нашег проучавања (иако је врло захвална за припремање једног обимнијег предавања). Чак ни податак да се прве виолине праве негде у северној Италији у првој половини XVII века, тачније око 1630, и да су полако са три прешле на четири жице, а првобитно лучно гудало се под крај барока трансформисало у равно, какво је и данас.⁶⁹ Можемо наводити и разне рецепте за лакове који се користе за финалну обраду, можемо говорити о механизму жабице, врсти дрвета најчешће коришћеној за штап гудала и друге ствари, али бисмо имали два проблема у односу на наш рад. Један је што је овакав историјат класично органоолошки, што није у складу са већ изреченим нашим замислима о току и врсти овог рада. Друго, можда и битније, јесте што је овај историјат потпуно ирелевантан за нашу студију, будући да виолина долази у народну музику Србије доста касније од свог настанка, као сасвим стандардизован инструмент, који се може наћи последњих педесетак година и у фабричкој изради. Другим речима, нама би био неупоредиво интересантнији локални историјат, уз посебан акценат на доносиоцима и преносиоцима инструмента, с обзиром да су они творили ону почетну, иницијалну традицију чије плодове и данас уживамо. Плус, такав историјат, везујући се за контекст (не овог рада, већ) одређених категорија народне (традиционалне, изворне, популарне, *вернакуларне*?) музике, јесте дефинитвно етномузиколошки и етномузиколошки применљив... Но, да видимо практично.

⁶⁷ Werner Bachmann: *The History of Bowing*, Oxford University Press, London 1967, стр. 168 - 212.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid, стр. 214 - 217.

Виолина се у нашим крајевима помиње негде под крај XVIII века, и то као део градског ансамбла претежно оријенталних инструмената.⁷⁰ Тадашње *хегеде* (виолине - *hegedüs* је и данас у Мађарској свирач на виолини), које су свирале са саханима, дарабуком и другим инструментима нису баш биле по вољи грађанима Београда,⁷¹ али је ипак остала запамћена свирка *оберлаутара* (такође виолинисте) Мустафе која је слушаоце доводила "до усхићења".⁷² Дакле, извесно је да су већ тада постојали ансамбли (истина, оријенталног типа) који су у саставу имали и виолину као инструмент. Посебно скрећемо пажњу на "ансамбл", биће веома битан касније.

Следећи моменти битни за развој виолинске свирке у Србији и прихватање виолине као инструмента везани су претежно за четрдесете године XIX века. Кореспондирајући са пресељењем престонице из Крагујевца у Београд 1841. године, оснива се и прво београдско позориште, *Театар на ђумруку*. Позориште је живело само годину дана, али је означило и почетак значајније културне делатности и живота у Београду, више не оријенталне, већ проевропски оријентисане. Ово се потврђује и првим концертном у главном граду, одржаним 1842. године, али и све живљим музичким животом, па 1847. бележимо и гостовање Јохана Штрауса са оркестром у Београду са његовим валцерима, од којих су неки компоновани на мотиве српских песама.⁷³ Значај овог гостовања није само у чињеници да је Београд почео да прима звучна имена ондашње Европе, већ пре свега у томе што виолина, као практично главни инструмент у Штраусовом оркестру, постаје све популарнија. Само две године пре тога Милан Миловук је покренуо и прву приватну музичку школу у Београду, у којој је један од инструмената који су се учили била и виолина.⁷⁴ Дакле, постепено се стварала атмосфера повољна за прихватање и ширење једног новог инструмента у новом ареалу. Такође, не смемо занемарити никако улогу Цигана (Рома) у ширењу виолине. Већ поменута легенда на почетку овог поглавља говори, заправо, ко је и

⁷⁰ Стана Ђурић-Клајн: *Увод у историју музике југословенских народа*, Pro Musica, Београд 1977, стр. 48.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Roksanda Pejović: Musical composition and performance from the eighteenth century to the present, *The History of Serbian Culture*, from Project Rastko, www.rastko.org.rs/isk/index_e.html.

⁷⁴ Ibid.

данас најчешћи свирач на овом инструменту у народу. А зашто је то тако? Роми су на терену јединствени прави музички професионалци,⁷⁵ особе које изводећи музику зарађују за живот, што није карактеристика других етничких заједница код нас. Још за време турске окупације Србије они су били ангажовани као свирачи,⁷⁶ а и касније су везивани посебно за градску и кафанску музику, све до данас. Они су имали и своје путеве набављања ових инструмената, те су многе виолине долазиле преко њих на територију Србије, чак и добре мајсторске, који су некад служиле и као узор домаћим градитељима.⁷⁷ Улога Рома у ширењу и очувању овог инструмента и његове традиције у нашим крајевима је немерљива и необично драгоцен, о чему ће бити посебно говорено током рада.

У овом моменту, важно је приметити да је виолина, почев од оне оријенталне музике, преко своје спорадичне улоге у позоришту, и најзад преко већих концерата, претежно била оријентисана на употребу унутар оркестра односно мањег ансамбла. Сва ова дешавања су водила неумитно до 1935. године и формирања два народна оркестра у оквирима Радио-Београда, један тамбурашки, а други, за нас много важнији, гудачки, али још има времена да том догађају посветимо заслужену пажњу...

⁷⁵ Види студију Д. Големовића приложену уз диск *Romany Musical Heritage: Serbia*, AIMP LXXVII, Musée d'ethnographie, Genève 2006.

⁷⁶ Dimitrije O. Golemović: Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 212.

⁷⁷ Stanislav Knežević: *Graditeljstvo violine u Srbiji*, magistarski rad, rukopis, FMU, Beograd 1994, стр. 14.

Вук без чопора

Разлози усамљености су сасвим различити. Можете бити отпадник, можете бити без животног сапутника (сапутнице), можете бити одбачени, или просто желите да будете сами. Некада је разлог време, његов вишак или мањак, некада је разлог место, ново или прастаро, а некада је просто - тако.

Case 1

Трипко Трипковић

Трипко Трипковић из Росића код Косјерића је један од наших вукова. Разлог његове пређашње усамљености је што никада није ни био део чопора, оне праве, велике групе у којој јединка има улогу да служи заједници. Није свирао у оркестру. Није га ни било код њега. Он је био усамљеник. Солиста.

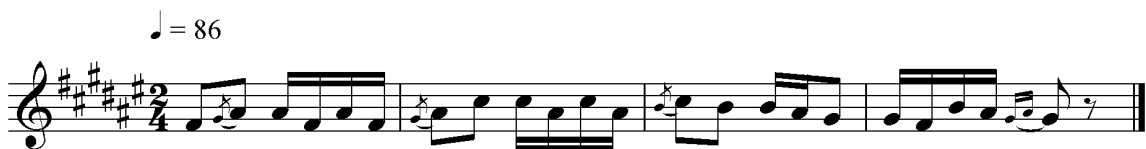
Почео је на фрули, као сасвим мали. Није било пара да би купио неки скуп инструмент, као што је била виолина. "Динар к'о кућа", говорио је. Најлошија виолина у његовом детињству била је "пет банки", а до фруле је дошао за пар динара. Односно, до двојница којима је одсекао једну страну, па на ону цев која је остала додао још три рупе. Сиромасима ништа није тешко, ни страно, а ни домишљатости не недостаје. Али није ишло. Не због недостатка талента или неког другог "музикалног" разлога. Чак је и лепо свирао, није да није:

Ситно коло (свирала)



Брзи прсти, добро уво, шта би више могао да пожели. Али желео је. Да пева. Много је лепо певао, "а уз фрулу се не може". И желео је да ту неправду исправи. Фрула га је кочила, зато је скупљао, штедео, и на крају нашао инструмент који је тражио. Једну доста лоше чувану виолину, али коју је "успео да среди, и да јој стави цреване жице, осим оне прве, она је увек била челична". Чувао је "оне цреване, са срмом около" (сребрна пресвлака преко уплетених црева, како би жице имале потребну чврстину и трајност - прим. аут.), јер су биле скупе, а и временом губиле "онај прави звук" какав имају када су нове. И тако, и поред сеоског, домаћинског, тежачког живота, налазило се време и за свирку и певање. Свирао је и оно што је свирао на фрули:

Ситно коло (виолина)



Мало једноставније, без тако лаких и брзих прстију, али и даље доброг ува и жеље за музицирањем. Виолинску технику никад није учио, није му битна ни десна, ни лева рука. Држао је инструмент како је видео од других и како му је самом било

згодно. Некад на грудима, некад под брадом. Није ни важно, будући да је све свирао из прве позиције, држећи виолину грчевито левом руком за врат, да му не побегне, да се не одвоји од ње, да бар у тим моментима не буде *усамљеник*.

Романтику на страну, Трипко Трипковић је био (већ годинама свира на неком другом, можда лепшем, вечном месту) посебна врста вука-самотњака. Прави сеоски штернзингер. Свирао је много инструмената, и, како је сам говорио, "био леп и лепо певао". Овде смо навели два кратка примера истог кола свираног на фрули и на виолини. Да појаснимо, кратко је зато што је на виолини одсвирао само први "штик", јер му се ни самом током снимања није допало како звучи у односу на фрулашку свирку. Очито, са фрулом се дуже дружио, а и технички гледано, фрула је доста једноставнија за свирање од виолине. Како је био самоук, резултати на технички лакшем инструменту су били значајно бољи. Ако упоредимо два примера, лако се примећује да је фрулашка свирка са знатно више украса, у нешто бржем темпу, са јасним фразама и даховима, за разлику од виолинске верзије која је једноставнија, нешто измењене мелодијске линије у односу на фрулашку, са мање украса, спорија и прилично "расцепкано" свирана, са веома малим делом гудала. Оно што се из записа не види (али ћемо касније приказати другим записом), тон фруле је јасан и чист, док је виолински тон прилично шкрипав и, због лоше технике (или одсуства исте) десне руке, односно гудала, прилично раван и недефинисан ("флах", како обично кажу гудачи). Интересантно је да је Трипко у току снимања експресно завршио *Ситно* и после пар секунди прешао на другу виолинску свирку, без објашњења или макар најаве. Једноставно је прекинуо коло, узео дах и одсвирао:

Ја посијах лубенице

♩ = 75

5

Чак и из оваквог записа је сасвим јасно зашто. Остајући и даље у оквирима својих техничких ограничења, ипак је знатно поправио начин украшавања и прецизност. Или је овој нумери посветио више времена за вежбање, или му је једноставно била ближа и више свирана, можда и везана за саму виолину, док је претходна била "фрулашка". Ово отвара посебан проблем: да ли су одређене свирке везане за тачно одређене инструменте, што би могло проистећи из свирачке праксе, или је сасвим ирелевантно који инструмент доноси коју мелодију? У чика-Трипковом случају, остали смо без директног одговора, на жалост.

Јасно је да сваки инструмент носи своје техничко-музичке особености. На овом месту би било сувишно говорити какве све разлике постоје између фруле и виолине и како би све то могло да се пројектује на извођену музику. У случају нашег првог усамљеника ово је било ирелевантно, не због његовог става, већ због нашег тадашњег незнања и немања идеје о овом проблему. Просто нам је тада промакло, а када прође време и прође човек, касно је за поновне посете...

Ипак, много тога нам остаје од Трипка. Оно што је прво што би могли да прогласимо за његов легат, јесте једно дубље промишљање на које нас је овај чудесни свирач нагнао. Промисљање о питањима *стила*. Вероватно најнеухватљивији од свих музичких параметара, *стил* се упорно помиње у многим етномузиколошким чланцима, књигама, разговорима, размишљањима. Али нигде нећемо наћи његову јасну дефиницију. Није ни чудно. Неко би под стилем подразумевао једноставно скуп дефинисаних музичких параметара,⁷⁸ неко опише оних "неухватљивих" елемената (како необавезно у разговору помињу колеге), негде ће се наћи нешто сасвим другачије...

Зашто баш Трипко? Зашто би његова, релативно једноставна свирка на виолини, која је чак и једноставнија него на фрули, потакла овако важно питање? Управо зато што смо је само описали, а нисмо ни покушали да је *дефинишемо*. Шта су њене стварне одлике? Шта је оно што ту свирку чини јединственом, препознатљивом, или пак не? Како ту свирку вредновати?

⁷⁸ Нпр. по Хорнбостеловом методу анализе, који суштински стил своди на упоређивање музичких параметара, било у оквирима различитих нумера изведених од стране истог извођача, или пак нумера које изводе различити извођачи на ограниченој територији. Види Erich M. Von Hornbostel: "Gesänge aus Ruanda", *Forschungen im Nil-Kongo Zwischengebiet*, Leipzig 1917, стр. 379 - 412.

Можда је ово последње питање кључно. Некако по навици, ми музички фолклор прихватамо здраво за готово. Често, радећи са студентима прве године основе транскрибовања, проповедамо да извођачи "то тако раде", они "не греше", али ипак, за сваки случај, најчешће узимамо извештај просек извођења нумере, или записујемо рецимо трећу мелострофу, дајући певачима прилику "да се устале". После оваквих објашњења, врло је вероватно да студенти дуго неће ни покушати да схвате или измене неке од ових принципа (што наново говори о изузетном значају транскрипције за схватање музичко-фолклорног дела). И то само зато јер се ми плашимо сопствене грешке, односно грешке у процени шта је добро, а шта не. Можда би неко могао да нам замери на покушају уплитања у нешто суштински естетичко, значи перцепцију и евалуацију,⁷⁹ насупрот питањима поетике (односно стварања). Мишљења смо да питања стваралачких принципа не можемо одвојити од питања вредновања, значи и примања, будући да је наша комплетна моћ да вршимо етномузиколошку анализу везана управо за нашу моћ перцепције. Другим речима, наше поимање неког музичко-фолклорног дела директно пропорционално зависи од наше могућности да га примимо, перципирамо, и то у његовој целости, укључујући и све оне детаље везане за извођење (као нпр. да ли је свирано коло за фактичке играче или само за снимање, да ли је свирач у току извођења мењао темпо и који су разлози, да ли је користио и у којој мери одређене техничке могућности самог инструмента, какав је квалитет тона и чега је он последица и сл.). Ово се може представити и једноставном математичком формулом, у којој можемо означити са P нашу перцепцију тј. поимање дела, а са k константу која се односи на наше научене методе анализе којима примамо дело:

$$f(P) = k \cdot f(D_a) + n,$$

при чему је D_a анализирано дело, а n фактор еквивалентан нашем искуству, практично време учења. Дакле, са порастом наше моћи анализе музичко-фолклорног дела, расте линеарно и наша перцепција. Како бисмо ово могли да транспонујемо на Трипков случај? Вратимо се накратко на пример *Ја носујох лубенице* (на стр. 50). Пример је нотиран у реалном звучању, као што је то

⁷⁹ Као што би рекао Штефан Блум у расправи о анализи музичких стилова, види у Helen Myers: *Ethnomusicology: an Introduction*, Chapter VII - Analysis of Musical Style, by Stephen Blum, W. W. Norton & Company, New York - London 1992, стр. 165.

уобичајено већ у примерима овакве врсте.⁸⁰ Ипак, морамо се запитати да ли је то тачно? Да ли је просто нотирање реалног звучања и истинит приказ и права слика реалне свирке? Уколико погледамо видео-снимак, видећемо да Трипко свира читав пример на једној жици и то из прве позиције. Свира по жици која би иначе требало да буде наштамована на камертон a_1 . А звучи, као што видимо запис (и чујемо снимак), fis_1 . Свирач није имао клавир. Није имао ни штимер, ни звучну виљушку. Виолина јесте била наштамована на чисте квинте, али основна интонација није добијена, није ни имала одакле да буде добијена. Најзад, самом свирачу, који по свој прилици није имао апсолутни слух, није ни битно апсолутно звучање инструмента. Битно му је да одсвира *Ја посијах лубенице*. У том свирању, он поседује неколико упутстава, да их тако назовемо. Или рецепата. Прво, зна се мелодија. Могу је украсити или не, динамички изнијансирати или не, начинити нешто у смислу мотивског рада или не, али мелодија је та. Друго, ту мелодију свирам на другој жици, ту би требало да звучи, а и згодно је за прсте, све ми лежи. Спустим леву руку, почнем празном жицом, ставим трећи прст и мало украсим, опет, спустим други, дижем у исто време трећи, спустим први док дижем други, вратим други па мењам са празном жицом, и тако даље... Шта да ми је виолина била наштамована за цео степен горе? Почнем празном жицом, ставим трећи прст и мало украсим, и тако даље... Све исто. Грешим у нечему?

Трипко Трипковић је у овом случају грешио само што је веровао да му је виолина наштамована стандардно. Али та његова грешка, ако је уопште грешка, нама отвара неслућене путеве. Пре свега, запис можемо исправити. И то тако што бисмо морали да га транспонујемо за малу терцу навише, да бисмо добили и визуелно оно што је свирач *намеравао* да свира. Док смо га снимали, нисмо ни обраћали пажњу на реалну интонацију инструмента. Срећом, користили смо и видео-камеру, и захваљујући томе (случајно) драстично увећали број n из наше мале формуле. Ово случајно снимање видео-камером отвара фантастичне етномузиколошке просторе. Даје нам невероватну моћ, моћ да *поправљамо* и размишљамо о *грешкама* извођача, али и о другим аспектима, као што је могућност

⁸⁰ Види нпр. транскрипције у Димитрије О. Големовић: "Путујући музичар Богоје Царијевић", *Развитак* 3 - 4, Зајечар 1992, стр. 122 - 127.

вредновања неке свирке, што уобичајено не чинимо. Наше вредновање је до сада било усмерено само на то да ли је свирач користио или не, и у којој мери, техничке могућности инструмента, али не и на само извођење, те оно никада није добијало квалификацију *добро* или *осредње* или можда *врхунско*. Можда је са тим везана и тврдња Зофије Лисе која каже да "фолклорно дело постоји у извођењу, и свако следеће извођење је ново дело",⁸¹ што у извесном смислу оповргава наше размишљање. Наиме, као директна последица оваквог схватања, немогуће је извршити детаљну анализу појединачног дела, будући да се наш систем перципирања и анализирања заснива пре свега на искуству, односно упоређивању фактичког стања са еталоном (мером). Уколико постоји само ново и ново фактичко стање, не може се ни дефинисати еталон. Међутим, еталон и те како постоји. У вокалној традицији познајемо код готово свих народа планете оно што се код нас означава као *глас*. Као модел, еталон, на основу кога се ствара нека музичко-фолклорна творевина. И Трипко је у ушима имао *Ја посијах лубенице*, није импровизовао, измишљао ново дело. Он је *интерпретирао* њему већ познато дело, и у том смислу ми његову *интерпретацију* можемо посматрати, анализирати и вредновати као такву. Можда материјал којим се баве етномузиколози није нотно фиксиран за извођача, али он јесте фиксиран у његовом музичком коду и музичком мишљењу. Он *зна* мелодију пре него што ће је одсвирати, не чита је са листа или је не увежбава понаваљањем читања. Он ишчитава своје музичко наслеђе, које је за њега једнако фиксирано као штим првих виолина неке класичарске симфоније.

Зашто је ово битно за стил о коме смо почели дискусију пре извесног броја редова? Зато што ово значи да, уколико можемо да перципирамо и вреднујемо *интерпретацију*, можемо говорити и о њеним стилским одликама, и то релативно прецизно, у мери у којој нам то допуштају савремени алати за музичку анализу. Битно је да једино оваквим приступом можемо уопште и покушати да вршимо стилску анализу, јер са схватањем о стално новим делима нема ни сврхе радити упоредне или чак било какве анализе екстремно хетерогеног материјала.

С друге стране, евидентно је да нас, осим перцепције и начина да она буде што боља, прецизнија и садржајнија, морамо водити рачуна и о поетици, односно

⁸¹ Zofia Lissa: *Estetika glazbe*, Naprijed, Zagreb 1977, стр. 10 - 11.

креацији дела. Није само извођење оно које је релевантно за музички фолклор. Ми баш и не говоримо често о композиционим принципима, а поготову не када је у питању инструментална традиција (уосталом, већ смо констатовали да се и иначе необично мало говори о музици извођеној на инструментима). Како поступати са овим проблемом ако већ немамо неке развијене алате?

Могуће је да се одговор крије у нашем пређашњем искуству. Већина етномузиколога ових крајева има класично музичко образовање, базирано управо на музици коју иначе не проучавају у својој професионалној каријери, при чему се најмање првих десет година учења⁸² посвећује управо њој. У таквом систему се срећемо са елементима класичне хармоније, контрапункта и музичких облика. С обзиром да се школовање етномузиколога одвија претежно на музичком факултету, то значи још пар година паралелног бављења "класичним" дисциплинама. Зашто бисмо толико знање једноставно одбацили када почнемо да се бавимо етномузикологијом и посматрањем музичког фолклора? Да ли су ту заиста толико другачије законитости да је немогуће применити било шта од принципа који важе у свету "озбиљне" музике? И да ли је онда уопште реално из године у годину терати будуће студенте етномузикологије да долазе на факултет са обавезним предзнањем "класичних" дисциплина (будући да су неопходне при полагању пријемних испита)?

Да покушамо нешто од "класике" да применимо у случају Трипка Трипковића и *Ја посијах лубенице*. Имамо мотив? Имамо. Имамо двотакт у смислу форме? Имамо. Имамо и поновљен двотакт. Потом имамо још четири такта разраде мотивског материјала, кроз секвенцу, чији се почетак понавља у седмом такту форме, да би се у осмом трансформисао у каденцијални образац. Познато? Велика реченица. Ако применимо исти начин посматрања на пример који је претходио, *Ситно коло*, видећемо да је у питању облик мале реченице. Дакле, у овом случају, *штикови* нису ништа друго до музичке реченице. Да ли то значи да је начин музичког размишљања, чина креације, заснован на извесним универзалима?

⁸² По садашњем образовном систему, шест година ниже музичке школе (ако су у питању инструменти као виолина или клавир, две године за дуваче) и четири средње (за све профиле).

Прерано је говорити о томе, али свакако да ћемо и то покушати у оквирима овога рада.

О Трипку Трипковићу ћемо свакако још говорити. И о другим свиркама које нам је изводио. И о другим проблемима за које нам је био инспирација. Ипак, пошто он није и једини вук-самотњак, морамо их погледати још. Јер, само један вук-самотњак може да не да праву слику о својој врсти. Више усамљеника - већа вероватноћа да ће наша прича имати добар основ за веродостојност и, најзад, научну тежину.

Case 2

Миладин из Дубоке

Миладин Николић. Познатији као Миладин из Дубоке,⁸³ код Кучева. Влах. То одмах даје другачију конотацију,⁸⁴ будући да се уз Влахе увек везује појам слободе, како у животу, тако и у музици.⁸⁵ И он је познат у своме крају. Наравно, најбољи. Као и Трипка у Росићима и околини. Још један *узор*.

А како наш *узор* стварно свира? Да ли је овај узор другачији од Трипка, ко би се могао угледати на њега и зашто? Колико је ово различито од Трипкове свирке (и да ли је уопште)? Да се не би превише питали, и да не бисмо залутали у очекивањима (по правилу, Власи су музикални, а Срби не претерано, како се верује), најбоље да одмах погледамо пример једне карактеристичне Миладинове свирке:

⁸³ О Николићевим биографским подацима погледати семинарски рад Мирјане Ћосић *Народни свирач Миладин Николић из Дубоке*, рукопис, ФМУ, Београд 1989.

⁸⁴ Посебно се особеностима влашке традиције у источној Србији бави Димитрије Големовић, који више радова посвећује овим проблемима, као већ поменути "Путујући музичар Богоје Царијевић", *Развитак 3-4*, Зајечар 1992, стр. 120 - 127, затим "Stvaralački principi u pevanju Vlaha", *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, "Instrumentalna tradicija Vlaha", *Razvitak 4-5*, Zaječar 1983, "Muzička tradicija đerdapskih Vlaha", *Narodne igre Srbije (Narodne igre u Crnorečju i Đerdapskom Podunavlju)*, грађа sv. 2, Beograd 1992, да наведемо само неке.

⁸⁵ Ibid.

Нересничко коло

A $\text{♩} = 92$ \rightarrow
 ff

B $\text{♩} = 96$
 tr
 3 3 3 3 3 6

C tr

D 1. 2.

E 1. tr tr 2.

F 1. 2.

Постаје мало јасније када погледамо овај запис *Нересничког кола* које је свирао Миладин. Из њега одмах можемо приметити неке ствари које битно разликују ову свирку од два наведена Трипкова примера. Пре свега, то је проста дужина. Очигледно, форма је много развијенија, а количина црнила у запису сигнализира да је сама свирка далеко комплекснија и виртуознија. Не тврдимо да је Трипко Трипковић инфериоран свирач у односу на Миладина Николића, али, свакако се разлике јасно и одмах уочавају.

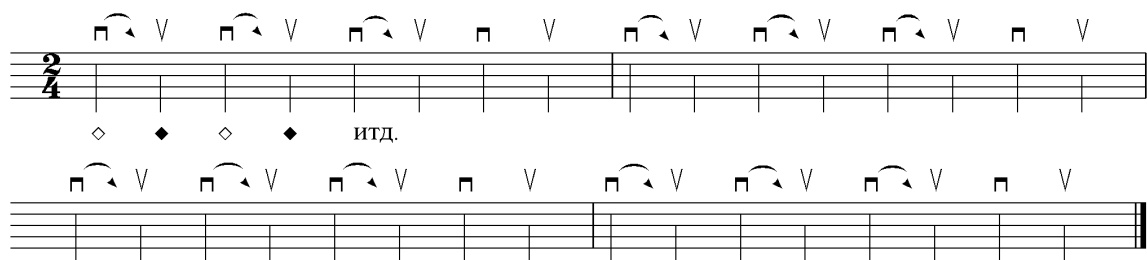
Погледајмо само један детаљ, на пример. Посматрајмо коришћење тона a_1 (тачније празне жице) у току кола. Тон се јавља у овом запису 18 пута (у реалној свирци, наравно, много чешће, јер је макроформа значајно дужа), што можда није

толико често као многи други употребни тонови овог кола (рецимо, d_2 се јавља чак 55 пута). Међутим, занимљива је употреба тог тона, односно празне жице a . Тон се, с једне стране, појављује претежно на крајевима виртуозних фраза, као извесна противтежа тоновима тоничног квинтакорда D-dur-a ($d - fis - a$), а са друге стране, као сигнал почетка мелодијских одељака C и D. Технички гледано, свирач покретом гудала врло једноставно и брзо пређе са више жице e (скраћене) на нижу, a , и тиме добија специфичан музички украс. Уместо да задржи трајање каденцијалног тона d_2 као што је то чинио у прва два одсека, он сада додаје лако одсвирљив тон на самом крају, како би тај крај подвукао, али и дао једну нову естетску димензију. Тон ни мелодијски ни хармонски нема неку посебну функцију, али његова улога "заменика" тона d_2 , који се, како смо видели, јавља изузетно често, омогућава да свирачева музичка творевина не буде једнолична, чак показује значајан степен инвентивности. Можда је ово последица поменуте слободе која је конституент влашког идиома,⁸⁶ а можда је јединствена стилска одлика, нека врста извођачког потписа.

Један обичан тон, обична празна жица, која је "додатак" мелодији коју наш свирач *зна*, коју је научио, напамет, ко зна када, и коју *интерпретира*. Али и један елемент стила. Елемент који га одваја од Трипка. Трипко је током извођења својих дела показао изузетну вештину владања јеном жицом, односно врло добро коришћење технике прстију леве руке у оквиру једне позиције. Насупрот томе, Миладин не само да показује владање техником свирања леве руке у првој позицији, већ томе придодаје и одличну технику десне руке, при чему гудало користи не само као пуко средство за добијање звука поступком фрикциије, већ средство за проширивање и својеврсно украшавање мелодије, мада без посебног динамичког нијансирања (као што видимо из записа, динамика се своди на *ff*). Осим тога, гудало у Миладиновом случају чини и друге ефекте. Из записа примећујемо релативно честу употребу *tenuto* начина свирања, што, извођено под луком, показује способност свирача да јасно артикулише не само притисак кажипрстом десне руке на гудало, већ и да га синхронизује са одговарајућим потезима гудала навише и наниже (погледај нпр. тактове 5, 6, 9 и 10 приложеног

⁸⁶ Оп. cit. 84.

записа). Такође, не смемо изгубити из вида темпо свирке, при чему извођење оваквиих потеза на виолини указује на изузетну виртуозност, или, ако хоћете, одлично савладану технику. Код Трипка, десна рука слижи толико да држи гудало и прислања га са константним притиском на жицу, у циљу пуког добијања тона. Код Миладина, десна рука је креативни саучесник у креирању комплексне тонске фактуре, у којој динамичко нијансирање већег степена изостаје само као последица жеље свирача да свира у *fortissimo* динамици, а не техничке неспремности. У прилог овоме, погледајмо мало допуњен запис одсека С Миладиновог кола:



Легенда: ◇ = већа количина тона ◆ = мања количина тона □ = на доле ▽ = на горе ◀ = "пуц"

Доња транскрипција представља запис кретања гудала. Ознаке за "већу количину тона", као и за "пуц" су нестандартне, и дате су само као предлог за означавање нечега на шта се иначе слабо обраћа пажња. При кретању гудала на доле (у суштини, гудало се тада креће према свом врху, али десна рука се креће наниже), тон је обично јачи, будући да се тежина руке преко кажипрста преноси на гудало, и заједно са тежином жабице чини притисак на жицу већим, што резултује гласнијим тоном. Супротно, при кретању гудала од врха према жабици, притисак је најнижи управо на почетку кретања, па је и тон у том моменту природно слабији. Ово се може компензовати додатним интервенцијама кажипрстом, али, у начелу, чак и код врхунских виолиниста ово је релативно чујна појава, због природе самог

инструмента. Код Трипка Трипковића (а и других свирача које ћемо касније описати) ово нема велику улогу, будући да се користи размерно мали део гудала, отприлике између половине и последње горње четвртине, па су и ефекти ове појаве мањи. Код Миладина, користи се значајно већи део гудала, али се осим тога користи и значајније нијансирање кажипрстом десне руке. Здружено са појачаним општим притиском (динамика *ff*), то резултује карактеристичним звуком при промени смера кретања гудала при његовом врху, што је у запису означено као "пуц". Посебно је занимљиво истаћи да се ове промене и пуцкетања јављају у одређеном следу (три групе потеза са пуцкањем, једна без), без обзира на ритмичке односе (читај: количину гудала) унутар свираног текста. То нам јасно говори о намери свирача да и на овај начин подвуче своју креацију,⁸⁷ али и о његовим великим техничким могућностима да замишљену креацију и оствари.

Иако је све наречено само врх леденог брега, већ видимо да је влашка свирка виолине (уколико прихватимо Миладина Николића као њеног карактеристичног представника) битно другачија од свирке српских соло-свирача. И то не само по мелодици (што би се свакако очекивало, с обзиром да се ради о различитим традицијама), већ по стилским одликама. Још не можемо тачно дефинисати шта би све стил обухватао, али можемо ипак рећи нешто што нам се чини, у овом тренутку, доста јасно: *начин* извођења условљава стил, а не *шта* се свира (или пева, у крајњој линији).⁸⁸ Свакако да ово има значајне етномузиколошке консеквенце.

Ми обично говоримо како је музички фолклор последица одређених дешавања и процеса у неком друштву, те на изванредан начин представља рефлексiju друштва, односно проистиче из датог контекста. Међутим, о суштини самог контекста не говоримо претерано често,⁸⁹ једноставно постављајући се према начелима западне школе музичке антропологије.⁹⁰ А да ли би "контекст" могао да

⁸⁷ Што је потпуно у складу са наведеним специфичним осећајем слободe код Влаха, али и њиховим релативним професионализмом. Оп. cit. 80, стр. 121.

⁸⁸ Веома слично је размишљао и Хорнбостел, када говори о различитим стварима везаним за свесно моторичко понашање музичара, односно начин извођења насупрот самој извођеној музици. Оп. cit. 78, стр. 412.

⁸⁹ Види Ernst Lichtenhahn: "Text - a Helpful Ethnomusicological Category", *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, The Struga Music Autumn, Struga 2002, стр. 81 - 89.

⁹⁰ Allan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964.

има дуалистичну природу? Да постоји контекст друштва и контекст индивидуе? Контекст друштва одређује *шта* ће свирати Миладин и Трипко. Контекст индивидуе одређује *како* ће они свирати.

Наравно, овакво посматрање је сасвим симплифицирано. "Контекст" је више систем посматрања неголи пуко одређење окружења у коме настаје нека музичко-фолклорна појава. "Текст", пак, није само музика са њеним формалним чиниоцима, већ исто систем посматрања и сазнавања. Чињеница је да у историји етномузикологије не постоје сасвим одвојени овакви приступи,⁹¹ већ је у питању мера, саоднос. Питање је сада да ли смо ми више наклоњени "тексту" или "контексту" и како би то могло утицати на наше истраживање. Чим покушавамо да говоримо о стилу, наклоњени смо "контексту", макар и оном што бисмо могли означити као *лични* контекст. А ипак, о том истом стилу дознајемо читајући материјал као текст и на начин "текста"... Можда је текст последица контекста, али у истраживачком смислу, могуће је да је "контекст" последица "текста"! У крајњој линији, битан је резултат, од кога смо још далеко. Чак нисмо успоставили ни ваљан систем по коме истражујемо, још увек смо само на почетним позицијама. О количини материјала и да не говоримо. Нисмо прошли ни десети део. И слично... Толико размишљања, а тек смо на случају бр. 2. Да кренемо што брже даље, ко зна шта би још могло да нам падне на памет.

Case 3

Аган Домић

Негде на периферији Шапца, кроз оне сокаке којима Сава иза оближњег насипа никад не да да се потпуно осуше, стизало се до куће Домића. Агана Домића, Рома који дуго није свирао, али је ипак после веома кратког разговора и, рецимо, убеђивања, извадио своју виолину из кутије и поделио, само са нама, неколико музичких момената. Почео је прилично стидљиво:

⁹¹ Оп. cit. 89, стр. 82.

Чарлама

Musical score for 'Чарлама' (Charlama). It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 97. Staff B and C are marked with 'vib.' (vibrato). The key signature has one sharp (F#).

Опет *Чарлама*? Иста као она из Милавца? Никако. Да није неких елемената на основу којих бисмо издвојили одређене сличности, могло би да се каже да је ово нека друга *Чарлама*. Друга свирка. То што је темпо нешто спорији, само по себи није страшно, а и објаснићемо. То што је мотив почетка различит, јесте битно, али не и пресудно. Чини се да је карактеристичан други такт оно што даје неопходну дозу сличности и дефиницију. Карактеристично је што се током секвенце јавља та прекомерна секунда, која комбинована са завршетком "штика" (мале реченице) на замишљеној доминанти даје утисак препознавања *Чарламе*. Као нека врста мелодијске формуле која је носилац ДНК ланца, по коме непогрешиво препознајемо сродство... Но, да за сада не идемо толико далеко, приказаћемо једну другачију ствар, а за Аганову *Чарламу* ће бити још простора у овом раду. Погледајмо следећи пример који нам је Аган нешто касније, већ опуштенији (и увежбанији после вишегодишње паузе) одсвирао:

Мене мала у Дервенту дала

Musical score for 'Мене мала у Дервенту дала'. It consists of two staves. The tempo is quarter note = 94. The first staff is marked with 'VI.' and a '6' above it. The second staff is marked with 'rit.' (ritardando). The key signature has two flats (Bb and Eb).

♩ = 87

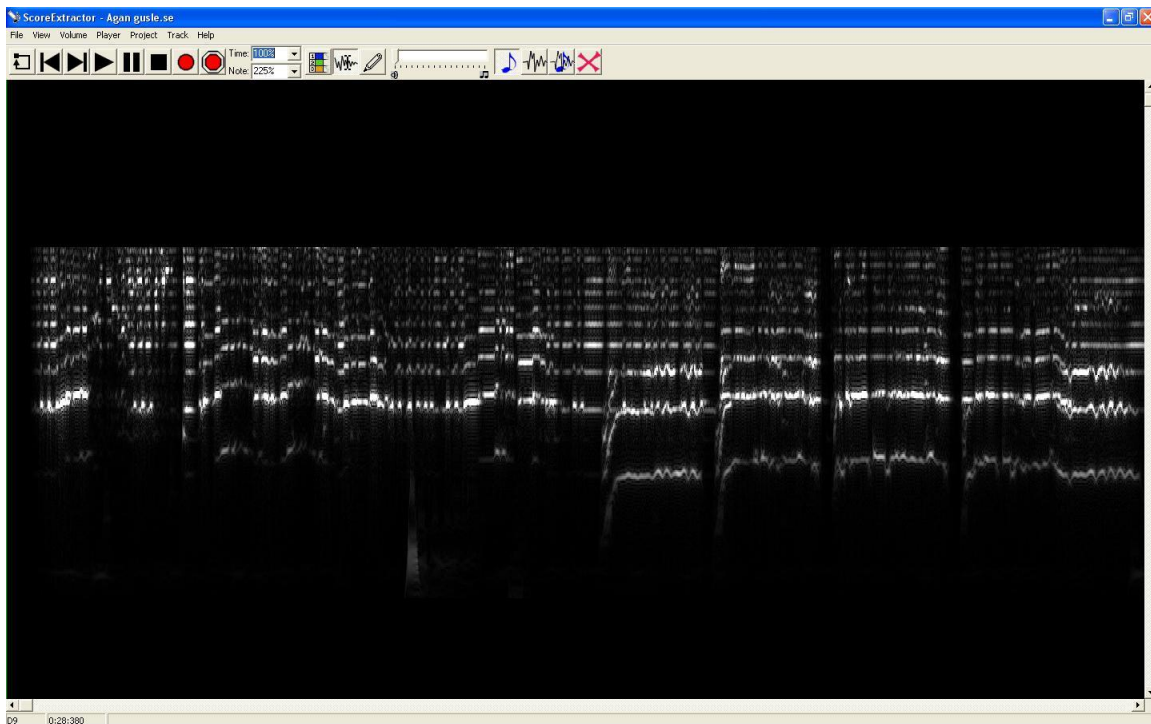
Voc. Me - ne ma - la, me - ne ma - la у Дер - вен - ту

VI. да - ла, у Дер - вен - ту да - ла.

Виолински увод на најнижој жици, а потом песма певана у маниру гусларске традиције.⁹² Аган и држи виолину на коленима, као што би се држале гусле, чак и технику како леве тако и десне руке прилагођава звуку гусала (прстима леве руке удара по жицама као што би то чинио гуслар, не савија прсте да би јагодицама притиснуо хватник виолине). Из оваквог записа то се, наравно, не види (будући да у стандардној нотацији не поседујемо ознаке за квалитет и боју тона - једна од већ описаних мана класичне нотације). Међутим, још на почетку рада смо поменули да постоје алати који нам могу помоћи у оваквим случајевима. Аудио-узорак ове "гусларске" свирке смо пропустили кроз софтвер за анализу звука,⁹³ при томе подешавајући одговарајуће параметре како би добили што бољи визуелни приказ (претходно је снимак делимично очишћен од шума и других примеса, а сам снимак амплитудно нормализован, како би се рачунару "олакшао" приступ и анализа материјала). Добијени резултат је био прилично интересантан, чак и "бољи" од очекиваног:

⁹² Ово се често означава као "певање уз дебелу жицу", и распрострањено је по крајевима око Дрине, али и у другим крајевима Србије и Босне и Херцеговине. Види Dimitrije O. Golemović: "Epsko pevanje: od gusala do debele žice", *Čovek kao muzičko biće*, Beograd 2006, стр. 201 - 218.

⁹³ ScoreExtractor v. 2.0.



Шта све видимо са ове слике? Видимо да приближно од половине (гледано с лева на десно) улази и глас, уз мали глисандо, који смо и нотирали. Дакле, графички приказ пре тога представља виолински увод. Посебно је занимљиво место одмах после почетне групе тонова (појачана бела зона на средини екрана, гледано по висини), где се јавља кратак део практично без основног тона. Да појаснимо још једном, основни тонови се могу пратити као најнижи ред белих слојева у сонаграму. Бели облици изнад њих се односе на хармонике. Значи, место које се јавља одмах после релативно стабилних основних тонова најједном добија само хармонике, док основни тонови нестају! Ово се може забележити још неколико пута током виолинског увода. А шта је значење?

Тоновима свирани на гуслема су флажолетни тонови, будући да је немогуће жицу приљубити уз хватник инструмента. Другим речима, ови тонови су по својој акустичкој природи хармоници извучени из основног тонског низа, који имају своје сопствене, по интензитету слабе хармонике, али немају основног тона. Прекид основног тона у нашем сонаграму показује да Аган успева у одређеним моментима да постигне на виолини звучни идеал гусала. Ако погледамо сонаграм на страни 17 (*Чарлама* ансамбла из Милавца), видећемо да се низ основних тонова како контрабаса тако и виолине никада не прекида, односно ови инструменти звуче

према својим базичним акустичким карактеристикама. У моменту када Аган виолину постави на колена, она више није виолина, она постаје други инструмент - буквално!

Видећемо касније да ова појава није тако ретка, чак се налази код прилично великог броја свирача на виолини. И не имитирају се само гусле, имитирају се и двојнице, фриула, звуци природе итд. Показаће се и да то имитирање није само замишљено или последица сугестије казивача или, пак, наше аутосугестије, већ су у питању заиста звучне трансформације које указују на посебне могућности како виолине, тако и њених свирача.

Но, да се вратимо мало уназад. Осим што успешно "глуми" гусларски стил извођења, шта је са неким личним печатом Агана Домића у оној "обичној" виолинској свирци? Видели смо *Чарламу*. Не само што је спорије. Не само што је украшавање прилично оскудно. Аган нам је тада рекао и да није свирао неколико година. Није било ансамбла са којим би свирао, па је виолина остала спакована у својој кутији. Док ми нисмо наишли да интервјуишемо некада веома познатог виолинисту. Класично образовани свирачи на овом инструменту знају да уколико не вежбају само недељу дана, настају прилични технички проблеми. Прсти леве руке губе гипкост, десна рука се тешко синхронизује са левом, квалитет тона драстично пада, наступају интонативни проблеми. А Аган није свирао годинама.

Шта очекивати од таквог свирача? Свирање било чега? Покушај сналажења на инструменту? Кажу да се једном научено свирање не заборавља, као ни вожња бицикла. Аутор ових редова је и сам био виолинист. И после вишегодишње паузе узео је инструмент у руке. Ефекат је био прилично поражавајући. Већина техничких могућности се претворила у техничке немогућности. Међутим, гледајући запис Аганове свирке и упоређујући га са *Чарламом* из Милавца, запажа се нешто што бисмо могли оценити као *карактер*. Можда ноте нису биле исте, али они битни моменти су заокружени и одсвирани једнако (као што смо поменули, други и четврти такт). Међутим, свирач иде корак даље: с обзиром да после толике паузе не може да се ослони на виртуозност, може бар да покуша да се ослони на имагинацију. Делови *B* и *C* никако немају сличности на било ком нивоу са милатовачком свирком. Могуће је да свирач свесно контаминира коло са другим

одсецима из других кола, која би могла да се уклапају по својим музичким одликама, како би добио комплекснију форму која му, на извештан начин, обезбеђује да примаоци музичке поруке и даље сматрају да пред собом имају аутентично коло, одсвирано на врхунски начин. Ова појава није толико страна колико бисмо могли да мислимо.⁹⁴

Разлози су свакако на индивидуалном плану веома различити. Код некога је то естетски моменат. Код некога можда елемент сналажења. Код некога плод свесног размишљања о макрооблику (мада је ово вероватно најређе, с обзиром да је макрооблик изузетно нестабилна категорија - свирачи комбинују делове на изузетно различите начине). Приликом тумачења музичке личности Агана Домића не смемо никако изгубити из вида не само да није свирао неколико година пре снимања, већ да није свирао јер није имао ансамбл. Он јесте у нашој категорији вукова-самотњака, али је његова усамљеност последица не неке свесне одлуке, као што је код Трипка, па делимично и Миладина (који је свирао у ансамблима, али не нужно)⁹⁵, већ стања које су и други проузроковали својим престанком бављења музиком.

Аган Домић је Ром. Он припада заједници, како животно, тако и музички. Без заједнице не функционише. Једна од карактеристика Рома-музичара запада Србије јесте да су увек били чланови ансамбала, најчешће породичних.⁹⁶ А свирати ван ансамбла није исто као и у њему. Зато Аганова свирка *Чарламе* пре делује као експеримент него као сувисло извођење познатог кола. Морамо да поменемо и да приказане интонације у записима нису реалне, већ су (после Трипковог примера) "заокружене" на најближе празне жице. Реално, Аганова виолина звучи за пола степена ниже него што је нотирано. Али то није зато што је свесно спуштао штим инструмента. Једноставно, није имао ансамбл са којим би се усаглашавао, па и да је имао звучну виљушку или други алат за штимовање, вероватно га не би ни

⁹⁴ Често свирачи на терену, када их питате зашто мењају "штикове" док свирају, кажу да је то "да коло не обљутави", не постане досадно. Види Димитрије О. Големовић: *Крстивоје*, Београд 2009, стр. 46.

⁹⁵ Оп. cit. 83.

⁹⁶ Димитрије О. Големовић: "Romi i srpska obredna praksa", *Џовек као музичко биће*, Београд 2006, стр. 114 - 115.

користио, будући да је апсолутна интонација свирке за њега потпуно неважна. Важно је само, после година, доловити *карактер*. Како *Чарламе* тако и гусала.

Case 4

Наиф Амзић

Недалеко од Шапца лежи Лозница. У Шапцу су били чувени Цицварићи⁹⁷, Андалије⁹⁸ и Домићи, у Лозници Амзићи. Наш следећи случај је Наиф Амзић, последњи члан некада чувеног и важног оркестра за сва локална славља.

Према сопственом казивању, Наиф је почео као шестогодишњак, пре свега под утицајем старијег брата. Обичај је био да се најмлађи члан фамилије полако уводи у породични ансамбл, при чему почиње од последњег у пратњи, да би са годинама, вођен одређеном народном педагогијом⁹⁹ стасао у примаша. Наиф је са нама поделио неколико свирки, али ћемо овде посебно обратити пажњу на нешто мало другачије, нешто што није само свирка, већ комплетна прича. Ради се о такозваној "Рађевачкој причи", приповедању о два кума Рађевца који крећу у рабацијање, да би један од њих, неожењен, наишао на лепу девојку. Да би се изборио за девојчину руку, кум Милован мора да покаже кроз музички двобој са локалним свирачем да је вредан њене љубави. Тај двобој губи, да би потом незадовољни наставили свој пут... "Рађевачку причу" смо касније нашли и у другим местима западне Србије, не само у Рађевини и Јадру, али смо је такође нашли и у Тамнави, увек везану за виолинисте. Будући да је о њој већ говорено, али и дат њен

⁹⁷ Генерално најпознатији од свих гудачких оркестара, свирали су игранке и у Београду, а помињу се и у текстовима новокомпонованих песама. Овај ансамбл се везује за период још пре Првог светског рата, а наводно после 1913. следи његово опадање, да би се на самом почетку Другог светског рата практично и угасио, с обзиром да су многи чланови настрадали у логорима. Занимљиво је и да о њима има много више кафанских прича него праве литературе. Види Dimitrije O. Golemović: "Odnos seoskog i gradskog u muziciranju lozničkog violiniste Naifa Amzića", *Zbornik radova XXXV KSUFJ, Rožaje 1988*, Titograd 1988, стр. 434; Милорад Петровић: "Џумбус комади на биковито кемане", *Српско наслеђе*, Историјске свеске бр. 5, Београд, мај 1998; погледати и разне Интернет форуме.

⁹⁸ Милорад Петровић, наведено дело.

⁹⁹ Dimitrije O. Golemović: "Da li postoji narodna muzička pedagogija", *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, стр. 177.

детаљни ток,¹⁰⁰ ми се овде нећемо бавити препричавањем или анализом датог текста,¹⁰¹ већ ћемо покушати да осветлимо неке аспекте ове свирке који су тада остали незабележени или недоречени. Да видимо неке записе:

Двојнице (идући путем)



Свира се као увод у причу. Кумови, Милован и Радован, полазе у рабацијање, и Рађевац домаћин (Радован) при себи има двојнице. Свира их док путују из Рађевине за Јадар. Овај запис иначе недостаје код Големовића,¹⁰² вероватно зато што је аутор сматрао да за драматургију саме приче није претерано важан. Заиста, драматуршки гледано, садржај приче не трпи изостанком ове необавезне свирке. Нешто друго је нас заинтриговало. Погледајмо прво места на којима се јављају двозвуци. Можемо их поделити на две групе: оне код којих имамо јасно кретање водећег гласа док пратећи лежи на тону e_2 , и оне код којих горњи глас свира или унисон или дуже нотне вредности, уз посебна задржавања на горњој малој и доњој великој секунди (као што је то сам завршетак). Прва група је, са извођачког аспекта, веома индикативна. Какав год прсторед употребили, видећемо да се ситуација ових пролазних двозвука решава најједноставније употребом друге позиције на виолини. Завршно интонирање тона e_2 трећим прстом на a -жици уз дубл празне e -жице омогућава лако интонирање каденцијалног кретања горњег гласа из f у d , градећи тако завршну доњу секунду у односу на празну e -жицу, тако карактеристичну за двојнице. Даље, погледајмо фразирање. Дуги лукови означавају један потез гудала којим се дочарава непрекинут дах на двојницама, с тиме да

¹⁰⁰ Dimitrije O. Golemović: "Kad instrument progovori", *Razvitak 3 - 4*, Zaječar 1992, стр. 88.

¹⁰¹ С обзиром да смо заједно са Д. Големовићем и начинили снимке који су њему послужили за рад наведен у претходној фус-ноти, те се сматрамо у извесном смислу коаутором.

¹⁰² Види записе у делу наведеном у фус-ноти 97.

техника гудала виолине не омогућава бескрајно дуг тон (или групу тонова), с обзиром да се некада смер кретања гудала мора променити. Ипак, Наиф је максимално покушавао да тон не прекине, практично мењајући потез само на местима где су дуги завршни тонови фразе. Видели смо код претходног случаја да виолина може, и то веома успешно, да имитира гусле. Овде видимо и да може исто тако успешно да имитира и двојнице. Једино што свирач "на дебелу жицу"¹⁰³ не мора да испуњава два услова која би морао да би овако имитирао двојнице: да мења жице на којима свира мелодију (да би могао да постиже двоглас са празном е-жицом), и да не свира из прве позиције.

Наиф исто припада ромском народу. Истој групи Рома - муслимана који су распрострањени по западу Србије. Али се разликује од Агана. Има значајно бољу свирачку технику. Не само због тога што је Аган правио дугу паузу, па је можда мало зарђао, већ пре свега због разлике у школовању. Аган је аутодидакт. Гледао је како други свирају, слушао, "скидао" мелодије и технику. А Наиф је почео (за то је заслужан старији брат) да учи виолину, како каже, "по Шевчику"¹⁰⁴.

Битно је у овом моменту приметити неколико ствари, и то како везаних за свираче, тако и за саму етномузикологију као науку. Уколико свирачи пред собом имају различита техничка решења за проблеме свирања (развијене прстореде, потезе гудала, решене позиције), могу и да одаберу начин извођења. Један тон на виолини се може извести на више начина, из више позиција, да и не говоримо о различитим квалитативним особинама тона. У том погледу, класична техника свирања на виолини и те како помаже народном свирачу, макар што његово дело није фиксирано на нотном папиру, већ га "измишља" на лицу места, тј. репродукује по другим законитостима од оних на које смо навикли у класичном свету извођаштва. Зато Наиф са лакоћом имитира двојнице, користећи максимално своје "класично" образовање (макар није имао правог наставника у школи, већ свог старијег, прилично суровог брата)¹⁰⁵.

¹⁰³ Оп. cit. 92.

¹⁰⁴ Виолинске етиде за почетнике Отакара Шевчика, обично ученици виолине у нижим музичким школама почињу њима (прим. аут.).

¹⁰⁵ Оп. cit. 99.

Оно што је везано за етномузикологију, тачније саму личност етномузиколога, јесте да он мора бити макар извесна врста *инсајдера* како би уопште био у стању да истражује неки проблем, у овом случају везан за музику извожену на народном музичком инструменту. И то каквог? Не нужно онога ко добро познаје локалну културу, или је пак њен део, али свакако мора да познаје битне особености технике свирања на датом инструменту, будући да у супротном не би био у стању да примети одређене одлике извођења. О стилу, у таквом случају, не можемо квалификовано говорити. А да ли су позиције на виолини елемент стила? Да, будући да омогућавају много шири спектар звучања тонова (нпр. није исто звучање тона g_2 свiranог другим прстом у првој позицији на *e*-жици и истог тона свiranог рецимо трећим прстом у четвртој позицији на *a*-жици). Наиф нам својом интерпретацијом двојница указује на још један стилски елемент на који би морала да се обрати пажња приликом неког озбиљнијег прегледа и анализе виолинске свирке.

Међутим, није то и све на шта би нам Наиф могао указати. Погледајмо:

Свињарева свирка

$\text{♩} = 118$

Ово је такође инсерт из "Рађевачке приче", моменат свирачког двобоја у коме локални свињар показује своје умеће на свирали. Сада видимо још један инструмент кога виолина може имитирати. Али да ли и добро? Погледајмо неколико детаља. Тон g се појављује веома често у овој свирци, не само зато што

би Наифу било једноставно да користи празну најнижу жицу као детаљ звучног обogaћења свирке, већ је вероватно приметио да се у фрулашкој свирци размерно често користи украшаваће са једним фиксираним тоном, који је фрулашу у датој мелодији "згодан" приликом различитих грифова. Ова транспозиција звучног идеала инструмента на други инструмент говори не само о техничким могућностима виолине, већ и о могућностима онога ко је свира. Ово није просто преношење фрулашке свирке, ово је транспозиција манира свирања. А ова теза се потврђује и ако погледамо фразе које су свиране на једно гудало. Поново, Наиф имитира дах свирача аерофоног инструмента. Само, сада са једним озбиљним проблемом. Стално има супротстављене дужине даха, које није сасвим једноставно решити. Без обзира на значајно бржи темпо од примера имитирања двојница, просто пребројавање показује да имамо седам јединица бројања на потезу гудалом наниже, а само једну потезом навише. Како ово свирач решава? Потребно је, наравно, за седам пута краће време вратити гудало за исту дужину, а да то не произведе, рецимо, неупоредиво јачи тон на каденцирајућим тоновима четвортакта. Једина могућност да се ово не деси (а не дешава се у току Наифове свирке) јесте да се значајно смањи притисак на гудало приликом повратка ка жабици, док се при потезу наниже (који је, дакле, значајно дужи) гудало максимално "штеди". При томе неопходно је имати веома сигурну десну руку како не би, при спором вучењу гудала, дошло било до шкрипе (ако је притисак на жицу већи од потребног) или до "флах" тона (уколико гудало не притиска довољно жицу, те се добија тон сличног квалитета као онај Аганов у "гусларској" свирци). У овом светлу Наиф се показује као веома вешт свирач, с обзиром да му је и техника десне руке на завидном нивоу. Уз коришћење позиција, што указује на јасно решен проблем држања инструмента (брадом и раменом), овај лозничанин представља сасвим класичног свирача на виолини, који своје способности користи за креирање и извођење *народне* музике. Он сам своју технику не посматра као нешто посебно, нешто што га раздваја од других свирача, он једноставно *користи* оно што има, и то користи креативно. У сваком случају, он је јединствен, можда ни бољи ни гори, али различит од других.

Хомогено јединство унутар музичке културе

Наслов овог потпоглавља је свесно позајмљен из чешке школе етномузикологије,¹⁰⁶ ако би она тако могла да се назове. Односи се на дефиницију стила која се заснива на Бартоковој концепцији о "броју појединачних мелодија сличне структуре, које - са националне, историјске или територијалне тачке гледишта - чини хомогено јединство унутар музичке културе".¹⁰⁷ Где се ми налазимо после наша четири случаја?

Уобичајено, сваки од случајева се представља у својој тоталитарности: приказује се процес учења, приказује се репертоар, везаност репертоара за одређена дешавања унутар културе, музичко-формалне одлике, синтеза у виду одређивања места у локалној или широј традицији. У нашем раду, случајеви су приказани без већине ових елемената. Само као кратке слике, флешеви њиховог много ширег репертоара, и то сасвим различити. А рекосмо да имамо намеру да говоримо о *стилу*. Ми смо очито у супротности са Бартоком. Јер, шта би заједничко могли да имају свирачи који од четири случаја захватају три етничке групе, покривају територију од крајњег истока до крајњег запада Србије и при томе не поседују заједнички извођачки репертоар? Како бисмо их уопште могли упоређивати, што је основна премиса одређивања *стила* према наслову овога потпоглавља?

Не можемо их упоређивати. Једино им је заједничко што свирају исти инструмент. Али смо, чини нам се, успели да их одредимо у односу на њихове интерпретативне могућности. И да укажемо да те њихове могућности на веома одређен начин утичу на њихову музичку праксу.

Трипкова једноставност је последица не само његове укупне музичке праксе, која не раздваја специјално инструменте по могућностима, већ их схвата као оруђе за извођење утврђеног репертоара, независно од инструмента. Репертоар је основа - инструмент је звучна надоградња.

¹⁰⁶ Alisa Elschekova: "Stilschichten der slowakischen Volksmusik", *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde VI*, Berlin 1960, стр. 353.

¹⁰⁷ Ibid.

Миладинова брзина и вештина је последица његове изврсне десне руке. Он могућности прихвата и ради на њима, како би свој професионализам унапредио и потврдио. За њега нема другог инструмента, овај је његов живот.

Аганово несвирање је начинило проблеме у његовој интерпретацији. То се надокнађује нарочитим поступцима: имитирањем других инструмената или импровизовањем макроформе. Оба поступка су карактеристична за музичко размишљање професионалца, коме је битан ефекат свирке на слушаоца, и који себи не дозвољава нипошто да извођење буде ометено нечим.

Наифов професионализам се огледа у његовој изврсној техници како леве, тако и десне руке. Изграђен виолиниста, израстао на посебном педагошком поступку комбиновања класичне школе и традиционалног учења од других. Ипак, знање које има користио је за добробит ансамбла, не толико за личну промоцију, што је вероватно и последица такве педагогије.

Намеће се питање зашто смо их уште овако приказивали. Зашто нисмо покушали да нађемо заједничке црте у репертоару, па да их упоредимо у, рецимо, истом колу и да кажемо који је *бољи* а који *лошији*. И који има најшири репертоар, и колико је процената заступљена која врста. То нисмо урадили зато што овај рад није монографија. Није просто сумирање виолинске свирке у Србији. Рекосмо на самом почетку да није питање толико како су наши казивачи успели да стварају музику, већ како ми то прихватимо, и као њихова публика, али и као научници. Рекосмо и да није питање *шта* се свира, већ *како* се свира. Управо ово *како* нас је водило у прва четири случаја. А водиће нас и даље.

Уколико стил схватимо пре као начин извођења, а не као структурни оквир, отварају нам се могућности погледа на различит репертоар и, у крајњем случају, различите музичко-формалне елементе. Као што приликом транскрибовања дајемо себи слободу да бирамо начин и врсту транскрипције да би дошли до јасне слике жељеног елемента, тако и приликом промишљања о неком проблему који се тиче извођача можемо третирати сасвим слободно, без евентуалних узора и без предрасуда, уз једно ограничење. Све је добро ако постоји систем. Све можете истраживати ако је јасно образложено. Зато смо осетили потребу да ток рада за

тренутак прекинемо овим поглављем и тачно дефинишемо оно што можда читаоцу још увек измиче.

Уколико кренемо "уобичајеним" путем истраживања неке музичко-фолклорне појаве, требало би урадити следеће: прикупити довољно материјала (критична маса, није прецизно одређена, а и зависи од истраживаног проблема) који у први мах може бити и сасвим хетероген, али је битно да га има *довољно*; направити транскрипције материјала; поставити методе анализе и анализирати материјал задатим методама; синтетисати резултате истраживања уз консултовање одговарајуће стручне литературе. Свакако, сви ови елементи су неопходни за било какав научни рад. И ми смо прикупили материјал, нешто личним теренским истраживањима, нешто претраживањем снимака других етномузиколога похрањеним у Фоноархиву Факултета музичке уметности у Београду, нешто из фонотеке Радио-Београда, нешто и са Интернета. Такође, направили смо и транскрипције. Међутим, већ смо говорили о фактичком недостатку метода за истраживање традиционалне инструменталне музике. То јесте проблем. Даље, није сасвим јасно *шта* се анализира. Облик, тонски низ, квалитет тона, количина потеза гудалом навише, коришћење празних жица...? Да се не понављамо превише.

Бити етномузиколог није ништа мање креативно неголи бити народни свирач на виолини. Наши виолинисти тачно очекују шта ће добити својом свирком. С једне стране, у креативном смислу, они знају коју ће свирку одсвирати (нпр. *Ситно коло*) и који су битни конститутивни елементи те свирке (иницијални мотив, основни мелодијски ток, форма "штикова"), а са друге стране, знају шта да очекују као резултат свирке (ако су професионалци, надокнаду за свој посао, или ако нису, одређену реакцију и поштовање публике односно заједнице). Остају и неки елементи који су стриктно индивидуални, па чак зависе и од одређеног тренутка (количина и начин украшавања свирке, макроформа, промене квалитета тона, темпо, динамика, агогика...). Слично је и са етномузикологом. Први посао при изради сваког етномузиколошког рада је прикупљање материјала. Оно се мора извршити пре било каквог другог поступка везаног за стварање научног рада. Наравно, прикупљање материјала има једну последицу - етномузиколог је пре ефективног писања рада упознат са материјалом, те је нормално очекивати да

поступа слично као и народни извођач - ствара рад са одређеном премисом. Не толико да се зна финални исход, али одређена идеја сигурно постоји. Ток егзекуције рада је индивидуалан, са дозвољеним и неопходним варијацијама (то је оно што нас, као и наше казиваче, разликује од других). Међутим, то значи и да наши поступци ипак имају усмерено дејство, односно налазе се под извесним утиском базираним на материјалу. Шта је нама рекао материјал? Наизглед, постоје одређени дијалекти виолинске свирке у Србији. Да ли су они последица саме виолине или су последица опште музичке праксе у крајевима одакле потичу? На основу првих преслушавања, овога другог. Да ли постоји некаква хомогеност материјала, или је пак он претерано хетероген? На ово питање је тешко дати одговор. По чему би материјал био хомоген или хетероген? Хомоген је по звуку. Звук је виолински. Хомоген је по начину продукције. Увек гудало прелази преко жице, или се пак жице трзају прстима (*pizzicato*). Релативно је хомоген и по томе што се свирка претежно односи или на пратњу игре, или на пратњу или репродукцију песме. Хетероген је по свему осталом. Значи, имамо мало тога што би нам послужило као основа.

У суштини, није овај материјал ништа посебно у односу на друге и другачије теренске материјале. Знамо из личних истраживања да је тако и са рецимо вокалном традицијом Бачке, гајдама Баната или оркестрима лимених дувача југа Србије. Вероватно то важи и за било који други материјал, не само код нас. У том случају, обично етномузиколози примењују методе или случајног узорка (редуковања укупне грађе која је обично преобимна за приказивање у једном раду), или пак комплетног приказивања материјала кроз његове музичко-формалне или контекстуалне карактеристике (у зависности од тога да ли нагињете једној или другој струји). Резултати су, на овај начин, делимично очекивани (у односу на првобитни прикупљени материјал и његово прво преслушавање) и делимично неочекивани (јер у првом моменту није извршена и музичко-формална или контекстуална анализа). Обично се у синтетским разматрањима комбинују очекивања са извршеним аналитичким истраживањима, и чак се делимично анализе редукују, уколико у извесној мери не одговарају полазним идејама.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Слично говори и Блум, *op. cit.* 79, стр. 191.

Дакле, ми хтели - не хтели већ на самом почетку, захваљујући датом материјалу, контакту са казивачима и почетној литератури, већ имамо одређену слику о истраживаном проблему. Тако је било и са нама.

У моменту када смо постали свесни ове релативне истраживачке мане, поставили смо себи питање како то разрешити. Да ли неким монструозним или епохалним (грандиозним?) аналитичким поступком? Новим начином синтетисања? Не. Ако почнете лоше, наставак мора исто бити лош. То је чиста логика. Из нетачне тврдње следи нетачан исказ. Онда нам остаје само да покушамо да прва тврдња буде тачна. Или бар тачна колико је могуће. То значи представити материјал, али не кроз пуку транскрипцију и не кроз ригорозну селекцију и редукцију, већ на неки другачији начин, који ће нам оставити простор за утицај оних који материјал носе и доносе - казивача.

На скупу Групе за проучавање музике и плеса југоисточне Европе ICTM-а у Струги 2008. године, колегиница Наила Церибашић је, коментаришући рад о (не)могућностима истраживања инструменталне традиције,¹⁰⁹ прокоментарисала питањем: "А где су ту људи"? Мислила је у том тренутку да је предложена матрица музичко-формалних елемената толико однела превагу над "контекстом" да то, напосто, није био предмет вредан расправе у оквирима *савремене* етномузикологије. Чини се да од времена дефинисања антрополошког погледа на музику¹¹⁰ већ више од четири деценије свесно потискујемо оно наше толико помињано претходно музичко образовање у корист дисциплина које се изворно не баве музиком, или којима је музика само повод за дискусију о људској заједници и њеном понашању. Питање Церибашићеве је сасвим тачно, мада постављено са погрешном намером. Права верзија питања би била - "шта мисле сами казивачи и који је значај музике за њих". Дакле, не шта та музика представља за заједницу (а представља претежно забаву - о обредној употреби виолине врло је тешко говорити), већ шта представља за свирача самог. Каква је *његова* идеја о утилизацији свирке, о њеној вредности? И, свакако, оно што је за нас необично важно - како *ми* то да сазнамо, ако уопште можемо?

¹⁰⁹ Mladen Marković: "Ethnomusicology - Friend or Foe?", *Proceedings of The Study Group for Music and Dance in Southeastern Europe, Struga 2008*, СОКОМ, Скопје 2009.

¹¹⁰ Allan P. Merriam: *Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964.

Можемо питати казиваче, наравно (и питали смо). Али, тешко је од њих добити одговор, или бар одговор који би нам јасно говорио о траженом значењу. Антрополошка истраживања нам тек ништа не говоре о томе, будући да им је намера и усмерење сасвим другачије.¹¹¹ Остаје нам само обраћање ономе што би и требало да се истражује и што је и била намера наших претеча, оснивача науке којом се данас бавимо, а које означавамо као "компаративне музикологе"¹¹² - музици самој. Предуго би било објашњавати и размишљати како се десило да музика не баш буде изгубљена, али свакако гурнута у други план у односу на контекст који ју је продуковао. Разлози су вишеструки, можда и чудни, можда делимично логични а ипак погрешно протумачени. Можда је једна од тих разлога била фрустрација немогућношћу остваривања дубљих сазнања о самој музици због простог недостатка одговарајућих метода. Поновићемо: кудикамо је више расправа о вокалној традицији, несразмерно више. Више је и метода. Но, то не значи да не би требало да замишљамо и тестирамо нове у пољу истраживања инструменталне музике.

Сада долазимо на наш материјал. Сакупили смо га, да, обиман је, да, хетероген је, опет да. "А где су ту људи?" Они који ту музику стварају. Или репродукују, без разлике, стварају у моменту извођења или већ... Па они су најбитнији. Не њихово окружење, већ они сами. На почетку смо нешто поменули о одабиру *узора* за наше истраживање. Како бисмо најбоље могли да прикажемо једну традицију, с једне стране релативно нову, са друге веома раширену и веома различиту и богату, ако не управо преко њених одабраних представника? Разлог нашег опредељења за приказивање "случајева" није резултат инцидента или покушаја направљеног из очаја или намере да се по сваку цену буде другачији. Сматрали смо да би приказивање музичке праксе појединца који на одређени начин репрезентују не само традицију, већ и средину у којој је та традиција развијана на изванредан начин помирење захтева *савремене* етномузикологије и оне *старинске*,

¹¹¹ Ibid, али и код других аутора. Види Charles Seeger: "The Music Process as a Function in a Context of Functions", *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* 2, Washington 1966, стр. 1 - 36; Mantle Hood: *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill, New York 1971; John Blacking: *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle 1973.

¹¹² У складу са Адлеровом дефиницијом о циљу компаративне музикологије, види Guido Adler: "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, стр. 5 - 20.

односно "контекста" и "текста".¹¹³ У извесној мери, неки научници чак предлажу да се "контекст" бар на моменат потпуно изузме из разматрања,¹¹⁴ но ми смо мишљења да се бар делимично "контекст" нити може избећи, нити је то пожељно (рецимо, дати подаци о учењу свирања и њихово упоређење јесу део контекста, и битни су за схватање елемената свирке).

На основу преслушавања материјала, као и теренског утиска, издвојили смо одређене појединце-виолинисте који репрезентују извесне аспекте традиције. Сматрали смо неопходним да овај кратак део интерполирамо у разматрање, како бисмо појаснили начин презентовања материјала, а и направили мали одмор, како би оно што следи било... занимљивије.

Case 5

Милош Шишић

Иверићи, заселак Бањана у Тамнави. Чувени дугогодишњи примаш Народног оркестра Радио-Београда (касније Радио-телевизије Србије) Александар - Аца Шишић имао је везу са овим селом. Веза је била Милош Шишић.

Ромско порекло, али не западно, муслиманско. Милош је пореклом од *унгуреана*, мађарских Цигана који су најпознатији по свом музичком умећу.¹¹⁵ Музички професионалац посебне врсте. Ако су Аган Домић и посебно Наиф Амзић били представници виолиниста који су свирали у породичним ансамблима, Шишић је - слободан уметник. Свирао је са многим ансамблима, и многи ансамбли су га тражили. Познат као виртуоз, био је радо виђен члан сваког озбиљнијег састава, свирајући тако у различитим приликама на разним местима, претежно по градским игранкама и у кафанама, често у Београду. Шта је то што је одушевљавало публику и чинило да стекне велико име у иначе избирљивом виолинистичком свету?

¹¹³ Оп. cit. 89, стр. 85 - 87.

¹¹⁴ Оп. cit, стр. 87.

¹¹⁵ Уводна студија за CD *Romany Musical Heritage*, by Dimitrije O. Golemovic, AIMP & VDE-GALLO, Geneve 2006.

Гајде

♩ = 132

The musical score for "Gaide" is written in 4/4 time with a tempo of 132 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody is presented on a single staff with a treble clef. The score consists of nine lines of music. The first line begins with a triplet of eighth notes. The second line continues the melodic line. The third line features a trill (tr) and a second line of music. The fourth line continues the melody. The fifth line starts with a fourth line of music. The sixth line continues the melody. The seventh line features a trill (tr) and a second line of music. The eighth line continues the melody. The ninth line concludes the piece with a final cadence.

Један мало дужи запис (у односу на претходне), запис комплетне свирке, али видећемо и зашто. У транскрипцији, одмах да кажемо, јавља се неколико "недоследности". На пример, видимо на самом почетку назначене предударе, док се касније само спорадично јављају, или их и нема, све до двоструких предудара, па потом и они нестају. Разлог је очито веома виртуозна свирка Милоша Шишића, која је препуна украса, а суштински они ништа не значе за саму мелодију или неке посебне одлике. Зато смо их означили само на почетку записа и на местима где се евентуално јављају у новом облику. Слично је и са трилерима, који се по правилу дешавају на сваком издржаном тону. Ако погледамо темпо свирке, ми бисмо наш запис само оптеретили гомилом непотребних симбола који нам не казују оно најбитније у свирци Милоша Шишића. А шта је то "најбитније" у њој? Више елемената. Пре свега, она већ уобичајена примена виолине као имитатора других инструмената. У овом случају, Шишић имитира, и то изванредно, гајде. Технички гледано, то постиже превлачењем гудала преко d- и g-жице истовремено, али при томе примећујемо да се у мелодијској линији јављају тонови који се не могу одсвирати из прве позиције на жици d. Већ први тон је "позајмљен" са а-жице, одсвиран трећим прстом у трећој позицији на d-жици, а брзом променом позиција омогућена је прилично покретљива мелодијска линија у прва четири такта. Из треће у прву позицију свирач веома брзо и лако прелази, с обзиром да у моментима промене одсвира празну жицу, која му служи и као одлична звучна потпора за имитирање гајди, односно као најнижи тон гајденице који се појављује веома често у функцији украса, према свирачевом нахођењу. Успешној имитацији гајдашке свирке доприноси и фразирање гудалом, где су дуже фразе свиране *legato* у циљу постизања непрекинутог тона гајденице и бордуна (овде најниже жице). Неопходна је и завидна техника десне руке, како би промене смера кретања гудала биле што нечујније. Мора се приметити и да Шишић од свих до сада приказаних виолиниста користи убедљиво највећи део гудала за свирку, неретко почињући тон од саме жабице, што захтева изузетну контролу притиска. Одлична техника десне руке се види и по *tenuto* свираним осминама у претпоследњем реду транскрипције, али и по акцентованим тоновима који се не дешавају само при промени гудала, већ и унутар једног потеза, што значи да свирач веома брижљиво и прецизно користи дозирован

притисак кажипрстом десне руке, уз одговарајућу равнотежу малог прста, како промене правца не би биле, опет, превише чујне.

Још једна, веома битна, карактеристика свирке Милоша Шишића. Видели смо да на самом почетку свирке користи трећу позицију, комбиновану са првом. Чак, од петог до осмог такта Шишић на моменат губи утисак гајди, будући да прекида бордун прелазећи левом руком на а-жицу, јер остаје у првој позицији. Међутим, у тринаестом такту, Шишић свира тон d_2 , уз бордун најниже жице, што значи да свира тон октаве у односу на жицу d . Наравно, ово се не може постићи из прве позиције, већ овај тон свира четвртим прстом, што значи из позиције четири! Наиф је ишао по Шевчику и стигао до треће позиције, више се не усуђује, Шишић отвара сасвим нове просторе. На виолини, можемо разликовати неколико начина постављања леве руке у односу на позиције. Прва позиција говори да је рука приљубљена уз пуж виолине, дакле сасвим стабилна, најдаље од корпуса инструмента. Трећа позиција руку приљубљује управо уз тело инструмента (друга је међуположај), док код све три позиције палац стоји у истом положају, ослањајући се на врат виолине. Прве три позиције су и најлакше за учење, јер увек постоји неки физички оријентир на самом инструменту, уз стабилан положај палца. Мали изузетак је нешто нестабилнија, друга позиција, која захтева и интервенцију слухом да би се нашло право место на хватнику за леву руку. Ипак, и ова позиција се искуством веома лако утврђује. Од четврте позиције, ствари се драстично мењају. Палац, као основни ослонац леве руке на врату инструмента, више физички не може да остане мирно приљубљен уз врат, већ почиње, управо од четврте позиције, све више да прелази испод врата, тако да су ове позиције релативно нестабилне, а носе и посебно име - више. У вишим позицијама слух и искуство свирача чине најбољи оријентир за намештање леве руке. Шишић у овој "гајдашкој" свирци управо показује суверено владање вишим позицијама, и то на дебљим жицама, што је одлика технички веома добро спремљених свирача. То доказује и једном наизглед ситницом, трилером у такту 14 (на тону c_2). Овај трилер је изведен неуобичајено, трећим и четвртим прстом, а то је најтеже. Најлакше је трилере изводити првим и другим или пак другим и трећим прстом (гледано по прстореду, од кажипрста - 1, према малом - 4), док због физиолошке повезаности

другог и трећег прста (заправо средњака и домалог), најтеже је извести управо овакав трилер. На самом крају, у последњем такту (кодети), Шишић изводи и разломљене трозвуке (пошто на виолини није могуће извести праве трозвуке, јер гудало не може истовремено да захвати више од две жице), што је још једна "нестандардна" одлика народних свирача, и односи се само на, технички гледано, најбоље од њих. На најбољег вука без чопора - Милоша Шишића.

Прва класификација

Неко ће можда приметити - класификација већ после само неколико свирача и примера? Класификације се могу радити на било којој количини материјала. Како на релативно великој, тако и релативно малој.¹¹⁶ Рекли смо у интермецу између четвртог и петог случаја да се претходно описани извођачи не могу упоређивати. А упоређивање је основа сваке класификације.

Не можемо их упоређивати по уобичајеним критеријумима. Зато што ни приказани материјал није уобичајен. Нисмо дали комплетан репертоар ових извођача. Нисмо извршили његову музичко-формалну анализу по унапред задатим критеријумима, који би послужили као параметри класификације. Како да их онда ипак сврстамо? Ми смо у току излагања изнели неке опаске које би могле водити ка индивидуалним карактеристикама ових свирача. А њихова заједничка црта јесу примене одређених техничких могућности виолине у оквирима традиције коју изводе. Карактеристични примери одабрани делимично и слушном транскрипцијом илустровали су одређене аспекте, за које још увек не можемо са сигурношћу рећи да творе лични стил сваког од ових пет вукова-самотњака.

Да покушамо да их поредимо по, рецимо, умешности коришћења позиција. Или, још пре тога, по начину држања виолине. Да ли виолину држе руком или брадом и раменом? Трипко Трипковић и Миладин Николић држе руком. Остали

¹¹⁶ Аутор овог рада је још као студент имао прилику да класификује 2400 народних песама по неколико базичних критеријума у циљу добијања већих категорија сличности, што је касније резултовало и идејама првог научног пројекта извођеног на ФМУ у Београду под окриљем тадашњег Министарства за науку - 1984. и 1991. године респективно. Неки сегменти класификација су рађени на пробним узорцима од само 5 до 15 примера (прим. аут.).

држе брадом и раменом. Ко и колико користи позиције? Трипко и Миладин једну, Аган и Наиф три, Милош више. У оквирима овога, Аган преферира прву и најчешће је користи. Да покушамо да их поделимо и по количини коришћеног гудала. Највише користи Милош (читаво гудало), мало мање Миладин (три четвртине), затим Наиф (две трећине), Аган (пола) па Трипко (трећину). Ко има најбрже прсте леве руке (свира највише трилера и разних других украса)? Опет, Милош, праћен Миладином, па Наиф, Аган и Трипко. Ко користи најразноврсније потезе на гудалу? Милош (*legato, detache, tenuto, staccato*), Миладин (*legato, detache, tenuto, staccato*), Наиф (*legato, detache, tenuto*), Аган (*legato, detache*), Трипко (*legato, detache*). Довољно за некакву класификацију? Да покушамо да ово формулишемо као једну таблицу:

Извођач	Држање	Позиције	Гудало	Лева рука	Потези	Укупно
Т. Трипковић	1	1	1	1	2	6
М. Николић	2	1	4	4	4	15
А. Домић	3	3	2	2	2	12
Н. Амзић	3	3	3	3	3	15
М. Шишић	3	5	5	5	4	22

И да покушамо да растумачимо. Бројеви у табели представљају практично бодове за одређену категорију. Извесно је да систем бодовања категорија није још увек разрађен или дефинисан, али нигде нисмо нашли сличан систем (осим у случају Анлана Ломакса, али о њему за неколико редова). Тако, није исти и једнозначан систем уколико поредимо нпр. категорију "држања" (инструмента) и категорију "потеза" (гудалом). За "држање" смо вредновали од најниже вредности (1) код Трипка који виолину држи руком, и тиме себе ограничава у погледу како позиција, тако и квалитета тона. Код Миладина из Дубоке ситуација је за нијансу боља - такође инструмент држи претежно руком, али се помаже и брадом, што ипак олакшава свирање, што му омогућује много већу покретљивост леве руке. Остала тројица држе виолину на исти начин, па су добили по 3 бода. Категорија "позиције" је бодована према степену коришћења позиција, и ту је ситуација јасна (једна, три и

датих 5 бодова за Шишића, будући да користи и више позиције од четврте). Остале три категорије су бодоване према пласману извођача, односно фактима који се јасно могу видети из транскрипција. Две "двојке" и две "четворке" у поледњој категорији значе да је пласман извођача био истоветан, па деле место (и бодове).

Посебно је занимљиво коментарисати добијене резултате и њихово значење. Највише бодова има Милош Шишић, најмање Трипко Трипковић. Иза Милоша једнаки су Наиф Амзић и Миладин Николић, док је Аган Домић нешто иза њих. Шта ови резултати представљају? Дефинитивно, техничко умеће свирача. Технички је, као што смо и коментарисали на основу транскрипција и видео-снимка, најспремнији, најразноврснији и, најзад, највиртуознији Шишић. Оно што је посебно занимљиво јесте да су практично изједначени изразито виртуозни Миладин из Дубоке и много умеренији у свирци Наиф. Изгледа да проста брзина Миладина и његово одлично владање гудалом носе исту тежину као и прецизно и солидно коришћење технике за добијање нешто бољег тона уз сигурну и јасну свирку. Наиф је у свакој категорији "јак средњи", Миладин иде од лошег до сјајног. Различита техничка средства би, дакле, могла донети исти финални резултат у зависности од њиховог баланса и примене.

Да ли ови резултати имају неке везе са другим или другачијим вредновањима? Питање је какав статус имају наши вукови-самотњаци у својим заједницама. Како их, као свираче, прихватају мештани и други који их слушају. Тешко је ово прецизно рећи, с обзиром да њихов свирачки статус у друштву зависи и од многих других фактора, а пре свега зато што је њихова пракса везана за различите територије (најближи су Наиф и Аган, али је и за њих питање колико им је публице заједничко). Ипак, на основу интервјуа, чини се да највиши статус има управо Милош (сви ће вам указати на њега, не само у Тамнави), док најнижи има Трипко (који је само веома локално познат и признат). Миладин, можда и благодарећи томе што је професионалац који свира и усамо, па може да покрије и већу територију, има размерно висок статус у крајевима између Петровца на Млави, Кучева, Мајданпека и Бора. Наиф је лозничка легенда. Аган је ипак лошијег статуса, но и даље шире прихваћен од Трипка, можда и због раније оркестарске праксе (поготову на западу Србије, оркестри су далеко познатији од појединаца).

Значи, резултати наше мале таблице се поклапају са мишљењем заједнице, што је извесна квантификација онога што бисмо могли означити као "контекст". Хмммм... Рекосмо да крећемо од фактичких елемената свирке који не би требало да зависе од средине, већ од простог умећа свирача. А стижемо до одраза контекста?!

Можда једноставно систем није добар, или су се резултати сасвим случајно поклопили. Ипак, није нелогично. Ко "боље" свира (технички боље влада инструментом), свакако ће бити и боље прихваћен унутар заједнице, јер је у стању да јасније и боље пренесе музичку поруку. Следи сасвим логично питање: да ли су приказани параметри, добијени анализом транскрипција, заиста музички, или само *интерпретаторски*? За сада је извесно да ови елементи свирке указују на *способност* да музику пренесете, испоручите, а да ли су нужно и музичко-формални, остаје да видимо после већег броја примера... и извођача.

Не би требало сметнути с ума и да су постојали у извесној мери сродни системи оваквом начину истраживања. Онај један који смо поменули, систем америчког етномузиколога Алена Ломакса, заснива се на комбинацији разних елемената које он дефинише као "стил".¹¹⁷ Овакав "стил" се дефинише као низ вредности датих за чак 37 параметара, који би требало да дају јединствену слику за свако музичко-фолклорно дело, као неку врсту личне карте.¹¹⁸ Систем је извесно време био пропагиран, чак су издата и упутства за употребу,¹¹⁹ али *кантومتрију* (како се систем означавао) ништа није спасло (пре)многбројних критика и, најзад, одбацивања.

Сам систем у свом имену има основну идеју - *метрику* - мерење неког музичког догађаја. Ломакс полази од једноставне идеје: пред собом имамо *нешто*, како у свакодневном животу за *свашта* имамо меру, зашто не бисмо и за *нешто*? Дакле, изворно гледано, његов приступ је крајње формалистички, односно "текстуално" усмерен. Ову идеју би чак могли означити и као круну развоја идеја о истраживању саме музике, одвојено од њеног контекста, које почињу са Елисом и

¹¹⁷ Alan Lomax: *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington 1968.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Alan Lomax: *Cantometrics: a Handbook and Training Method*, University of California, Berkeley 1976.

Адлером.¹²⁰ Можда је и то један од разлога што кантометрија као метод није шире прихваћена, јер се управо под крај шездесетих и почетком седамдесетих устоличавала антропологија музике,¹²¹ која овакве погледе сматра *застарелим*, промовишући себе као *модерну* етномузикологију (мада "мода" и стварна вредност не морају баш увек ићи заједно - прим. аут.). Други, чини нам се и објективнији разлог за релативни заборав кантометрије лежи у њеној нејасној и некомплетној дефинисаности. Не мислимо да има ишта лошег у намери научника да квантификује неку појаву или појаве. Чак, било би сјајно када бисмо могли да установимо еталон (или мрежу еталона) према којима би јасно сагледавали одређене аспекте музике коју истражујемо. Ломакс је, авај, предложио параметре за које није имао одговарајуће еталоне. На пример, његов 25. параметар је "јачина" (*volume*), која се, као и остали параметри, вреднује од 1 до 13. На жалост, иако савремена средства снимања и монтаже звука изузетно лако мере релативну јачину сигнала (звуча), никада није јасно у односу *на шта* га мере. Да ли је то јачина на месту сниматеља, слушаоца, групе слушалаца, извођача... Какав је био квалитет и врста микрофона којим је извођење бележено? На који медиј је нумера снимана? Јачина звука опада са квадратом растојања, дакле обрнуто експоненцијално, тако да је положај бележења јачине звука изузетно важан. Раздаљина микрофона и врста микрофона такође веома битно утичу, као и врста снимача (аналогни, дигитални...). Дакле, овај параметар је веома неодређен. Још је страшније са параметром 20, "обим", који се односи на иначе добро познат мелодијски опсег. Проблематично је што је, као и за све друго, дато 13 могућих вредности за обим, а ефективно, има их много пута више (да подсетимо, кантометрија би требало да буде универзални систем). И тако даље, и тако даље...

Ипак, ако пажљиво погледамо, неки од параметра који су били проблематични пре тридесетак и више година, данас не би представљали такав проблем. Рецимо, параметар 34, "назалност", који је био често подвргнут критици, данас не би представљао превелики проблем. Ради се о хармонском садржају тонова, односно садржини аликвота, коју је свакако слушно изузетно тешко

¹²⁰ Alexander J. Ellis: "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts* 33, New York 1885, стр. 485 - 527; Guido Adler: *op. cit.* 112.

¹²¹ Види напомене 110 и 111.

одредити. Сада, за само пар секунди, рачунари цртају сонаграме, у којима се сасвим јасно види хармонијски садржај тона. Сонаграми су били доступни још од педесетих година прошлог века, али само у специјализованим институцијама, тако да су изузетно ретко били коришћени у етномузиколошке сврхе.¹²² Наравно, технологија анализе звука ни данас није сасвим усавршена, и даље је изузетно тешко и непрецизно радити аутоматске транскрипције (и сонаграме) вишегласних примера, с обзиром на велики број диференцијалних тонова који се јављају у таквим фактурама, а које савремени програми још не могу ефикасно да реше (најсавременије покушаје ћете видети током овог рада). Дакле, када би се ограничили на једногласне примере, чак и овај Ломаксов параметар би могао да нађе своју примену. Вероватно, за извесно време, са развојем техничких средстава ће се доћи до значајних могућности у погледу дефинисања и мерљивости готово свих Ломаксових параметара.

С друге стране, припадници америчке антрополошко-музичке школе, да је тако назовемо, нису баш сасвим одвојени од формалистичких погледа. Један од њених најбриљантнијих представника (иако не и Американац), Блекинг, говорио је: "Потребан нам је унитарни метод музичке анализе који би био применљив не само на сву музику, већ може објаснити и форму, друштвени и емоционални садржај и ефекте музике као система односа између бесконачног броја променљивих"¹²³. Врло дубока и вишезначна тврдња. Једно од значења би могло бити да наша дотадашња схватања о анализи музике нису и *довољна* да бисмо је спознали. А неко друго би могло и да се надовеже на то, па да кажемо да то што још нисмо открили прави метод, не значи да он не постоји! Свакако, неизбежно је код Блекинга уочити и "друштвени садржај", али је занимљиво да и он практично признаје да се без одређене формалне анализе не може баш много сазнати о музици (иако сам није претерано користио своја музичка знања у циљу формалне анализе ни у овој ни у следећој, много познатијој књизи)¹²⁴. Овако гледано, Ломаксов метод је био, ма колико парадоксално звучало, обједињујући за "контекстуални" и

¹²² Karl Dahlback: *New Methods in Vocal Folk Music Research*, Oslo 1958.

¹²³ John Blacking: "Music and the Historical Process in Vendaland", *Essays on Music and History in Africa*, K. P. Wachsmann, Evanston 1971, стр. 93.

¹²⁴ Мислимо, наравно, на *How Musical is Man?*, објављеној две године касније.

"текстуални" приступ. Био је (предвиђен као) универзалан, заснивао се на анализи форме, али и остављао је простора за уношење и других параметара који би се, рецимо, тицали друштва и функције музике у њему. Ломакс изворно није имао ове елементе, али би се евентуалним проширењем његове листе могле добити и информације о "обредности", "прихваћености" (популарности?) и сл.

Све ово говори да смо ми, интимно, наклоњени можда не толико самој кантометрији колико њеној основној идеји. Уколико нешто постоји, наше физичарско "ја" нам говори да оно може бити и објашњено и дато као модел.¹²⁵ Зато и дајемо ону малу класификацију на стр. 82, како бисмо видели да се неки елементи, ефективно звучни, могу квантификовати и растумачити не у музичко-формалном смислу, већ у *стилском*. Још увек га не можемо дефинисати, али смо за корачић ближи. Због тога је важно приметити како су наши виолинисти вредновани у својим заједницама, а што се поклапа са реалним музичко-техничким параметрима. С те стране, несумњиво да сва музика носи друштвено значење; од друштва добија своје инструменте, боје, мелодије, ритмове, жанрове и стилове, а само унутар пријема тог друштва и постоји.¹²⁶ Занимљиво је да ово својеврсно помирење "контекста" и "текста" управо преко *стила* постоји у великој мери код још једног великог имена музичке антропологије, Ментла Худа. Он чак даје и графички приказ везаности извесних музичких параметара (тонских система, облика, ритмичких одлика) са културним и друштвеним, како он каже, консензусом, односно прихватањем.¹²⁷ Очигледно, ми никако нисмо први који примећују дефинитивну повезаност одређених музичких параметара са статусом и прихватањем музичара унутар заједнице. Но, битније од тога јесте да наши овако успостављени параметри функционишу, и то на узорку који је овако одабран. У даљем току рада имамо добар основ за продужетак проучавања виолине у народној музици Србије управо на начин који смо и до сада форсирали, а који је, барем у домаћој литератури, неуобичајен, а то је преко студија случајева. Могли бисмо на овом месту уводити и математичке моделе из рачуна вероватноће, али тиме бисмо

¹²⁵ Аутор рада је својевремено у Математичкој гимназији у Београду бранио матурски рад са темом *Физичка реалност - некад и сад*.

¹²⁶ Оп. cit. 79, стр. 194.

¹²⁷ Mantle Hood: *The Ethnomusicologist*, New York 1971, стр. 303.

само утрошили време и простор на доказивање нечега што се, истина на други начин и са другом намером, зачело још пре четрдесетак година. Каква год да је метода, ако доноси добре резултате, треба је применити.

* * *

О нашим самотњацима ће бити још речи, још п(р)озивања у току рада. Али нису самотњаци оно што карактерише употребу виолине у народној музици Србије. Већ смо видели да су многи од њих сами јер више, из различитих разлога, не постоји ансамбл са којим би свирали. Аган Домић, Наиф Амзић и Милош Шишић су, свако на свој начин, оркестарски музичари. Међу њима постоји једна битна разлика: Аган и Наиф су свирали у породичним саставима, Милош је гостовао и био тражен код других. Сва тројица су Роми, али различитог порекла. Аган и Наиф муслимански, западни, већ дуго практично урбанизовани, Милош источни, *унгуреан*, наследник слободних луталица који су највише волели музику, која их је одржавала.

Виолина је по правилу део оркестра. Ансамбла. Зовите ту формацију како год хоћете. Али виолина (по правилу) не свира сама. Не воли самоћу. Виолина је, рекосмо, и ушла у Србију преко ансамбала.¹²⁸ Како у класичну, тако и народну. Ретко је наћи виолинисте који свирају апсолутно увек без ансамбла. Чак је и Трипко, најусамљенији од свих усамљеника, повремено своју виолину удруживао са локалним фрулашем, па чак, у веома ретким приликама, и са једним гајдашем. Каже да се тада његова виолина "није добро слушала" (што је и нормално, с обзиром на акустичке особености ових инструмената), али да се и тако свирало. За сеоску игранку, или понекад свадбу, сваки инструмент и инструменталиста су били добродошли.

Али за веће, варошке и градске средине, била су потребна и јача звучна оруђа. Виолина је сама била слабашна и за осредњу кафану, а у сали за играње њен звук се расплињавао. Зато је било неопходно ојачати је. Некад се то развијало као породични посао, као у Шапцу или Лозници. Некад се то радило по позиву, за

¹²⁸ Види напомене бр. 70 и 73.

добре паре, шетајући по Хомољу или по централној Србији. А свуда се ширило, како по простору, тако и по броју музичара. И није остало само сећање на ансамбле. За неке су остали и документи, мада веома малобројни, а многи су остали и у животу. Мало старих, много више нових. Идемо на чопоре.

Вође чопора

Ансамбл или оркестар. Чопор музичких вукова. Са виолинистима. Најмање један, често и више. Некада су били толико цењени, толико тражени, да су прерасли у легенду. На жалост, између легенде и науке велики је јаз. Наши ансамбли су неретко остајали (незаслужено) недокументовани. Не зато што нису значили заједници, напротив, били су њен битан део, део који је увесељавао, дободио до усхићења, водио кроз игранке, уз њих су се склапала познанства, љубав, посао... А толико је мало забележено о њима. Властимир Павловић - Царевац је широко познато име. Свуда ћете га чути у београдским чаршијским причама. Са данашњег становишта и данашњим речником - урбана легенда. Легенда због силних прича које круже о њему, многих (срећом) снимљених извођења њега и његовог оркестра, али и легенда због недостатка написа о њему. Нећете га наћи у некој енциклопедији. Нема га у музиколошким и, још горе, етномузиколошким студијама. У старим новинама једва ћете пронаћи по коју залуталу реч.

Случај 6 ***Цицварићи***

Са Царевцем је још добро како је са поменутиим Цицварићима. Некрунисани краљеви ондашњег *rock'n'roll*-а, да је тада постојао. Када је то уопште било? Како

су ти људи свирали? У "урбаним легендама" слове за мајсторе игранки, од Шапца до Београда. Жарили су и палили, сви други су сањали да буду *они*. Неко, у оквирима легенди, говори о периоду између два рата. Неко о периоду пре Првог светског рата. Друга половина XIX века? Ништа није поуздано. Чак ни код Владимира Ђорђевића, који је иначе био виолиниста, нећете наћи ништа ни о Цицварићима ни о другим гудачким ансамблима оног времена. Ваљда се рачунало на то да ће се увек наћи неко ко ће забележити, испричати, архивирати, или да ће ансамбли трајати стотине година, па није ни битно. Толико је њихово наводно кафанско умеће било опијајуће. Сви су их знали, нико их није констатовао. Или можда и јесте. Чувени математичар, професор Београдског универзитета, али и добар виолиниста (и љубитељ кафане), Михаило Петровић, познатији као Мика Алас, једном је записао: "У Србији било је неколико одличних циганских музичких дружина, од којих су општу славу уживали Цицварићи и Андалије (из Шапца), Вујице (из Пожаревца), дружина Мире Шумалије (из Раче), Мелинори (из Пожаревца), дружина Крагујевчанина Лате, "банда" Ђокице из Зајечара, познате су биле и нишке дружине Ајроша, и бенд Јове Белога, из Београда".¹²⁹ Дакле, Цицварићи су првонаведени. Вероватно да то нешто значи ако долази из пера чувеног боема и научника. У сваком случају, приче о њима говоре да су највећу своју славу доживели у деценијама пре Првог светског рата. Како су добили име Цицварићи, не зна се, вероватно је у питању "уметничко" име. Последњи вођа овог ансамбла, који је према неким изворима¹³⁰ започео као састав прилично оријенталног типа, са шаркијама и тамбурама, да би касније прикључили виолине виола и контрабас, био је извесни Ибро Милић. Милић је остао запамћен као капелник оркестра између два рата, али је тада наводно највећа слава Цицварића већ прошла, и живели су од старе славе.¹³¹ Но, Пре Ибра Милића и Османа Лоса,

¹²⁹ Милорад Петровић: "Џумбус комати на биковито кемане", *Српско наслеђе*, Историјске свеске бр. 5, Београд, мај 1998.

¹³⁰ На жалост, ради се претежно о неколицини форума на Интернету, па није сасвим извесно колико су ови подаци поуздани, с обзиром да праве литературе или извора на које би се позивали учесници форума једноставно нема. Подаци које овде износимо су, наводно, добијени разговором са ретким припадницима оркестра који су преживели Други светски рат. Види www.upoznavanje.net/forum/viewtopic.php?p=244377, www.yumidi.com/forum/sabacki-orkestar-cicvarici-t17751.html.

¹³¹ Ibid.

оркестар је водио Бака Цицварић (умро 1913.), битан због тога што су, док је он био капелник, у периоду од 1909. до 1912. године Цицварићи снимили чак 44 плоче.¹³² Ма колико ово изгледало чудно (први фонограф код нас стиже тек 1930. године у Етнографски музеј у Београду), на самом почетку прошлог века технологија је допуштала овако нешто, и на просторима Војводине и спорадично Шапца и Београда снимане су једностране плоче од шелака, намењене приватној употреби, а снимали су их претежно немачки инжењери на веома великој и незграпној машинерији.¹³³ Због лошег квалитета носача, готово ништа од овог материјала није преживело,¹³⁴ но, на наше велико изненађење, успели смо да пронађемо неколико од ових снимака и да их и запишемо. Технички, снимци су јако лоши, али се макар главна линија и неке основне одлике пратње могу чути прилично јасно. Погледајмо један од њих:

Чачанка коло

♩ = 104

F G

F G

F G

F G

¹³² www.upoznavanje.net/forum/viewtopic.php?p=244377.

¹³³ За неколико приватних, како би данас рекли, "продукција", као што су биле *HMV, Edison, Odeon*. На жалост, до 1910. на омоту се није бележила година снимања, па су подаци веома непоуздани. Види www.nb.rs/about_us/press_release.php?id=14202.

¹³⁴ Истина, неколицина плоча од шелака се и данас чува у Народној библиотеци Србије, и подвргнуте су дигитализацији. Ibid.

Пример је записан само са варираним двотактима, који су очито једнаки, и само коло траје чак три минута, а свира се само један "штик", односно двотакт. Сталне микроизмене које виолиниста прави чине да коло не губи на занимљивости током извођења. Пратњу, коју судећи по снимку сачињавају контрабас (или можда виолончело?!) и виола, карактерише само свирање два акорда, који дају хармонску потпору линији виолине (овде забележено само са основама дурских трозвука који ефективно звуче). Међутим, морали смо да направимо и кратак посебан запис пратње, јер у њој постоји нешто чега у данашњем свирању практично нема:



Ако ово упоредимо са *Чарламом* са почетка рада, видећемо да пратећи инструменти не изводе ону карактеристичну "ес-там" хармонско-ритмичку подлогу, толико уобичајену данас не само за народне гудачке ансамбле.¹³⁵

Очито, свирка ансамбала се променила током ових стотинак година од када су Бака Цицварић и његова дружина снимали своје умеће. Без обзира што је ово тек други запис ансамбла (рачунајући онај један триа из Милавца, а не рачунајући Царевчев *Свилен конац*), на основу записа наших усамљеника који су и те како свирали у ансамблима, можемо приметити неколико значајних разлика. Осим поменуте разлике у пратећој хармонско-ритмичкој основи, јасно се уочава разлика у макроформи. Осамдесетак и више година после Бакиних снимака не може се наћи свирка заснована на само једном "штику", једној мањој музичко-формалној целини. У практично свим до сада приказаним примерима, принцип контрастирања (спроведен, истина, на различите начине) не само да је био примењиван, већ је, чини се, био управо главни конституент стваралачког поступка на макроплану.

¹³⁵ Dimitrije O. Golemović: "Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije", *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 217.

Сматрамо да није само довољно констатовати овакво стање или овакву појаву. Морамо покушати дубље тумачење, с обзиром да се суочавамо са *процесом*, вероватно започетим и пре Цицварића, а чије последице можемо пратити и данас. Плус, пред нама је идеалан случај са каквим се изузетно ретко срећемо - да имамо прави звучни материјал, звучни артефакт, веома значајне старости, што нам само може помоћи у схватању развоја како виолинске свирке у Србији, тако вероватно и развоја свирке на другим инструментима. Наравно, морамо бити веома опрезни у својим тврдњама, јер закључци свакако могу имати велику тежину, али и бити сасвим погрешни ако реагујемо само на основу неког првог утиска.

Кажемо да је принцип контрастирања заступљен код свих претходно забележених "савремених" примера. Међутим, у извесној мери, он је заступљен и у примеру *Чачанског кола* које смо управо видели. На који начин? Рекли смо већ да, вероватно из потребе да током троминутног извођења коло не постане досадно, виолиниста чини извесне варијације унутар једног мелодијског тока. Тако, почетна четвртина сваког другог такта фразе се начелно изводи на два начина, које свирач комбинује са још три различита начина извођења последње четвртине истог такта, чиме омогућава, уколико остали материјал није ни мало мењан, чак шест начина моделовања "штика", према формули $n \cdot (n^2 - 1)$, за број комбинација са понављањем, при чему је n број употребних елемената. Уколико се томе придода и минимално различито извођење групе тонова на другој четвртини првог такта "штика", број могућих комбинација расте на чак 24! Значи, са само три променљива елемента свирач је у стању да начини размерно велики број варијација. Уколико је неки од елемената, као што су прва и последња четвртина другог такта, значајније подвргнут промени, ето ефективне могућности за не смао варирање, већ дозу контраста, у овом случају у другом делу "штика". Овај "штик" због свог мелодијско-хармонског тока и релативно јасне каденце на крају, иако је двотакт, можемо прогласити за малу реченицу. Наравно, било би превише због ових промена мањег степена говорити о периодичним структурама и релативном контрасту унутар њих, поготову што нема неког правила како инструменталиста мења ове микромоделе. Он једноставно осећа потребу да не свира сасвим исто све време, и то решава на начин простог варирања одређених делова структуре. Сама

структура остаје, на спољном плану, нетакнута, али кроз измене у унутрашњој организацији утиче на перцепцију спољног плана, при чему га слушацаљ доживљава као "жив", "органски". При томе морамо имати на уму да промене не обухватају пратњу, она је веома једнолична, и има улогу само да допуни звучни простор који иницира солиста. У овако чистој хомофонији, његова улога је не само значајна, већ градивна пре свега. Зато ипак можемо сматрати да се у посматраним моментима креације крије клица онога што ће касније доћи као сасвим нов, контрастирајући одсек. У прилог оваквом размишљању могла би да послужи и анализа следећег примера:

Сву ноћ ми соко препева

♩ = 83

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 83. It consists of four systems. The first system includes staves for VI. I, VI. II, and Cb. The second system continues the instrumental parts. The third system introduces the vocal line (Voc.) with the lyrics: "Си-ноћ ми со-ко пре-пе-ва, ај, пре-пе-ва,". The fourth system continues the instrumental accompaniment and the vocal line with the lyrics: "ај, оф, а - ман, ај, со-ко пре-пе-ва.".

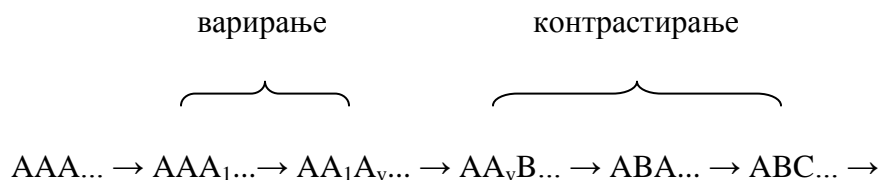
У другом делу записа, када наступи вокал, изоставили смо инструменте, с обзиром да прва виолина дублира вокал, а друга поново свира доњу терцу. уз линију контрабаса која је као и у првом делу (инструменталном). Нису такође унете ни у првом делу деонице виоле, која допуњава хармонију баса (на исти начин као у *Чачанском колу*), нити комплетан мали хор у другом делу (који дублира деонице инструмената). Посебно је занимљива појава хора приликом појаве вокалне деонице, која је можда додаток наметнут од стране страног сниматеља - продуцента. Цицварићи су снимали неке од својих плоча за немачко тржиште, које је вероватно имало неке своје тржишне законитости (већ од 1900. године почиње снимање комерцијалних плоча)¹³⁶.

Међутим, оно што је далеко битније од ових "продуцентских" захвата, јесте музичко-формална организација ове вокално-инструменталне (тачније, инструментално-вокалне) творевине. Евидентна је сличност виолинске деонице у првом делу са деоницом вокала у другом. У моменту наступа вокала, прва виолина се само мало стиша, и свира и даље исту мелодију, која се сада и пева (необично високим тенором певача). Друга виолина, заједно са контрабасом, не мења своју линију. Глас изводи оно што је прва виолина свирала током увода. Дакле, ништа се суштински не мења наступом вокала. Наравно, постоје одређене разлике, које се, као и у претходном примеру *Чачанског кола*, пре могу приписати свесној намери свирача да варира у извесном степену мелодију која се, пак, самоо понавља. Разлика између претходног кола и ове праћене песме јесте пре свега у томе што свирач варира мелодију песме *унапред*, будући да је вокално извођење много строжије и много мање подложно варирању (а што је вероватно последица како самих гласовних могућности, тако и вишевековне обредне вокалне праксе).¹³⁷ Бака Цицварић је имао мелодију у глави, и са бендом је извео једну варијанту, да би се уз вокал вратио на "основу". Но, битно је да се и у овом случају испоставља исти принцип градње макроформе - једнодел са варирањем, сада можда мало већег степена него унутар кола.

¹³⁶ Оп. cit. 133.

¹³⁷ Што се може видети из готово сваког рада који се бави вокалном традицијом.

Када упоредимо овакав стваралачки принцип са скорашњим и данашњим принципима, долазимо до закључка да се догодила извесна еволуција. Еволуција која је водила од једнодела ка вишеделним формама, и то преко процеса варирања. И у данашњим колима пронаћи ћемо елементе једног дела кој се спроводе са већим степеном промене кроз делове. Промена је сада толика да то констатујемо као различите мелодијске одсеке (погледајмо само обе *Чарламе*), чиме се постиже већи степен контраста. На основу овога, можемо претпоставити да је процес еволуције у виолинској свирци од времена пре стотинак година до данас текао од једноделних форми (превасходно у пратњи песама), преко инструменталних једноделних облика са варирањем преко дводела, као првог контрастирајући заснованог већег облика, до данашњих вишеделних форми. То би могли овако да представимо:



Последња стрелица је намерно остављена без следеће форме, будући да смо сведоци развоја који траје и даље. Неке будуће генерације ће допунити.

Интересантно је да овај развој почиње формом тако карактеристичном за обредно певање, где је извесна монотонија, у циљу постизања жељене магије, пожељна. На жалост, немамо толико старе примере, нити знамо за било какву везаност виолине за обреде (осим изузетних случајева, о којима ће бити речи касније). Но, већ сада можемо рећи да су инструменти као виолина, пратећи глас у мелострофично организованим формама, полако постајали самостални, а потом, преко све већег варирања, дошли до већег степена промене. Тврдњу да развој инструменталних форми води порекло од обредних вокалних ћемо ипак оставити по страни, јер заиста за тако нешто нема довољно потпоре. За сада је извесно да данашње инструменталне форме воде порекло од старијих, и да је развој текао еволутивно, а не револуцијом, тј. није се догодио неки квалитативни скок у историјату развоја који је директно проузроковао данашње стање, већ је оно

настало низом постепених промена. Надамо се да ће и примери који следе потврдити нашу тезу.

Цицвариће ћемо оставити иторији, за сада. Вратићемо им се у неком другом моменту овог рада, а чини се да је време да направимо временски и просторни скок, и да дођемо у деведесете године прошлог века мало јужније од Шапца.

Случај 7

Меиновци

Крупањ. Варош, центар Рађевине, области већ познате из "Рађевачке приче" коју смо приказали. Мирни градић који је свој процват и нагли развој доживео још негде под крај XIX века. Раније место у које су се људи нагло насељавали (о чему ћем говорити при самом крају овог рада), а сада некако мирује. Преко дана без велике гужвве. Ноћу, када се наизглед све смири, почиње *дешавање*. Свирка. Јер Крупањ је и место бивствовања и делања Меиноваца, породичног оркестра у коме свирају тројица браће.

Није потребно нешто посебно говорити о ансамблу. Које године је основан, ко га је тачно основао, ко је браћу учио да свирају, да ли су пролазили школе или су пролазили као Наиф, колико имају свирачке праксе и искуства. Нити ко су били први солисти, репертоар, прилике свирања и остало.

Све ово бисмо иначе морали да питамо. Не зато што то каже теренски упитник одавно формиран на Факултету музичке уметности, већ зато што би то нормално налагали захтеви једног уобичајеног теренског интервјуа. Питамо на терену све и свашта наше драге казиваче, а да не питамо Меиновце како и зашто су почели. Необично, зар не? Заправо, питали смо их, али се веома брзо испоставило да је њихова прича (о начелно фамилијарном поступку учења) немерљиво неважна у односу на неке аспекте њихове свирке. Па да погледамо шта је то што њих чини достојним још једног нашег *случаја*, односно зашто смо их, међу свима могућим и постојећим, одабрали.

Марш на Дрину

♩ = 113

D

G D

G D

Dm E7 A

D

A D

Извођење Меиноваца познате композиције Станислава Биничког. Интересантно да је ретко ко од извођача, а и публике, уопште свестан да је ова композиција (како кажу Меиновци - "песма") плод рада професионалног композитора, а још мање да је њен аутор остао записан у српској историји музике као композитор прве српске опере - *На уранку*, као и седам песама за тадашњег најчувенијег тенора, Мијата Мијатовића (*Мијатовке*). Ова композиција је "понародњена". Њен аутор је заборављен, његова ауторска права су постала ништавна. Постала је део музичког фолклора, прихваћена од друштва и од музичара који је изводе. Фактор селекције¹³⁸ је овде извршио свој посао.

¹³⁸ Уз факторе континитета и варирања, један од три кључна фактора у формирању онога што називамо музичким фолклором. Dragoslav Dević: *Etnomuzikologija*, skripta, I - II deo, Univerzitet umetnosti, Beograd 1980, стр. 46.

Само извођење смо записали као линију прве виолине, са потписаним пратећим акордима. Већ из летимичног погледа на приказану линију, можемо приметити да виолиниста свира веома равно, готово у потпуности без украса, изводећи ову мелодију више као вежбу из солфеђа него као неку "народну" свирку, која, како смо до сада видели, обилује разним украсима, приказујући виолину у светлу веома покретљивог, виртуозног инструмента. Делимични поглед на видео-снимак инструменталисте показује да саму виолину држи прилично "основачки", као почетник, а гудало држи изнад жабице, при чему му је мали прст десне руке потпуно слободан у ваздуху. На овај начин, готово никакво динамичко нијансирање није могуће, па је звучни резултат због тога раван. Поврх тога, искључиво свирање из прве позиције, уз делимично држање виолине руком, резултује веома оскудно украшеном мелодијом. Тако се добија утисак једног прилично аматерског извођења, што свакако не иде у прилог тези да су сви Роми¹³⁹ музички професионалци и виртуози. Уколико погледамо и како изгледа пратња, утисак о релативном "аматеризму" и "равноћи" или условно речено дводимензионалности извођења се само појачава:

The musical score consists of three staves: Accordion, Guitar, and Bass Guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Accordion part has a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure of each phrase. The Guitar and Bass Guitar parts provide harmonic accompaniment with chords and a steady bass line.

Видимо изузетно равну и једноличну пратњу, баш у складу са свирком водећег виолинисте. Ритмички тачна, прецизна свирка, али без икаквих хармонско-ритмичких варијација, без агогике, без динамике. Једино што одудара од сличне свирке водећег инструмента јесте то што хармоника свира триоле на месту другог доба у такту, док виолина на самом почетку, пре него што почне излагање мелодије, свира шеснаестине на истом месту, што, иако је погрешно, даје несвесну

¹³⁹ Меиновци су ромска фамилија из Крупња, у коме је иначе, од двадесетак хиљада становника, само око 150 Рома.

"живост" самом почетку. Није ништа боља слика ни када *Марш* пређе у такт 2/4, и привидно убрза два пута:

The image shows a musical score for three instruments: Accordion, Guitar, and Bass Guitar. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, characteristic of the 'es-tam' rhythm. The Accordion part consists of eighth notes and rests. The Guitar part consists of eighth notes and rests. The Bass Guitar part consists of eighth notes and rests.

Утисак потпуно механичког извођења се само појачава. Готово као неки вергл. Једино што можемо приметити да је и овде сасвим усвојен начин пратње са такозваним "ес-там" ритмом,¹⁴⁰ који овде потпуно замењује маршевску ритмичку основу првог дела. Кад кажемо "првог дела", мислимо на ову данас сасвим уобичајену верзију која је, дакле, "понародњена". Оригинални марш Биничког је сложене троделне форме, чији је В-део постао толико популаран да је постао део наше музичке традиције. Занимљиво је да је композиција настала после битке на Церу 1914. године, и у њој се (наравно уз другачију оркестрацију) налази исти овај "ес-там" ритам. Видели смо да су Цицварићи нешто пре овога свирали другачије пратњу, више маршевски, док овакву ритмичко-хармонску пратњу нису познавали (или је нису користили). Да ли је Бинички, који је иначе познат по стварању у народном духу, користио за оркестрацију *Марша*... неко народно искуство, или је пак композиција имала толики утицај, остаје да се утврди. Ипак, вероватније је да је управо у том периоду дошло до увођења оваквог решења у праксу ансамбала, што је вероватно Бинички уочио и употребио у својој композицији.

Међутим, оно што је кудикамо интересантније и значајније, чини нам се, за дискусију у овом тренутку, јесте колико је битно за истраживање једног инструмента као што је виолина у детаље износити податке о извођачима, као и о извођеном делу. Имају ли они суштинског значаја и да ли се њихова количина и начин приказивања огледају у финалним резултатима? И најзад, да ли је могуће

¹⁴⁰ Карактеристичним за практично све врсте инструменталних састава у Србији, као што су и ансамбл лимених дувача и тамбурашки ансамбл. Dimitrije O. Golemović: "Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije", *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 215.

вршити валидно истраживање на "кабинетски" начин, односно повремено користити само снимке из разних збирки и фоноархива, при томе не перципирајући уопште терен на који се снимци односе?

Питање је зашто су нас баш Меиновци навели на покретање дискусије о оваквим проблемима. Одмах да рашчистимо, ми смо их и снимали и правили интервју, дакле били смо на датом терену. Но, и поред тога, остао нам је утисак који нас је навео на постављање управо оваквих питања. Осим извођења *Марша на Дрину*, Меиновци су нас почастили и извођењима још неколико нумера, увек у истом саставу (две виолине, хармоника, гитара и бас-гитара, с тиме да је *Марш на Дрину* свирала само једна виолина, праћена поменутиим инструментима, као и нумера пре тога). Све те нумере (*Свилен конач, Марш на Дрину, Тамо далеко, Ја бих хтео песмом да ти кажем, Моравац, Царевчево коло, Влашко коло*, али и *Лубеница, Шта ћу кући тако рано* и друге) биле су познате песме са репертоара радио-станица, неке старије, а неке и новије продукције. Меиновци немају никакав специфичан репертоар, или пак репертоар заснован на народним колима и другим нумерама са којима смо се већ сусретали. Можда је разлог томе и терен Рађевине или градска средина Крупња, а можда је то резултат, једноставно, утицаја медија или комбинације утицаја медија и професионалног делања Меиноваца, који живе од свирања.

Већ из ових неколико редова види се да ситуација и решење постављених проблема нису ни мало једноставни. Имамо пред собом неколико нерешених (нерешивих?) дуела: градско - сеоско, медији - традиција, кабинетско - теренско. Прво што је битно приметити јесте да о свим овим проблемима и њиховим евентуалним решењима можемо говорити само на нивоу локала, будући да можемо, на основу сопственог искуства и пронађене и обрађене литературе, говорити о Србији и њеним деловима, док на глобалном плану неки локално успостављени принципи не морају да важе (као што је финска метода одлична за финске строфичне песме, али у нашим структурама се морају чинити разне

модификације¹⁴¹ ...), с обзиром на велику разлику у традицијама. Но, тамо где се могу, евентуално, установити неки универзали, или барем где се чини да се могу успоставити, нећемо презати и од таквих решења.¹⁴²

При посматрању односа села и града морамо бити свесни неких историјских факата. Градска средина код нас је несумњиво, све до скоро, била под релативно јаким утицајем Турске као последица вишевековне владавине Отоманске империје. Тек средином XIX века се Србија ослобађа турске власти, а све до тада, још од краја XIV века, можемо пратити акултурационе процесе који пре свега у граду доносе промене,¹⁴³ као што је увођење оријенталног инструментаријума, оснивање и пракса мањих инструменталних састава *чалгија*, сазлијска вокално-инструментална традиција и сл. Једна од тих тековина јесте свакако и *кафана*, специфично не само место за окупљање, већ и институција која је на одређени начин имала своју посебну суб-културу. Временом, *чалгије* и други мањи ансамбли су по кафанама српских градова били замењени савременијим саставима, од којих је један свакако био и гудачки. На селу је ситуација била битно другачија. Мање присуство Турака у сеоским срединама¹⁴⁴ значило је и веће очување, или бар могућност за очување, старе локалне традиције, па зато није чудо да и данас у неким местима можемо наћи старије слојеве музичког фолклора, што у граду никако није случај. Да не помињемо и другачији начин живота, другачије услове привређивања и друге параметре који јасно указују на значајне разлике села и града.

Свакако да у оваквом развоју догађаја ни ансамбли не могу бити посматрани одвојено. И ако има ансамбала на селу, они су ретко везани за сам сеоски живот. Као што је Шишић често из својих Бањана у Тамнави одлазио да би свирао са ансамблима игранке у граду, тако је било и са другим музичарима и ансамблима.

¹⁴¹ Види Сања Радиновић: *Закономерности мелопоеетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*, докторска дисертација, рукопис. ФМУ, Београд 2006, стр. 19 - 99.

¹⁴² Руководећи се, пре свега, општим научним индуктивним методом, где се од специјалног иде ка општем, а што је применио и нпр. Блекинг, говорећи о неким глобалним принципима на основу јужноафричког племена Венди - види John Blacking: *How Musical is Man?*, Seattle 1973.

¹⁴³ Слично говори и Големовић посматрајући процесе који су довели до ширења тамбуре-самце у Босни и Херцеговини. Види Dimitrije O. Golemović: "Odnos između gradske i seoske tradicionalne muzike", *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 185 - 210.

¹⁴⁴ Ibid.

Готово сви су били познати по кафанским градским свиркама. Зато је можда чешћи случај био да се овакви ансамбли оснивају по градовима и ту да делају. Слично је и са Меиновцима. Професионално усмерење и породична организација, очигледно карактеристични за овај део Србије, нису заобишли ни њих. Ни њихову везаност за *кафану*. Зато смо их и снимали у амбијенту једне крупнањске кафане, да бисмо добили аутентичне снимке. И да се они осећају опуштено, као код куће. Уосталом, чак је и мало озвучење на коме су свирали било стационарирано у кафани. Да их чека спремно кад год дођу да раде.

Та *кафана*, као специфично наслеђе прохујалих времена, има и неке друге последице. Рецимо, кафана, здружена са професионализмом свирача, производи *тражњу*. Уколико је нешто, нека свирка тражена, ансамбл с једне стране мора да је уврсти у репертоар, а са друге стране, изводи је, без обзира на личне музичке преференције, у циљу постизања боље или трајне зараде. Тако постоји једно правило репертоара који је везан за кафану: стално се допуњава, мења и усавршава, како би публика била задовољна. Задовољна публика, пак, изазива задовољство власника кафане, "газде", музичарима који су ту у функцији забаве публике, што резултира дуготрајнијим и/или боље плаћеним ангажманом¹⁴⁵. Наравно, поставља се питање какав је репертоар који би то задовољио, и какав је квалитет свирке тог репертоара потребан? Будући да ансамбл за просечно кафанско вече свира између 60 и 80, веома ретко више, нумера, мора се решити за одабир тренутних "хитова" од читавог спектра оних који, ефективно, постоје. То само по себи није проблем, и представља сасвим уобичајену и раширену појаву. Оно што је суштински занимљивије, и што нас може покренути на размишљање, јесте како се те нумере, односно по ком редоследу изводе. Да ли је у питању насумични одабир, или постоји некакво правило по коме се ипак нумере током кафанске свирке ређају? Плод пукe случајности или свесна намера ансамбла или можда водећег свирача? Погледаћемо скраћен запис три нумере које су одсвирали Меиновци *attacca*:

¹⁴⁵ По речима Милоша Шишића, "чим газда види да те публика 'оће, одма' ти нуди боље паре и да свираш на месец" (ангажмани по месец дана - прим. аут.).

♩ = 112

♩ = 234

♩ = 121

У запису су дати моменти завршетака кола која се свирају, док стрелице приказују прелазак на следеће коло без паузе. Промене ритма и благо убрзање од првог кола према трећем су такође лако уочљиве из записа. Уочљиво је и да се пратња мења, са "ес-там" ритма у *Моравцу*, преко акцената почетака група унутар 7/16 такта у (како кажу Меиновци) *Царевчевом колу*, до враћања на "ес-там" подлогу и одговарајућу линију баса у *Влашком*.

Приметљиво је и да је сама свирка виртуознија и делује много "професионалније" него у *Маршу на Дрини*. Разлози могу бити вишеструки. Улогу прве виолине преузима најстарији брат, који није ни свирао у *Маршу*, који има свакако нешто бољу технику, мада инструмент и гудало држи на исти начин. Приметан је *detache* начин свирања, где практично сваки одсвирани тон долази на нов потез, спојених тонова у дуге фразе на једно гудало нема. Ово слушно утиче на нашу перцепцију, одајући утисак да је свирка моторична и веома брза, постајући на тај начин и виртуозна. Најзад, веома увежбано свирање паралелних терци, са

увежбаном и сигурном (мада једноставном) пратњом даје резултат правог, веома професионалног и уиграног ансамбла, што је, чини се, некад и важније него виртуозност првог виолинисте.¹⁴⁶

Но, да се вратимо на постављено питање - да ли постоји нека законитост по којој се бирају нумере за свирку и по којој се ређају? Са музичко-формалног аспекта гледано, ове три нумере, везане у једну много већу, не повезује превише фактора. Нумере се сливају једна у другу пре свега зато што им је темпо сличан, односно намерно доведен на сличне вредности. При томе, темпа су груписана тако да се почиње од мало споријег *Моравца*, па се убрзава до последњег *Влашког* за готово 10 М.М. Тоналитети у којима се одвијају кола нису удаљени, и све се креће у оквирима првог квинтног сродства. Чак, ова три примера су груписана тако да се тоналитети нижу у следу Т - Д - Т на макро-плану. Наравно, морамо погледати знатно више примера да бисмо могли тврдити и да је ово стварна намера свирача, а не случајност, последица једноставно начина штимовања или усаглашавања ансамбла. Такође, начин свирања, са одвојеним гудалима и прегнантом пратњом друге виолине у доњој терци је такође доследно спроведен. Чак и промена метра из 2/4 у 7/16, па повратак у 2/4 изведена је тако да се и не осећа превише. Чини се да је свирачима било битно да одрже одређену моторичност током читаве мега-нумере, како би је учинили пријемчивијом и интересантнијом за публику.

Да ли се овакво креирање макро-форме среће још негде? Знамо да, повремено, долази до *attacca* извођења одређених ставова у сонатама или симфонијама. Но, то није сасвим исто. У току кафанске свирке могуће је везати и двадесетак нумера без паузе. У свету "класичне" музике то се не дешава. Но, у свету популарне музике, поготову у последњих тридесетак година, ова појава је прилично позната. Везује се и више нумера, често та макро-форма траје чак и два сата, публика све чешће посећује места где се овакав музички догађај одвија, а, за

¹⁴⁶ Када је у питању мишљење казивача, практично сви су нам потврдили да је много битније "да слушаш добар оркестар... који је свуда јак, него једног одличног и десет клавих" (цитат М. Шишића). Добар инструменталиста се цени, али ако ансамбл не ваља, ни он не може доћи до изражаја.

разлику од наших ансамбала и њихових примања који одређују ову макро-форму, у оваквом догађању се јавља једна личност - DJ (диск-џокеј¹⁴⁷).

DJ је посебна личност. Јавља се почетком седамдесетих година, изгледа прво у Њујорку,¹⁴⁸ мада би неки рекли и да се први диск-џокеји јављају још тридесетих година прошлог века.¹⁴⁹ Разлике су драстичне у поимању и у улози. Наиме, прва емитовања снимака преко радија почињу још 1909. године, када тадашњи студент Реј Њуби из Стоктона у Калифорнији емитује у Сан Хозеу музику са плоча.¹⁵⁰ Ипак, све до 1935. није се користио термин *DJ*, када га је први пут употребио коментатор на радију Волтер Винкел да би описао радио-најављивача Мартина Блока, који је први стекао славу пуштајући музику.¹⁵¹ Значи да је термин изворно смишљен за особу која само *емитује* музику, али не и особу која на неки начин "микса" музику, односно спаја постојеће нумере разним поступцима у нову творевину. Уколико ово узмемо за критеријум, онда ипак Кул Херц носи титулу првога.¹⁵²

Делатност DJ-а јесте, дакле, комбиновање истих или различитих нумера у циљу стварања већег дела, које у себи носи све компоненте конститутивних елемената. При томе, може се помагати разним техничким средствима: миксером који повезује мултипле изворе звука (*decks*), ефектима повезаним на миксер или интегрисаним у њега, у последње време компјутерима... Поступци су различити, мада неке од њих можемо издвојити: *loop*-овање (узимање узорка једног сегмента нумере, без обзира на његову дужину и његово неограничено репетирање), *pitch*-операције (промена брзине емитовања оригиналног снимка која мења и интонацију), *filtering* (смањивање и појачавање одређених фреквентних карактеристика снимка), итд. Наши свирачи би могли од овога да користе прву

¹⁴⁷ Чак, постоји у енглеском разлика између оних који у процесу креације користе винилске плоче (*disk jockey*) и оних који користе компакт-диск (*disc jockey*). Види Bill Brewster, Frank Broughton: *Last Night a DJ Saved My Life - The History of the Disc Jockey*, Grove Press, New York 1999, стр. 8.

¹⁴⁸ DJ Kool Herc, који се сматра "оцем хип-хопа", почео је 1973. у њујоршкој четврти Бронкс да "микса" нумере саме са собом како би их продужио. После тога се јављају и други поступци који ове DJ-еве одвајају од претходника, који су просто само пуштали музику.

¹⁴⁹ Оп. cit. 147, стр. 4-6, такође види en.wikipedia.org/wiki/Disc_jockey.

¹⁵⁰ Bay Area Radio Museum: *Doc Herrold and Ray Newby*, уопр. en.wikipedia.org/wiki/Disc_jockey.

¹⁵¹ Bill Brewster, Frank Broughton: *How to DJ Right: The Art and Science of Playing Records*, Grove Press, New York 2003, стр. 8 - 10.

¹⁵² Оп. cit. 148.

технику, али и другу, у нешто измењеном облику, будући да не емитују снимљене нумере, већ их свирају у живо. Но, битно је приметити да се ансамбли, па и Меиновци, јављају и у функцији локалних кафанских *DJ*-ева, у смислу да раде исте поступке које би радио и један савремени *DJ* у неком клубу или на позорници. А да бисмо схватили шта је њихов задатак, покушајмо да одгонетнемо задатак ових радијских и савремених клупских *DJ*-ева.

Задатак *DJ*-а данас је веома сличан као што је био и задатак шамана пре много векова.¹⁵³ Ондашњи транс који је изазиван разним средствима да би се успешно комуницирало са "вишим силама" данас се супституише колективним трансом играча којима, на посебан начин, управља *DJ*. Он постиже одређено расположење и испуњава своју улогу преко комбиновања више музичких нумера којима може мењати одређене параметре¹⁵⁴ (као што смо већ поменули - темпо, време трајања, интонацију, па чак делимично и оркестрацију). Промене темпа се врше у циљу уједначавања темпа нумера иначе различитих брзина извођења, јер се тако постиже утисак једне бескрајне песме, мелодије која нема формалних граница, при чијем извођењу не постоје паузе. Играчи - учесници у овом *DJ*-перформансу очекују да забава непрекинуто траје, и у потпуности се предају звучним манипулацијама које им у том временском распрострањању помажу.

DJ-еви обично имају огромне колекције снимака које пуштају и комбинују у клубовима. Неки од њих су на своје перформансе ишли са пуним камионом плоча (као Гај Стивенс под крај шездесетих година),¹⁵⁵ а данас су њихови компјутери препуни нумера спремних за подвргавање процесима " *DJ*-исања", ако би то могло тако да се назове. Другим речима, добар *DJ* се препознаје не само по својим техникама и по опреми коју има, већ пре свега по нумерама које пушта и комбинује и према њиховој количини. Он наравно неће *све* нумере које поседује користити на сваком наступу. Он мора да врши селекцију. Код Меиноваца, ситуација је слична. Они знају много више нумера од оних које су нам свирали, односно изводили у кафани то вече када смо организовали снимање. Од укупног броја нумера, који свакако (по њиховим речима) није испод хиљаду, они бирају шездесетак или нешто

¹⁵³ Оп. cit. 147, стр. 12.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Оп. cit. 147, стр. 60.

више које ће бити изведене то вече. Систем одабира је прилично комплексна операција, и не зависи само од самих музичара, већ у великој мери од публике. Уколико музичари процене да је публика то вече расположена за играње, одабира се више нумера које ће задовољити ту тражњу. Уколико је публика више наклоњена камерној атмосфери и музици "за вечеру", онда ће се изводити више севдалинки и спорих и тихих песама. Значи, од процене музичара у односу на тражњу публике формира се и репертоар за то вече. Слично је и код DJ-ова. У зависности од тога на ком месту наступају, одабир песама може варирати. Зависи од тога који су актуелни хитови, да ли је публика клупска или на неком масовном збивању (као нпр. велика техно-журка у Берлину), који је тип публике и сл. Самим тим, макроформа или мегаформа која настаје као последица спајања нумера набројаним поступцима веома је лабилна, и нема своје јасне законитости. Чак је пожељно да она буде из вечери у вече различита, јер публика не воли и не цени дословно понављање. Ипак, нумере би морале да задовоље нека основна правила приликом њиховог груписања у већу творевину:

- да имају сличан темпо (уколико нумере имају драстично различит темпо, долазиће до њихове непрепознатљивости приликом значајно убрзаног или успореног извођења, што никако није пожељно ни у DJ-сету ни у кафанској свирци);

- да им метар и ритам не буду "некомпатибилни" (идеја је прављење велике творевине која би требало да буде нова, али не и хетерогена по унутрашњем устројству - комбинација 2/4 и 7/16 као у нашем примеру је могућа, док би комбиновање 2/4 и "валцерске" 3/4 већ било неупутно, с обзиром да би се метар и карактер битно пореметили);

- најзад, да тоналитети не буду веома удаљени (поларни или тоналитети далеког сродства би стварали утиске честих тоналних скокова, што би поново пореметило осећај јединства мегаформе).

Све ово се постиже кроз значајне припреме. Као што DJ мора пажљиво и свакодневно да преслушава нове плоче (али и да тражи неке евентуално неемитоване старе), како би слушно одлучио да ли му одговарају за његов сет и на ком месту, тако исто и наши музичари у ансамблима морају да стално оплемењују

и обogaћују свој репертоар. Битно је подвући да је суштински разлика само једна: они свој "сет" изводе уживо, свирајући. Комбиновање и одређивање других параметара, као и одабир, често су резултат како озбиљне припреме (вежбања), тако и макар делимично реакције на лицу места. Некада, у зависности од публике, може се догодити промена у смислу скраћивања нумера, бржег преласка на неку другу, продужавања једне од њих, већих промена темпа и других промена.¹⁵⁶ Поврх тога, са усложњавањем репертоара и увршћавањем радијских и видео-"хитова", све се више јавља улога извођача (и DJ-а) и као истраживача музике, јер, због облигатне занимљивости онога што раде, и једни и други све чешће морају да буквално истражују шта све постоји и шта је постојало као музичка понуда. Одабир се на тај начин шири, комбиновање постаје све маштовитије и разноврсније, публика све задовољнија.

За нас као етномузикологе ово представља још један проблем. Приликом снимања, ми присуствујемо чину извођења, али и чину стварања, и не само оваквих макро- или мега-форми. Колико је истинита и исправна музичка информација коју ми добијамо на терену приликом његовог обиласка? Која је вероватноћа да ће нам музичари одсвирати (или отпевати) баш оно језгро свог значајно већег репертоара које ми можемо са сигурношћу узети као репрезентативно? Да ли су наши резултати које добијемо оваквим истраживањем валидни?

Ми увек полазимо од премисе да је материјал снимљен на терену "такав". Истинит сам по себи. Ако одемо на сет неког DJ-а, чак знамо да већ следеће вечери он неће бити исти, после пар месеци ни сличан. А прилично је непрактично, или чак и немогуће, да радимо рекогносцирање терена сваких рецимо шест месеци. Уколико *живимо* са извођачима на терену одређено време, што је основна премиса школе антрологије музике,¹⁵⁷ вероватно бисмо могли да пратимо из вечери у вече све промене у репертоару и начину његовог мега- или макро-комбиновања. И шта бисмо закључили? Могли бисмо да у детаље набројимо све нумере које су

¹⁵⁶ На концерту немачке групе Kraftwerk у Скопљу, пре три године, иако је њихов сет у великој мери претпрограмиран и већ синхронизован са видеом који прати сваку нумеру, музичари су, захваљујући просто френетичној реакцији публике, решили да продуже њихову *Tour de France* готово троструко, што је изискивало значајне интервенције у софтверу у коме организују своје наступе.

¹⁵⁷ Оп. cit. 110.

изведене, да их класификујемо према статистичком појављивању, према тонским низовима, према њиховим унутрашњим формама, према претежно узлазним или силазним мелодијама, према потезима гудала, према било чему што можете замислити. Добићемо брдо таблица, приказа, графикона, изузетну покривеност истраживања фактима, нотиране промене, све и свашта. Вероватно ћемо имати забележен и одређени процес и факторе који утичу на материјал да буде баш на одређени начин груписан у оквирима макро-форме. А да ли ће тај процес бити битно различит од онога који смо утврдили на овакав начин? Тешко. Не због тога што је непотребно прикупљати нове податке, већ зато што је у питању *процес*. Поступак. А њега или откривате или не.

Циљ етномузикологије, дакле, не би требало да буде просто, упорно и количински обимно прикупљање музичког фолклора. То може да обави било ко. Наравно, уз услов да има интереса да врши такво прикупљање. Наш задатак јесте да, на основу својих знања и, најзад, познавања материјала, утврдимо разне музичке процесе. Као што је овај процес креирања великих форми у току свирања. Ако се сетимо примера Агана Домића, *Чарламе* у којој по свој прилици комбинује чак три различита кола, постаје сасвим јасно о чему говоримо. И Аган и Меиновци имају исте *системе* музичког размишљања. Могли бисмо да покушамо да покажемо да ти системи почивају на неколико основа:

- музичко-фолклорно дело се простира у времену; следи да се то дело мора изводити, али и пратити од стране публике у времену; следи да се то време мора испунити музичким садржајем; уколико је време задато (а јесте, будући да нико не изводи само почетни мотив, или сигнал свирке), а извођач није у стању да репродукује дело у својој целисти, он мора показати своју инвенцију и релативну способност импровизације, како би дело (самим тим и време) заокружио;

- сегменти музичко-фолклорног дела морају задовољавати одређену компатибилност у смислу заједничких метроритмичких особина, али и у смислу унутрашње организације музичко-формалних параметара (пропорционална дужина одсека, начин интерпретације - као "ес-там" пратња и сл.);

- спољашња организација и изглед музичко-фолклорног дела морају бити прилагођени спољашњим параметрима (очекивањима публике која прима то дело,

очекивањима самог извођача у циљу испуњења његове улоге музичког професионалца, прилагођеност моменту и прилици извођења).

Морамо напоменути да су се решавањем оваквих проблема мање бавили сами етномузиколози (иако су ово проблеми који се управо њих највише тичу), а значајно више естетичари, и то на разне начине. Рецимо, концепт времена у музици, његовог протока и организације покушава да детаљније опише пољска ауторка Зофија Лиса.¹⁵⁸ Она раздваја *процесуалност*¹⁵⁹ музичког дела (односно његово ефективно трајање) од нашег *доживљаја* времена, односно нашег поимања о току самог музичког дела.¹⁶⁰ Нпр, веома је уобичајено за извођење неког *макама* на Блиском Истоку да је његово реално трајање, трајање за музичара који га изводи (*процесуално* простирање дела) чак и неколико сати. С друге стране, субјективно доживљено време за сушаоца (*доживљај*) који је из средине у којој је дело и настало је сасвим различит од доживљаја некога ко није припадник те културе, и није научен на слушање оваквих дела. Нама би оно вероватно изгледало предуго, преобимно и нејасно, јер наша музичка пракса почива на другим начелима и другим и другачијим временским односима. Но, најбитније је како *ми* као истраживачи примамо једно дело. Очито, из претходног се јасно види да, уколико не познајемо неку традицију макар и површно, наше поимање времена неће бити коректно. Опажај времена при томе неће бити везан само за истраживача, већ и за примаоца, публику, која се на оваквом нивоу може изједначити са истраживачем. Наиме, колико год истраживачу било неопходно да познаје традицију коју истражује, толико је и публици то исто битно. Ако је публика из друге културе, могла би сасвим погрешно да прими и процени неко дело, баш као и истраживач, што није коректно према извођачима. Дакле, *ми* смо и истраживач и публика, и тако би требало да се у одређеним аспектима и односимо.

Уколико за *нас* опажај времена није добар, неће бити ни опажај простора. У овом случају, *простор* би се односио на музичко-формалне аспекте дела, па тако, резултат који би добили било каквом анализом био би, у најмању руку,

¹⁵⁸ У свом најзначајнијем делу, *Estetika glazbe*, Naprijed, Zagreb 1977.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, стр. 54.

¹⁶⁰ *Ibid.*

непоуздан.¹⁶¹ Ако би ишли и даље, можемо из овога извући да било какво стриктно "кабинетско" истраживање - није могуће.

Једноставно, уколико нисмо присутни на самом извору, приликом чина стварања и извођења дела, не можемо на исправан начин перципирати ни време, па следствено, ни простор. То значи да у условима кабинетског рада, претражујући фоноархиве или макар делимично користећи архивску грађу (а при томе нисмо сами учествовали у њеном прикупљању), нисмо у стању да валидно процењујемо не само неко појединачно музичко-фолклорно дело, већ и комплетну традицију којој оно припада.¹⁶² На тај начин, доводимо у озбиљну сумњу достигнућа небројених етномузиколога, јер се неретко дешава да они физички нису могли да стигну на одређене терене, са којих су пак стизале информације, између осталих и звучне, о одређеним традицијама. Ако за пример узмемо Фрица Бозеа, на овај начин бисмо његове ставове и мишљења могли учинити безвредним, јер они почивају на грађи похрањеној у фоноархиву.¹⁶³ И не само то. Свако ко би покушао да било каквом индукцијом изведе нели закључак, или пак да дедуктивним поређењем неколицине примера спозна одређени принцип, био би осуђен на неуспех. Ово је веома не само обесхрабрујуће, већ и нихилистички. Срећом, сами резултати етномузиколога оповргавају оваква размишљања. Блекингова прича о Вендама и њиховој музикалности, која говори и о музикалности човека као људског бића,¹⁶⁴ јесте заснована на личном истраживању музике једног племена, али се њени закључци заснивају не само на том истраживању, већ и истраживањима других и другим материјалима које су неки од тих етномузиколога посматрали, при том од трећих сакупљача.

Свакако да је присуство истраживача на терену велики плус. Управо наша разматрања о транскрипцији и њеним (озбиљним) манама говоре да је теренско искуство ненадокнадиво. С друге стране, довољно је помислити на коришћење онога што означавамо као "литература", па да схватимо да, напросто, некада

¹⁶¹ Применом Булове алгебре можемо доћи до истих резултата и потврде да нетачан исказ даје нетачан, никада супротно.

¹⁶² Са чиме би се, несумњиво, сагласио Адорно, који се иначе неће сагласити ни са чим, ни са једном познатом филозофијом или ставом, као што би рекао Фохт у предговору његовој књизи о филозофији нове музике. Види Theodor W. Adorno: *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd 1968.

¹⁶³ Fritz Bose: *Etnomuzikologija*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1985.

¹⁶⁴ Džon Bleking: *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd 1992.

морамо да се поуздамо у податке које нисмо ми сами сакупили. А поменули смо и неке проблеме који се јављају на самом терену приликом прикупљања (као одабир нумера за извођење истраживачу од стране казивача)...

Да не бисмо превише застранили, концепт времена у музици је сувише широка тема, посебно на начин на који то обрађују естетичари.¹⁶⁵ Нас би могла да занима *организација* времена унутар самог дела, и то двоструко: на начин како би могао да је замишља (и спроводи) сам извођач, и начин на који ми то перципирамо, односно примамо. Време које тече за извођача могли бисмо да означимо као *фактичко* време, а време које ми, као слушалац или истраживач перципирамо, као *опажено* време.

Организовање музичког времена у случају Меиноваца може послужити као одличан модел за посматрање временске организације музичко-фолклорног дела уопште. И код нас је већ било одређених покушаја истраживања временске димензије дела.¹⁶⁶ Но, пре него што пређемо на покушај објашњавања временске организације свирке Меиноваца, да кратко проговоримо о појму времена уопште. Ми времену обично дајемо атрибуте четврте димензије, представљајући га на тај начин као конститутивни део наше стварности, у којој три димензије (дужина, ширина и дубина - *простор*) постоје искључиво кроз *трајање*. Међутим, док све три димензије објеката могу бити и позитивне и негативне (тј. тела се унутар својих референтних система или *простора* могу кретати у било ком смеру, слободно), дотле кроз *време* можете ићи само на једну страну - напред. Не постоји могућност за кретање уназад, односно враћање кроз време (иако аутори научне фантастике, по правилу, покушавају да ову чињеницу заобиђу, правећи често "временлове"). Неки научници сматрају, због оваквог "недостатка" такозване четврте димензије, да време и није димензија у правом смислу (не само речи, већ и онтолошки), већ да је

¹⁶⁵ Не само поменута Лиса, већ и многи други, од Хелмхолца, Фехнера, Асафјева, Блоха, Адорна итд. За сумарни преглед, види Димитрије Бужаровски: *Историја на естетиката на музиката*, ФМУ, Скопје 1989.

¹⁶⁶ Најсвежији, али и чини се и најконкретнији покушај начинио је Б. Миљковић својим семинарским радом о хетерофоно-бордунском певању на Златибору, у коме се обраћа односу временских флоскула између кореспондирајућих музичко-формалних одсека, при чему се утврђује свесно успостављање ових односа од стране извођача. Види Борислав Миљковић: *Златиборска кајда као посебан облик хетерофоно-бордунског певања у Србији*, семинарски рад, ФМУ, Београд 2009. Такође, о сличном проблему, али у мањој мери истраженом и објашњеном, говори и Јасминка Докмановић у свом магистарском раду *Лазарице у Врањској Пчињи*, рукопис, ФМУ, Београд 1989.

у питању само наш концепт посматрања одређених промена које се дешавају. Нпр. старење приписујемо времену, али сам процес старења је прилично индивидуалан, што значи да некакво време бива различито за различите појаве. У Ајнштајновој теорији релативности познат је такозвани "парадокс близанаца": уколико један близанац остане на Земљи, а други путује свемиром брзином приближном брзини светлости, после повратка са пута близанац који је био у свемиру биће значајно млађи од брата са којим је рођен у истом тренутку.¹⁶⁷ Интересантно је да се овај парадокс идеално пресликава на нашу причу о *фактичком* и *опаженом* времену. Фактички гледано, браћа су провела исто време одвојена, један у свемирском броду, други у кући на родној планети. За свакога појединачно протекло је потпуно исто *време*. Међутим, когнитивно, они ће видети да је један у међувремену остарио, а други је још увек млад. Њихова *опажена* времена се (битно) разликују. И оно што је још важнија последица, а што је физика тако лепо показала - време и простор, некада сматрани бесконачним и недодирљивим, заправо су *динамичке* категорије, које и те како могу да подлежу променама!¹⁶⁸ Дејство неке силе не само да може да изазове дисторзију прве три димензије (*простора*), већ и оне замишљене четврте, *времена*. Остаје да покушамо да видимо шта би код наших Меиноваца (и не само код њих) биле *силе, простор и време*.

Вратимо се на пример мега-кола који смо претресли, наизглед, уздуж и попреко. Посматрали смо га са аспекта везивања, могућности везивања, једносмерне промене темпа (стално убрзавање), тоналног плана. Да покушамо да га посматрамо са стране временско-просторне организације.

Уколико укупно време извођења ове свирке означимо са T , тада ће оно бити једнако збиру извођења појединачних кола - састојака, у овом случају три. То можемо представити следећим изразом:

$$T = t_1 + t_2 + t_3$$

Можемо се запитати каква је природа укупног времена, односно времена за које свирачи изведу макро-форму. Да ли оно може бити променљиво? Да, уколико на њега делује спољна сила, по теорији релативности. У овом случају, свирачи се

¹⁶⁷ Steven Hawking: *A Brief History of Time*, Bantam Books, Sunnyvale 1988, стр. 51.

¹⁶⁸ Оп. cit, стр. 52.

управљају према публици. Публика у кафани је та којој је потребно сервирати једну творевину која има одређено време, време за које ће они играти, за које ће им бити занимљиво да играју и за које ће се уморити толико да пожелеле завршетак свирања ове форме. Дакле, то је та спољашња сила у нашем случају, а коју нам уопште описују Ајнштајн и Хокинг.¹⁶⁹ Публика утиче својим хтењем и понашањем на *фактичко* време извођења. С друге стране, та иста публика ово време прима у почетку на исти начин као и извођачи, док, са процесом убрзања темпа и све дужијим трајањем, не дође до физичког премора. Тада време почиње за њих да се *скраћује*, да наизглед убрзано пролази, и све више примећују да је то време само њихов *опажај*, а не више факт. Музичари слушају публику, формирају на основу тога *фактичко*, а публика реципрочно слуша музичаре и њихову свирку, док њихово *опажено* време почиње да се разликује, поново под утицајем силе - физичке силе играња (макар нам све ово био мисаони експеримент, где замишљамо групу играча у крупанској кафани). Ова два времена стоје у одређеном односу, и једно је функција другог. Ако *фактичко* време ознаачимо са t_f , а *опажено* са t_o , добићемо да је њихова релација:

$$t_o = f(t_f),$$

при чему је функција f резултанта сила које делују, односно очекивања (жеља, али и могућности) публике и музичког "одговора" ансамбла.

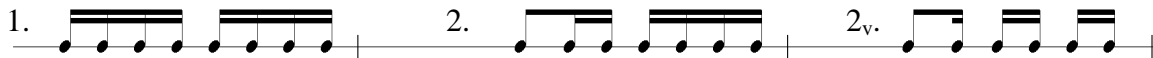
Посебно је интересантно посматрати организацију времена поменуто на претходној страни. Уколико је време T задато, односно унапред решено (рецимо, музичари планирају да свирају десет минута један блок игара), шта се дешава са мањим временима која учествују збиром у укупном времену? Она, по особинама математичког збира, могу да се мењају, али уколико се једно нпр. скрати, друго ће се продужити за тачно толико, тако да коначни збир остаје исти. Такође, ова времена могу да се "мењају" по закону комутативности - сасвим је све једно којим редоследом сабирци у збиру стоје, резултат је исти. Ово значи да, уколико свирачи одсвирају једно коло мало краће, друго морају мало продужити, а, још битније, редослед извођења ових мањих кола у оквиру мега-кола је произвољан. Када смо питали Меиновце да ли се увек овако изводе кола једно за другим, баш у овом

¹⁶⁹ Оп. cit. 167.

редоследу, рекли су да то није тако увек, није ни важно, него "правиш атмосферу људима". Битно је да се кола изводе на начин који смо већ описали, а због блискости темпа и других одлика, неважно је које је прво а које последње. Важно је да мега-коло или макро-форма постиже свој циљ.

Уколико одемо и корак даље, и означимо *фактичко* време као ефективно музичко дешавање, а *опажено* време као ванмузичко (будући да то и јесте, оно представља последицу *доживљаја* музике), можемо успоставити релацију између "објективног" догађаја (музичког чина) и "субјективног" доживљаја (пријема музике од стране публике и истраживача), при чему су они везани, али и на естетички гледано супротним половима. Овакво гледање заступају и припадници теорије информација, пре свега Мејер,¹⁷⁰ који касније ову антиномију музичког и немужичког означава као *десигнативну* и *представну*,¹⁷¹ значењски веома блиско нашим ознакама одговарајућих времена.

На микро-плану свирке Меиноваца можемо пратити субјективно доживљену моторичност, која се објективно постиже употребом ситнијих нотних вредности у константном току, кроз практично два ритмичка обрасца, од којих се један варира у средњем, другом колу:



Време у првом и другом случају константно тече, и једнако је по протоку сваког такта, тако да је ту могућа не само измена редоследа кола, већ и редоследа одсека ("штикова") унутар њих. Варирани модел, пак, остаје у овом случају као посебан проток времена, и унутар његове примене нису могуће комбинације као код претходних, јер би се тиме пореметио спољашњи утисак константног протока времена, односно моторичности. С друге стране, средње од ова три кола не само по ритмичком обрасцу одудара од осталих чинилаца макро-форме, већ му је истакнуто место извођењем на доминанти, односно у квинтном тоналитету. Значи да су музичари у овом случају пазили приликом момента креације да начине и

¹⁷⁰ Meyer, B. L.: "Значење у музици и теорија информације", *Estetika i teorija informacije*, Prosveta, Beograd 1977, стр. 173.

¹⁷¹ Оп. cit, стр. 176.

одговарајући контраст, опет у оном смислу који смо поменули раније, "да коло не обљугави", да кроз своју моторичност не постане и монотono. Принцип контраста овде је примењен на макро-плану, док на микро-плану, односно унутрашњој структури одсека, промене једноставно немају ту тежину и значај као у макро-структурирању.

Структурални лингвиста де Сосир (Ferdinand de Saussure) поставља пред нас термине *langue* (језик) и *parole* (реч), где "језик" представља неки коначан број јединица у природнојезичком систему, а "реч" конкретну јединачну појаву језика.¹⁷² Уколико прихватимо да се ово једнако односи и на музички језик, као несумњиво средство комуникације,¹⁷³ онда логичком еквиваленцијом долазимо до закључка да *музички језик* свој израз тражи преко *музичких речи*, а организација речи у реченице и шире форме у оквирима језика је са једне стране временски условљена, а са друге - несумњиво значењски.

Свирка Меиноваца, DJ-трик који они примењују (иако га сигурно нису "украли" од неког DJ-а, јер је свакако значајно старији) јесте део општег музичког језика, а њихов одабир речи и њихових комбинација јесте оно што сачињава њихов *стил*, што их одваја од других, баш као што се људи разликују по својим језичким вештинама, способностима да на небројено много начина објасне исту ствар или појаву. Сви свирачи у кафани морају обезбедити својој публици добру забаву - свако то ради на свој начин.

Но, прича о Меиновцима свакако не би била бар делимично заокружена када не бисмо покушали да одговоримо и на порекло њиховог репертоара, дакле не само на последице које носи њихово извођење тих и таквих нумера, већ и узроке њиховог настанка. Можда ће утврђивање порекла њиховог репертоара указати и на неке специфичне законитости формирања виолинске свирке у Србији, па и евентуалне прогнозе у ком правцу би се она могла развијати. Као и обично, посегнимо мало за историјом.

¹⁷² Ferdinand de Saussure: *Kurs opšte lingvistike*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad 1996.

¹⁷³ Као што то наводи Сузан Лангер, говорећи о уметности као "изразној форми", али и скупу симбола којима се преноси одређена порука. Види Suzan Langer: *Filozofija u novome ključu*, Prosveta, Beograd 1967, стр. 74 - 75.

Случај 8

Царевац

Царевца (Властимира Павловића - прим. аут.) смо већ помињали. И још ћемо га, како стоје ствари, помињати. Легендарни шеф Народног оркестра Радио-Београда. Београдски боем. Човек без референце у енциклопедијама и историјама музике. Као да га није било. А последица има - и то много.

О његовом седамдесетгодишњем животу (1895 - 1965) није превише писано. Много више је *говорено*. Нека врста урбане легенде, Царевац (надимак је добио по месту свога рођења, селу у близини Великог Градишта) је имао образовање правника, али више од адвокатског посла волео је београдске кафане и - виолину. У чаршијским причама остао је запамћен као један од последњих боема. Наводно, обожавао је чубурске кафане, обожавао је да свира у њима (једну је и држао).¹⁷⁴ Било му је важно да свира за зидаре, раднике, мале трговце, за обичне људе. Али, оно што је за њега било *заиста* важно (а и за нас је данас) јесте почетак емитовања програма Радио-Београда, 24. марта 1929. године. "Чаробна кутија" и звуци који су из ње долазили почели су да се шире Србијом. 1935. године, Царевац, који је већ имао репутацију изванредног виолинисте (још 1919. је на једном конкурс у Берлину освојио награду) бива позван на радио да чланује у оркестру који би свирао за радијске потребе.¹⁷⁵ Тако започиње вишегодишња каријера, прекинута у периоду другог светског рата због заточеништва у немачким концентрационим логорима. Та каријера је обележена многим снимцима, али, на жалост, период између 1935. и 1945. није сачуван. Ипак, и оно што је захваљујући архивској грађи Радио-Београда угледало светло 1997. године, сасвим је довољно да бисмо добили информацију о овој легенди. Па и да делимично проценимо *шта* је то што је ту легенду творило и издигло на место најнавођенијег шефа било ког ансамбла који је постојао на овим просторима.

¹⁷⁴ Има неких извора о животу Царевца, али су они везани претежно за Интернет форуме. Како ови форуми веома често настају и нестају, или мењају сервере (адресу), то и не наводимо овде њихове web-локације.

¹⁷⁵ Види Димитрије Обрадовић: *Записано у времену*, предговор за сет од 3 компакт диска са снимцима Царевчевог оркестра од 1954 - 1964. године, ПГП РТС, Београд 1997.

Стара шапчанка коло

$\text{♩} = 114$ →

tr \square *tr*

$\text{♩} = 132$

tr \square 1. 2.

tr *tr*

simile

tr

У запису смо намерно извукли водећу линију виолине, да бисмо је мало лакше и боље погледали. Није записана ни облигатна доња терца, јер дословно прати линију прве виолине, коју повремено (најчешће у репетицијама) дуплира кларинет.

Сам почетак је релативно сличан са другим до сада приказаним нумерама, у смислу пре свега темпа, што би могло да наговештава одређен степен (не)виртуозности. Темпо је умерено брз само првих неколико тактова. Већ од петог темпо прелази у пун *allegro*, на чак 132 М.М, што, имајући у виду претежно шеснаестинску свирку виолине, говори о одличној техничкој припреми и вештини. Наравно, нисмо имали прилику да погледамо видео-снимке Царевца и ансамбла, али и на основу простог слушања можемо закључити следеће:

- Царевац несумњиво користи позиције. То можемо видети из *B*-дела кола, у коме мелодија виолине иде до cis_3 , а рачунајући и трилер на том тону, још за полустепен више, дакле, свирач користи најмање трећу позицију (која би овде била и најзгоднија за свирање записаних фигурација). Иначе, за Царевца важи да је наводно смишљао специјалне прстореди, који су чинили да свира веома лако и брзо;¹⁷⁶

- украшавање је, ако бисмо га могли тако описати, крајње рационално: налази се само на местима где бисмо га, просто, очекивали. Нема сувишне егзибиције (уосталом, када се устали, темпо је прилично брз, па и нема превише места за украсе), али нема ни "сувоће", недостатка украшавања, као што би то чинио неко са недовољним техничко-музичким способностима. Сваки издржан тон пропраћен је трилером, а предудар и двоструки предудар се јављају само на местима где је и по прстореду и некаквом природном положају леве руке то сасвим очекивано. Најчешће, при покрету мелодије ка тону свираним другим прстом на жицама *a* и *e* (односно тоновима cis_2 и gis_2), јавља се предудар првим прстом као последица покрета шаке од кажипрста према малом прсту, док се двоструки предудар јавља на местима где се свира тон првим или другим прстом, па као да свирач увек има спремно везана два суседна прста леве руке (каипрст и средњак или средњак и домали). Зато и можемо описати ове украсе као "очекиване", али и "музикалне", у функцији мелодије;

¹⁷⁶ Ibid.

- сама мелодија је, наравно, таква како је одсвирана и (надамо се добро) забележена. Ипак, не можемо се отети утиску да је бар делимично таква и због својеврсног "обогаћења" од стране самог инструменталисте. Уколико бисмо издвојили акцентоване тонове који се чују (могуће и смао због потеза гудала, али је битно да звучно одају акцентована места мелодије), добићемо једну "костур" мелодију,¹⁷⁷



мелодију којој свирач "додаје" тонове лако одсвириљиве суседним прстима, и тиме добија значајно "гушћу" структуру, тонски и музички богатију;

- оркестарска пратња је релативно специфична, и представља својеврсну комбинацију начина праћења какав су практиковали Цицварићи (са остинатним осминским ритмом у ритмичко-хармонским инструментима који се наслања на сталне четвртине баса) и данас најпрактикованијег "ес-там" ритма. Ипак, ова комбинација се не јавља произвољно од момента до момента, већ музичари који је свирају тачно њоме раздвајају *A* и *B* мелодијски одсек, односно променом начина пратње појачавају и промену музичко-формалног одсека;

- прва виолина (није приказано у запису), после излагања и репетиције одсека *B*, враћа се на *A*-део, али га свира за октаву више. С једне стране, ово показује техничке могућности виолинисте, који веома добро барата најмање левом руком (реприза за октаву више би требало да се свира бар из четврте позиције), али показује и његово естетско схватање процеса креације, у коме не дозвољава да долази до дословног понављања, како само дело не би губило на занимљивости и интензитету. Сличан поступак већ примењује на самом почетку, приликом репетиције одсека *A*, где свира различит завршетак, с тиме да тај завршни такт служи и као веза са делом *B*. Важно је приметити и да пратња у потпуности остаје доследна својој првобитној идеји, с обзиром да, док виолиниста репризира *A*-одсек

¹⁷⁷ Блиско Бартоковом виђењу транскрипције "за презентацију", где се дају само упоришни тонови мелодије. Ор. cit. 52, стр. 112.

за октаву више, пратња се враћа на начин какав је примењивала у одговарајућем одсеку;

- линија баса је једноставна, но извесно другачија него код Цицварића. Да се подсетимо, код њих бас свира исти ритам као и остали инструменти пратње, дакле уколико би била у питању оваква мелодија (коло), бас би свирао осмине, а не четвртине и повремене осмине, као код Царевчевог ансамбла. У односу на Меиновце, начин интерпретирања басове линије је веома сличан, с тим што код Царевчевог примера он делује релативно сређеније и, у односу на мелодију, "елегантније", односно логичније. Као да је бас само део читаве оркестарске замисли и последица прецизног аранжмана, а не *ad hoc* свирана линија на основу кафанског и чистог свирачког искуства.

Бојарка

The musical score for "Bojarka" is presented in three systems. Each system consists of two staves: Violin (Vn.) on top and Violoncello (Vc.) on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A tempo marking of quarter note = 61 is indicated at the beginning. The Vn. part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Vc. part provides a simple bass line with quarter and eighth notes. The score includes first and second endings for both parts, marked with "1." and "2." above the staves.

Из примера кола *Бојарка* можемо јасно само потврдити посебну посвећеност Царевца и ансамбла (и њиховог или њихових продуцената) креирању специфичног стила, специфичног звука ансамбла који би требало да буде пример другима.

Уместо контрабаса свираног *pizzicato* техником, у снимку се појављује виолончело свирано гудалом, широким потезима. Поново, као и у претходном примеру, видимо пажљиво одсвирану басову линију, не само у интонативном смислу, већ и вођену као независну контрапунктску линију. Остатак пратње смо изоставили у запису, с обзиром да је веома сличан као у претходном примеру, при чему музичари воде рачуна да начин на који изводе хармонско-ритмичку пратњу буде у функцији како попуњавања оркестарске фактуре, тако и у функцији посебног бојења музичко-формалних одсека.

Но, линија баса (виолончела) није и једина занимљивост у извођењу *Бојарке*. Погледајмо пажљивије главну мелодију, мелодију виолине. Појављује се глисандо као посебно изражајно средство, неуобичајен ефекат, који би технички гледано могли да вежемо за промену позиције леве руке. Овде има функцију не само звучног ефекта, једног додатка који би требало да фасцинира слушаоца, већ и функционалну улогу, где практично замењује недостајући тон микропасажа на крају осмог такта (*secunda volta* у првом систему записа), истовремено омогућавајући свирачу да "отклиза" у (вероватно) трећу позицију, из које би наставио свирање *B*-одсека. С обзиром на спори темпо кола, звучни утисак нипошто није егзибиционистички, већ напротив смишљено естетски и функционално сврсисходан.

Овај детаљ само потврђује нашу претпоставку да се посебно пазило на сваки детаљ у свирци. У запису виолинске линије можемо приметити и још једну веома битну ствар - агоику. Микроритмичке промене ситнијих нтних вредности дају колу посебну живост, тако да се слушно има утисак да метар осцилује између $2/4$ и $6/8$, због честог продужавања првих нота у групи од четири шеснаестине, при чему се друге три убрзавају. Постоји и варијација ове ритмичке промене, која се очитује у другом такту *B*-одсека (други систем записа), при чему су задржане прва и последња у групи од четири шеснаестине, док се средње две убрзавају. Ова појава отвара пут небројеним могућим варијацијама унутар виолинске фактуре. Ако раније примећено опште време T остаје временски оквир извођења једног или групе одсека у току свирке, унутрашња мања времена t_1 до t_n се слободно мењају под утицајем спољне силе (хтења виолинисте), доприносећи тиме сталним

микропроменама у оквиру форме. Слично као разлика када би два возача возила исти пут за исто време, али при томе један иде сасвим константном брзином, а други брзину прилагођава кривинама на путу, правим деловима, удолинама и другим елементима пута, чинећи на тај начин путовање логичнијим, опуштенијим и занимљивијим за путника. Царевчева виолина и на овај начин чини да се принцип микроварирања уочи као основ свирке унутар ансамбла, а вероватно и уопште. Наши записи у том погледу нису довољно информативни, али се ипак из њих може извући суштина: никада не понови сасвим мелодијски одсек! Добијени утисак за слушаоца (и истраживача) на овај начин јесте музикалан, нипошто механички. Управо захваљујући овом принципу, свирка Цицварића, иако претежно базирана на једном мелодијском моделу унутар једне форме, не делује досадно и "верглашки", већ органски и живо.

Дакле, можемо кратко закључити да је једна од главних одлика свирке Царевца и његовог ансамбла "промишљена слобода", с једне стране строго и прецизно израђен аранжман, а са друге стране, слобода у микроизражајним средствима, као што је агогика или варирање и обогаћивање основне мелодије виолине.

Чини се да су управо ови елементи суштина Царевчеве делатности и значаја који су придавани њему и његовом ансамблу. Њихово порекло је несумњиво народно, с обзиром да су, све до приступања Радио-Београду (па и после тога), били типична кафанска музика или, ако хоћете, музика на игранкама, као и толики бендови пре њих и у њихово време. Међутим, појављивање на радију извесно носи две ствари - популарност и одговорност.

Популарност значи да је онај који је присутан у неком медију дефинитивно бити узор оних који исти медиј примају. Одговорност, пак, јесте обавеза да тај узор буде "прави", да буде правилно постављен. Једно без другог не би смело да иде. Популарност без одговорности нас води ка појавама као што је савремена сцена популарне музике у Србији, посебно онх сегмената које колоквијално означавамо као *урбани фолк*.¹⁷⁸ Наравно, одговорност без популарности је узалудна...

¹⁷⁸ Некада *турбо фолк*. Овим проблемима се код нас баве претежно социолози, нарочито Иван Чоловић у разним чланцима и студијама (рецимо, види *Etno, Biblioteka XX vek, Beograd 2006.*), али

Царевчева огромна популарност се дужи не само његовој очитој виртуозности и његовим пуким техничким могућностима (које свакако нису биле мале), већ и његовом професионализму и, управо, својеврсној одговорности. При томе се не сме заборавити да су са њим, током више од тридесет година музицирања у радијском оркестру, свирала таква имена као Раде Јашаревић (каснији шеф Народног оркестра), Бранко Белобрк, Иван Ценерић, Боки Милошевић, Рафајло Блам... Не знамо ко су били по имену продуценти снимања између 1954. и 1964. године, али су свакако биле особе које су и те како имале јасну представу о ономе што би њихова продукција требало да оствари. А требало је да оствари *стандард*. Мету, еталон, која ће свима бити репер за делање.

Усудићемо се у овом тренутку да поставимо једну, за сада прилично смелу и не сасвим утемељену, теорију. Ако гудачки ансамбли у Србији почињу са формирањем и својим делањем у дугој половини XIX века, и врхунац њиховог тадашњег развоја представљају Цицварићи, могуће је да Царевчев ансамбл представља радијског наследника, оне који су могли и морали путем радио-таласа да шире не само начин оркестарског свирања природан народним ансамблима, већ и карактеристични репертоар, бивајући на тај начин чувари и промотери народне традиције. Овај други део терије је готово извесан већ на први поглед, уколико узмемо у обзир да се дуго времена, местимично чак и данас, репертоар народних ансамбала овог типа заснива на ономе што је Радио-Београд емитовао, а што су Царевац и његов ансамбл снимали (или изводили уживо, у самом преносу). О Цицварићима и њиховим савременицима немамо много података, па их је тешко вредновати и историјски и музички са данашњег становишта.¹⁷⁹ Поврх тога, постоји и етничка разлика, будући да су Цицварићи (али и не само они) били Цигани, о којима су сви имали само похвалне речи: "Може мислити ко шта хоће о циганској музици али, каква је да је, она је неоспорно један саставни део наше народне културе. Обдарена памћењем за музику, добром свирачком техником задобијеном дугим вежбањем и мислећи само о свирању, имајући за инструмент

повремено и етномузиколози. Види Dimitrije O. Golemović: "Novokomponovana muzika i povokomponovana stvarnost", *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, стр. 245 - 251.

¹⁷⁹ Тако на пример Мика Алас, у поменутом новинском чланку (види напомену 126) каже да су Цицварићи били веома познати, али и да њихово умеће, тј. умеће Баке Цицварића није могло да се мери са "чувеном предатном севдалинском свирачком дружином Мије Сеферовића Јагодинца".

виолину која је много савршенији од простих народних музичких инструмената. Цигани су наше песме и игре изводили увек лакше и лепше од народних свирача дилетаната и јаче погађали у народу осећајне жице, но ма који други свирачи, било уметници, било музиканти".¹⁸⁰ Царевац и његови другови из ансамбла, напротив, нису припадали овој етничкој групи, и обично су имали високо образовање, тада изузетно неуобичајено за ромски живаљ. Пре Другог светског рата ансамбл је био искључиво гудачког састава (касније су се прикључивали флаута, фрула, кларинет, хармоника...), и чинили су га доктор Милутин Радивојевић, судија Чупић (који је и певао), архитекта Сениша Савић, службеник ПТТ-а Мика Лукић, доктор Бата Живковић и правник Бата Тодоровић, уз самог Царевца који је такође био правник.¹⁸¹ Изгледа да је овај састав једноставно "скинуо" циганску свирку познатих ансамбала тог времена, на неки начин је усавршио и "испеглао", и пренео на мас-медије, при томе је форсирајући као узор.

И узор је ускоро почео да даје плодове. Музицирање многих познатих народних певача и свирача са Царевчевим оркестром током више од тридесет година постојања је уносило новине и неопходни контакт са базом, односно народом и праксом која је постојала на терену, а *feedback* је био - "скидање" сада радијске свирке. Ако нешто чујеш на радију, то мора да вреди! И почиње се са копирањем. Стила и садржаја. Начина интерпретације и репертоара. Учешће многих певача у снимањима и јавним свиркама Царевчевог ансамбла утицали су на то да се ускоро у музичкој пракси ансамбала на терену јављају свиране песме, некада се изводећи и са певачима, а некада само као инструментал. Такође, и познати народни инструменталисти су гостовали (као рецимо чувени фрулаш Сава Јеремић), тако обогаћујући радијски репертоар кола. Стално присуство свирке ансамбла на радију је тако, уз проток времена, чинило своје. Полако се стварало *језгро* виолинске свирке у Србији.

¹⁸⁰ Оп. cit. 129.

¹⁸¹ Оп. cit. 175.

Случај 9
Трио из Милавца

Са њима смо се срили већ на самом почетку овог рада, кроз њихову свирку *Чарламе*. Трио из села Милавца у Ваљевској Колубари чине свирачи који иначе нису свирали заједно, али су - сналажљиви. Сваки од њих је имао оркестраску праксу, сваки је свирао много пута са другим музичарима. Имају *искуство*. То искуство им је помогло и да премосте неке у правом смислу речи техничке проблеме.¹⁸² Но, када су се проблеми разрешили, уследила је свирка. Поред *Чарламе*, снимљене су и друге нумере, а једну ћемо одмах погледати:

Бугар гајде

A $\text{♩} = 127 \longrightarrow \text{♩} = 146$

B *simile*

C

¹⁸² Ови музичари, у моменту снимања, нису више били музички активни, а при томе су им инструменти били у прилично лошем стању. Виолиниста је буквално настављао жице, а контрабасиста је користио пластични конопач за веш уместо правих жица. *Op. cit.* 115.

Деоница бугарије (тамбуре) није нотирана, будући да се ради о дословној примени "ес-там" ритмичко-хармонског модела. Линија контрабаса је такође скраћена, с обзиром да је прилично једнолична, а и читаво коло је свирано на једном акорду, тоници G-dur-а. Истина, код контрабаса морамо приметити појаву коју смо нотирали са кружићима на местима престанка четвртина које свира басиста (о). Жица, односно пластични конопцац за веш који служи инструменталисти уместо праве жице, трза се прстом као што је уобичајено (*pizzicato*), међутим, због дебљине и еластичних особина конопца, он приликом осциловања додирује хватник, дајући тако специфичан, значајно оштрији тембр него што га има контрабас са нормалним жицама. Наше записане "нуле" означавају моменте враћања прста на конопцац који још увек слободно осцилује, на тај начин заустављајући његов звук. Овај специфични "стоп"-звук представља једно тембрално обогаћење, звучни ефекат смишљен и изведен у интересу задовољења публике која увек тражи нешто ново. Ако је Царевац одшкринуо врата са својим принципом микроварирања (или га је преузео од претходника и усавршио), свирачи из Милавца додају и да није довољно бити маштовит у погледу стандардних изражајних средстава, већ је неопходно измишљати и нова!

Погледајмо само свирку примаша. Он почиње коло нешто спорије, дајући сигнал почетка колегама. На основу овога и њиховог свирачког искуства, лако се сналазе, знајући одмах тоналитет, оквирни темпо и начин пратње. Темпо се устаљује одмах, после само једног такта који је убрзавајући одсвирао примаш. Пошто је коло означено као "гајде", он са пратњом покушава да дочара свирку гајди двоструко: свирајући сам у одређеним моментима бордун, и комбинујући своју свирку (главну мелодију) са пратњом која дочарава бордун и остинатни модел средњег гласа код трогласних гајди (стална смена Т - D у басовој линији).

Сама линија виолине је наглашено виртуозна, пре свега одсвирана у јако брзом темпу. Украси се испољавају у виду предудара и двоструких предудара, али немамо утисак оне Царевчеве организованости и префињености. Овде се украси изводе сасвим слободно, и што чешће, показујући чисто свирачко умеће. Посебно је занимљиво посматрати (и слушати) додате доње тонове мелодији, који би требало да дочарају бордун гајди, али повремено, уместо само да користи празну d-

жицу, свирач додаје други прст на њој, и тиме свира тон који на гајдама не би добио - f. Намера је очито егзибиционизам, али и својеврсно "прљање" основне мелодије.¹⁸³ Када смо већ код основне мелодије, можемо приметити веома сличну појаву као код анализираних кола Царевца и дружине, *Старе шапчанке*. У позадини и у свести свирача се налази мелодијски модел, који је доста једноставнији од одсвиране мелодије. Сам свирач, према сопственом (музичком) хтењу, мелодији додаје тонове, украсе, пасаже, примењује агогичке промене итд. У случају *Бугар гајди* ово најједноставније видимо на запису *В-дела*, где се практично сва четири такта "штика" варирају веома слободно, при томе остајући јасно препознатљиви. Значи, оно што је основна мелодија, дат домаћи задатак, се испуњава у свести свирача, на унутрашњем плану, док на спољашњем, оном који се чује, имамо експлозију изражајних средстава која у мањој или већој мери мењају основни модел, водећи рачуна при томе да се он ипак мора препознати. Број могућих варијација које виолиниста из Милавца може да изведе само на моделу *В* је према теорији вероватноће $n!$ (n -факторијел), и у датом моделу од четири такта је $4!$, односно 24. Међутим, ово је само на нивоу тактова. Уколико смо помислимо да је могуће при репетицији променити само једна тон у једном такту, у том случају број комбинација расте на неколико милиона! То заправо значи да је вероватноћа да свирач дословно понови један мелодијски модел изузетно мала, и он је и не користи, напротив, користи све могућности које му теорија вероватноће даје. Но, ако размишљамо и мало даље од овога, и уведемо и агогику, динамику и друге елементе, можемо увидети и једну битну разлику између "класичних" музичара и оних народних, навикнутих на друга правила. Код фиксираног текста, какав претежно имамо у "класичној" музици, извођач може да тај текст варира само до извесне мере (преко агогике, динамике и квалитета тона), јер би иначе изазвао промену самог дела (уколико би додавао нове тонове, избацивао постојеће, мењао хармонску основу дела и сл.). Код "народне" музике, извођач поштује модел, али га истовремено, у току самог извођења дограђује, не само динамичким, агогичким или променама квалитета тона, већ и променама у самом тонском материјалу. Једино

¹⁸³ Како то означава Големовић расправљајући о циганској музици, и истичући управо ово као једну од основних одлика. Оп. cit. 115.

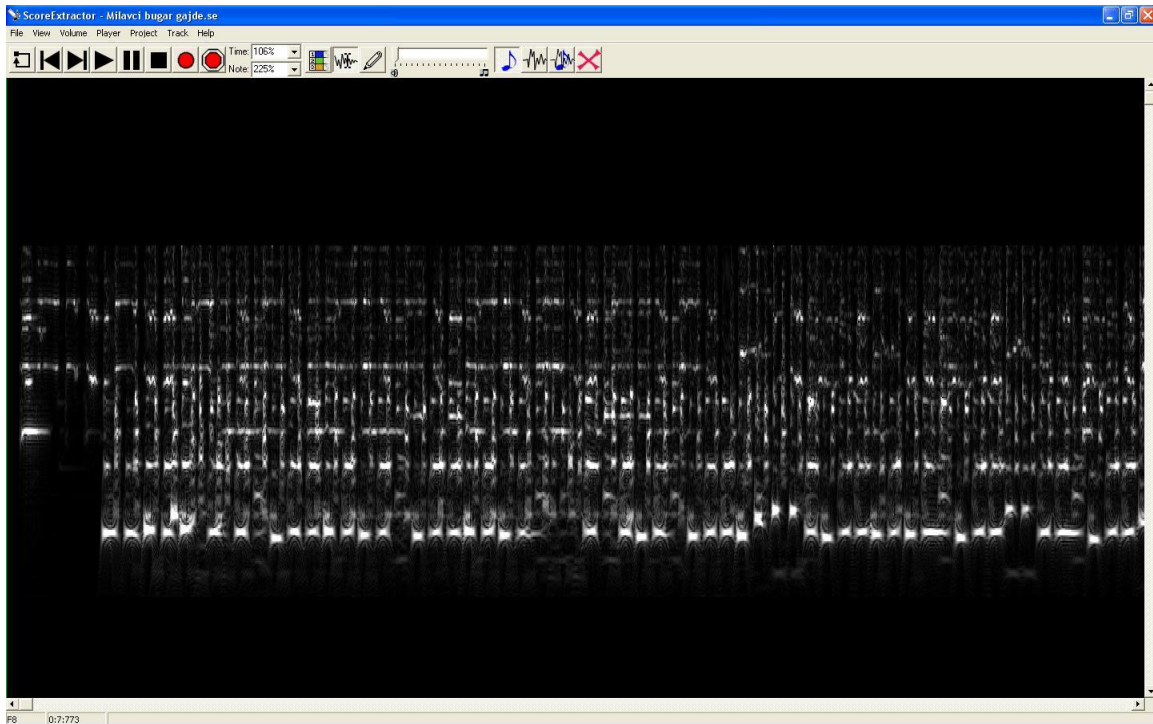
ограничење је његова машта и техничко-извођачке способности, као и осећај да не прекорачи границу и направи нов мелодијски модел.

Некада је прављење новог потребно. Погледајмо мелодијски одсек *C* у приказаном колу. Он на самом почетку делује као сасвим нов одсек, са потпуним смирењем свирке репрезентованим кроз три такта са половинама. Међутим, приликом понављања овог одсека, видимо да је он изведен од одсека *A*, односно да је искоришћен почетни мотив кола, чији се други тон осамостаљује и аугментира (аналогно класичном поступку дељења мотива). Свирачу је овде био неопходан контраст, мали музички одмор у односу на претходну веома брзу и виртуозну свирку без застоја. Искористио је постојећи модел, и тачно одређеним музичким поступцима га трансформисао у нов. Вероватно је током времена, све већим и маштовитијим варирањем, од макро-форми заснованих на једном моделу (као код Цицварића) дошло до "обогаћивања", до варирања и развијања модела до момента када његова промена постаје толико значајна да прелази у контрастирајући самом себи.

Свакако не би требало заборавити да су Роми музички професионалци. Тако су и свирачи из Милавца живели од музике. Но, живети од музике подразумева да се буде занимљив, нов, да те публика тражи. Зато су инструменталисти, очигледно, развијали неке личне способности варирања, додавања и, у крајњој линији, компоновања и импровизовања према задатом моделу. Што ефектније и другачије буде одсвирано оно што се свира, то више публика ужива, то се више ансамбл тражи, то је већа зарада. Закон опстанка или природне селекције. Током селекције опстају музичари који поштују модел и успешно га надограђују личним средствима, које ћемо сада коначно означити као *стил*. О њему смо већ говорили, али нам се чини да је ово сада другачији ниво размишљања о личном печату који сваки виолиниста оставља преко своје свирке. Још једном, није битно *шта* се свира, већ *како* се свира. Царевац је имао свој начин, Јован Маринковић из Милавца свој. Неко користи спољне ефекте за постизање циља, као када би Аган Домић своју виолину ставио иза главе и свирао тако. Циркуски ефекат, али драгоцен за публику и за њено задовољење. А неко би изабрао урнебесни темпо и украшавао разним предударима и трилерима, доводећи тако публику у жељени

транс. Неко би то радио са једноставним, виолинистичким средствима и елеганцијом приозведеном прецизним аранжманом. Свако има своје средство. Свој стил.

У прилог овоме иде и прегледање свих забележених свирки преко софтвера за графичко приказивање звука у облику сонаграма. Погледајмо само сонаграм *Бугар гајди*, тачније почетка и делова *A* и *B* са свим понављањима:



Тачно се види почетак свирке без пратње, а затим веома стриктна ритмичка организација, са јасним пулсом играчког карактера. Међутим, из овог сонаграма се види и да није виолина једина која варира. То чини и контрабас. Део *A* се понавља чак пет пута, и иако у прве три појаве линија контрабаса (најнижа на слици) делује релативно "лењо" и једнолично, у последње две појаве се очито мења, што значи да басиста осећа потребу да се у оквиру задатог модела поигра са линијом (али не и хармонијом, која се мора испоштовати) како би допринео занимљивости свирке. Исто се дешавало и у ансамблу Царевца, само је тамо басиста свирао по унапред осмишљеном и испробаном аранжману. Но, стићи до тог аранжмана захтева и те какво музичко умеће.

Можемо рећи на основу овога и да *стил* није само индивидуалан, он се може представити и као одлика колектива, односно ансамбла, па на тај начин, не

само виолиниста, већ и читав ансамбл има свој посебни печат. Сигурно да сваки члан ансамбла мора дати свој допринос, као и басиста из Милавца, али се у том случају њихови лични стилови збрајају у заједнички стил ансамбла. Параметри тог стила свакако нису исти као параметри које смо навели у оквирима прве изведене класификације, а који се тичу неких одлика стила сликаних преко техничко-музичких параметара. Још је дуг пут до коначног одговора, ако га уопште има, али изгледа да се барем померамо са мртве тачке...

О поетици

Како, најзад, тај наш свирач или група свирача стварају? Тешко да можемо бити сасвим сигурни и сасвим децидни у набрајању или систематизацији начина стварања једног музичко-фолклорног дела, па и виолинске свирке. Кроз претходне редове смо се упознали са неким дешавањима унутар изабраних и приказаних примера, који нас извесно упућују на нарочиту употребу принципа *гласа*, иначе примереног нашој вокалној традицији.¹⁸⁴ Овде *глас* није тако јасан, тако фиксиран, у крајњој линији тако дефинисан као у вокалној традицији, но на једној мисленој равни можемо га сасвим успешно применити у поетици виолинске свирке код нас. И то двојачо:

- на макро-
- на микро-плану.

На макро-плану, *глас* би нам служио као основни модел за креирање и извођење неке конкретне свирке, као што је нпр. *Бојарка*. Овакав, инструментални глас, више не обухвата само једну мелодију или један мелодијски модел, који се потом са минималним варијацијама (и евентуалним проширењима као последицама спољних фактора)¹⁸⁵ понавља онолико пута колико то захтева главни модератор

¹⁸⁴ Dragoslav Dević: *Etnomuzikologija*, skripta, I - II deo, Univerzitet umetnosti, Beograd 1981, стр. 57-58. Такође, у готово свим радовима посвећеним вокалној традицији код нас (а таквих је, да подсетимо, највише), термин *глас* се апострофира као главни конструктивни принцип у народном музичком стваралаштву.

¹⁸⁵ Као што би то били рефрени, рецимо. Рефрен је пре свега текстуални додатак стиху, али то изазива потребу за додатим музичким материјалом основном моделу, *гласу*. Види Димитрије О.

форме - текст. Уколико су у питању инструментална извођења песама, принцип је сличан, уз додатак дела који музичари означавају као *форштил* (прелудијум, предигра), а који је, најчешће, само мелодија изведена без вокала:

Што ми је мерак пољак да будем

$\text{♩} = 121$

1.

2.

1.

Што ми је ме - рак по - љак да бу - дем, Бо - жа - но,

бу - дем, мо - ри Бо - жа - но.

Дакле, моделовање се у овом оримеру свирке Царевчевог оркестра на макро-плану изражава као низ *A*-одсека који се са минималним варирањем понављају онолико пута колико су свирачи са певачем одлучили да презентирају текста. Овакве песме са инструменталном (оркестарском) пратњом су и даље песме, и задржавају особине моделовања вокалне традиције. Ипак, с обзиром на додатак инструменталних прелудијума и интерлудијума, њихово трајање би било значајно продужено у односу на чисто вокалну форму, што захтева интервенције у виду

Големовић: *Рефрен у народном певању - од обреда до забаве*, Реноме, Бијељина и Академија уметности, Бања Лука, Београд 2000.

скраћења. Ова скраћења могу да буду значајна, поготову ако је у питању извођење на радио-станици или телевизији, где се појам музичког времена ограничава из комерцијалних разлога.¹⁸⁶

Другачија је ситуација са чисто инструменталним формама. Поменули смо *Бојарку*. Присуство мелодијски и хармонски дефинисаног контрастирајућег одсека, као и прецизно варираног почетка *A*-одсека говори о другачијој потреби за креацијом на макро-плану. У Царевчевом случају, *Бојарка* је начињена вишекратним понављањем групе од три одсека који заправо чине малу троделну песму. Стандардно би их означили као след *A-B-A_v*, а заправо је у питању класична структура *a-b-a₁*. Но, сличност са класичним облицима овде није и пресудна за схватање поетике овакве свирке. Она (поетика) је пре свега заснована на сакупљању.

"Чак и индивидуално и субјективно у објекту и реплици се не односе на уметника као генеративног творца, већ пре свега на уметника као сакупљача и моделара. Првог као сакупљача готових предмета, другог као сакупљача готових идеја и слика".¹⁸⁷ Шта ово значи у пракси? Сваки извођач, сваки наш виолиниста се у неком тренутку времена нашао у улози слушаоца, примача музичке поруке. То *нешто* што је чуо може му, из ко зна ког разлога, остати у меморији. И касније га, када узме свој инструмент у руке, може и репродуковати. Да ли ће га репродуковати као стопроцентну реплику "оригинала"? Свакако не. Можда ће запамтити и понеки специфичан украс, неко место са карактеристичним звуком или прекидом, можда и не. Можда ће само запамтити неку базу, основну мелодију. И репродуковаће је са свим својим меморисаним грешкама, али и са својим специфичним допунама, додатим украсима, тоновима, промењеном експресијом и сл. Када ликовни теоретичар и естетичар Вилић¹⁸⁸ говори о природи уметника, он каже да не постоји суштинска оригиналност, не постоји "генеративни творац", већ уметник као сакупљач, као особа која упија знање и друге творевине, и потом их

¹⁸⁶ Као што је ограничење композиција за конкурс Евровизије, где је уведен максимум од три минута, не због естетских или других музичких критеријума, већ као захтев телевизијског маркетинга.

¹⁸⁷ Ненад Вилић: *Anamorphosis - готовиот предмет во уметноста на 20. век*, Horizons Unlimited Ltd, Скопје 1998, стр. 196.

¹⁸⁸ Ibid.

прелама кроз личну призму. У случају наших виолиниста тешко да бисмо могли са нечим више да се сагласимо. Сваки од њих је прво учио *слушањем*, саучествујући повремено у ансамблу са старијим рођацима или једноставно, као Богоје Царијевић, слушајући његовог "учитеља" на свиркама по локалним кафанама.¹⁸⁹ Големовић би ову појаву назвао "народна педагогија",¹⁹⁰ међутим, није само на овакав начин Вилић размишљао о уметнику-ствараоцу. Народна педагогија се мора посматрати на два сасвим различита нивоа: један је ниво простог учења основних вештина (на који вероватно мисли и Големовић), док је други, за нас много битнији, процес учења готових, већ створених мелодија. Принципијелно, између ових "педагошких нивоа" нема неке битне разлике. Ради се о различитим нивоима школовања, где је први ниво основно и средње образовање, а други ниво - студије са докторатом.

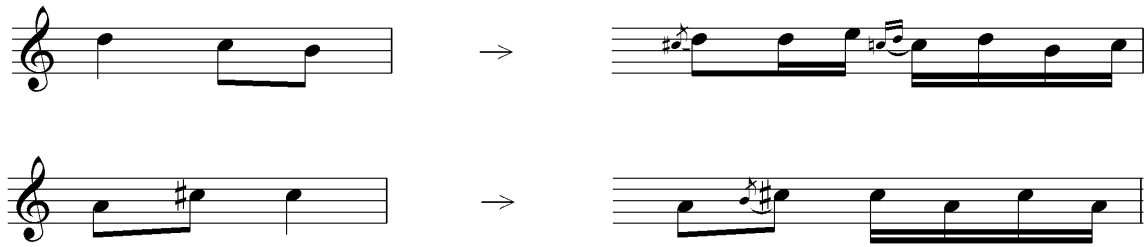
Свакако, унутар нивоа постоје разлике у суштини схватања предмета учења. На првом нивоу, "ученик" је само ученик у смислу техничког овладавања инструментом. Он покушава да ухвати гудало као његов учитељ, да држи виолину као он, да поставља прсте као он, и да на једноставан начин *понови* оно што чује. Он још увек није на нивоу способности да да лични печат.

Временом, ученик овладава пуком техником, поново на два нивоа: на *репродукцијском* нивоу (да је способан да технички савлада проблем који се јавља пред њим) и, поново важнијем за нас, на нивоу *креације*, односно да своју научену технику, здружену са музичким искуством, преточи у стварну, реалну свирку, професионалног нивоа какав се тражи од зрелог свирача. Овај други ниво значи и да свирач сада *схвата* оно што слуша, више то не прима као било коју информацију из света око себе, већ почиње да размишља о музици коју слуша. Он из ње извлачи, процесом селекције, комплетне творевине које му одговарају по неким личним особинама (или могућностима), али такође извлачи и сегменте за које сматра да би му могли помоћи у некаквој креацији или стварању сопственог стила. Погледајмо само пар кратких сегмената и по једну од невероватно великог

¹⁸⁹ Dimitrije O. Golemović: "Da li postoji narodna muzička pedagogija?", *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, стр. 176-177.

¹⁹⁰ Оп. cit, стр. 163.

броја могућих трансформација (примери су узети из *Ситног кола* Трипка Трипковића и *Старе шапчанке* Царевца):



Поменули смо да математички, преко рачуна вероватноће можемо да стигнемо до могућих начина варирања. Овде на делу видимо само по једну од неколико хиљада могућности, или чак милиона, ако узмемо да виолиниста, у оквирима својих техничких знања, може да интонира и преко 40 различитих тонова на свом инструменту, чему можемо да додамо и бар седам различитих ритмичких вредности, не рачунајући оруђа експресије (динамика, агогика итд.). Са употребом експресивних средстава, број могућих комбинација се ближи бесконачности.

Сваки виолиниста, на основу свог стеченог знања, може управо на описан начин да мелодију коју је слушно меморисао изведе на сопствени начин. Његова интерпретација управо зато и јесте креација у исти мах. Његов, да га тако назовемо, "слушни рад" на прикупљању грађе је аналоган раду самог етномузиколога, који уместо свог слушног апарата у први мах користи механичка средства бележења. Разлика је у томе што у каснијој фази етномузиколог прикупљену грађу користи за посматрање, анализу и појашњавање, а извођач за започињање или надоградњу своје свирачко-ауторске праксе. Но, и један и други се понашају "кабинетско-теренски".

Концепти "инсајдера" и "аутсајдера" у етномузикологији нису нови, и често су камен спотицања, посебно када је те концепте и њихову вредност потребно описати студентима. Џон Блекинг, један од оштрих заговорника антропологије музике и концепта "инсајдера", каже да је "етномузикологија одавно доказала своју заснованост на проучавању друштва",¹⁹¹ доводећи тако етномузикологију у раван

¹⁹¹ John Blacking: "The Biology of Music Making", in Helen Myers: *Ethnomusicology: an Introduction*, W.W.Norton & Company, New York 1992, стр. 306.

социологије или пак антропологије. Међутим, исти Блекинг мало касније каже да "стварање музике није у потпуности људска инвенција креирана као последица друштвеног живота", али и да "суштина музике није вербална, па се она не може посматрати као производ идеолошких конструкција заснованих на речима".¹⁹² Ако сам стваралачки чин нечега што није вербално, па ни вербално сасвим описиво, није последица *само* друштвених процеса, зашто би онда истраживање морало да се своди на дуготрајни боравак на неком терену, а тумачење музичких појава на тумачење значаја тих појава за заједницу? У крајњој линији, где је ту музика?

Изгледа да је проблем оваквог погледа потекао од свесног покушаја етномузиколога да се баве музичком археологијом. Да потраже и објасне најстарије слојеве традиционалне музике, који још увек имају утемељење у обредној пракси, што логично имплицира улогу те музике у обреду, следствено томе и обреда и његове музике у друштву.¹⁹³ Наше истраживање, пак, заснива се на материјалу који је несумњиво "модернији" и новији, не припада племенском или старосеоском окружењу, већ се у данашњем селу јавља само спорадично, а и ту или као посебна "копија" праксе на другим инструментима, или као рефлексивна градске културе. Самим тим, тезе о "друштвеној заснованости материјала етномузиколога" су, у оваквим случајевима, веома проблематичне. Шта друштво чини да би један свирач, један Наиф или Царевац или Царијевић извукао из укупне праксе коју је одслушао оне елементе и творевине које ће касније користити за креацију неког кола? Ништа, осим што верно слуша и, евентуално, чини селекцију слушаног. Селекција јесте изузетно важан фактор, без ње нема ни музичког фолклора, али улога друштва у смислу у коме је апострофира Блекинг је свакако претерана или, чак, депласирана.

Битније за истраживање оваквог инструмента јесте познавање њега самог, његових особина и музичко-техничких могућности. Не морате седети са Царевцем (а и не можете) да бисте закључили да ли он свира интонативно и тонски добро, нити вам вреди да питате Агана Домића после две године антрополошког заједничког свирања који су композициони принципи кола *Радикал*. Али вреди да знате бар мало да свирате виолину...

¹⁹² Оп. cit, стр. 310.

¹⁹³ Као што је уобичајено у истраживању најстаријих слојева вокалне праксе, посебно у оквирима "музичке антропологије".

Случај 10

Ансамбли Лукавице и Азање

Погледаћемо још два ансамбла. Пошто са сваким "случајем" отварамо још проблема, сматрали смо да би управо у овом тренутку било добро да погледамо упоредо два ансамбла (да би отворили још проблема...). Места одакле потичу нису превише физички удаљена (Лукавица код Лазаревца, Азања са друге стране Тополе), но то није било одлучујуће за наш одабир управо њих. Има још ансамбала, још виолиниста, још нумера, међутим, чини нам се да би било упутно са појединачног разматрања случајева прећи на упоредне погледе, за које сматрамо да би могли донети занимљиве резултате.

Свирке ових ансамбала, како ћемо видети, су релативно сличне, а опет значајно различите у одређеним елементима. Управо те сличности и различитости могу почети да нас воде тамо где смо и наговештавали повремено у току рада - ка извесним општим закључцима како и *стилу* самом, тако и о одређеним стилским одликама које нам могу помоћи да јасно типизирамо не само ансамбле, већ и виолинску свирку. Вреди напоменути и да наша намера никако није да утврђујемо такозване музичке дијалекте, или да покушамо да манипулишемо подацима који би нас навели на поставимо некакве дијалекте. По самој дефиницији, дијалект је "регионално или друштвено дистинктиван варијетет неког језика, који се одликује конкретним скупом речи и граматичких структура".¹⁹⁴ На страну што се дефиниција односи на говорни језик, не на музику, аналогија би свакако могла да се пронађе, као што то показују неки већи скорашњи етномузиколошки радови,¹⁹⁵ но није само језик препрека да ово применимо на инструменталну традицију. Неки совјетски аутори су сматрали да музички дијалекти представљају комплекс различитих стилских особености националног музичког фолклора, који је одређен на некој територији.¹⁹⁶ Управо ово објашњава наше зазирање од проглашавања

¹⁹⁴ Kristal, D.: *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Nolit, Beograd 1998, стр. 47.

¹⁹⁵ Родна Величковска: *Музички дијалекти у македонском народном певању*, докторска дисертација, рукопис, ФМУ, Београд 2006.

¹⁹⁶ Валерий Гошовский: *Украинские песни Закарпатья*, Москва 1968, стр. 41.

евентуално утврђених стилских одлика као дијалеката. Да би имали дијалекте, неопходно је да имамо јасно дефинисан језик, јасно дефинисан корпус музичких комуникацијских правила који важе за читав терен Србије. Није нам познато да је до данас неко успешно утврдио ова правила, без обзира на оквирне расправе и колоквијално познавање "српског" музичког фолклорног идиома. Управо овакви радови, који још увек говоре о стилским сличностима и разликама у оквирима одређених врста музичког фолклора, могу допринети развоју опште слике и, за неко време, формирању мишљења о "музичком језику" ових простора. Но, да оставимо сада теоретисање по страни, кренимо у причу о музицирању наших ансамбала.

Илијацино коло

$\text{♩} = 106$

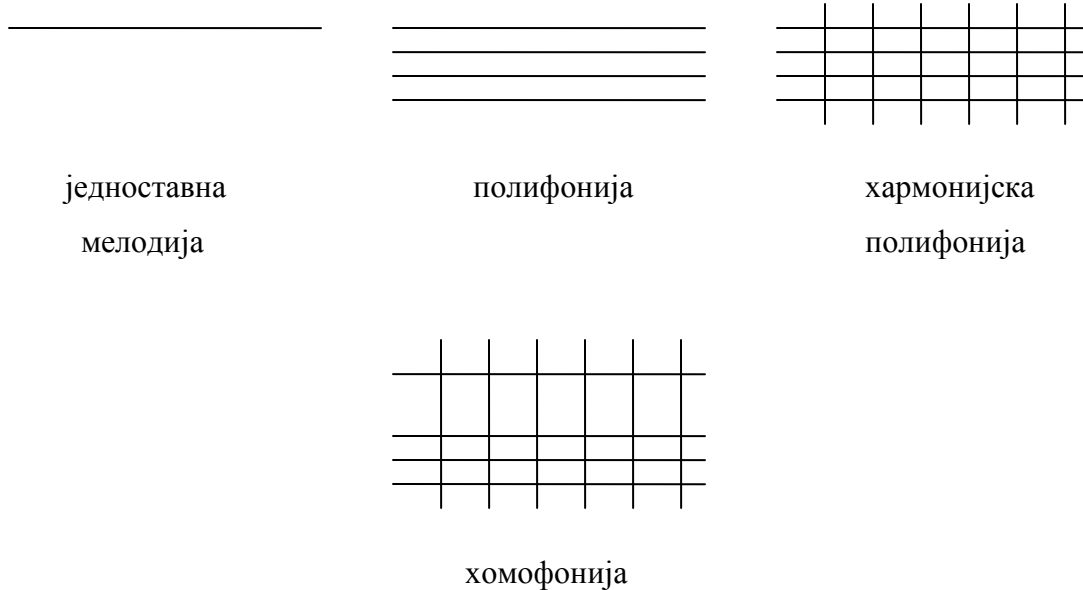
The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 106. It consists of a melody line and an accompaniment line. The melody begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The accompaniment is written in a bass clef. The piece includes a first ending and a second ending, both marked with '1.' and '2.' respectively. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Приказано коло је свирка ансамбла из Азање, састављеног од пет инструменталиста: двојице виолиниста, једног виолисте, хармоникаша и контрабасисте. Оно што је посебност физичке појавности овог ансамбла, није појава хармонике, иначе већ од педесетих и шездесетих година прошлог века све раширеније у нашем народу, већ појава посебне акустичке направе - трубе коју први виолиниста има монтирану на корпус инструмента. Труба се може скидати по потреби, а када се монтира, свирачу пролази преко левог рамена иза главе, савијајући се према десном рамену и постепено се ширећи. Ово је заправо специфично тонско оруђе, које не само да у извесној мери мења боју инструмента, већ и доприноси његовој бољој чујности.

Виолина акустички није превише снажан инструмент, поготову на отвореном. Како су музичари из Азање повремено имали потребу за свиркама управо на отвореном, проблем је решен типичном народном досетљивошћу.

Музички гледано, свирка ансамбла из Азање је релативно стандардна, са употребом виоле и хармонике стриктно као инструмената за ритмичко-хармонску пратњу (у овом случају, "ес-там" ритма). Контрабас такође свира релативно стандардно, без већих осцилација у свирци, и у потпуности испуњава своју улогу давања хармонско-ритмичке основе свирци, дајући јој својеврсну чврстину и сигурност. Друга виолина свира линију доње терце у односу на прву виолину, дакле све је сасвим стандардно. Или ипак није? О увежбаности и размишљању оркестра о "новотаријама" говоре управо почетни такт и тактови бр. 3 и 5, у којима се виде (и чују) специфични застоји у свирци, који имају улогу одређених сигнала. И до сада смо се сретали са сигнаlima, нарочито почетка, када обично примаш одсвира сам почетак кола, а остали музичари се, подешифровању сигнала, прикључују, најчешће већ после првог такта. Међутим, у случају ансамбла из Азање, сигнал почетка дају сви музичари, што говори о њиховој посебној увежбаности, или више о хтењу да пруже нешто ново. У снимку се чује мало размимоилажење инструмената, посебно прве и друге виолине, и устаљују се тек у трећем и четвртом такту. То говори да су с једне стране прерасли онај класичан сигнал почетка и почели да истражују аранжман, док са друге стране говори о томе да свест ансамбла о креацији више није сведена само на примаша и његову

креацију, већ и на све чланове ансамбла, који без обзира на фактичке улоге својих инструмената, активно учествују у креирању дела. Ове тактове сматрамо за изузетно значајне у прегледу историјата развоја виолинске свирке у Србији, јер представљају отелотворење онога што је код чувеног композитора Стравинског означено графички:¹⁹⁷



Стравински је желео да прикаже неке општа начела стварања и звучања музике, и то је учинио графички, додавши и графике за Вагнера, Веберна, серијалисте, па и за себе.¹⁹⁸ Наши ансамбли се на овој скали претежно проналазе на графику "хомофоније", међутим, оваква свирка ансамбла из Азање указује макар делимично и на график "хармонијске полифоније". Код Стравинског ови графички прикази *не* показују фазе развоја музике, већ представљају *избор* композитора као неког начина да креира музику. Значи да приказана свирка није регресивна по својој природи, већ једноставно - другачија. На овај начин избегавамо коментаре о евентуалној старости свирке какву би спроводио азањски ансамбл, већ само констатујемо да она, графички представљена, није по типу иста као оне са којима смо се до сада сретали. Без обзира на крајње сведене улоге пратећих инструмената и "стандардне" мелодијске или ритмичко-хармонске линије, назначени моменти

¹⁹⁷ Igor Stravinski: *Moje shvatanje muzike*, Biblioteka Zodijak, knj. 8, Beograd 1966, стр. 114.

¹⁹⁸ Ibid.

указују на извесно прогресивно музичко размишљање, извесну промену у стварању иницијалних сигнала по којима музичари (и слушаоци) препознају свирку. Ово јесте стилски елемент колико и конструктиван.

Да не сведемо читаво коло на један такт, ма колико значајан био - оно заслужује и те како дубљи поглед. Уколико покушамо да пажљиво репродукујемо у нашим главама овај запис (или, још боље, да чујемо праву свирку), видећемо да, и поред извесних неслагања инструмената на самом почетку и прилично "прљавог" звука ансамбла (чему доприноси и виолина са трубом), видећемо да ова свирка поседује сличну дозу елеганције и естетике какву смо могли да нађемо код Царевчевог ансамбла. Нисмо успели да сазнамо да ли су они заиста били и директни узор овом ансамблу, али употреба једног веома умереног темпа, исвиране ноте, начин украшавања прве виолине и други параметри указују на извесну повезаност. Овде се јасно јавља појава коју смо уочили код Царевца (а уочили смо је и код Шишића, мада је тамо нисмо тако дискутовали), тачније у колу *Бојарка* - агогика. И то не било каква. И код Шишића смо имали однос приближно 3:2 између суседних јединица, веома је слично и у овом примеру. Овај принцип је иначе веома познат у цезу, и обично се означава као *swing*.¹⁹⁹ Звучни резултат *swing*-оване свирке је обично утисак да се дело изводи нешто брже, живље него што то казује стварни темпо, па сама структура добија готово органске облике. Оно што је посебно занимљиво, пратња у овом случају само подржава такав "цезерски" начин интерпретирања материјала, друга виолина апсолутно одржавајући временски однос у ритмичким вредностима њених терци, док остали, ритмичко-хармонски део ансамбла, иако свира нотне вредности које не подлежу *swing*-овању (осмине), малим акцентима на свакој првој осмини и на ширем плану доприносе утиску сталног кретања "унапред", лажног убрзања које звучи веома музикално.

Да погледамо и један пример свирке ансамбла из Лукавице код Лазаревца, понешто различите, а у нечему ипак сличне:

¹⁹⁹ Правог објашњења овог термина нема, но сви, и извођачи и музички критичари и музиколози га везују за специфичан проток времена и специфичан однос временских јединица, при чему се унутар потподела ритмичких вредности увек јавља минимално продужена непарна на рачун парне вредности. Види Barry Ulanov: *History of Jazz in America*, Hutchinson, London 1958; James Collier: *The Making of Jazz: A Comprehensive History*, Dell Publishing Co, New York 1978.

Коло ДИФ

♩ = 140

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of two staves each. The first system includes a tempo marking of ♩ = 140. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the bass clef. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and a trill (tr) in the first system. The second system shows a melodic phrase with a slur and a fermata. The third system includes a repeat sign and a fermata. The fourth system concludes with two endings, labeled '1.' and '2.', indicating alternative ways to finish the piece.

Разлике су, чини се, веће него сличности, бар на први поглед. Прво, ансамбл из Лукавице је мањи по саставу, и нема друге виолине која би чинила подршку "у терци" првој. Звучно "осиромашење" у односу на пример из Азање, али, са друге стране, пример који је далеко виртуознији. Темпо који већ опасно угрожава и *allegro* ознаку, и који захтева, с обзиром на свирку, изузетно техничко ангажовање виолинисте. пре свега његове леве руке, али и одличне синхронизације са десном, како не би долазило до "промашених" тонова. Темпо у коме, уз све одсвиране украсе (а заиста их је обиље, како дуплих предудара, тако и "обичних", трилера итд.) просто није могуће музички размишљати и о још нечему. Међутим, наш примаш је размишљао. Или можда и није, већ је то што је радио, радио несвесно. Утолико боље. Значи да му се *то* што ради већ толико урезало у музичку меморију и његов начин свирања да је постало саставни, несвесни део његове креације. И он *swing*-ује. То смо и записали у *B*-делу кола *ДИФ*. Оно што је посебно занимљиво, а што оба ова примера одваја од стандардног џез-начина (који тамо више није "одступање", већ правило)²⁰⁰, јесте да се последње нотне вредности у групи обично не *swing*-ују. Разлози за ово могу бити вишеструки, а један од њих и наша евентуална немогућност да опазимо ове микроритмичке промене. Могуће је и да сами извођачи (што је вероватније) имају посебне мале акценте на почетку сваке групе ситнијих вредности, што доприноси да те ноте буду не само за нијансу гласније, већ и нешто дуже по трајању, што на почетку акцентованог дела изазива већу промену него при крају читаве групе. Када би графички приказивали, изгледало би као да постоји један талас који на свом почетку има највећу амплитуду, а при крају се смирује, баш као и вода када се у њу баца камен.

На овој равни гледано, наши примери из Азање и Лукавице и те како имају сличности. Поново, организација времена чини да наш слушни утисак буде изнад онога што би нам нотни запис могао приказати. Поново имамо мањкавост (ненамерну) транскрипције, и поново можемо видети да наши закључци често, без оне фазе *слушне* транскрипције, немају превелику валидност, поготову у доменима микроанализе, али и утиска на макро-плану.

²⁰⁰ Ibid.

Могуће је да ће нам упоредне анализе, како по појединим елементима, тако и по групама елемената, указати на неке шире и значајније карактеристике виолинске свирке у Србији. За сада, само смо загревали по површини једног вероватног музичког језика чији само мали сегмент пратимо. Покушаћемо да сагледамо пре свега *које* параметре да посматрамо упоредо, као и на *којим* примерима (свакако и на више других од оних приказаних), и *како* да оправдамо коришћење баш тих и таквих параметара и примера.

Један против једног и других

Однос појединца и колектива свакако је једна од неисцрпних етномузиколошких тема. Стваралаштво појединца као последица колективног хтења и мишљења се налази у центру великог дела разматрања школа "савремене" етномузикологије или антропологије музике. Такође, однос индивидуалног и колективног и његово проучавање није стран ни нашој етномузикологији.²⁰¹ Међутим, нас у истраживању виолине у народној музици Србије не занима превише оваква врста односа, где је "даровити" појединац и његово стваралаштво резултат колективног мишљења и задовољења потреба колектива из кога потиче.²⁰² У мањој или већој мери ми ћемо оставити по страни ову тезу, и занимати се нечим другим. Говорићемо о односу музичар-солиста према музичару-свирачу у оквиру ансамбла.

Наше излагање смо почели представљањем неких појединаца који су, стицајем разних околности, свирали виолину солистички. Због различитих разлога њиховог "самотњаковања", не можемо их све посматрати на исти начин. Јер довести у исту раван једног Трипка Триковића и једног Агана Домића никако није у реду. Не зато што им се разликују репертоари или техничке могућности и вештине, нити то што су свирали у различитим приликама, већ зато што им се

²⁰¹ Пре свега у бројним радовима Големовића, али и код Девића, па и других аутора, као Радмила Петровић, Сања Радиновић, Мирјана Закић...

²⁰² Dragoslav Đević: *Etnomuzikologija*, skripta, I - II deo, Univerzitet umetnosti, Beograd 1981, стр. 51.

разликује свирачка "позадина", тачније раније свирачко искуство и историја (баш као што би вам лекари отворили, за ваш случај, "историју болести").

На основу овакве премисе, можемо поставити две различите групе "историја болести", две групе наших свирача-солиста:

1. они који су претежно свирали сасвим солистички или у малим, *ad hoc* саставима;

2. они који су претежно свирали раније у већим гудачким ансамблима.

Посебно је занимљиво питање - да ли ми ову поделу можемо направити само на основу прикупљених казивања извођача на терену, или је можда можемо направити и на основу некаквих музичких или музичко-формалних критеријума? Неко би приметрио да то и није толико битно, и да је довољно имати казивања прикупљена на терену, па да самим тим оваква подела буде и оправдана. Сматрамо да је ово, са становишта етномузиколога, недовољно. С једне стране, ирелевантност критеријума поделе води до тога да сама подела релативно (много) губи на значају, јер није јасно зашто бисмо уопште нешто класификовали ако су услови неважни и нејасни (како да играте неку игру рецимо картама, ако за вас важе једна правила, а за противника друга?). Са друге стране, етномузиколози обично подразумевају да се казивачима беспоговорно верује, те се њихов исказ узима као апсолутно тачан. На основу личног искуства, а и искуства других, мислимо да ово схватање није сасвим добро, или бар није аутоматски загарантовано да вам свирач говори *истину*²⁰³. Наравно да су искази казивача драгоцен и незаобилазан извор многих података, али их, напросто, морамо узимати макар са малом дозом резерве.

²⁰³ Рецимо, догодило се на терену за обуку студената етномузикологије да у тамнавском селу Лађевици, на питање одакле је село добило име, добијемо одговор: "Па овде су лађари, све до краја XVII века, привезивали своје бродове, ту је била лука Панонског мора". О тачности ове тврдње нећемо коментарисати. С друге стране, приликом другог истраживања терена, такође у тамнавској области, приметили смо како члан екипе етномузиколога прави интервју са казивачем чије је певање снимао. Казивач је певао песме које је знао, но испитивач очито није био задовољан, те је казивача питао за још неке песме. Како овај није знао, испитивач му је *отпевао* песму, коју је казивач потом поновио, а касније је изашао рад дотичног испитивача где је та песма наведена равноправно са осталима! Дакле, постоји опасност и да казивач има бујну фантазију, али и да истраживач-етномузиколог начини недозвољену интервенцију у материјалу. Сличне договорштине су имале и друге колеге, а проблем није непознат ни у светској литератури. Види Helen Myers: *Ethnomusicology: an Introduction*, Chapter XIII - Ethical Issues, by Mark Slobin, London 1992, стр. 329 - 336.

Остаје да видимо да ли је могуће успоставити друге критеријуме, делимично независне од казивача, којима бисмо могли одредити две предложене категорије. Уколико погледамо неколико раније изнетих примера везаних за наше "усамљенике", видећемо да се они међусобно веома разликују. Према казивањима самих свирача, у прву категорију би спадали Трипко Трипковић и Миладин Николић, док у другу спадају Аган Домић, Наиф Амзић и Милош Шишић.

Очигледно је да овде има неких неслагања у односу на "предвиђено" или "очекивано". Очекивали бисмо да, у односу на виолинску технику, боље стоје свирачи који имају солистичку каријеру, с обзиром да је ипак теже бити солиста него свирати у ансамблу. На тај начин, солистичко музицирање би обухватало техничке и изражајне елементе који су развијени до максимума, како би се тражња публике и недостатак "музичке потпоре" компензовали. Теоретски, Трипко Трипковић и Миладин Николић би морали много више да се "потруде" да би надоместили публици атрактивност и звук читавог ансамбла у односу на осталу тројицу свирача. Они, пак, због своје улоге коју су имали у ансамблима, не би требало да се тако сналазе у солистичком свету. А ипак, наша раније дата таблица говори нешто друго. Каже нам да је технички најспремнији баш оркестарски музичар, а потом Влах-солиста и још један оркестарски. Најгоре стоји управо - солиста који је изузетно ретко музицирао са другима, па би требало да највише развија своја изражајна средства!

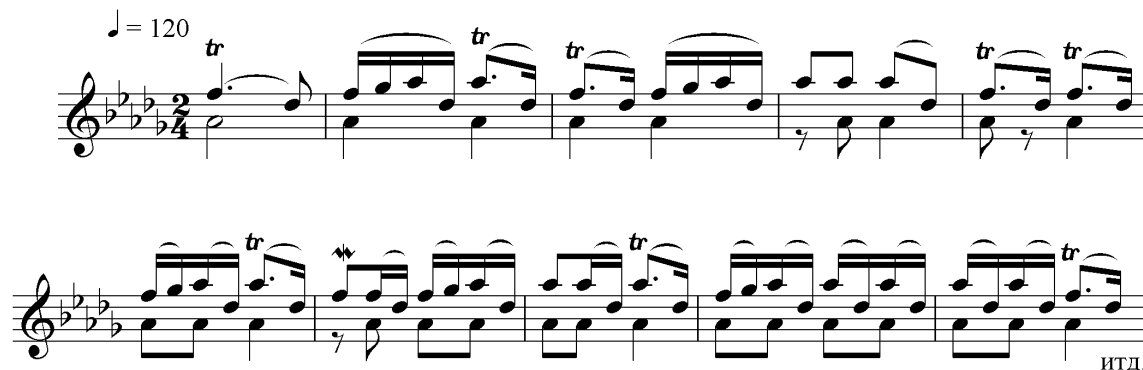
Поменули смо да Трипка Трипковића његови сељани сматрају за одличног инструменталисту. Слично важи и за остале, уз ограду да је Милош Шишић увек апострофиран као врхунски виртуоз. Како разрешити ову ситуацију?

Погледајмо још један запис, овога пута запис Д. Големовића *Чумпоја* који му је свирао солиста Богоје Царијевић,²⁰⁴ путујући музичар са карактеристичним додатим појачалом и микрофоном на виолини, да би се његова свирка боље слушала (Богоје је имао и ансамбалску праксу, али је временом остао сам)²⁰⁵:

²⁰⁴ Запис преузет из Димитрије О. Големовић: "Путујући музичар Богоје Царијевић", *Развитак* 3-4, Зајечар 1992, стр. 124, запис бр. 3.

²⁰⁵ Оп. cit, стр. 120 - 122.

Чумпој



На први поглед, рекли бисмо само - ево још једног примера влашке виртуозне свирке. Свакако да примећујемо да је очито инструмент наштиман за полустепен ниже него што је уобичајено, јер би иначе свирач морао користити веома необичне прстореде да би ово одсвирао. Необична је и употреба друге празне жице, у циљу добијања некаквог бордуна. Указује на то да је највиша жица прештимана²⁰⁶ за цео степен ниже од уобичајене интонације (дакле, на чисту кварту уместо на квинту у односу на другу жицу), што музичару омогућава нешто другачији тонски однос приликом свирке. Када су други виолинисти имитирали гајде, жице нису биле прештимаване, али су се просто користила другачија тонска средства за "сликање" звука овог инструмента. Напомињемо да је прештимована виолина унеколико другачији инструмент од "оригинала", будући да се на тај начин битно мења технички приступ свирци - прстореди, позиције, могућности свирања двозвука и сл. Музичар на тај начин прилагођава инструмент свирци, а не свирку инструменту, као што би се могло очекивати. Када се узме у обзир да је Богоје Царијевић повремено свирао са ансамблима, али је затекнут у тренутку самосталног делања, прештимавање је потпуно у складу са два фактора: влашким схватањем слободе²⁰⁷ и потребом за што ефикаснијом употребом инструмента као специфичног оруђа за музицирање²⁰⁸. Ово значи да се инструмент ставља као

²⁰⁶ Што је иначе једна од карактеристика свирке Богоја Царијевића. Оп. cit. 204, стр. 121.

²⁰⁷ Dimitrije O. Golemović: "Stvaralački principi u narodnom pevanju Vlaha", *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 85; исти, "Narodni instrument kao čovekova produžena ruka", *Razvitak* 3 - 4, Zaječar 1992, стр. 100.

²⁰⁸ У смислу у коме га као оруђе сматра Големовић у претходној напомени.

креативна алатка у руке музичара, а он њено деловање и употребу прилагођава условима око њега - захтевима публике, његовим личним креативним жељама итд.

Виолиниста извучен из ансамбла, или који је престао са оркестарском праксом, мора се прилагођавати средини. "Средини" није чак битно да ли је пред њима ансамбл или солиста. За њих, они су *музика*.²⁰⁹ А *музика* има улогу да забавља, да разоноди. И истина, у комплетној свирци коју смо забележили широм Србије, са изузетком неких влашких форми (музика за *помане* - пратња загробним обичајима) и лазарица које су понегде преузели Роми, није било могуће наћи нешто што би се могло подвести под термин *обредно*.²¹⁰ Дакле, све наше солисте (али и оне у оквирима ансамбала) можемо и морамо посматрати као *музичаре* и официјално, не само колоквијално као до сада. И није томе разлог само просто народно мишљење, већ и једна чињеница: сви они су својеврсни професионалци. Чак је и Трипко Трипковић повремено добијао награду за своје свирање и певање (не заборавимо, виолину је купио "да би могао да пева"). Професионализам у статусном смислу их је терао да се и понашају професионално у музичком животу, а то значи да свој репертоар стално обогаћују, осавремењују, као и да се усавршавају у техничком смислу.

Зато не би требало да чуди да Богоје Царијевић прештимава своју виолину. Понекад је то, када би "песма захтевала",²¹¹ чинио и Миладин из Дубоке. Још један Влах. Значи да појава прештимавања није само појава везана за ту влашку "слободу", већ је пре последица својеврсног професионализма, својеврсног напретка и усавршавања свирке у циљу постизања све већег ефекта код публике, а тиме и већег финансијског ефекта.

²⁰⁹ Када се у народу помен термин *музика*, обично се мисли на кафанску музику, али и инструментално ансамбалско извођење уопште. *Песме* као такве не спадају у *музику*, поготову не обредне категорије, које се и не сматрају песмом, већ имају сасвим одређена имена према њиховој намени. Аналогно томе, оно што се изводи на инструментима, осим ако није нека специјализована свирка (рабацијска, путничка...) може имати одредницу *музика*, јер није везано за одређену намену, функцију. Види Dimitrije O. Golemović: "Pevanje, koje to jeste i nije", *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 107 - 111.

²¹⁰ Колико нам је познато, ово истраживање виолинске свирке је прво оваквог обима код нас, па се не можемо ослонити на неке "постојеће резултате", будући да их, практично, нема. Ипак, у овом погледу симптоматично је да се код поменутих трансформисаних лазарица, које изводе Ромкиње, јавља виолина у пратњи. То би се могло схватити као пример обредне примене виолине.

²¹¹ По речима Миладина Николића.

Ова појава може да укаже на један битан принцип у објашњењу наше мале поделе "солиста": принцип изражајних средстава. Ко користи каква средства и на који начин. Управо онако како је румунски етномузиколог Браилоу својевремено описао "систем" - "кохерентан сет уметничких поступака, који се води законима интелигенције".²¹² Аутор под "системом" мисли на одредницу *стила*, који сваки појединац, одабирајући и користећи средства према сопственом нахођењу, потреби и искуству - према својој музичкој *интелигенцији*.

Слично је и са нашим виолинистима. Свако од њих одабира посебна изражајна средства, посебне начине да би био примећен и успешан. Ако *стил* схватимо више као одлику или скуп одлика везаних за *начин* извођења, а не структурални оквир у коме се одвијају одређене музичке појаве,²¹³ онда можемо сматрати да смо на правом путу.

Изражајна средства

Шта би све могло да буде "изражајно средство"? Је ли то мелодија, фраза, динамичка промена, агогика, мотивски рад, нешто натприродно или то, једноставно, не можемо сазнати? Зависи шта очекујемо, и како тражимо.

У примеру Богоја Царијевића, изражајно средство (или једно од њих) јесте управо прештимавање, спуштање прве жице за велику секунду. Код Трипка Триповића, у *Ситном колу*, то је једна прецизност извођења, можда не виртуозног, али свакако тачног. А можда је он намерно штимао читаву виолину за малу терцу ниже, јер знамо да сви тонелитети не звуче једнако. Код Шишићевог *Палеграја* то је једна изузетна виртуозност и способност за брзо преношење гудала са нижих на више жице, чиме се добијају чести "преломљени" акорди. Ништа заједничко? Ништа што би бар личило на то (осим ако не поставимо Трипково прештимавање као чињеницу, што се ипак не би усудили, будући да немамо потврду из интервјуа).

²¹² Constantine Brăiloiu: "Le folklore musical", *Musica aetherna*, Zurich 1949 (reprinted 1973), стр. 63 - 118.

²¹³ Како би то иначе учинили заговорници методе "компаративног истраживања мелодије", као што је то био Валтер Виора, али и друга имена, како у свету, тако и код нас. Оп. cit. 79, стр. 191.

Па, наравно. Изражајна средства и морају да буду индивидуална и индивидуално развијана. Ако сви имају иста средства, сви ће исто и свирати. Можда би задржали различит репертоар, али бисмо добили низ компјутера који само понављају неку давно утврђену варијанту извесне свирке, без икаквог личног уплива, без *изражаја*. Потпуно супротно од *музике*.

Шта би могли, на пример, да буду изражајна средства једног Агана Домића?

Србијанка

♩ = 131



Његова свирка, као што смо видели и раније, није превише виртуозна. Није препуна украса, његови прсти од вишегодишњег несвирања нису више тако гипки и покретљиви. Техника десне руке није толико сјајна да бисмо јој посветили неку посебну пажњу. Али погледајмо ове тротактне фразе. Све оне су сличне, али све оне су различите. Основна мелодијска линија, ако би покушали да је извучемо као неки *глас*, била би најсличнија првом реду наше транскрипције, односно основном излагању теме (послушај пример на диску). Даља понављања овог тротактног модела, односно теме, су сва различита, и то у сваком појединачном такту. Као да музичар, имајући пред собом један мелодијски модел за стварање макро-форме кола *Србијанка*, свесно сваки пут прави неке измене у свирци како тај модел не би досадио публици и/или играчима. Како он варира? На веома различите начине. Ако посматрамо почетни мотив који се јавља у првом такту, у такту бр. 4 он је сада подељен, његов први део (почетни тон) скраћен, а други део продужен и замењен низом од четири тона исте, тоналне функције (уколико посматрамо непотпуни силазно интониран трозвук на почетку као тонику). У такту бр. 7, пак, почетни

мотив се разграђује, допуњава и инвертује, и добијамо разложен трозвук тонике. Слично је и са тактовима два и три, који се респективно мењају према одређеним поступцима. Извођењем и комбиновањем ових малих варијација, музичар успешно добија велику форму, која никако не може бити монотона или "бљутава".

Шта се дешава са другим музичарима? За Агана смо, и у првом делу, видели да је склон не толико техничким егзибицијама, колико инвентивном варирању и комбиновању (како се некад заиста ружно и некоректно означава - "контаминирању") различитих, некада и "позајмљених" модела.

Код Трипка Трипковића ниво техничке припремљености није претерано висок, али је сасвим довољан да би га сматрали добрим свирачем, вредним истраживања. Нешто од његовог арсенала смо већ видели, а сада ћемо погледати нешто и у другачијем светлу:

Свирка са чешљем



Кратка напомена: Трипко је ово означио као *Свирку са чешљем*, јер је преко жица, код кобилице виолине, ставио чешаљ, који је имао улогу да "тон виолине ограничи на једну собу", а што потиче из "времена кад су Турци били ту, па није смело да се свира на виолини".²¹⁴ Без намере да коментаришемо овај очито погрешан податак (јер су Турци свакако отишли пре доласка виолине у ове крајеве), упустићемо се у малу анализу свирке. Моменат употребе чешља можемо посматрати као изванредан утицај на квалитет звука (као што чини права сордина), али није пресудан за причу о *изражајним средствима*. Одмах се примећује да има извесне разлике у унутрашњим односима фраза у односу на оно што смо претходно видели у

²¹⁴ Према речима самог казивача, мада је вероватније да је реч о некој локалној причи која се толико дуго преносила, да је на крају и противно логици (и историји) прихватају здраво за готово.

Агановом примеру. Овде су крајеви четвортакта, завршни двотакти практично исти (уз минималну разлику не/употребе украса), док се почетни двотакти разликују. Опет, привидно хармонско кретање унутар структуре остаје очувано, међутим, мотивски рад је и овде веома маштовит. Први такт, као и други, делују компликованије, "варираније" у односу на пети и шести такт. Ово је јако битно запазити, јер говори о својеврсној независности места варирања материјала. Као да имамо неки мали костур извесне мелодије, а затим га свирач, према сопственим потребама и техничким могућностима, моделује. Уобичајено у материјалу очекујемо да почетни модел буде релативно једноставнији, а да они следећи буду нешто комплекснији, мада то није правило. У нашим примерима се могу наћи и један и други след микро-одсека, што заиста указује само на општост принципа варирања модела, а не и на некакав еволутивни принцип. Решења су крајње индивидуална.

Уколико изнети пример погледамо са становишта класичне анализе музичког облика, приметимо једну необичну ствар (необичну када говоримо о класичним облицима). Код класичног периода имамо појаву да су две реченице које га сачињавају организоване најчешће тако да имају исте (или сличне) почетке, а да им се крајеви, односно каденце разликују. Овде имамо управо супротну појаву, почетни тактови реченица се разликују, док су крајеви једнаки. На нивоу принципа гледано, као да имамо *контра-* или *анти-период*. Као да звучни свет показује особине универзума у коме материја и анти-материја равноправно постоје,²¹⁵ што би можда било и за очекивати уколико музички фолклор представља рефлексiju друштва, али и природне околине у којој се његови процеси и дејства одвијају.

Дакле, уколико посматрамо наше свирке као део општих принципа кретања или закона гравитације и других принципа који управљају природом, наше варирање је само рекреација процеса природе, у коме она постојано траје и мења се, односно траје кроз своје мање или веће промене. Поменута појава контра-периода иначе нипошто није и ретка у народној свирци, напротив, можемо је забележити као један од принципа стварања у добром делу наших примера (у готово свакој свирци заснованој на једном мелодијском одсеку). Вероватно је то

²¹⁵ Оп. cit. 167, стр. 189.

последница принципа варирања, који би требало да снагу промене искаже управо на почетку, не чекајући крај "новог" одсека, већ управо започињући њиме како би се избегла монотоност. Публика се тако стално излаже "новом" материјалу, који заправо има само сигнал тог "новог", а у суштини се ни по унутрашњој организацији ни по спољашњој форми не мења.

Трипко као солиста показује неке одређене особине које се тичу моделовања саме свирке. Делимично смо видели и код других солиста, али и ансамбала да се основни принцип варирања беспоговорн поштује. То није ни мало чудно ако знамо да је варирање један од три основна фактора који дефинишу музички фолклор,²¹⁶ мада је у контексту дефиниције дато на другом нивоу. Ми говоримо о конкретном варирању малих мелодијских модела, док се варирање у склопу поменуте дефиниције односи на појаву да не постоје два идентична извођења музичко-фолклорног дела, односно да се кроз процес варирања на већем плану може доћи до креације "новог" дела. Код наших свирача чини се да варирање представља градивни принцип микро- и макро-форме, по хијерархији одмах иза саме креације, односно "именовања" дела.

Када кажемо "именовање" дела, мислимо на онај иницијални сигнал који смо приметили у практично свим досадашњим примерима - сам почетак којим соло-виолина ансамблу даје ознаку како темпа и интонације, тако и оног много важнијег - *шта* ће свирати. Дакле, свирач прво "именује" своју свирку иницијалним сигналом, ретко дужим од такта, а потом се прикључују остали. Питање је, свакако, да ли се ово равноправно односи и на солистичко свирање. Ако почетак свирке схватимо као иницијални сигнал, онда и те како солиста користи исти принцип. Он слушаоцу одређује *шта* ће слушати, и то дефинише *иницијалном формулом*. Та *формула* мора бити препозната од стране примаоца (публике) како би била валидна и како би свирач имао сатисфакцију да то што свира има одговарајући пријем. Код ансамбала, природа *иницијалне формуле* би морала бити двострука:

- обезбеђује сигнал почетка ансамблу и

²¹⁶ Уз континуитет и селекцију. Види Dragoslav Dević: *Etnomuzikologija*, I i II deo, skripta, Univerzitet umetnosti, Beograd 1981, стр. 44.

- тражи препознавање публике у циљу укључења у слушање.

Пашона

$\text{♩} = 138$

The musical score for "Пашона" is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked as quarter note = 138. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 138. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several trills (tr) and accents (>) throughout. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

Милош Шишић нам је одсвирао виртуозну *Пашону*, како он каже, "врхунско дело румунске школе". Стварно, свирка је изузетно виртуозна, чак би можда и подсетила слушно на некакав "румунски" звучни идеал, пре свега због свог молског, *В*-дела. Можда томе доприноси и увек у ушима присутно извођење *Пашоне* Народног оркестра РТС са Александром Шишићем као солистом (да подсетимо, Милошевим братанцем), где тај део обилује посебним хармонским решењима, не баш карактеристичним за "српско"... Но, више о томе касније.

За велики део кола већ на основу назива можемо рећи шта представљају или како су настала (нпр. *шумадијско, србијанка, ситно, у шест...*). Код *пашоне* име баш и не звучи превише познато. Зашто баш овом колу и на овом месту поклањамо овако специјалну пажњу, биће вероватно јасно мало касније, за сада - још једна коцкица у мозаику. Дакле, прича каже да су била два брата пореклом из Македоније, Цинцари, познати по својим ликерима. Један од њих, Ђорђе Пашона, отворио је у Београду (између осталог) и хотел "Булевар", познат по својим плесачицама са Запада, али и градским забавама које су од 1900. године у њему организовала разна друштва, странке и београдски музичари.²¹⁷ С обзиром да је поменути Ђорђе Пашона био прилично галантан,²¹⁸ могуће је да су специјално за њега музичари креирали коло које је, у прво време, имало име *Пашонино коло*,²¹⁹ да би се касније усталио назив који се и данас широко користи, *Пашона*.

Но, за сада на страну македонске ликерџије и старе плоче старог Београда. Како Шишић свира *Пашону*? Технички, одлично, са добрим тоном, вештим прстима, једном речју - виртуозно. Међутим, много је битније како *варира*.

Варира на разне начине. С обзиром да је (и) ово коло засновано на разним понављањима одсека, може доћи до пуног изражаја способност инструменталисте за варирање. Рецимо, Шишић некада одабира извесно "поједностављење" фраза, што се очитује посебно у односу тактова 9 и 10, и 13 и 14. Респективно, сваки од

²¹⁷ Милан Костић: *Успон Београда: Послови и дани трговаца, привредника и банкара у Београду XIX и XX века*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 1994.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Као што је записано у ондашњим каталозима плоча Мите Палића и фирме *Одеон* Милана Илића, у извођењу "Музике 6. пука престолонаследника Александра" (Карађорђевића, прим. аут.), где се под бројевима Е1111 код Палића и 300023 и 300074 код Илића појављују *Успомена на Рибарску Бању* и *Пашонино коло*.

"компликованијих" модела у тактовима 9 и 10 се огољује и своди на своју основу, истовремено нам јасно приказујући како Шишић "обогаћује" мелодију:



Брзом сменом првог прста и празне *a*-жице, у комбинацији са другим прстом, добија се ефектна фигура, коју музичар транспонује на следећу жицу. У репетицији фразе, брзе смене су замењене једноставном основном линијом, која је вероватно и предложак који се узима као основ за варирање, али и комбиновање са другим таквим моделима. Овде се од једног, сасвим једноставног мелодијског модела, употребом средстава варирања, применом доброг познавања технике свирања инструмента и секвенцирањем добија чак четири такта кола. То значи да извођачима није потребно превише материјала да би могли да конструишу једну свирку.

Ово се, у посматраном примеру, потврђује и у последњим тактовима у последња три реда нашег записа, где се јасно види троструки приступ једној истој фрази. Сваки трећи такт у назначеним редовима потпуно исто почиње, али су крајеви сасвим различити, и то не у хармонском смислу или у смислу неке значајно измењене мелодије, већ (узимајући у обзир и темпо) слободно варираног враћања хипертонике на тонику. Једноставно, уместо држања тона *h* до краја такта, Шишић два пута свира различите пасаже, а трећи пут узима слободу да виолину скине са рамена и да је три пута удари гудалом, тако правећи не само музички, већ и "сценски" ефекат. Ово је свакако последица дугогодишње праксе свирања у кафани и на градским игранкама, где су овакви ефекти више него добродошли. Дакле, и на овом поримеру се потврђује да виолиниста има тачну идеју у глави како би *тревало* да изгледа свирка, односно који су њени основни мелодијско-ритмичко-хармонски параметри, али ван тих основних параметра остаје простор препун слободе, не за импровизовање, него за *варирање* на основу неких *личних* и *општих* принципа. Погледајмо још један пример:

Трстеничко коло

♩ = 102

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) on the final note. The lower staff is in bass clef, 2/4 time, with the same key signature, showing a simple accompaniment of chords and single notes.

The second system is a single staff in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps. It continues the melodic line from the first system, ending with a repeat sign.

The third system is a single staff in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps. It continues the melodic line. Below the staff, the following chords are indicated: Am, Am/G, H7, and E.

The fourth system is a single staff in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps. It continues the melodic line. Below the staff, the following chords are indicated: Am, H7, and E.

The fifth system is a single staff in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps. It concludes the piece with a trill (tr) and the word 'итд.' (etc.). The word 'Coda' is written above the staff. Below the staff, the following chords are indicated: A, A, D, H7, and E.

Трстеничко коло нам је свирао ансамбл из Азање. Можда је управо тренутак да покушамо да сучелимо један ансамбл (односно, претежно свирку његовог примаши) са свирком солисте. Пре свега, овде је хармонски елемент експлицитан, није више скривен или замишљен као када би неко покушао да потпише пратњу сопрану који свира сама виолина. На страну тонска боја виолине вође ансамбла (не заборавимо, са додатом трубом због "боље звучности"), форма овог кола је била мало изненађење. Наиме, ансамбл је изводио ово коло са математичком прецизношћу, не препуштајући ни један детаљ фороме случајности. Као што се може видети из записа, *Трстеничко коло* има два већа дела, A и B , од којих сваки у себи садржи по два дела, који стоје у односу a према a_v . Сваки од ових пододсека (практично, "штикови") се понавља тачно четири пута, па тако се јављају укупно 16 пута у току поменутих већих делова A и B . Међутим, ови већи одсеци се понове од почетка, што је још 16 "штикова", те коло укупно броји тачно 32 мелодијска одсека и коду.

Интересантно је посматрати принцип варирања на разним нивоима ове свирке. Пре свега, можемо га посматрати на нивоу самих "штикова", односно мелодијских одсека, где се хармонско-римтичка основа не мења. У том смислу, можемо говорити само о променама у мелодији, односно свирци водеће виолине, и начинима на које се врши варирање. Виолиниста се "одлучио" да, у оквиру четири понављања једног "штика" мења претежно саме крајеве. Коло је релативно брзо, покретљиво, са релативно ситним нотним вредностима које не остављају превише простора за додавање или одузимање разних украса, па оно што остаје јесте место на коме се мелодија завршава. Дакле, у оквирима каденцирања можемо пратити први ниво варирања, који се овде своди на скраћивање или свирање различитих тонова тоничног квинтакорда.

Други ниво варирања се односи на креирање парних одсека унутар A или B структуре, односно делова a_v . Њих виолиниста прави тако што узима други двотакт из структуре a , и потом га или варираног одсвира (у оквиру већег одсека A) или први такт тог двотакта понови два пута да би стигао до репризе самог двотакта (B). На овај начин, виолиниста са само једним материјалом гради релативно велику форму, а при томе одаје утисак, због нарочитог баратања двотактима, да добијамо

ефективно некакав *b*-мелодијски одсек, односно контрастирајући материјал. Примећујемо и да, уколико прихватимо да се извођач користи другим двотактима за градњу парних пододсека, поново имамо (само на мало већем плану) појаву контра-периода, какву смо већ објаснили. Разлика је та што сада постоји један под-ниво, у коме се прво врши варирање самих крајева, па тек онда се додаје овај, да га назовемо, формално-конструктивни ефекат.

Прави контраст, пак, долази тек на нивоу главних делова *A* и *B*. Део *B* не само да доноси нову мелодију, већ доноси и молски тоналитет да би се контраст употпунио. Овде је нешто теже говорити о варирању као процесу који је довео до новог дела. Наиме, није реално било каквим поступцима варирања објашњавати прелазак дура у мол и сасвим новог почетка, какав се није јављао ни на једном месту у претходном материјалу. Поврх тога, елемент који је био практично инертан у првом, *A*-делу, а то је хармонија (да се подсетимо, комплетан део се свира само на пратњи тонике), сада добија сасвим нову димензију. Хармонски елемент показује у *B*-делу покретљивост, јасан хармонски ритам, и специфичан завршетак на доминанти (да је тренутно тако означимо) текућег тоналитета. Пододсек *a*, унутар *B*-дела на почетку "смирује" хармонско кретање, да би се у другом двотакту вратио хармонски ток *a*-"штика". Уосталом, овај део је изричито грађен од другог двотакта претходног мелодијског одсека, и у том погледу виолиниста и ансамбл су одржали доследност.

Трећи ниво варирања у оквирима *Трстеничког кола* се огледа у посебном односу глобалне репетиције, односно понављања *A* и *B*-дела. Као што се види из записа, виолиниста прелази на извођење мелодије у пунктираном ритму, чиме не само да варира понављање, већ чини и да оно никако не буде "равно" или монотono. На овај начин он допуњава претходно приказане нивое варирања, истичући овај принцип као основни градивни принцип форме, и то како на плану мелодијских одсека, тако и на већем, макро-плану.

Уколико унакрсно упоредимо неколико претходних примера, чини се да се полако кристалишу два принципа изградње музичке форме ових свирки (што не значи да их нема још, те да у овом моменту нисмо у стању да их јасно издвојимо као посебне):

1. варирање (од микро- до макро-плана);
2. "контра" или "анти"-период (на неком "средњем" плану).

Оба ова принципа постоје паралелно, у оквирима истог дела, и равноправни су и независни у својој употреби. Остаје да их ближе погледамо и потврдимо на већем броју примера, као и да одредимо извесне моделе који им служе као основ. Но, пре тога сматрамо да би било упутно да покушамо рашчистити неке битне теоријске недоумице или непрецизности, како би наше долазеће анализе биле валидне.

Анализирати музичко-формално или не?

Питање може изгледати сасвим излишно. Рекли бисте - па наравно, морамо увек анализирати музичко-формалну страну музике. Ипак, не мисле сви баш тако. Не неки апотекари или обућари или математичари или не-знам-ни-ја-ко (уз свако поштовање према наведенима), већ *етномузиколози*. У њих ћемо убројати и неке покушаје естетичара да нам објасне *шта* је то етномузикологија, и *чиме* би требало да се бави.

Углавном, етномузикологију научници који се баве њом, а који потичу претежно са Запада, објашњавају као науку о *култури*.²²⁰ Неки чак и троструко:

- а) упоредно проучавање музичких система и култура;
- б) проучавање музике у култури или као културе;
- в) проучавање музичке културе са становишта "аутсајдера".²²¹

Занимљиво је да овакав приступ налази доста одјека и код нас, поготову у скорашњим расправама о појму и природи етномузикологије, па тако можемо наћи и три предлога за *нову* етномузикологију:

- а) то је општа наука о музичким културама;

²²⁰ Allan P. Merriam: "Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology: An Historical-Theoretical Perspective", *Ethnomusicology*, Vol. XXI, Society for Ethnomusicology, New York, May 1977, стр. 188 - 204.

²²¹ Bruno Nettl: "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (an essay in four movements)", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 4, ICTM, New York 1989, стр. 1.

б) емпиријска наука ослоњена на феноменолошка и антрополошка гледишта;

в) општа наука о музичким културама која води ка стварању посебних модела (фамилија модела) којима се конституишу посебни интерпретативни светови.²²²

Прва и трећа дефиниција у овом низу се могу у први мах учинити истим или сличним, међутим, треба имати у виду да је прва буквално само цитат западне школе музичке антропологије (или антропологије музике, како би оригинално рекао њен творац)²²³, док трећа и те како задире у суштинска питања *начина* на који етномузикологија објашњава ту културу. Но, кренимо редом.

Прва Нетлова тврдња је прилично занимљива и инспиративна. За расправу. "Компаративно" после деведесет и нешто година²²⁴ свакако да не само звучи "ретро", већ и мало издајнички. Етномузикологија не упоређује ништа више од других наука,²²⁵ па је њена компаративна природа иста као и код других. Као што математика упоређује функције да би објаснила њихове односе, а тиме и моделе света око нас, или као што физика упоређује референтне системе да би утврдила законитости Васељене, тако и етномузикологија пореди различите музичке системе или културе. Но, који је циљ тих компарација? Нетл у свом другом чланку о Моцарту²²⁶ упоређује не толико Моцартову *музику* са музиком једног индијског аутора, већ упоређује њихов *статус* у оквирима друштава којима су припадали. Музичке анализе нема. Има само позивања на опште *признате* тезе да је Моцарт геније, да је писао вероватно брзо и лако, и да је био веома надахнут. Транспоновано на наш случај, можемо ли говорити о томе да је Милош Шишић геније, те да је свирао веома брзо и лако, као и да је био веома надахнут, што му

²²² Последње три дефиниције су дате као скраћене верзије иначе прилично опширних објашњења у тексту М. Шуваковића, и ово су наше слободне интерпретације којих овако децидно у изворном тексту - нема. Види Миодраг Шуваковић: "Етномузикологија као општа наука/теорија о музичким културама", Зборник *Човек и музика*, ФМУ, Београд 2005, стр. 270 - 273.

²²³ Ален Мериам. Види Allan P. Merriam: *Anthropology of Music ...*

²²⁴ Толико је у моменту објављивања Нетловог чланка о Моцарту протекло од чувене Адлерове дефиниције "упоредне музикологије" (*vergleichende musikwissenschaft*).

²²⁵ Што је основно упориште Јапа Кунста приликом предлагања термина *етномузикологија* 1950. године. Види Jaar Kunst: *Ethnomusicology*, Van Nijmegen, Amsterdam 1950.

²²⁶ Тачније, поглављу књиге у коме се дискутује и о Моцарту. Види Bruno Nettl: "Inspiration and Perspiration", *The Study of Ethnomusicology: Thirty One Issues and Concepts*, University of Illinois, Chicago 2005, стр. 27 - 41.

даје посебно место у историјату музичког фолклора у Србији? И да ли да га поредимо са тим индијским композитором јер се могу извући неке заједничке црте?

Нетл извучи закључак да је за индијску музику и за тамошње слушаоце Моцарт ирелевантан, али је зато Тјагараџа²²⁷ пример свега онога што је Моцарт за нас.²²⁸ Ово је заиста поређење на нивоу *култура*, односно поређење улога датих композитора у својим друштвима. Ово је много ближе поређењима референтних система у физици (ако би математички представили моделе друштава са истакнутим појединцима), него поређењу какво би начинили музиколози. Друга дефиниција коју даје Нетл није ништа блажа према посматрању саме музике, с том разликом што се своди на посматрање појединачног случаја, а не више поређења два или више случајева. Сада би "етномузиколог" могао да посматра Моцарта на основу његовог положаја или друге друштвене функције, но опет је *текст* у сасвим другом плану. Тек трећа Нетлова дефиниција омогућава и посматрање *музике*, мада у смислу склапања опште слике о некој култури, а на бази музике која јој припада.

Истини за вољу, ове три дефиниције Нетл је дао пре свега као оправдање, да би себи дао право да "истражује" Моцарта. Изгледа да ово никако није језичка грешка - не Моцартову музику, већ Моцарта, само да би показао како се музикологија и етномузикологија не сударају и не преплићу, те је једна наука о музици, а друга о култури.

И Шуваковић полази од премисе да етномузикологија истражује *културу*, а не музику. Ипак, у свом другом, а нарочито трећем предлогу за *нову* етномузикологију, он се све више приближава идеји да у етномузиколошком истраживању мора доћи до успостављања одређених модела понашања унутар истраживане не више културе, већ саме музике, што је битна и велика разлика у односу на Нетлова (и посебно Мериамова и Худова гледишта).

Дискутовали смо раније о школском систему који у нашем друштву ствара етномузиколога као релативно вештог у *стандардним* музичким дисциплинама (хармонији, контрапункту, музичким облицима), али и доброг записивача традиционалне музике, дакле особу усмерену пре свега на музичке одлике

²²⁷ Индијски композитор, приближно вршњак Бетовена. Оп. cit. 218, стр. 38.

²²⁸ Оп. cit. 221, стр. 40.

материјала који истражује. Школство на Западу усмерава особе које желе да практикују етномузикологију на филозофске и/или антрополошке студије. Наравно да после извесног времена студенти или дипломирани истраживачи почињу да различито гледају на природу етномузикологије, али и на битне аспекте материјала. Оно што је антропологу или социолошки усмереном истраживачу битно, никако не мора да буде и музиколошки настројеном.

Шуваковић својом трећом дефиницијом заправо ништи оно што му је, већ у наслову, намера: да постави етномузикологију као науку несродну музикологији, усмерену не на музику, већ на дешавања *око* музике. Музикологија се фокусира на *музику*, етномузикологија на *средину* и *узроке* стварања музике. Из овога јасно следи да је назив *етномузикологија* погрешан, јер имплицира бављење музиком, што из ових дефиниција није никако намера. Као и увек, остају бар два решења...

Једно је да измислимо *нов* термин за *нову* науку, која дефинитивно није фокусирана на музику саму. Дакле, у складу са дефиницијама, некаква културологија музике или антропокултурологија музике. Друго решење јесте да садашњу, подељену и различито тумачену етномузикологију вратимо *музици*.

Сам Шуваковић каже да се "... микро-друштвене музичке праксе приказују формално конструисаним моделима...",²²⁹ што би био резултат структуралистичког приступа. Ово никако не дефинише *нову* етномузикологију, већ, управо, *стару* (можда неко мисли - застарелу?), која је тако неприхваћена од не-музиколошке струје. Наши виолинисти су управо репрезенти музичке праксе Србије, и сваког од њих и њихове свирке (али и сваки ансамбл) можемо схватити као "микро-честицу" музичке праксе нашег друштва. Први етномузиколози (тада још "компаративни музиколози") су се експлицитно залагали за формални приступ истраживаној *музици*, само су раздвајали предмет проучавања музикологије и етномузикологије.

Неки савремени аутори у скорашњим радовима покушавају озбиљније да "помире" антрополошки приступ и музичку природу предмета истраживања етномузикологије. Тако рецимо Портер наводи да је "етномузикологија критички

²²⁹ Оп. cit. 222, стр. 273.

увид у, објашњење, и посредовање између *музичких* гестова Себе и Других".²³⁰ Дакле, овиме се не негира истраживање музике *per se*, али се не ограничава ни истраживање културног контекста у коме дата музика настаје. С обзиром да је у питању однос између нас (истраживача) и Других (извођача), можемо себи дати слободу не само да тумачимо вишеструко и различито ову дефиницију, већ и да њена могућа гледишта прилагодима нама и нашем истраживању. При томе, не смемо заборавити да, у начелу, не подржавамо чисто културолошке приступе музичко-фолклорном материјалу, пре свега због (непријатне?) чињенице да је он *музички*. У случају виолине у Србији посебно имамо не само оправдања, већ и обавезе да истражимо колико год можемо *музику*, јер, као што смо већ видели, друштвена улога виолине у оквирима народне музике Србије није никако обредна, па ни обичајна (ако изузмемо *помане* и сличне обичаје код влашког становништва), већ преваходно забавна, па можда и естетска у једном делу (о чему ће бити више речи касније). Зато, оних шест дефиниција можемо сматрати само предлозима које остављамо историјату наше науке на вредновање. Прве три су последица сувише уског гледања на природу етномузиколошког истраживања и очиту намеру одржања једне школе као догме, а друге три сувише диверзне и сувише неутемељене на историјском развоју ове науке, како оном старијем, тако и најновијем. Ми се комотно можемо управљати према последњој, седмој. Не због претходног школовања, не због моде или само да би били *против*, већ зато што само путем истраживања *музике* можемо доћи и до *друштва* и *контекста*, а никако обрнуто. *Друштво* нам о музици не може рећи готово ништа, *музика* о друштву - свашта. Али не на основу казивања на терену, већ на основу добре, прегледне и, на жалост, мукотрпне музичке анализе.

Дакле, анализирати или не анализирати - можда је питање само за неког антрополога музике или задртог социолога, који и тако тешко да може (због свог недостатка музичког образовања или недостатка идеја) понудити сувисли преглед материјала. Недостатак транскрипција или њихов занемарљив број у многим "озбиљним" (бар тако се третирају) студијама о музици Других указује обично и на

²³⁰ James Porter: "Convergence, Divergence, and Dialectic in Folksong Paradigms: Critical Directions for Transatlantic Scholarship", *Journal of American Folklore* 106, New York 1993, стр. 88.

аналитичку немоћ, али можда и више на претходно поменути недостатак идеја или знања. То што музиколошки алати нису увек добри за наше потребе, не значи и да би неке поступке требало одбацити. Ако обућар нема добру иглу за шивење коже на лицу ципеле, неће свакако направити квалитетну обућу. Али то не значи да неће направити нову иглу. Такође, ако муштерија има стопало необичне форме, наравно да ће морати да прави нови калуп. Другим речима, ако не знамо сада како да анализирамо, не значи да нећемо научити и да нећемо пронаћи никад неко ново или прилагодити старо средство. Фрустрација шездесетих и седамдесетих година истраживањима музике Других направила је, по свој прилици, дуготрајне и тешко излечиве консеквенце. Да не раздвајамо зато етномузикологију на *нову* и *стару*. Само јој осветлимо пут. Мало је залутала...

***Parataxis* и његова модификација**

Срећом, и у етномузикологији се дешавају помаци. И то не само у смеру бољег схватања "културе" или етномузикологије саме, већ и у смеру развијања аналитичких метода које би могли да означимо *музиколошким*. Значи да смо, интимно, за задржавање термина *етномузикологија*, али свакако и за тражење метода којима ће то бити оправдано. Етномузикологију можемо и не морамо схватати као део музикологије. Довољно је рећи да, још од првобитног раздвајања кроз дефинисање *vergleichende musikwissenschaft*, ове науке немају превише додирних тачака, осим *музике*. Оне се не деле, барем на почетку, према самом предмету проучавања, већ према циљу и *деловима* предмета проучавања, при чему се он по неким својим параметрима одређује као музиколошки или етномузиколошки подобан. У смислу назива, наравно да би етномузикологија представљала посебну област музикологије, међутим, она се временом битно издиференцирала, пре свега због релативно велике количине специјализоване литературе.²³¹

²³¹ Ibid.

Било како било, етномузикологија се занима сопственим проблемима, и настоји да их реши. Вероватно је у неком тренутку преовладало мишљење да базичне премисе упоредне музикологије нису задовољавале потребе те науке, па се посегло за другим средствима. Нека од њих су и, да тако кажемо, бежање у антрополошке и културолошке воде.

Има и другачијих приступа. И то управо приступа везаних за истраживање инструменталне музике. С једне стране, у нашој (домаћој) литератури обично се истраживање инструмената и музике свиране на њима своди на органолошки опис и напомене о репертоару,²³² што не можемо сматрати задовољавајућим. С друге стране, у светској литератури није баш значајно боља ситуација, јер се осим органолошких прилога (за које смо већ објашњавали зашто их не можемо уврстити у "праве" етномузиколошке) инструменти претежно појављују само као артефакти неке културе, а музика извођена на њима као само један (мали) сегмент опште културне слике. У таквом, прилично хибернираном стању *музиколошког* гледања на појаве које се дешавају у инструменталној народној (традиционалној?) музици, као право освежење делује поглед неколицине грчких етномузиколога, Теодосопула, Сариса и Георгакиса.²³³ Њихова скорашња истраживања²³⁴ се базирају на тзв. *паратаксичкој* методи, методи која изворни материјал покушава да подели на делове који су, у моменту посматрања, независни један од других. Буквално, *parataxis* значи "стављање насупрот" или "поред" (по старогрчком)²³⁵. Метода је преузета из психологије, али и теорије књижевности, где се употребљава као лингвистичко средство за изражавање паратактичке релације као и резултујућу реченичну структуру.²³⁶ Такође, паратаксичку методу користе и неки теоретичари културе да би објаснили нека дела или "културне текстове" у којима се серија елемената представља један за другим без специјалног реда или хијерархије.²³⁷

²³² Као што је то нпр. у већ поменутих радовима Андријане Гојковић или Драгослава Девића, па и других, Петра Вукосављева (*Тамбура у Војводини*) и других аутора са радовима мањег обима.

²³³ Сва тројица покушавају да у сегменту истраживања музике извођене на народним музичким инструментима примене посебан, *паратаксички* метод истраживања. Види www.parataxis.eu.

²³⁴ Теодосопулу 2003, Сарис 2007, Георгакис 2009. Ibid.

²³⁵ Види en.wikipedia.org/wiki/Parataxis.

²³⁶ Charles Butler: "Structure and Function: A Guide to Three Major Structural-Functional Theories", *Studies in Language*, Vol. 64, John Benjamin's Publishing Company, London 2003, стр. 260 - 261.

²³⁷ Op. cit. 235.

Наше грчке колеге су покушале да ову методу примене на неким примерима традиционалне свирке у својој земљи, и на тај начин су добили поделу материјала на одређене одсеке, који се сада могу посматрати одвојено.²³⁸ Добијени резултати су презентовани за општу употребу, и своде се на утврђивање онога што се у нашим примерима означава (и што и сами казивачи означавају) као "штикови", дакле неке основне музички заокружене мисли, које својим комбиновањем дају веће, макро-форме.

Зашто их посматрати одвојено? Видели смо, посебно у примеру *Чарламе Агана Домића* да "штикови" поседују одређену независност, одређену невезаност. Невезаност значења, пре свега. Сви се слажу да је музика *комуникација*, значи нека врста језика. Међутим, за разлику од стандардног језика, музика даје примаоцу поруке могућност да је тумачи на свој начин. У инструменталној народној музици ово је посебно важно, будући да само значење у оном обредном смислу као код вокалне традиције не постоји.²³⁹ То отвара могућност да претпоставимо да се инструментални "комрад", "дело" или како год хоћете, може градити од одсека који су међусобно независни по свом значењу, али и по одређеним организационим особинама. Нпр. можете користити дурске и молске одсеке у оквирима истог дела, односно мењати хармонску основу, различите мелодије, можете чак комбиновати и метар. Уколико наш последњи посматрани пример, *Трстеничко коло*, посматрамо на сличан начин као рецимо Георгакис његов пример *Pano Choros*,²⁴⁰ добићемо следеће:

- укупан број структура	33
- максимално трајање сегмента	4,8 секунди
- минимално трајање сегмента	4,6 секунди
- просечно	4,7 секунди
- сегменти:	

²³⁸ Оп. cit. 233. Посебно обратити пажњу на приложене примере који су разложени на сегменте паратаксичком методом (Harris Sarris, Georgge Georgakis).

²³⁹ Инструмент својим звуком носи одређену поруку, али је та порука остављена самом слушаоцу на одређење. Зато се неке Бетовенова IX симфонија чини "озбиљном", неке "радосном" а неке "трагичном" или "јуначком". Избор је отворен, јер језик музике није једнозначан као говорни језик. Види Zofia Lisa: *Estetika glazbe*, Naprijed, Zagreb 1977, стр. 44 - 46.

²⁴⁰ www.parataxis.eu/index.php?action=browse&sub=textgrid&lang=en&value=6.

а) живи "штик" из Азање. Репертоар ансамбла. Главни "штик"
Трстеничког кола;

а_v) живи "штик" из Азање. Репертоар ансамбла. Изведен из првог
"штика".

итд.

Видимо да је поента оваквог погледа и анализе с једне стране приказивање макро-организовања "штикова", а са друге, њихово приказивање у светлу локалне или шире традиције. Чини се да је овај други аспект анализе доста проблематичан, будући да подразумева веома дубоко познавање опште традиције на неком већем простору, како би се могли увести именовани као "из Азање", или "репертоар...". Такође, није сасвим јасно *шта* би овакве напомене значиле за унутрашњу организацију или композиционе принципе који владају унутар дела, осим што би могле да представљају синтезу материјала, значи закључну фазу (која се добија тек пошто извршите анализу, па упоредите аналитичке податке). Дакле, овај други део бисмо за сада могли сматрати ако не *вишком*, оно свакако преурањеним.

Кудикамо је интересантнији (барем за нас) први део анализе, где се прилази подели свирке на сегменте, у случају који су грчки аутори приказали, неједнаке дужине. Они су заправо одређивали границе онога што ми означавамо као "штик" са свим његовим понављањима, било варираним или не. Зато се, пре свега, код њих и јавља битна разлика у трајању сегмената, иако је свирка веома стабилног темпа, али ако се деси да се један модел понови четири пута, а неки други се одсвира само једном, добиће се управо резултати које су и они навели. Једна ситница: навели смо раније да *Трстеничко коло*, како нам је свирано, има тачно 32 "штика", али и коду, па је зато у кратком приказу кола по другој методи добијено "33 одсека", јер се кода рачуна као засебан део.

Уколико бисмо нешто мало изменили овакав приступ, добили бисмо следећи приказ *Трстеничког кола*:

$$a \ a_1 \ a_2 \ a_3 \ a_v \ a_{v1} \ a_{v2} \ a_{v3} \ b \ b_1 \ b_2 \ b_3 \ b_v \ b_{v1} \ b_{v2} \ b_{v3} \\ a_{vv} \ a_{vv1} \ a_{vv2} \ a_{vv3} \ a_{vvv} \ a_{vvv1} \ a_{vvv2} \ a_{vvv3} \ b_{vv} \dots + Coda$$

На овај начин се јасно види не само сваки појединачан одсек свираног кола, већ и њихови међусобни односи. По паратаксихкој методи битно је утврдити

чиниоце веће форме, и анализатору се даје могућност да их посматра сасвим одвојено, као засебне ентитете. Дакле, овакво означавање какво смо ми спровели (а које се и иначе проводи код неких домаћих аутора)²⁴¹ није забрањено по овој методи, али представља извесну модификацију, јер одсеке не даје шире текстуално и језички описане (из чега би се тешко могло нешто више закључити о њиховој већој или спољној организованости), већ им даје мета-ознаке које супституишу саме делове, и претварају их у апстракцију. Тако ове апстрактне ознаке не само да деле коло на постојеће (објективне) музичке сегменте, већ му и дефинишу на другом плану макро-форму, у овом случају *A B A₁ B₁ + Coda*. Наравно, оваква подела је сасвим могућа и без икаквог познавања паратаксихког метода,²⁴² па би неко могао да се запита чему његово помињање уопште.

Разлог је идејни ниво ове методе. Ако можемо да макро-форму неке свирке "поцепамо" на основне (заокружене) музичке замисли са њиховим понављањима, зашто не бисмо могли да одемо и корак даље, у микро-свет? Заиста, сама метода (тј. њени аутори и заговорници) не помиње ограничења у том смислу.

И раније у овом раду смо помињали микро-план. Но, он се сводио на изналагање *начина* обраде мотива или већих целина, како би се показао принцип варирања материјала. Међутим, можемо ли поставити питање - да ли паратаксихком методом можемо постићи изналагање *објективних музичких малих целина*, некаквих музичких чинилаца које извођач-стваралац има у свом арсеналу (репертоару, како га означава Георгакис)²⁴³? Не "штикова", који су до сада сматрани (па и у паратаксису) за основу градње форме, већ нечега мањег, нечега за шта још немамо прави назив, а што би могли привремено да зовемо *музичком корпусколом* (честицом)? С обзиром да нам није циљ да се у раду задовољимо само набрајањем репертоара и његовом територијалном и темпоралном дистрибуцијом, одговор је - па морамо да покушамо! А пре свега зато што би онда и територијална и временска дистрибуција репертоара биле егзактно доказане, на основу музичких

²⁴¹ Пре свега Големовић у бројним радовима.

²⁴² Сасвим је довољно погледати било који већи рад већ поменутог Големовића, или, рецимо, студију Сање Радиновић о анализи вокалних форми. Види Сања Радиновић: *Закономерности мелопоеетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*, докторска дисертација, Београд 2006.

²⁴³ Оп. cit. 240.

параметара, а не на основу казивања наших извођача или на основу опште оцене да не би требало да буде велике разлике између вокалне и инструменталне традиције на једном поднебљу (што би се такође могло егзактно показати и доказати).

Кроз саму анализу и трагање за *корпускулом* ћемо свакако покушати и да утврдимо модификацију паратакничког метода коју бисмо могли не само сада, већ и у будуће успешно да примењујемо. Искористићемо идеју паратакниса да посматрамо делове структуре одвојено једне од других.

Ка честици

Покушајмо да замислимо два мала, веома мала музичка модела, и да их комбинирамо на неколико (замисљених) начина:



Подвлачимо да су ова два протомодела дата сасвим случајно, а случајан је и избор њиховог варирања и њиховог комбиновања. Овде нису никако наведене све могућности комбиновања, изостављена су понављања, изостављане су могућности да један протомодел остане нетакнут, а да се други мења (или обратно) итд. Ово је, значи, само један замисљен кратак приказ могућности моделовања процесом варирања примењеном на микро-плану. И поред своје случајности, лако запажамо

да смо практично све ове моделе и њихове промене виђали током излагања наших пређашњих примера. То значи да они, иако су замишљени и сасвим произвољно дати, заправо и те како реални! "Свака сличност са постојећим личностима је случајна...", легендарна реченица из мора филмова или серија, овде би могла да се парафразира - "свака сличност са постојећим материјалом је можда случајна, а можда и није".

Ми смо приказали могући поступак настанка компликованијих "малих" модела на оваквом, замишљеном, примеру. А шта би се десило када би из постојећих примера покушали да издвојимо, обрнутим поступком, оне основне микро- или, како рекосмо, прото-моделе? Ако већ из само два (мада би други могао теоретски да се добије из првог) замишљена прото-модела можемо извести читав свемир музичких фраза које и те како постоје, шта би се десило уколико откријемо неколико прото-модела, који својим варирањем и комбиновањем дају милијарде комбинација?

Почнимо трагање преко првог "штика" кола *Чарлама*, које смо забележили (и приказали овде) у две варијанте - ансамбла из Милавца и Агана Домића из Шапца. Почетни одсек виолинисте из Милавца, да се подсетимо, изгледа овако,



док кореспондирајући одсек који је свирао Домић овако:



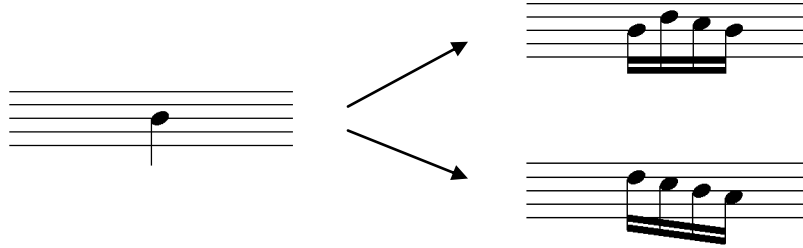
На први поглед, прилично различито, чак би могло да се помисли да су у питању различита кола која се случајно исто зову. Међутим, уколико се задржимо само на нивоу мелодије, полако можемо уочавати извесне сличности. Као да одређене мање

фразе, трајања једне четвртине (односно половине такта) одговарају, и то на следећи начин:

Тачно је да се понеки низ разликује за по један тон, при чему се или мења сама мелодија, или се одређене нотне вредности мењају, чиме се добија оно већ често помињано варирање. Ипак, изгледа као да у Домићевом извођењу мелодија "жури" за једну четвртину у односу на виолинисту из Милавца. Уколико би покушали да под Домићеву свирку "подметнемо" хармонски ток примера из Милавца (наравно, транспоновано, будући да је реална разлика мелодија чиста квинта), видели бисмо да он може да се примени без икаквих проблема. Шта ово говори? Пре свега, да ова два извођења нису толико разнородна. Друго, можемо приметити и да су њихове мелодије силазног карактера, те да бисмо их могли представити графички као линију која иде благо на доле. А можемо ли то представити "нашим" ознакама, нотама? Рецимо, овако:

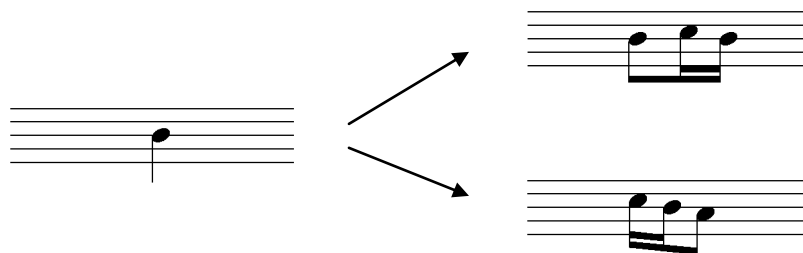
Ово би била редукована мелодија (из Милавца - да би се добила шабачка, потребно је само транспоновати квинту ниже) са потписаним хармонијама. У оба случаја, виолинисти имају пред собом исти задатак - да изузетно једноставан костур надграде и доведу га до форме коју ми (и други слушаоци, а и сами извођачи) препознајемо као *Чарламу*. При томе, морамо увек имати у виду *слушни* утисак, онај који је, чини се, и најбитнији за просуђивање. Све што се може извести као доказ или запис или промишљање, морало би имати основ у слушању.

Какве "рецепте" употребљавају наши виолинисти да би ову мелодију учинили мелодијом *Чарламе*? Свакако, различите. Неки од тих елемената могу бити заједнички или исти и за једног и за другог, неки битно другачији. Обојица често једну четвртину костура мелодије замењују групом од четири шеснаестине, и то на два начина:



Уколико погледамо упоредо свирку из Милавца и Шапца, уочавамо да у првом случају, од укупно 7 одсвираних четвртина (осма је пауза), виолиниста чак четири пута примењује ове моделе - горњи три пута (у секвенци), и доњи једном, пред саму каденцу. У шабачком примеру, виолиниста чак пет пута користи ове моделе, али само два пута на директан начин (доњи на крају првог, горњи на почетку трећег такта), док се користи два пута инверзијом модела (прва четвртина првог такта за доњи модел, прва четвртина трећег такта за горњи) и једном мањом модификацијом горњег (друга четвртина другог такта). У оба случаја, више од половине свираног "штিকা" изведено је коришћењем ових модела и њихових инверзија.

Ако овом начину додамо и другу врсту трансформације,



добивамо допуну за практично комплетну организацију првих "штикова" *Чарлама*. Практично, читав први одсек је грађен од три основна микро-мелодијска модела - од саме четвртине као носиоца "костур"-мелодије, и два приказана начина трансформације. Њихов начин комбиновања је одређен преко најмање два фактора:

један је основна мелодија, а други индивидуална способност самог виолинисте да искористи своје техничко-музичке могућности.

Ако прођемо кроз комплетне текстове обеју *Чарлама*, видећемо да су обе варијанте грађене претежно од поменутих микро-мелодија. Оно што им није заједничко, јесте синкопирани "пицicato" део у милавачкој *Чарлами*, односно још једна микро-мелодија у шабачкој верзији:



Милавац



Шабач

У овом погледу, свирка забележена у Шапцу је доследнија, будући да свирач не користи "сценске" ефекте од којих би један био управо трзање жице на виолини прстима десне руке. Аган Домић доследно спроводи метод варирања и прављења малих, микро-мелодијских одсека, који се даље транспонују, инвертују и хоризонтално и вертикално, и на основу само пет микро-модела (плус подели четвртине на две осмине) гради не само "штик", већ и читаву макро-форму. Само по себи, ово делимично подсећа на гусларску свирку, али заиста само у домену теорије, јер музички принципи организовања и обликовања гусларске свирке подлежу сасвим другачијим законитостима²⁴⁴. Гуслар своју музичку организацију неколицине коришћених одсека користи у складу пре свега са значењским одликама текста који доноси,²⁴⁵ док код виолинске свирке то није случај. Чак и када прати текст, он је организован у оквирима у којима би се кретао и у одвојеној народној песми, значи кроз једнаке мелострофе.

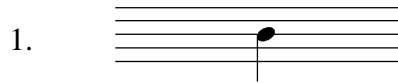
Прегледањем и рашчлањивањем претходно наведених примера, али и других (види сонаграме у Прилогу), долазимо до закључка да укупно седам модела (пет приказаних код Домића и два добијена деобом четвртине) сачињавају апсолутну већину материјала од кога се гради свирка. Ово не значи, наравно, да је овакав принцип везан само за виолину, вероватно је слично и код других музички покретљивијих инструмената (као, рецимо, свирале или у последње време

²⁴⁴ Димитрије О. Големовић: *Пјевање уз гусле*, Етнолошка библиотека, Књига 36, Београд 2008, стр. 137 - 164.

²⁴⁵ Ibid.

хармонике), но битно је приметити га као принцип битан за градњу инструменталних облика.

Било би веома значајно покренути и питање развоја ових микро-мелодијских модела (још се не бисмо усудили да их означимо као "честице"), нпр. да ли су они настајали временом простим дељењем већег носиоца ритмичке вредности и његовим мелодијским усложњавањем, или је то ипак последица свирачке праксе на инструменту који се релативно тешко учи, али је технички веома подесан за извођење различитих музичких замисли. Хронологија самог развоја свирке (бар код нас) се можда и може утврдити, но то би био и један од финалних резултата овог рада, те ћемо оваква разматрања оставити за касније. Но, било би упутно кратко резимирати укупно седам утврђених мелодијских микро-модела на којима се заснива моделовање структура у истраживаној свирци:



7.



Иако је низ приказаних микро-модела наизглед растући, или ако желите логично развојан, он није никако такав у реалном, свираном свету. У њему се ови модели, фразе, комбинују управо по паратакским начелима, што значи да њихов редослед, број понављања или њихових унутрашњих промена ни на који начин нису условљени или, пак, ограничени. Они су једноставно елементи градње, нешто као музичке лево-коцке, при чему као и код правих коцки можете добити веома различите форме.

Поменули смо да ови елементи поседују могућност "унутрашње" трансформације. Неке од тих могућности би биле:



или, рецимо:



Стрелице стављене овде не означавају никакав прогресиван след, фразе нису послогане тако да следе једне из других, већ једноставно представљају могућности трансформације претходно назначених микро-мелодијских модела. Практично, оне само показују да су фразе сродне. Саме фразе или микро-мелодије се могу слободно комбиновати по принципу паратаксе, једна за другом. У исто време, принцип паратаксе се јако приближава математичкој комбинаторици, тако да би се добијени модели могли сматрати и комбинаторним елементима, с тиме да би требало имати у виду да би комбинаторно разматрање не смао однело превише времена (и простора), већ би морало да узме у обзир и све могуће, па и у пракси непримењене могуће микро-формуле настале из приказаних седам модела. Ово само говори у прилог тези да је могуће свести градивне принципе виолинске свирке у Србији на одређене комбинације ограниченог броја музичких *честица*.

Ка честици, још корак даље (или дубље?)

Када говоримо о корпускуларној природи музичких дешавања која запажамо као виолинску свирку код нас, морамо размишљати у оквирима једног посебног референтног система, једног нарочитог простора у коме та свирка постоји. Ми смо успели да мало модификованом паратаквичком методом осмотримо само једну димензију тог простора, и то мелодијску, хоризонталну. Још увек нисмо размотрили вертикалну димензију не само одсечака мелодије, већ ни хармонских планова свирки.

Поменули смо да, са изузетком Трипка Трипковића који је имао само спорадично учешће у мањим *ad hoc* ансамблима, сви остали виолинисти су или били, или су чланови већих ансамбала. Неизбежно је у таквим случајевима говорити о веома битном елементу, присутном још од првог примера - хармонији.

Међутим, како овде говорити о хармонији? Са ког становишта? Ако прибегнемо класичној хармонској анализи, имаћемо извесних проблема са веома честим присуством сниженог седмог ступња дурске лествице, или са повишеним шестим ступњем природног мола, што указује на извесну модалност у лествичном смислу. С друге стране, прилична једноличност хармонског обрасца указује на след од тонике преко доминантине доминанте или њеног заменика до доминанте као "стандардног" завршетка "штика". И треће, овакав приступ хармонији би нам дао један одвојен резултат, који није суштински или органски повезан са самом мелодијом, што би нас одвукло од циља - да покажемо особености *виолинске* свирке, која се, као што видимо, одвија превасходно у оквирима ансамбла. Уосталом, сам израз *хармонија* потиче из грчког језика, где значи "веза", "слагање", односно од глагола *ἀρμόζω* (*армозу*), што означава "сложити", "спојити".²⁴⁶ Ако читаву виолинску свирку у Србији посматрамо као посебан ентитет унутар кога постоје извесне законитости, логично је да покушамо и хармонски *елемент* да посматрамо као такав, као део веће целине.

²⁴⁶ Oxford Reference Online: "1. Harmony", *The Concise Oxford Dictionary of English Ethymology in English Language Reference*.

Карл Далхаус наводи: "Није контрапункт замењен хармонијом (Бахов тонални контрапункт свакако није мање полифон од Палестрининих модалних дела), већ је старији тип контрапункта и вертикалне технике наслеђен новијим типом. И хармонија садржи не само (вертикалну) структуру акорада, већ и њихово (хоризонтално) кретање. Као и читава музика, и хармонија је процес".²⁴⁷

Управо тако. Акорди смењују једни друге, посматрамо њихово кретање у нашем референтном систему, утврђујемо њихове корелације. И не само то. Уколико посматрамо истраживану музику као низ корпускула које су сједне стране независне (у свом постојању), а са друге стране тесно музички повезане (у грађењу веће форме), онда схватамо каква је улога хармоније у нашем задатку. Хармонија није само још један елемент који би требало приказати, већ важан део организма који му омогућава метаболичке функције.

Сам след акорада у структурама које смо забележили било би погрешно посматрати само као такав. На тај начин би добили само расправу о одређеном систему, који нам не може донети онај утисак као приликом *слушања* и ефективног доживљаја ове музике. Дакле, можемо говорити о хармонији са когнитивног становишта пре него са становишта акустике или математичких модела. Слично гледиште показује и Вестергардова теорија о тоналној музици.²⁴⁸ Она говори да се музика састоји од одвојених атома које аутор назива *нотама*. При томе се ове звучне јединице, по дефиницији, састоје од пет елемената: интонативног, времена наступа јединице, трајања, гласноће и тембра.²⁴⁹ Ове звучне јединице се могу груписати према два основна начела:

- полазећи од специфичног типа примитивне структуре (дијатонске збирке са придруженом "тоничном" *тријадом*), можемо генерисати све *ноте* било ког тоналног дела сукцесивном применом ограниченог сета операција; и

- сукцесивна стања у генеричком процесу показују како ми разумемо *ноте* у међусобним односима.²⁵⁰

²⁴⁷ Carl Dahlhaus: "Harmony, §3: Historical Development", *Grove Music Online*. ed. L. Macy.

²⁴⁸ Peter Westergaard: *An Introduction to Tonal Theory*, W. W. Norton, New York 1975.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

Нама је посебно занимљив (па и прихватљив) први део Вестергардове дефиниције. Он управо говори о теоријским консеквенцама постојања и односа музичких *честица* или *корпускула*, и дефинитивно их приказује као јединство појединчаних тонова или мелодије са њиховом придруженом хармонијом. У складу са овиме, имамо добар основ да покушамо да уронимо у свет честица које смо само начели у делу о микро-мелодијама.

Погледајмо још једном први "штик" *Чарламе* из Милавца са хармонијом потписаном на цез-начин:

Am Am/G Am/F# Am/F B B/D# E7

Покушајмо да сада хармонски елемент замислимо као једну линију. Тачније, једну од линија које би сачињавале цртеж *Чарламе*. Док линија мелодије иде константно на доле, линија хармоније би ишла паралелно, до последњег такта, где би се нешто подигла. То би могло да се растумачи и кретањем баса, који заправо својом линијом дефинише и хармонски елемент. Но, гледано по вертикали и хоризонтално на мањим временским размацима (по Вестергарду - *трајање* - у овом случају четвртине), добијамо необично често "сударање" басове линије и линије виолине, на начин да се на тешким тактовим деловима често дешавају дисонанце - мале и велике септимае, чак и мале секунде. Истину за вољу, управо због слушног утиска и паралелног одвијања мелодијског и хармонског тока, слушалац ово не доживљава као "проблем" или грешку, већ као део општег тока. Класично гледано, хармонско кретање је знатно спорије од кретања мелодије, и "штик" дели на тачно пола. У првом делу хармонско кретање не постоји, с обзиром да све време "стоји" тонични акорд, док се други део поново дели на два, и прва половина је доминантна доминанта, док је други сама доминанта.

Овако посматрано, можемо констатовати да се доминантни завршетак јавља у свим "штиковима" *Чарламе* и - ништа више. Извршили смо хармонску анализу и на основу такве анализе само можемо рећи да је (узимајући у обзир и већину других примера) најчешћи завршетак "штика" на доминанти. Но, уколико размислимо о Далхаусовим и Вестергардовим тврдњама, ситуација се битно мења.

Гледајући читаву свирку као организам, састављен од атома или честица чије међусобне односе морамо да спознамо, па и чујно, лако схватамо да само име или назнака завршне функције није толико битна, колико једна друга њена особина - отвореност. Зашто баш "доминанта"? Доминантна функција у тоналитету је по класичној теорији најнестабилнија, функција највише енергије, која захтева разрешење. Право у тонику. Управо овај детаљ открива да суштински ова теоријска доминанта није и права у нашим примерима. С једне стране, она даје могућност продужетка (ако већ поседује некакву нестабилност, структура тражи да се стабилизује), а са друге, она и те како слушно представља завршетак, стабилан атом који не жели нигде да оде, који је сасвим удобно смештен у своју фотељу краја. Структура зато мора да се посматра као *динамичка*, јер само тако може да се схвати њена истовремена стабилност и отвореност за нове "штикове".

Дакле, каденцијалне обрасце би више морали да посматрамо као везивно ткиво, него као некакав имагинарни модел који нам само даје ознаку за одређену функцију. Ако већ говоримо о *функцији* акорада, мора се приметити да у примеру *Чарламе* из Милавца завршни акорд има управо динамичку функцију, функцију везивања, а не завршетка. Како се то музички постиже и какво дејство проузрокује такву последицу?



Ако већ посматрамо и хармонски елемент као део атома односно честице, морамо имати у виду и друге елементе који садејствују са њим. Ту пре свега мислимо на кретање других гласова у фактури, како баса, тако и "контре". У примеру се јасно види да каденцијални образац не обухвата једну једноставну вертикалу коју би означаваала виолина, већ читав такт у коме је приметно кретање осталих линија. Не смемо заборавити и да и остали инструменти као принцип свога обликовања имају варирање, па тако заокружени део може имати различите појавности (нпр. бас свира само четвртину *H*). Гледајући само виолинску линију, дошли бисмо у

заблуду да је структура "штика" завршена и затворена већ првом четвртином последњег такта. Зато остали елементи указују на отвореност каденце, на њену нестабилност не више у хармонском смислу, већ у смислу "отварања" или "затварања" форме "штика".

У прилог тези да не бисмо требали посматрати хармонски елемент у традиционалном, издвојеном смислу, говоре и неке појаве везане за вокалну традицију код нас. У старијем двогласном певању (*на глас*), најчешће каденцирање гласова у мелострофи је у размаку велике секунде. Нити извођачи нити слушалац ово не доживљавају као дисонанцу или некакву "доминанту" која би морала да се разреши. У певању новије традиције, гласови завршавају структуру чистом квинтом, коју многи означавају као "доминантну", и дајући јој улогу функције најчешће у односу на почетак структуре. У одређеним деловима земље паралелно постоји и једна и друга врста певања. Опет, извођачи ни једно ни друго певање не означавају као "консонантно" или "дисонантно", а ни примаоци. Како је певање код нас организовано по принципу низања мелостихова, стоји тврдња да се каденце могу схватати као везивно ткиво унутар макро-структуре, дакле као музичка потреба да се најави или "призове" следећи певани стих.

Уобичајено, у вези са традиционалним певањем код нас изоставља се било каква расправа о хармонском елементу (осим ако нису у питању веома старе студије, везане за период XIX и почетак XX века, када су се и збирке народних песама издавале са хармонизованим примерима по узору на класичну хармонизацију сопрана)²⁵¹, пре свега због недостатка трећег гласа у певању, па се обично говори о "тонском систему", тачније употребним тонским низовима.

Остаје нам да, као покушај решења, пођемо путем савременијих схватања²⁵² и структуре, како вокалне, тако и инструменталне рашчланимо на елементе динамичког, тј. кретања. Мелодија се креће, хармонија се креће, линије инструмената се крећу, као и гласови у певању, па зашто не би и њихово

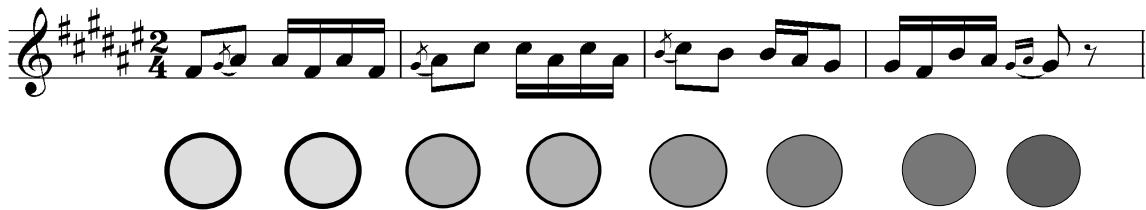
²⁵¹ Као што је то урадио Франц Мирецки за шест примера које му је отпевао Вук Караџић (а Вук то објавио у *Простонародној славеносербској песнарици II* 1815. године), или читава плејада наших записивача и композитора до периода између два рата (Калауз, Шлезингер, Станковић, Мокрањац...). Види Младен Марковић: Етномузикологија у Србији, *Нови звук* бр. 3, СОКОЈ, Београд 1994, стр. 20 - 22.

²⁵² Оп. cit. 247, 248.

посматрање? Ми наше хармонско схватање претежно дефинишемо према наученој, западној хармонији, па на тај начин покушавамо и да слушамо и да анализирамо. Ако се бар донекле отворимо за Вестергардове ставове и наша размишљања о музичкој *честици*, можда бисмо могли да говоримо о променљивим стањима или нивоима које та *честица* поседује.

Очито, на самом почетку структуре, *честица* креће од нултог стања, стања релативног мировања, при чему, физички гледано, поседује потенцијалну енергију. Што више одмиче "штик" или мелострофа, потенцијална енергија се смањује, и уступа место кинетичкој енергији, тј. енергији кретања. На самом крају "штика" или мелострофе, потенцијална енергија је најмања, али је кинетичка на највишем нивоу. По закону одржања енергије, количина енергије унутра једног система се не мења, уколико нема спољних дејстава на систем. Може се само трансформисати, односно прелазити из једног облика у други. Ако наш "штик" посматрамо као затворен систем, онда у њему само постоји претварање почетне потенцијалне енергије структуре у кинетичку. Како се један "штик" везује за наредни (као и мелострофе), чини се да је заправо каденцијална функција *кинетичка*, а полазна хармонска функција *потенцијална*. След функција између ова два положаја (почетка и краја) се може посматрати као ток енергетских трансформација, не више као издвојен хармонски ток.

Покушајмо да то прикажемо на примеру *Ситног кола*:



Приказане елипсе би представљале енергетске нивое тока, при чему обод елипсе представља потенцијалну енергију, а боја унутрашњости кинетичку. Како се "штик" ближи крају, енергија се трансформише, при чему потенцијална опада (све је тањи обод), а кинетичка пропорционално расте (све је сивља унутрашњост). То би могли и да изразимо кроз једну формулу,

$$E = (E_{p1} + E_{k1}) + (E_{p2} + E_{k2}) + \dots + (E_{pn} + E_{kn})$$

при чему су све енергије унутар збира укупне енергије E заправо хармонске функције које се крећу од почетне (са индексом l) до последње (индекса n). Ове енергије би, својим вредностима, репрезентовале хармонски аспект *корпускуле*. Међутим, чини се да овај закон одржања енергије не важи само за хармонски елемент музичког атома (по Вестергарду), већ за читаву честицу, *корпускулу*, на тај начин је егзактно описујући.

Рецимо, када би покушали да прикажемо једну *корпускулу* у својој музичкој целовитости, а у складу са пређашњим разматрањима, она би изгледала (стандардном нотацијом) приближно овако:



Како видимо, *корпускула* представља комплетну музичку јединицу: има микро-мелодију, хармонску пратњу, евентуално и назначене линије других инструмената (у зависности од погледа истраживача односно његовог аналитичког захтева), и обавезно уписано трајање (било измерено хронометром, било дато преко темпа, или чак оба), што задовољава особине које поседује *нота* према Вестергарду,²⁵³ изузимајући његов пети елемент, тембр. Значај тембра је свакако веома велики, јер иначе би било сасвим небитно да ли, рецимо, виолиниста из Азање свира са трубом на виолини или не. Дакле, наш запис *корпускуле*, који има више елемената него *нота* (јер и није *нота* у смислу у коме је раније дефинисана, већ специфичан склоп *нота*), још увек не садржи и децидан опис боје тона. Срећом, раније смо поменули, у расправи о (не)могућностима транскрипције, да сонаграми све више постају средство посматрања музике, и то посматрања преко њеног физичког, фреквентног садржаја. Боја тона би, у том случају, могла да се изрази преко сонаграма, и на тај начин да се *корпускули* да једна врста печата или жига која је својствена само њој.

²⁵³ Op. cit. 248.

Приказ *корпускула* какав смо дали на овој страни би могао да се користи у сврху добијања информација о музичко-формалној организацији саме свирке (или, надамо се да ће то време показати, било ког музичко-фолклорног дела), док би се такви низови допуњавали сонаграмском информацијом у циљу разликовања самих извођења и извођача који нпр. на исти начин формирају неко коло. Требало би имати у виду да је број фактичких корпускула, као и број различитих атома у природи, изузетно велики и тежи бесконачности, али се ипак могу, као и у периодном систему елемената, издвајати одређени типови.

Математички гледано, уколико имамо неограничен број корпускула, а оне се комбинују да би се добило неко музичко дело, онда број комбинација тежи бесконачности, што је бесмислено. Бесмислено са становишта аналитике, јер би на тај начин било добијено неограничено много категорија материјала, из чега се не могу извући никакви валидни закључци. А наш циљ јесте управо да покушамо да сагледамо чиниоце који нам могу омогућити сагледавање сличности и разлика у нашем материјалу. Једино на тај начин можемо квалификовано говорити како о развоју једне традиције (свакако, уз друге релевантне историјске податке), тако и о њеном актуелном стању. "Вертикала" и "хоризонтала".

Ово значи да приликом покушаја дефинисања музичке корпускуле морамо поћи од неких, релативно једноставних, начела, и то бар два. Пре свега, морамо водити рачуна о томе да број корпускула буде релативно мали, односно довољно мали да може да послужи смисленом "рачуњу", смисленој количини категорија које би се добиле преко овог броја. Не сме бити ни сувише мали, како нам, пак, материјал не би био превише сличан, и не бисмо успели да издвојимо постојеће категорије свирке. Даље, природа саме корпускуле мора бити јасно објашњена и, колико год је могуће, једнозначна, опет из разлога коректне и квалитетне анализе и синтезе. Уколико је природа разматрања и дефинисања корпускуле магловита, такви ће бити и резултати. Мали број и једнозначност... Прилично тежак задатак, надамо се и не немогућ.

Зато одмах кренимо даље и погледајмо још један пример који би нам евентуално могао помоћи да сагледамо природу и значај музичке *корпускуле*:

Цигански *Staccato*

♩ = 168

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 168. The melody is characterized by a series of eighth-note runs with a staccato articulation. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment using chords and single notes, also with a staccato feel. The word "staccato" is written below the first few notes of the upper staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a continuation of the eighth-note melodic pattern, ending with a double bar line and repeat dots. The lower staff continues the bass accompaniment with similar rhythmic and harmonic elements.

The third system shows a change in the upper staff's melody, which now includes sixteenth-note runs. The lower staff continues with the bass accompaniment, maintaining the staccato character.

The fourth system concludes the piece with two staves. The upper staff features a final melodic phrase with sixteenth-note runs, ending with a double bar line and repeat dots. The lower staff provides the final bass accompaniment.

У запису је свирка Александра - Аце Шишића (иначе братанца већ поменутог Милоша Шишића) са Народним оркестром Радио-телевизије Србије. Изузетно виртуозна композиција (коју потписује и објављује сам Шишић 2001. године, и већ се могу чути виолинисти на терену како је копирају и вежбају, па и изводе као на смотри виолиниста у Великом Градишту 2006.).²⁵⁴ Тачније, овде смо приказали први део са мањом варијацијом, односно A и A_1 . Темпо свирке говори о њеној изузетној виртуозности. Све ове шеснаестине могуће је одсвирати захваљујући тзв. летећем *staccato*-у, специфичном потезу гудалом при којем гудало "скакуће" по жици, омогућавајући свирачу да без посебног напора свира веома брзе пасаже и фигуре. Употребљена дужина гудала при томе је изузетно мала, али се приликом "пада" гудала на жицу сваки одсвирани тон мало акцентује, чиме се добија слушни утисак да су тонови мало гласнији него што то заиста и јесу.

Ако пажљиво погледамо саму структуру ове свирке, видећемо да се једна честица (тачније, њен мелодијски део) често употребљава:



Када кажемо "мелодијски део", мислимо на то да се појављују још две честице, релативно сличне, али са одређеним разликама:



²⁵⁴ Смотра виолиниста се одржава од 1995. године под именом Вастимира Павловића - Цареваца, чије је родно место, Царевац, у близини Великог Градишта.

Да ли су у питању нове корпускуле или је то ипак иста честица? Ако су различите, читава прича о корпускуларној природи наше музике и схватању, заједно са паратаксичким посматрањем и Вестергардовим начелима хармоније лако пада у воду, јер би број посматраних честица напросто био превелики, и тада се буквално свака, макар и микро-промена у систему варирања може прогласити за засебну корпускулу. Ово за последицу пак има систем у коме влада изузетно велика ентропија (неуређеност), па би свако музичко *дело* било производ чисте случајности, а никако претпостављене намере и релативно једноставног система груписања корпускула у веће целине.

Срећом, решење се налази у природним наукама. Ако је Вестергард дефинисао своју *ноту* као атом, део света, упоређујући га са класичним атомом у физичком смислу, а ми то прихватили и нешто проширили, зашто да не искористимо до краја природне науке?

У периодном систему елемената, угљеник (C) је елемент који носи јединствени број 6, дакле не постоје други атоми који имају исте особине (као што је уникатан број од 6 протона у језгру атома).²⁵⁵ Но, то никако не значи и да угљеник постоји само у једном облику. Његово постојање је везано за више облика, од којих су неки везани за орбите електрона који се налазе у омотачу његовог атома²⁵⁶, и називају се *алотропске модификације*, док су други везани за одређене промене у језгру (различит број неутрона), и означавају се као *изотопи*²⁵⁷.

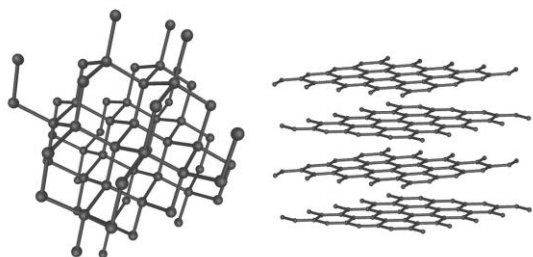
Алотропска модификација представља два или више облика истог хемијског елемента који се међусобно разликују по начину међусобног везивања атома²⁵⁸. Нпр, поменути угљеник има више алотропских модификација, од којих су најпознатије дијамант, графит и фулерен. Све оне представљају појаве чистог угљеника, али је дијамант изузетно тврд, провидан, одличан изолатор, док графит одлично проводи струју и топлоту, мекан је и тамно сиве боје, лако оставља траг (као на папиру). Ове модификације елемента чак и појавно изгледају изузетно несродно:

²⁵⁵ sh.wikipedia.org/wiki/Atomsko_jezgro.

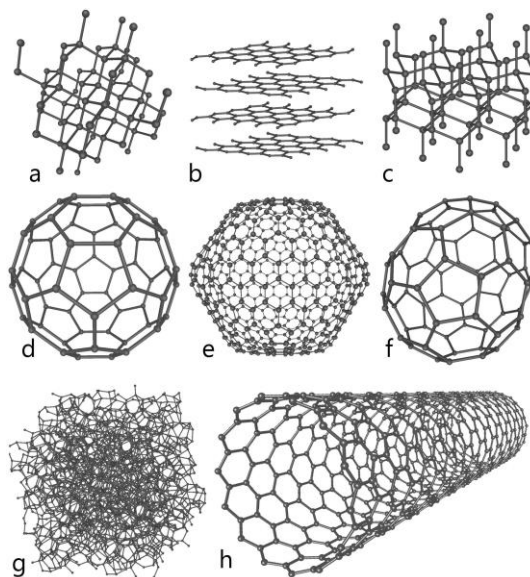
²⁵⁶ hr.wikipedia.org/wiki/Alotropija.

²⁵⁷ bs.wikipedia.org/wiki/Izotop.

²⁵⁸ Оп. cit. 256.



Дијамант и графит



Осам алотропа угљеника

На ове две слике видимо како се разлике у груписању атома одражавају не само на спољни изглед елемента који се посматра, већ и на његову структуру. Ако ово пренесемо на нашу *корпускулу*, постаће нам јасно зашто су поменута три случаја заправо иста. Алотропске модификације једне корпускуле, чији је мелодијски сегмент изведен из модела бр. 6 (види стр. 177).

У наведеном примеру Аце Шишића, примећујемо да се у делу A_1 дешавају извесне промене корпускуле, где се она проширује деловима друге корпускуле, која јој иначе следи:

Треба имати на уму да ово није проста операција сабирања корпускула (каква је иначе примењена у A делу *Циганског staccato-a*), већ се ради о комплексном процесу дељења једне и припајања друге корпускуле, чиме се, фактички, добија

изотоп корпускуле (у овом случају прве). Дакле, под дејством неке спољне силе, могуће је повећати број неутрона у језгру, чиме елемент остаје исти, али се јавља у облику изотопа, са извесно другачијим својствима, и то као стабилан или нестабилан.²⁵⁹ У случају атома угљеника, један од његових изотопа са ознаком C_{14} је нестабилан, радиоактиван, и време полураспада²⁶⁰ му је 5370 година²⁶¹.

Ми нећемо покушавати да утврђујемо да ли наше корпускуле имају радиоактивност и колико им је време полураспада (не још, сигурно), али ћемо их свакако упоредити са грађом и особинама атома. Ово је могуће и са Вестергардових становишта, с обзиром да је наша корпускула "проширење" (чини нам се знатно обухватније) његовог атома, односно *ноте*.

На овај начин, **музичку корпускулу** можемо дефинисати као музички елемент, који садржи микро-мелодију и њену придружену пратњу, а при томе поседује најмање две битне особине:

- на плану дејства унутрашњих сила, корпускула може имати више појавних облика, аналогних алотропским модификацијама елемената периодног система;
- на плану дејства спољашњих сила, корпускула може имати више појавних облика аналогних изотопима елемената периодног система.

"Унутрашње" силе које дејствују на корпускулу би се пре свега односиле на динамичке силе (силе кретања) које узрокују хармонски ток придружен микро-мелодији. "Спољашње" силе би представљале међусобна дејства корпускула, али само она која узрокују међусобно спајање и модификовање корпускула у смислу проширења (као на приказаном примеру). Иначе, међусобна дејства корпускула свакако постоје приликом градње музичко-фолклорног дела, у самом њиховом низању и градњи "штика" и већих форми, но оне имају другачију природу, много ближе општем закону гравитације него законима дејства атомске физике, као што су фузија или фисија.²⁶² О овоме, надамо се, нешто касније, у току саме унакрсне анализе материјала.

²⁵⁹ Оп. cit. 257.

²⁶⁰ Код радиоактивних елемената, време које је потребно да се маса атома смањи на половину. Ibid.

²⁶¹ С обзиром да се овај изотоп налази у свим живим бићима, на основу времена полураспада могуће је утврдити тачну старост организма који се посматра, на пример неког фосила. Оп. cit.

²⁶² Фузија је процес сједињавања два језгра атома, а фисија процес цепања атомског језгра.

Класични примери су, на жалост, стварање хидрогенске (фузионе) и нуклеарне (фисионе) бомбе.

Изражајна средства - други пут

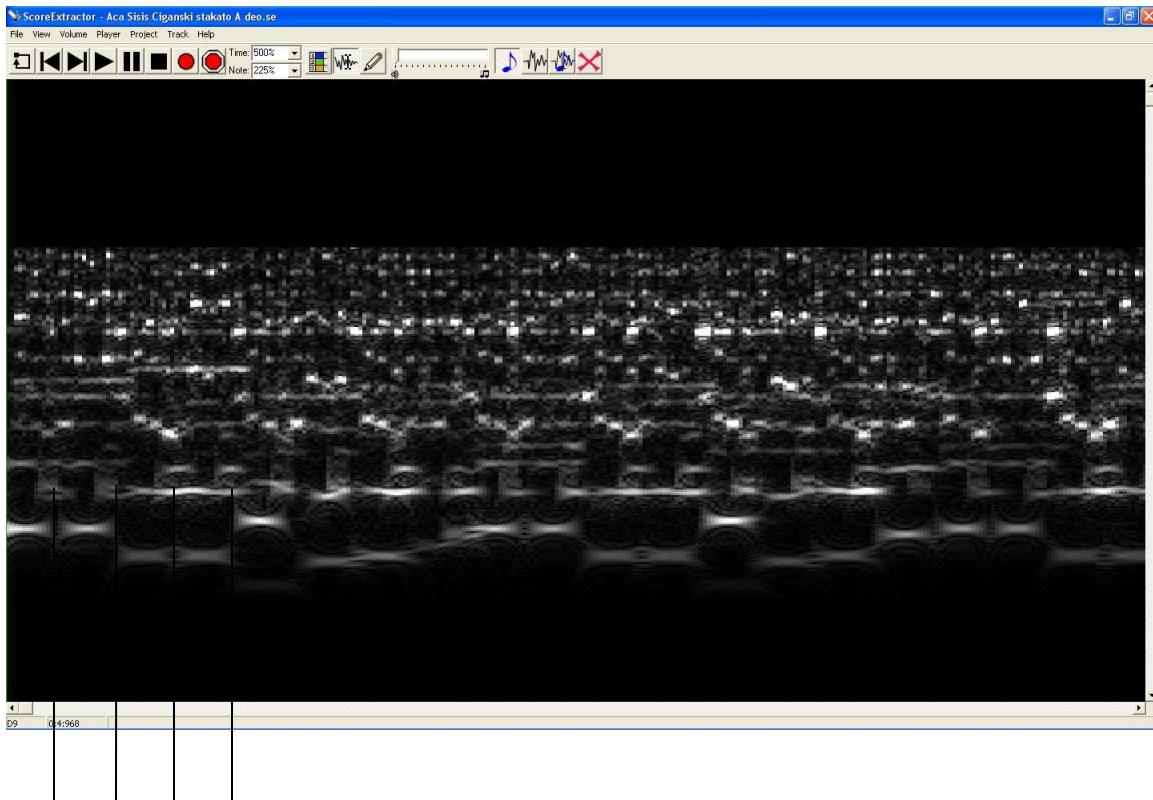
Уколико се вратимо на средства која користе виолинисти за моделовање своје свирке, видимо да се она своде на комбиновање музичких корпускула, које подлежу назначеним (природним) законима. Ипак, да не заборавимо и онај елемент Вестергардове *ноте* који још нисмо обрадили, а то је тембр. Питање је - да ли тембр утиче на градњу микро- и макро-форме и да ли је заиста и изражајно средство?

Уколико се залажемо за егзактност излагања и егзактност истраживања, морамо рећи да тембр никако не би смела да буде произвољна категорија. Није довољно само рећи да је "ово виолинска боја", ово "боја гитаре" или "тамбуре" и слично. Са модификацијама инструмента, какве смо описали у случају виолинисте ансамбла из Азање, или путујућег музичара са појачалом Богоја Царијевића, јасно је да је тембр саставни део не само појавности музичара (као неки његов заштитни знак), већ још један апект његове креације. Такође, појава прештимавања виолине, или пак пажљив одабир тоналитета у којима различито звучи коло, или чак "гусларске" свирке брижљиво извођене на жици на којој би то требало и да личи по звуку на праве гусле, указују управо на то да је тембр градивни елемент свирке, не у смилсу њене форме на било ком плану, већ њене пре свега естетске функције. Сvirка на виолини извесно поседује одређене естетске критеријуме, који се испуњавају не само преко обликовања и добре технике свирања, већ и преко тембра, односно тонског квалитета.

Објективно приказивање тонског квалитета могуће је двојачко: као приказивање квалитета самог инструмента и као приказивање *начина* свирања (флах, пуним гудалом, *staccato*, *spiccato* итд.). Приказивање самог инструмента није превише смислено, будући да инструменталисти немају *намерно* другачије инструменте, већ инструменте до којих су дошли на разне начине, а најређе тако што су узимали инструмент који би им тонски највише одговарао или им се допадао. Када је Трипко скупио новац за виолину, то није било за неког Гварнерија или Страдиварија, већ за виолину какве је било у Косјерићу код једног човека који ју је продавао, и која није била у неком савршеном стању (а ни Трипко је није

поправљао или дорађивао и сл.). Дакле, овакав критеријум приликом истраживања не би требало узимати у обзир, јер напосто није објективан. када би сви виолинисти имали прилику да бирају између неколико модела, или чак да им се понуди модел истог мајстора, онда би овакав аспект имао неког оправдања. У условима када су базични тембри инструмената сасвим различити, добили би само гомилу хетерогених резултата, што није циљ нити једног истраживања.

Далеко је занимљивији *начин* коришћења инструмента. Нешто од тога смо видели приликом формирања прве класификације и прве таблице у раду, где смо уводили музичко-техничке одлике свирке како бисмо појаснили разлике између виолиниста. Међутим, за објективан поглед на тембр, можемо користити савремену технологију која нам, накраће речено, успешно може допунити *корпускулу*.



На овој слици видимо сонаграм кола *Цигански staccato*. Линеје на почетку, испод графа, представљају границе корпускула. Но, не видимо само како изгледају корпускуле. Видимо појединачне инструменте (контрабас је најнижи на графу, виолина је представљена ситним белим сјајним тачкама у горњем делу графа, док су пратећи инструменти, хармоника, гитара и други, тамније и светлије сиве

тачкице у средини графа), видимо ритмички ток, али видимо и боју тона. Изнад линије виолине налази се зона сивих тачака, које представљају хармонике. Тачније, слику хармоника, која је јединствени печат ове свирке. Овакву боју, или тембр, неће имати ни један други звучни запис, чак ни истог ансамбла (уколико се минимално само промени температура простора у коме се свира или положај или било који физички параметар, код само једног инструмента ће се јавити мало различита хармонијска слика, а код више инструмената, одступања су већа, а зависи и од њиховог међусобног дејства, рецимо ако неко свира дуже или краће један тон). Управо због тога, један исечак ове слике, нпр. слика почетне корпускуле свирке, била би изванредна допуна њеном запису:



На овај начин, имамо комплетан приказ практично свих музичких параметара неопходних за анализу материјала према модификованој паратаксихкој методи. Сам анализатор, у односу на свој слушни утисак и друге захтеве (истраживање

историје појаве, формалне одлике, конструктивне одлике итд.), би требало самостално да одабере оно што жели приказати оваквом анализом. Ми смо одабрали два, по нашем мишљењу, најважнија задатка у вези са виолинском свирком у Србији:

- утврђивање развоја виолинске свирке;
- утврђивање обликовања музичко-формалне стране свирке.

Корпускулама кроз материјал

У циљу што ефикасније анализе, а у складу са изнетим тврдњама о могућим модификацијама корпускула, покушаћемо да их у току приказа анализе сведемо најчешће на мелодијску флоскулу, док ће се остали елементи (темпо, трајање, хармонија) према потреби уводити, односно у складу са њиховом неопходношћу.

Чачанка коло

Пођимо од примера кола *Чачанка* Цицварића. Узећемо га као први пример за овакву анализу због његове релативне једноставности макро-форме (какву смо већ учили), али и извесних специфичности пратње (види сонаграм у Прилогу). Покушаћемо да га рашчланимо на корпускуле (тачније, њихове мелодијске компоненте), које ћемо приказати по редоследу појављивања у структури:

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

Читаво коло које траје чак три минута (на снимку) организовано је преко само пет микро-мелодија са придруженом пратњом, односно пет корпускула. Ако пођемо од овде придружених бројева, у првом двотакту ("штику") *A* оне се нижу по следећем редоследу:

A (1 2 2 3 3 4 4 4)

Корпускула на почетку другог такта је означена истим бројем као и корпускула на самом крају првог, јер се ради о микро-мелодији добијеној простом симетријом у односу на хоризонталну g_2 -осу (при чему се тон f_2 пресликава у a_2 , а e_2 у b_2). Као што смо претходно показали, ово не утиче на промену корпускуле, већ само представља њену модификацију неким од "стандардних" музичких поступака.²⁶³ Корпускула бр. 4 се појављује три пута узастопно као завршетак другог такта одсека, и при понављањима је секвенцирана у кретању наниже, а у оквирима *тоналитета*. Када смо већ код хармонског тока, он је овде изузетно занимљив. Базиран на само два акорда, он би, у класичном смислу, представљао смену субдоминанте и доминанте у некаквом *C*-тоналитету. Управо на овом месту се потврђује наша замисао о "отворености" хармонског елемента, који би по класичној анализи правио "грешку" јер се, уместо разрешења доминанте која се у структури јавља увек на последњој половини двотакта у тонику на почетку следећег "штика", она враћа на - субдоминанту. То значи да завршни (каденцијални) акорд представља истовремено и смирење (завршетак форме) и напетост у смислу омогућавања везивања управо завршеног одсека са наредним. Његова функција није дакле доминантна, већ *максимално кинетичка*. Акорд који му претходи и који траје такт и по представља *потенцијалну функцију*, која, здружена са микро-мелодијским деловима корпускула, мења своју вредност, лагано растећи према *максимално кинетичкој функцији*.

Такође, ритмичка компонента пратње, којој смо до сада минимално поклањали пажњу, у *Чачанском колу* игра значајну улогу, јер се уобичајени ритам пратње (изузимајући басову линију) бинарног типа 0/1 (пауза/удар) овде замењује такође бинарним моделом 1/1 (удар/удар).

Пета приказана корпускула се појављује на самом завршетку читаве макро-структуре, и у садејству са осталим елементима корпускуле сачињава сигнал краја, сигнал читавом ансамблу да је дошло време да се заокружи читава свирка. Тај сигнал је појачан и са формалне стране, јер структура у том тренутку одступа од

²⁶³ "Стандардних" у смислу стандардно коришћених у литератури, као што су инверзија, рачје кретање и сл.

константне двотактне форме, и додаје још један такт у виду кодете. Занимљиво је да хармонски елемент остаје *максимално кинетички*, но то управо говори о његовој двострукој улози са становишта класичне хармоније (истовремено је и тоника и доминанта), али и још више о томе да инструменталиста има апсолутну слободу да макро-форму заврши у било ком тренутку, водећи рачуна само о томе да се завршетак одигра на *максимално кинетичкој* функцији. Зато се у пракси и дешава да се приликом другог извођења, исто коло завршава раније или касније.

Ако апстрахујемо употребу пете корпускуле која је везана само за завршни такт, остаје констатација да је читава свирка организована од свега четири корпускуле, четири градивна елемента. Најчешће се употребљава корпускула бр. 4, затим приближно једнако корпускуле 2 и 3, а најмање иницијална, корпускула 1. Формална организација корпускула говори о њиховом временском односу 1:2:2:3, што дефинише проток времена унутар основне структуре, "штика".

Стара шапчанка коло

Одсек ("штик") *A* кола *Стара шапчанка* структурисан је од четири корпускуле, које ћемо приказати по редоследу појављивања:

У структури *A* корпускуле су груписане на следећи начин:

A (1 1 2 1 3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 1 1)

Међутим, овде се, за разлику од претходно приказаног кола Цицварића, примећује већ дејство извесних спољашњих сила. То се посебно читује у модификацијама прве корпускуле, које ћемо приказати, поново, по редоследу појављивања:

Као што видимо, у складу са начелима дељења или проширења језгра *атома*, као и његовог цепања, могуће је начинити овакве модификације. И не само да је могуће, то је Царевац са својим ансамблом и учинио. Посебно је интересно одслушати овај пример, где се места примене последње приказане модификације заиста слушно доживљавају као корпускула 1. Као да виолинисти случајно гудало и прст за делић секунде "побегну" од положаја у коме би били очекивани. Када оваквим модификацијама додамо и темпо кола (који је свакако саставни део самих корпускула), видећемо да је "испад" из немодификоване корпускуле једва чујан, једва приметљив као некаква ритмичко-мелодијска варијација. Још једном, подвлачимо да је варирање унутар саме корпускуле могуће, будући да је она само модел, наша пројекција базичне музичке замисли, која и те како трпи све оне хемијске промене. Сам извођач је онај који даје беживотном, стерилном моделу корпускуле значај, улогу и живот у крајњој линији.

Видимо да у организацији форме одсека *A* овог кола почетна корпускула има најзначајнији удео у обликовању, јавља се чак седам пута (укључујући и њене модификације), што је готово половина комплетног корпускуларног материјала. Занимљива је и организација група корпускула, које можемо издвојити из постојеће схеме:

$$A(11 \quad 2134 \quad 2134 \quad 2134 \quad 11)$$

Као што видимо, корпускуле су изузетно организоване! Чиста симетрија група градивних елемената у односу на средишњу групу, која се појављује још два пута у схеми око центра, уз почетну корпускулу која, са својим модификацијама, отвара и затвара "штик". Случајност? Нисмо сасвим убеђени. Чак и у закону вероватноће, који допушта невероватно велике бројеве, нема случајности. Постоји само "случај", дешавање. Очито је да се форма у оваквим делима ствара по некаквим начелима, којих можда ни сами креатори нису свесни, али и у том "несвесном" или "ненамерном" поступању, од свег могућег броја комбинација, одабирају управо ону комбинацију, управо онај низ који показује извесну детерминисаност, коју "публика" селектира као успешну и естетски задовољавајућу. Фактор селекције на

делу... Наравно, остаје да се ово потврди и на наредним, али и на многим већем броју примера разних музичко-фолклорних врста.

Ритмичко-хармонски модел у *Старој шапчанки* је бинарног типа 1/1 (удар/удар). Разлике у односу на претходни модел уочен у колу *Чачанка* суштински, дакле, нема, те је начин музичког мишљења, у смислу ритмичко-хармонске пратње, истоветан. Тиме се на микро-плану још увек не остварује извесна "отвореност" саме корпускуле за ступање у процесе са другим корпускулама, као што је то случај са каденцијалним обрасцима. Хармонски ток првог одсека *Старе шапчанке* показује смену потенцијалног и кинетичког, да би преко појачане кинезе (кретања), убрзаног хармонског тока у седмом такту "штика" стигао до стања *максималне кинетичности*. Као да се енергија у оквирима "штика" испољава кроз благо таласање промена односа потенцијалне и кинетичке, да би се у једном тренутку потенцијална убрзано, пред сам каденцијални образац, трансформисала у *максимално кинетичко стање*.

Оно што је карактеристично за ово коло јесте моменат прелаза одсека *A* у одсек *B*, при чему се јавља тонални скок (класично гледано) у квинтно сродни тоналитет. Користимо намерно израз "тонални скок" уместо модулације, јер овде праве модулације и нема. За модулацију је карактеристична припрема, међутим, овде се хармонски ток једноставно наставља у новом тоналитету, што само говори о неопходности примене начела Далхауса и Вестергарда.²⁶⁴ Видећемо и у каснијим анализама да је момент "тоналног скока", односно једноставног преласка у нови тоналитет, веома уобичајен у виолинској свирци Србије. Овде поменута квинтна сродност има само улогу "новог", а вероватно због начина штимовања гудачких инструмената (изузев контрабаса) на квинте, најједноставније средство "тоналног скока" јесте - промена жице на којој се свира.

У делу *B* није нов само тоналитет и жица на којој се сада свира нов материјал. Јављају се и три нове корпускуле:



²⁶⁴ Оп. cit. 248.

Овај одсек има следећу корпускуларну структуру:

B (5 5 5 1 5 5 5 1 6 7 6 1 6 4 1 1)

Уколико бисмо покушали да одредимо групе корпускула унутар структуре, добили бисмо следеће:

B (5 5 5 1 5 5 5 1 6 7 6 1 6 4 1 1)

Видимо да је сада структура нешто другачије решена, али се поново појављују одређене законитости, при чему се ближимо грађи веома блиској класичној великој реченици (двотакт, поновљен двотакт, па четири такта разраде). Разлика је што је овде материјал два пута краћи, односно кореспондира грађи велике реченице, иако је диминуциран. На први поглед, чини се као да овај материјал ни по корпускулама које га сачињавају, па ни по њиховој организацији, није близак делу *A*. То је и за очекивати, с обзиром да носи друго слово и представља јасан контраст првом делу, како у погледу организације, тако и тоналитета. Ипак, нешто другачији поглед на организацију корпускула открива један детаљ који се на први поглед можда не уочава:

B (5 5 5 1 5 5 5 1 6 7 6 1 6 4 1 1)

Групација од шест корпускула са укупно најмањом појавношћу у читавој структури говори о томе да виолиниста са ансамблом додаје посебна три такта пре каденцирајућег, уводећи сасвим нови материјал да би појачао утисак контраста, али и завршетком првим моделом, на *максималној кинетичности*, заокружио макро-форму! Принцип контра-периода који смо раније приметили у креацији одсека неких свирки овде је примењен делимично на плану односа већих формалних целина, односно одсека *A* и *B*. Нови одсек почиње новом корпускулом, новим тоналитетом, значи и новом *бојом*, али је завршетак изведен тако да се форма ипак заокружи. Наравно, сама каденца је сада у новом тоналитету, али због својства "отворености" *максималног кинетичког стања* ансамбл може да настави свирку са новим тоналним скоком, сада квинту наниже, у стари тоналитет, без

икакве "сметње" коју би осетили слушаоци. Тако управо ансамбл и Царевац и чине. Наравно, могућ је и избор трећег дела, трећег већег одсека, јер "отвореност" и хармонски ток не обавезују ничим! У случају овог кола, није уведен трећи материјал, али се надамо да смо у потпуности објаснили принцип.

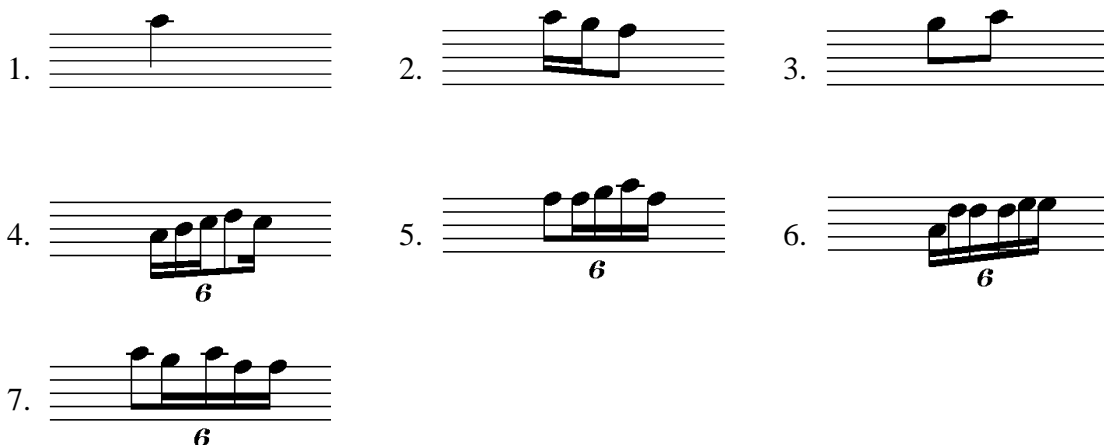
Нересничко коло

У овом тренутку смо изабрали *Нересничко коло* за анализу из простог разлога што оно - нема пратњу. Свирано је соло, свира се соло. То је сасвим довољан изазов за нашу модификовану паратаксичку методу и корпускуларну теорију.

Како издвојити корпускуле ако нема пратње? Једноставно, свешћемо их на микро-мелодије, но, постоји и друго решење. Често се, када се помиње музички фолклор (а нарочито његов вокални део) говори о "латентној", "скривеној" хармонији. Латентна хармонија би требало да буде *замишљена* хармонија, замишљена према неком узору и потписана тамо где, објективно, не постоји. Веома често су је примењивали наши композитори XIX и почетка XX века када су користили наш вокални музички фолклор као сопран за хармонизацију.²⁶⁵ Не улазећи у исправност њихових "рецепата" за хармонизацију, заснованих пре свега на правилима западне класичне хармоније, морамо признати да су они својом делатношћу развили један идеал слушања, који просто мелодијама ових крајева дају одређену слушно-хармонску конотацију, те чак и подсвесно, иако фактички нема пратње, ми ту пратњу *замишљамо*. Делимично због тога, а делимично и због сопствених истраживања како на терену, тако и у фоноархиву, можемо реаговати на основу искуства, једне категорије која није сасвим јасна, али је уско повезана са слушним доживљајем. Не кажемо да се мора хармонизовати по сваку цену, али ће вероватно, у сврху анализе, бити потребно у одређеним моментима посегнути за имагинацијом везаном са поменутиим искуствима.

Анализу *Нересничког кола* ћемо започети приказом постојећих микро-мелодијских модела, а касније ћемо видети да ли се они могу прогласити и за корпускуле:

²⁶⁵ Види збирке Калауза, Шлезингера, Станковића, Мокрањчеве руковети...



Коло је, као што смо већ видели раније, изграђено од чак шест "штикова", што говори о комплексности његове макро-форме. По броју одсека готово да се ближи мањим "миксевима" какве праве DJ-и, а какве смо описивали у претходном току рада.

Оно што нас много више занима јесте унутрашњи план "штикова". Они се организују на следећи начин (гледано по микро-мелодијским моделима):

A (1 2 3 2 1 2 4 3)

B (5 3 5 3 5 3 4 3)

C (6 7 6 7 7 6 7 7)

D (6 6 6 7 6 6 6 7)

E (7 7 6 7 7 7 6 7)

F (6 7 6 7 6 7 6 1)

Ако бисмо гледали по количини и распореду употребљених микро-мелодија и њихових варијација, чини се на основу схеме да се коло дели у два већа дела. Први би обухватао прва два одсека - *A* и *B*, са примењених пет микро-мелодија, док се остатак од чак четири одсека гради на практично само два микро-мелодијска модела (у самој каденци се јавља једном модел 1).

Унутрашња организација "штикова" утиче на то да бисмо могли помислити да нешто није сасвим у реду са анализом, односно да подела на веће одсеке није коректна, јер последња четири одсека јако личе према чистој нумеричкој схеми (прва два делују извесно другачије). Овде се долази до јако битног момента: *дејства спољних сила*. *Спољне силе* представљају личне музичко-техничке способности самог извођача, и то оне способности које му омогућавају да основне

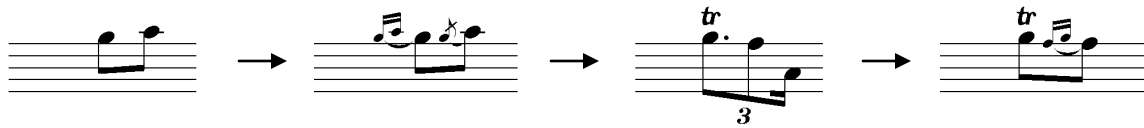
микро-мелодијске чиниоце (или микро-мелодијске формуле) варира, управо онако како њихово комбиновање мења саму унутрашњу структуру "штика", па и макро-форму.

Варирање микро-мелодијске формуле се одвија двојако:

- "стандардним" композиционим средствима (транспозицијом, инверзијом, рачјим кретањем, рачјом инверзијом, дељењем, аугментацијом, диминуцијом итд, а најчешће комбиновањем ових поступака);

- додавањем тонова који не ремете ритмичко-мелодијске особине микро-мелодијске формуле (најчешће украшавајућих тонова типа предудара, двоструког предудара, мордента, пралтрилера, трилера итд.).

У случају Миладина из Дубоке, ови начини су веома разноврсни и маштовити, и свакако су последица виртуозности свирача и његових значајних техничких могућности, али и последица неких одлика влашке музике уопште. Неки од поменутих начина су чешћи од других:



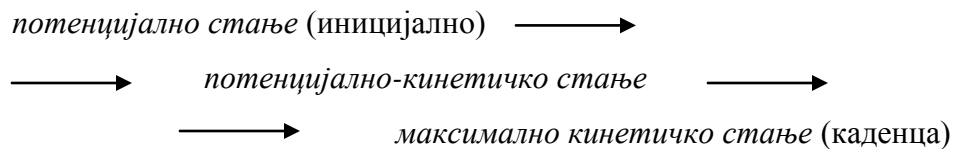
Трансформације нису приказане по редоследу развоја или примене поступака, већ су једноставно извучене из постојећег примера, односно звучне праксе. Њихове промене се појављују самостално, независно од места налажења у структури или неког посебног следа којим би требало вршити промене. Оне зависе пре свега од неке музичко-естетске замисли инструменталисте, у смислу да, ако започне једну врсту трансформација (варирања), он ће је спроводити у току читаве структуре коју формира, као што је "штик". Тако је у овом примеру симптоматично да се, рецимо, у току дела *B* свирач често користи трансформисањем основних модела 5 и 3 уз помоћ свирања празне жице *a*, чиме не смао да добија "нове" микро-мелодије, већ и специфичан звучни ефекат који обогаћује свирку, али и чини свирача "бољим", виртуознијим. Овај детаљ би представљао још једно *изражајно средство* којим виолиниста (можда и инструменталиста уопште) поспешује слушни утисак код публике, и који га чини пожељнијим за средину.

Међутим, чини се да ова празна жица и друга *изражајна средства* која користи наш свирач доприносе не само утиску код публике, већ и навођењу слушаоца на слушање онога чега иначе нема у структури - хармоније. У случају *Нересничког кола*, веома често је звучање празне жице *a*, и то како самим свирањем гудалом (као рецимо у трећој приказаној варијацији), тако и звучањем са осталим тоновима извођеним на *e*-жици, односно остављањем да жица резонира слободно после престанка дејства гудала. Ове појаве звучно стварају утисак да постоји извесна тонска основа, некакав лежећи тон или бордун, кога и несвесно примамо као сазвучну компоненту и када није ефективно свиран (због навике слушања коју нам наметне свирач). Са таквим специфичним "бордуном", слушаоцу се оставља на вољу да доживљава хармонски ток, напосто због навике да оваква музичко-фолклорна дела прати одређени хармонски ток. При томе, требало би имати у виду да је ово веома субјективно, не само са становишта тумачења хармонског тока, који је и иначе субјективан,²⁶⁶ већ и субјективан у погледу музичке праксе из које долазе слушаоци или истраживачи. Да је истраживач у овом случају Влах, питање је какав би био његов однос према евентуалном хармонском току у *Нересничком колу*, с обзиром да је влашка традиција код нас претежно једногласна. Но, како је истраживач у овом случају неко ко је "навикао" не само на западну хармонију, већ и на систем у коме без хармонског размишљања практично нема виолинске свирке, остаје да се приступи субјективно, али у онаквом односу какав истраживач има и према другим пронађеним елементима у различитим свиркама, дакле, колико је могуће, уравнотежен.

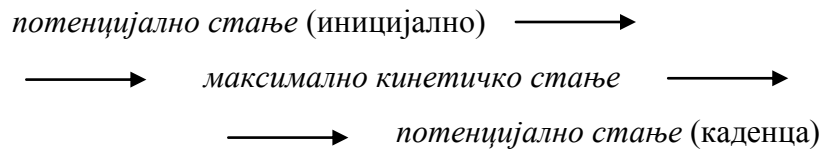
Покушаћемо да спроведемо један мали мисаони експеримент. Замислимо да у свираној структури *Нересничког кола* стално звучи, са свим реално одсвираним тоновима, празна жица *a* (технички то није могуће у одређеним моментима партитуре, али ипак је ово мисаони експеримент). У току свирке на тај начин не добијамо никакву хармонију, али добијамо низ двозвука, чије интервале, њихово кретање и међусобне односе можемо посматрати. На овај начин, добијамо неке веома занимљиве резултате.

²⁶⁶ Оп. cit. 248.

Прва два одсека, A и B , имају веома честу употребу тона gis_2 , и то употребљаваног не као некаква пролазница или скретница, већ изразито самостално, и на тешким тактовим деловима. Ово указује на извесну улогу овог тона у динамичкој структури оба одсека као конституента вантоналне доминанте или заменика. Употреба тона d_2 као каденцирајућег у овим одсецима, пак, открива његову улогу као места потпуног смирења, насупрот "отворености" раније посматраних примера. Као да се кинетика одиграала у средишњем делу, уз помоћ тона gis_2 , па ток, уместо онога који смо видели на претходним примерима, поприма другачије особине. Претходно уочене токове би могли изразити на овај начин:



За разлику од овог тока, какав ћемо најчешће и сретати у виолинској свирци у Србији, пример *Нересничког кола* показује овакав след:



Разлика је очита. Ток у претходним примерима показује узлазну путању кретања нивоа кинетичке енергије, да би у самој каденци достигао свој максимум, као линеарна функција која лагано расте. У примеру *Нересничког кола* јавља се ток који би визуелно личио на талас, односно на функцију хиперболе, при чему ниво кинетичке енергије од почетка нагло расте до своје максималне вредности, а онда се пред каденцу лагано спушта, да би достигао свој најнижи ниво управо у каденци. Интересантно да се у одсецима A и B почетак (иницијалис) налази на вишем ступњу него финалис, што би указивало да је ниво почетка виши од нивоа краја. Када би говорили о енергетском току саме мелодије, овакав поглед би имао оправдање, међутим, с обзиром да покушавамо да пратимо функционално низање сазвука, онда је приказани ток сасвим исправан.

Одсеци од C до F показују истоветну тенденцију као и прва два, с тиме што су мелодијски различити, но то не ремети утврђени ток "функција". Уколико овакву појаву уочимо и у другим примерима влашких свирача (види *Прилог*),

имаћемо и јасан критеријум за раздвајање ове традиције од других посматраних примера.

Ајнштајн, релативност и корпускуле

Физика и музика? Егзактна, природна наука и једна од уметности? Заправо, није добро постављено питање. Право би гласило: свет и музика? Ако је музика део света (а макар нема разлога да није), онда би требало и да подлеже истим правилима којима подлеже и свет. Ако та правила још нисмо спознали, то не значи да их и нема.

Једно од основних начела савремене физике (науке која посматра свет око нас и покушава да објасни и систематизује појаве у њему) јесте *релативност*. Мада, када је Алберт Ајнштајн постављао специјалну теорију релативности 1905. године, није мислио на неку општу релативност, релативност свих појава у свету, већ на немогућност да се у свету нађе макар тачка која апсолутно мирује. На основу тога је изведен закључак да се сва тела, објекти и референтни системи налазе у *динамичком* стању, стању релативног кретања у односу на неку другу референцу.

Ајнштајн је од научника пре њега преузео и тезу да је свет око нас *корпускуларан*, састављен од честица. Иако му је непосредно претходила Максвелова теорија електромагнетних таласа, која је ишла у прилог идеалистичком посматрању света, Ајнштајн ју је оборио једним ефектним мисаоним експериментом,²⁶⁷ и свет и физика од тада дефинитивно почивају на размишљањима о разним честицама које га творе.

Код *Нересничког кола* смо се запитали да ли и оно, с обзиром да нема хармонску компоненту, поседује корпускуларну природу. У складу како са

²⁶⁷ Максвелова теорија је била заснована на претпопоставци да се око нас налазе одређени таласи које ми спознајемо као светлост, материју итд. Но, Ајнштајн је, на основу те теорије поставио задатак - ако су електромагнетни таласи објективна ствар, онда се морају и јасно опазити као такви. Сваки талас има брдо и удолину, који се стално смењују. ко се седне на брдо једног таквог таласа, и пођете на јахање, с обзиром да сте увек на брду, ваша путања је увек сасвим праволинијска, тј. не можете да видите талас, већ само линију - што јасно побивља објективност постојања само таласа у свету око нас.

ајнштајновским принципима, али и са показаном анализом, јасно је да је одговор позитиван.

Последице овога по разматрања и схватања музичких честица су далекосежне. Музичка честица се не ограничава само на једну *ноту*²⁶⁸ или групу тонова са придруженом хармонијом и трајањем (темпом), већ представља читав микро-космос музичких дешавања и могућности. Музичку честицу сачињавају један или више тонова који творе микро-мелодију (укључујући и само један, статичан тон) и њене ритмичке особености, а који могу или не морају имати придружену хармонску пратњу, и имају укупно трајање једнако јединици бројања - носиоцу корпускуле. У погледу овог последњег, треба имати у виду да се ово односи на *основне* корпускуле, дакле изведене моделе, док се све варијанте, сви реални облици постојања те корпускуле могу извести одговарајућим композиционим поступцима. Ови композициони поступци у том погледу представљају *спољне силе* деловања на основне корпускуле, чиме се добијају описане варијације корпускуле.

Корпускуле неизбежно постоје само са другим корпускулама, саме по себи ништа не значе, а и не могу се наћи у реалном музичком свету. Дакле, оне су само *модел* којима можемо, евентуално, спознати кретања (јер смо видели да апсолутног мировања нема) и њихова међусобна дејства унутар извођене структуре. Неко је вероватно приметио до сада да се на исти начин третирају и посматрају корпускуле које нпр. изгледају овако:



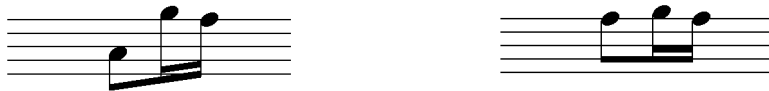
Ради се, свакако, о потпуно истој корпускули. Предзнаци су ирелевантни, јер корпускула представља *модел*, само начелни приказ ритмичко-мелодијских одлика, са придруженим (ако га има) начином пратње и назначеним трајањем (темпом).

²⁶⁸ По Вестергарду. Оп. cit. 248.

Уколико се било који елемент корпускуле транспонује (чак независно од другог), или окрене као у огледалу или се примени неки други поступак, сам модел се не мења. Зато је ирелевантно означавање предзнака, јер се тиме модел не мења. Ипак, ако бисмо посматрали само на нивоу микро-мелодија, ове две корпускуле не би биле једнаке:



Не због предзнака у другој, већ због тога што се у првој мелодија креће прво узлазно, затим силазно, док у другој иде силазним током после "равне" фазе. Дакле, мелодијске карактеристике, иако су римтичке једнаке, говоре о различитости оваквих честица. Уколико би њихов однос био овакав,



онда можемо говорити о *истим* честицама, јер се овде ради само о њиховим "алотропским модификацијама". Обе имају заједничке ритмичке одлике, исте смерове кретања мелодије - сасвим довољно да их прогласимо за исте (поготову ако се и темпо појављује као исти). У првом случају морамо узети у обзир и хармонску и ритмичку основу пратње, па ако се оне подударују, онда можемо (пре свега због слушног утиска) говорити о *истој* честици.

Као и у правом атому, и наша честица има одређене *унутрашње* силе које држе елементе заједно, и на основу њих просуђујемо о типу честице, односно њеном броју у систему периодних елемената. Као што се сваки атом у природи састоји из језгра, сачињеног од протона, неутрона и других честица, и омотача, у коме су заступљени електрони, тако се и наше корпускуле састоје од неколико чинилаца. Снажне нуклеарне силе држе језгро атома на окупу, а силе гравитације држе електроне у орбитама на којима круже око језгра. Електрони на вишим орбитама су погодни за "ослобађање", за отцепљење од језгра атома, чиме се јавља нестабилност, и атом тада са другим атомима може да ступи у реакцију. *Унутрашње* силе атома би биле аналогне унутрашњим силама које делују унутар

наше корпускуле: држање на окупу микро-мелодије и њене придружене хармонско-ритмичке пратње. С друге стране, процеси варирања, операције са одрђеним елементима корпускуле су аналогни кружењу електрона око језгра, и то је онај лабилнији део корпускуле који је подложен дејству спољашњих сила.

На тај начин, можемо начелно посматрати два начина дејства сила на корпускулу:

- трансформације корпускуле којима она добија различите појавне облике ("алотропске модификације"), што је резултат дејства *унутрашњих сила*;

- везивање једне корпускуле за наредну и евентуалну претходну (творење форми), што је резултат дејства *спољашњих сила*.

Резултати дејства ових сила су нама сасвим опажајни и никако релативни. Једноставно, доживљавамо их као *музику*, низ корпускула које у одређеном временском интервалу, својим одређеним комбинацијама и варијацијама, дају форму коју ми чујемо као *музичко* (фолклорно) дело.

Цицварића коло

Још један редак снимак чувених Цицварића. Овога пута коло названо по њима. Посебну занимљивост овог кола представља потпуни недостатак баса, не само инструмента, контрабаса, већ праве басове линије. Коло на снимку свирају само виолина (мелодија) и једна тамбура (хармонско-римтичка пратња). Како немамо података о самом снимку, не можемо ништа одређеније рећи о узроку ове појаве. Могућих решења је више. Рецимо, у време снимања, контрабас није био још увек устаљен инструмент у ансамблу, те није ни свирао. Снимци Цицварића које смо прикупили показују, међутим, да је контрабас често употребљаван, истина, доста у другом плану, међутим, могуће је да је то резултат технике снимања у то време. Подсетимо се, најчешће је долазио сниматељ из иностранства, који је баратао великом машинеријом, али која је при томе укључивала само један микрофон. Задатак сниматеља је био и посао музичког продуцента, значи да подеси баланс ансамбла у односу на тај један микрофон простим размештањем свирача у студију (просторији за снимање).

Цицварића коло

$\text{♩} = 97$

simile

7

3

3

3

3

H

E

D

D

Dm

A

У овом снимку, баса дефинитивно нема, без обзира што су ти снимци иначе фреквентно веома слаби у басовом подручју. Могуће је да је једноставно сниматељ - продуцент сматрао да ће снимак бити комерцијалнији уколико у њему нема басове линије.

Било како било, коло је ту. Његова организација је, на макро-плану, таква да се одсвирају приказана три дела (прва два одсека по 8 тактова који се понављају, трећи од 12 тактова), који се понове још три пута пута током кола.

Примећујемо један нов елемент, који до сада нисмо видели у нашим свиркама. То је тремоло, брзо понављање јеног тона, које се веома ретко користи у народној свирачкој пракси на виолини. Овде га свирач користи на свим дужим тоновима унутар одсека *A*, чиме и звучно (с обзиром на веома једноставну пратњу) одваја овај одсек од других.

Организација одсека *A* у односу на његову корпускуларну структуру је следећа:

$$A(1\ 1\ 2\ 3\ 1\ 1\ 2\ 3\ 1\ 1\ 1\ 1\ 4\ 4\ 4\ 1)$$

Иако све корпускуле носе исту хармонску основу, каденца се уобличава преко подизања кинетичке енергије не више преко хармонског елемента, већ мелодијско-римтичког, где се тремоло на дужим нотним вредностима замењује брзим шеснаестинама са брзом сменом потеза гудала. Ова трансформација енергије се нагло завршава фактичким "разрешењем" на "тонику", односно завршетак почетном корпускулом, репрезентованом тоном *gis*₂. Сама структура распореда корпускула указује на структуру блиску великој музичкој реченици, где се после поновљеног двотакта јавља развој заснован на почетном мотиву, са јасном каденцом. Овај пример је дефинитивна потврда да нас у случају музичко-фолклорног извођаштва на виолини у Србији не смеју водити класична знања о хармонији и хармонској анализи, јер у том случају западамо у немогућност одређивања унутрашње организације дела. Слушно, сасвим је јасно где се налазе крајеви музичких замисли, па примена Далхаусових и Вестергардових ставова у нашој скромној модификацији долази до пуног изражаја.

Грађа одсека *B* је, наравно, нешто другачија:

$$B(5\ 1\ 5\ 1\ 5\ 1\ 5\ 1\ 5\ 1\ 5\ 4\ 1\ 1)$$

Овога пута виолиниста поново гради структуру велике реченице, само сада увођењем нове корпускуле, коју често комбинује са застојем на четвртини. Каденца се најављује сменом пете и четврте корпускуле, чиме се мења претходни ток, али како се вероватно то чинило недовољним, слушни утисак краја је појачан и увођењем промене хармонске пратње у претпоследњем такту одсека.

Одсек *C* почиње са четири такта транзиције, веома честим иначе у посматраним свиркама. Следи осам тактова, грађених веома слично као и одсек *A*, са применом нешто другачијих корпускула (приказаћемо само ових осам тактова):

C (1 1 2 2 1 1 2 2 6 3 3 6 6)

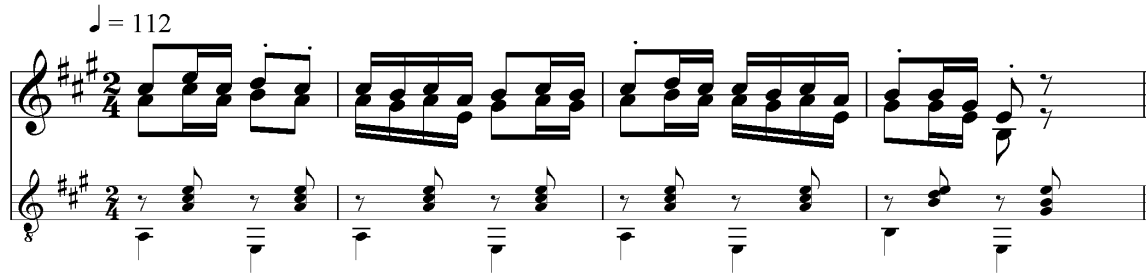
Корпускула 6 је заправо двотруко дужа корпускула 1, али с обзиром да придружена пратња придржава исти ритмичко-хармонски ток, означили смо то као нову јединицу, која и фактички траје дуже. Већ смо видели на једном од примера како изгледа спајање две корпускуле у нову, и ово би био само још један пример, где нова настаје спајањем две, у овом случају исте. Транзициони део је изграђен од четири корпускуле бр. 6. Грађа читавог дела показује сличности са схемом одсека *A*, међутим, због употребе другачијег хармонског тока, наравно да и слушно доживљавамо овај одсек као нов, што се рефлектује и новом корпускулом.

Хармонски ток трећег одсека почиње "тоналним скоком", а потом тече ка каденци која је *максимално кинетичко стање* у односу на "нови" тоналитет. Тиме се постиже неопходан утисак отворености, јер после тога инструменталиста поново изводи читаву структуру истим током. Изгледа да ово коло, вероватно снимљено 1911. или 1912. године,²⁶⁹ показује особине које имају и "савремена" кола у смислу отворености завршетка, односно максималног кинетичког стања, али само на самом крају групе одсека који се понављају на макро-плану. Унутар тога, хармонски ток је ближи приказаној влашкој свирци, дакле организован на динамизацији тока мелодије, а не саме хармоније. Ово указује да бисмо могли да претпоставимо да је овакав начин старији, и да ово коло припада некој прелазној групи свирки, где још увек није јасно издиференцирана динамичност хармонског тока, односно можда он још није био толико важан. Одсуство контрабаса и његове

²⁶⁹ Према подацима уписаним у компримовани фајл дигитализованих плоча Цицварића, а које смо нашли на јавном сервису за остављање података, *Rapidshare*-у.

линије само појачава утисак да се развој виолинске свирке у оквирима ансамбала управо тако одвијао.

Ако се за моменат вратимо једном примеру Меиноваца из Крупња, и само летимично погледамо први одсек свирке, биће сасвим јасно о чему говоримо:



Корпускуларна структура,

A (1 2 3 1 1 3 1 4)

подвучена употребом контрабаса, указује на структуру мале реченице. Најчешћа употреба прве корпускуле значи и најинтензивнији рад ансамбла са почетним мотивом, при чему принцип варирања у потпуности влада. Међутим, овде само структурисање форме није толико занимљиво. Оно што овај пример битно разликује, и говори о деценијским разликама између Цицварића и Меиноваца, јесте не само употреба контрабаса, него пре свега знатно већег извођачког корпуса, који сада обухвата још једну виолину, хармонику и бас-гитару у односу на састав који је свирао *Цицварића коло*.

Друга разлика која се јавља јесте дефинитивна појава максималног кинетичког стања не више на крају групе одсека, већ на крају једног одсека, чиме се отвореност ставља као примарни принцип у моделовању хармонског тока. Оваква отвореност показује фантастично широк спектар могућности на композиционом плану. Тако би се низање одсека могло у потпуности ослободити, и не морају више бити груписани као у *Цицварића колу*, већ се могу низати према жељи свирача. Овим поступком макро-форма постаје зависна само од DJ-интенција свирача, што значи да настаје не више као резултат круте, задате схеме, већ као резултат слободног музичког мишљења.

Треће, увођење друге виолине у неком тренутку времена, и то облигатне друге виолине, која увек свира "терцу" водећој мелодији, јесте значајно

аранжманско, али и хармонско обogaћење у свирци. Кажемо "хармонско", јер овај инструмент ипак повремено одступа од строге пратње у терцама, и свира и друге интервале према (хармонској) потреби, као што је то кварта у каденцијалном обрасцу приказаног "штика".

И четврто (а можда ће неко открити још нешто!), промењен је модел ритмичко-хармонске пратње. У односу на константни бинарни 1/1 модел, заступљен код Цицварића, устаљује се такође бинарни, али модел типа 0/1, дакле са паузом на првој осмини. Оно што се популарно код нас означава као "ес-там" ритам.²⁷⁰

Наравно, не би требало губити из вида и у једном и у другом случају да су у питању музички професионалци²⁷¹, људи од којих се и очекује да буду креативни. Ако их као такве узмемо за репер, јасно је да потрага за развојем и еволуцијом виолинске свирке у Србији води управо преко њиховог праћења. Још од времена Цицварића и Мије Јагодинца,²⁷² дакле самог почетка XX века, управо Роми воде главну реч у формирању виолинске свирке у Србији. Или можда и није баш тако? Говорили смо већ о улози Радио-Београда у ширењу виолинске свирке. Разумљиво је да медиј, поготову тада једина радио-станица, буде изванредно средство диктирања неких трендова. И ту морамо погледати макар на кратко, а у светлу нових сазнања о формирању свирке, Царевца и његов ансамбл.

Како делују унутрашње и спољашње силе у њиховом случају? Установљују ли они стандарде или само преузимају оно пре њих и даље варирају? Еволуција или револуција?

Ако упоредимо анализе *Старе шапчанке* и *Цицварића*, понавља се теза да ритмичко-хармонска компонента опстаје код Царевца. Још увек се јавља бинарни

²⁷⁰ Dimitrije O. Golemović: "Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u muzičkoj praksi Srbije", *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, стр. 215.

²⁷¹ Роми су познати као музички професионалци, "специјалисти за музику", о чему смо већ говорили, али о чему сведоче и многа друга истраживања. Посебно види Андријана Гојковић: "Друштвена улога народних музичких инструмената у Срба", *ГЕМ*, књ. 49, Београд 1985.

²⁷² Мија Јагодинац је готово митска личност, легенда, по описима вероватно највећи виолиниста Србије свих времена. Ром из Јагодине, свирао је по читавој Србији, а "када засвира код *Руског цара*" (у Кнез Михајловој улици, прим. аут.), "сви застану и слушају". Милорад Петровић: "Џумбус комати на биковито кемане", *Српско наслеђе*, Историјске свеске бр. 5, Београд, мај 1998.

модел типа 1/1, дакле још нема оне специфичности "ес-там" ритма, који је тако отворен, тако спреман да своју припадајућу корпускулу придружи следећој.

"Ес-там" ритам би се тако могао посматрати као класичан пример "отворености" микро-структуре корпускуле, као надградња, сукцесија првобитног 1/1 модела, али и као електрони атома на веома високој орбити, које веома слабо држе гравитационе силе језгра. Уколико се појави само још мало енергије споља, ако постоји жеља да се корпускула понови или одсвира друга, ови "електрони" одмах интерагују са суседним, творећи - једињење.

Пре увођења бинарне комбинације 0/1, Царевчев ансамбл (бар на почетку) је свакако почео да свира уочени модел, 1/1, што је знак да је такав однос у пратњи постојао не само код Цицварића, већ у већини ансамбала почетка века који су пратили виолинисте.²⁷³ Такође, у Царевчевом примеру не постоји друга виолина, што је још једна сличност са Цицварићима и њиховим начином свирања.

У овом погледу, Царевчев ансамбл је био "традиционалан", односно почео је на коренима нечега што је већ било очито широко присутно. Занимљивост код "традиције" није просто пресликавање, већ селекција онога што ће бити прихваћено и сачувано²⁷⁴. Селекција, пак, сама по себи не онемогућава и примену нових поступака, надградњу старих или било какав систем промена. "Традиционално" је само знак да ништа што постоји у процесу преношења није *сасвим* измишљено, већ да је (мањи или већи) део тога што се преноси већ постојао. Још једна нумера, *Кокоњеите*, коју је изводио Царевчев ансамбл, управо указује на одређени ниво очувања онога што је постојало пре, али и одређени корак даље. Надградња материјала на начин који ће вероватно, због утицаја масовног медија као што је радио, постати ускоро сасвим доминантан, и поставити се као нови основ за преношење (и, свакако, надградњу).

²⁷³ Виолинисти су често били заиста солисти, и нису били везани за посебан ансамбл (осим "породичних" ансамбала запада Србије). Такав је био и Мија Јагодинац, те се ансамбл на лицу места "прилагођавао" солисти, и тако креирао пратњу. Није могуће утврдити да ли су сами виолинисти тражи и овакву пратњу, или се просто она тако развила. Вероватније је ово друго. Неки аутори сматрају да је комплетна пракса само последица, далеки одраз, музике Запада. *Op. cit.* 267.

²⁷⁴ "Традиција је тако све оно што свака генерација преузима од претходних генерација и што се унутар одређене средине и одређеног временског раздобља нашло вриједним да се преузме", али и за друге опаске о преузимању претходног и селективним процесима, види Zofia Lisa: *Estetika glazbe*, Naprijed, Zagreb 1977, стр. 254 - 255.

Кокоњеште

♩ = 102

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 102 beats per minute. It consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a flute melody in the treble clef and a bass accompaniment in the bass clef. The second system includes a first and second ending for the flute melody, with the word 'simile' written below the bass line. The third system continues the flute melody. The fourth system also features first and second endings for the flute melody. The fifth system concludes the piece with a final flourish in the flute melody and a corresponding bass accompaniment.

Прва занимљивост овог кола јесте што главну мелодијску линију свира фрула, не виолина. Како се овде нашло онда? Из више разлога, од којих су најбитнији

чињеница да фрулу прати гудачки ансамбл, затим што је тај гудачки ансамбл под управом Царевца, и најзад, то што је било сасвим уобичајено на Радио-Београду да се уводе уз народни оркестар други солисти, како би се популарисала "народна" музика.

Управо овај последњи разлог има веома велике последице по "традицију" виолинске свирке у Србији. Колико је то "традиција", колико је то производ утицаја медија? Погледајмо прво пример...

Осим што је фразирање нешто другачије због природе самог инструмента, можемо сматрати да је пример равноправан са другима, односно сматрамо као да је свиран виолином (чак и тоналитет одговара њеним техничким могућностима). Одсек *A* (прва четири такта) има следећу структуру:

A (1 1 2 3 1 1 2 3)

Још једна симетрија... Но, да се не упуштамо у естетичке расправе, како ми доживљавамо "лепо" и како га форсирамо у процесу селекције. Битније је нешто друго. Третман корпускула. Како су *оне* сачињене, како *оне* сарађују и како се варирају, односно како изгледају спољне и унутрашње силе.

Ако овај пример поредимо са *Цицварића колом*, приметимо најмање две сличности, али и пар разлика. Сличности се огледају пре свега у хармонском току, и то како на плану једног одсека, тако и на плану макро-форме. Унутар једног одсека, корпускуле се групишу на основу хармонског тока који је базиран на једном акорду, а своју динамичност постиже кретањем мелодије и "отварањем" ритмичко-хармонског тока у каденци сталним кретањем пратње (док мелодија "мирује"). На плану макро-структуре, јавља се појава "тоналног скока", овог пута за цео степен навише у четвртом одсеку (док је код Цицварића покрет био наниже), при чему се унутрашњи ток одсека одржава у релативном односу.²⁷⁵ Ове сличности говоре о оном делу "традиције" који се односи на прихватање и преношење.

Шта је са селекцијом? Ритам хармонске пратње је сада бинарни модел 0/1, не више 1/1, међутим, пример показује у четвртом одсеку организацију као код Цицварића, модел 1/1. Намера свирача је вероватно била да подвуку разлику у

²⁷⁵ Као да се ради о новом референтном систему у кретању, који је паралелан са постојећим системом, и све појаве се одвијају истоветно, али је на извесном растојању, што се овде рефлектује као интонативна разлика.

употреби новог "тоналитета", односно хармонску промену која се појављује на почетку овог одсека.

Кокоњеште се налази негде на пола пута између *Царевчевог кола* и *Старе шапчанке*. Снимак је начињен неколико година после *Старе шапчанке*, мада немамо тачне податке када је стварно ансамбл Царевца почео да изводи ово коло (или када је евентуално компоновано). И поред недостатака проверених података, на основу наше анализе бисмо могли са доста великом вероватноћом да укажемо на то да је бинарни систем хармонско-ритмичке пратње модела 1/1 *старији* од модела 0/1, а да су кола типа и времена настанка као *Кокоњеште* нешто млађа и припадају неком прелазном типу. Кола која свирају Меиновци и млађи (које ћемо ускоро видети) већ имају устаљен модел 0/1 или другачије моделе, али 1/1 је остао само у неким аранжерским захватима и у пратњи песама јако спорог темпа.²⁷⁶

Појава басове линије је, као што смо видели, ипак новија творевина. Код Цицварића су пратњу претежно свирале тамбуре, код Царевца већ гудачки инструменти (виоле и виолине), а бас се код Цицварића јавља спорадично, док је код Царевца облигатан. Најчешће заступљен мелодијски покрет у линији баса је покрет кварте на доле, који веома личи на мелодијски покрет код трогласних гајди, са карактеристичним односом привидне тонике и доминанте.

Још једна сличност између свирке Цицварића и Царевца (на овим примерима) јесте и одсуство пратње у терци. Неки од ансамбала које смо посматрали такође показују одсуство терце, данас тако уобичајене. Вероватно је са овиме везан број музичара у ансамблу. Уколико се јављају два или три музичара (а видли смо да су и Цицварићи снимали чак и само у двојцу!), јасно је да не постоји могућност да инструменталисти изводе и пратњу у терци. Очито је најбитнија хармонско-ритмичка пратња оличена или у тамбури, или (касније) у хармоници или виоли. За ову деоницу није потребна нека посебна техника свирања, довољно је да инструменталиста поседује нешто слуха и да научи најосновније држање инструмента и гудала (ако је у питању виола, рецимо). Уколико се појави и трећи

²⁷⁶ Чест случај у пратњи севдалинки извођених на радију седамдесетих година, послушај снимке Недељка Билкића, Сафета Исовића, Наде Мамуле и других.

музичар, он преузима улогу баса, чиме се заокружују већ поменуте базичне функције у ансамблу.

Овде се може повући и аналогија са неким другим народним ансамблима у Србији, пре свега са лименим дувачима. У ансамблу лимених дувача улоге и подела су једнаке као и у гудачком ансамблу (или обрнуто, вероватно да су "блех"-оркестри нешто старији, судећи по пракси половине XIX века)²⁷⁷. Број музичара који сачињавају оркестар варира од самог његовог настанка, али се данас усталио на неких десетак чланова (две или три трубе, четири "тенора", туба, велики бубањ и добош). Обично се састави ове величине могу видети на сцени у Гучи, на годишњем такмичењу оркестара овог типа. Често ови ансамбли имају и мањи састав, али се он тада смањује најчешће за добош и један "тенор" (уколико је било три трубе, и за једну трубу), те остаје седам музичара. Уколико се, због професионалних потреба (већег броја свирки) догоди да је потребно ансамбл поделити на два дела, увек остаје само по једна труба, и без икаквих сметњи свирају без пратње у терци. Обавезан је само ритмичко-хармонски елемент (или "ес-там" типа или, како кажу, "чочечког" или "румба" типа) и басова линија, па чак ни она, уколико нема музичара. Слично је и са тамбурашким ансамблом,²⁷⁸ па свакако да ни гудачки на овим просторима није могао бити другачији. Састав из Милавца је трочлан, тачно подељен по музичким функцијама инструмената на водећи глас (виолину), ритмичко-хармонску пратњу (тамбуру) и басову линију (контрабас).

Састав ансамбла је свакако последица традиције, не само виолинске. Питање је само чиме и како почиње та традиција? Ми данас пратимо доста поодмакле фазе развоја, вероватно веома удаљене од првобитног стања. Ако смо утврдили да се за неких тридесет до педесет година (период између Цицварића и Царевчевог ансамбла) модел пратње битно сменио, дефинитивно увео и бас и осамосталила његова улога (сетимо се, и када га има код Цицварића он свира само основни тон акорда ритмички сагласно са осталим инструментима пратње), а данас

²⁷⁷ Први званични ансамбл код нас је био *Књажевско-сербска банда*, оркестар књаза Милоша под управом Јосифа Шлезингера, састављен од музичара-"дилетаната" који су свирали управо лимене дувачке инструменте. Оп. cit. 267.

²⁷⁸ Сава Вукосављевић: *Војвођанска тамбура*, Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, Књ. 3, Нови Сад 1990.

имамо и устаљену терцу у свирању или већ и неке друге тенденције (које ћемо врло брзо видети), заиста се питамо чиме је то почело. Тачно је да је Штраус концертирао далеке 1847. године у Београду, али колико га је житеља Милавца, Косјерића, Крупња, Ваљева или Шапца видело?

Сама традиција се појављује само на оном ступњу културног развитка на којем су се развиле одређена стабилност културних квалитета и свест о тој стабилности унутар саме средине.²⁷⁹ Средина је та која препознаје одређене квалитете, и то на основу одређене *блискости* елемената који творе неку будућу традицију²⁸⁰. Опет долазимо на онај фактор селекције, који је вероватно у одређеном тренутку, у некој тадашњој градској средини, определио одређене музичке врсте које ће опстати.

Сви наши ансамбли и свирачи имају несумњиву не само градску, већ много ближе речено, *кафанску* праксу. О значају кафане за нашег човека нека говоре социолози или други научници. Ми је посматрамо само као место где је очито настајао неки тип музике који ми данас можемо пратити као виолинску праксу Србије. Оно што је публика брижљиво исфилтрирала током вишегодишњих напорних ноћи у кафанама ондашњих градова (тада је значај Шапца, Лознице, Крупња и других места западне Србије био немерљиво већи него данас), оформило је не само репертоар који је остао чак до веома блиског прошлог времена, већ пре свега *стил*, начин извођења карактеристичан не само за оно време, већ стил који ће касније еволуирати у данашње облике постојања. Да, еволуција, не револуција. Све што смо видели указује на такав принцип. Нико нам није у неком моменту времена *дао* неку музику, а ми је претворили у традицију, већ се очито виолински начин (и чини се не само он) градио полако у оквирима градске популарне музике друге половине XIX века. Тако су се створили виолински хероји попут Мије Јагодинца или Баке Цицварића, који су својом свирком пленили и господарили на прелазу векова, све до Првог светског рата.

У оваквом светлу, остаје мала мистерија влашких свирача, но и њу ћемо моћи да решимо веома брзо, после погледа на неке савремене облике постојања

²⁷⁹ Оп. cit. 274, стр. 257.

²⁸⁰ Ibid.

виолинске свирке. Осим Народног оркестра РТС-а, организованог облика ансамбла какав је постојао још у периоду између два рата,²⁸¹ остали састави су морали да традицију прилагођавају својим професионалним потребама. Институција овог оркестра је несумњиво оставила велики траг управо у гудачким саставима, што ћемо и синтетисати касније, али је у међувремену, с апроменом вођа оркестара, постала нешто друго. После погибије Миодрага - Радета Јашаревића, последњег виолинисте који је водио овај ансамбл до 1977. године, ансамбл су водили Божидар - Боки Милошевић, кларинетиста (иначе један од сарадника Царевца) до 1979. године, а потом хармоникаши Бранимир Ђокић и Љубиша Павковић. Промена у овом оркестру говори и о промени статуса виолине у друштву, и очитог проласка зенита у седамдесетим годинама, да би је у улози краљице на трону заменила хармоника.

Но, како данас изгледа та виолинска свирка, има ли је још увек живе у граду, ко свира виолину, да ли је то наставак традиције почете неким данас непознатим виолинистима још пре сто педесет година?

Наравно, виолина није исто што и диносауруси. Није пао никакав метеорит и збрисао је, или није било никаквог леденог доба које је следило све и однело је у заборав. Виолина живи и данас. Често живи не више као водећи, већ као пратећи инструмент, управо у оквирима Народног оркестра који ју је тако прославио као водећу, али и у другим ансамблима где је уступила место хармоници, и повремено се чује солистички у местима када водећи инструменталисти "одмарају" (као интермеца у свирци народних ансамбала лимених дувача, када "тенори" свирају главну мелодију)²⁸². Али има и другачијих примера. Још увек се понегде зачује тај добро познати звук, па га чак и прати управо хармоника.

Време је за још један *case*. Случај сигурно најмлађих од свих свирача које смо упознали током нашег истраживања, случај који је једном сасвим обичном шетњом постао важан свима,²⁸³ па и нама.

²⁸¹ Од 1935. године.

²⁸² Оп. cit. 270.

²⁸³ Наводно, директор Београдске филхармоније, Иван Тасовац, је шетао Кнез Михаиловом улицом у Београду и налетео на уличне свираче. Како је био члан жирија такмичења "Ја имам талент!", позвао је дотичне да се пријаве на конкурс.

Case 11

Пилери

Пилери (како се сами представљају, иако би требало *Пилерови*, с обзиром да им је презиме Пилер) су улични свирачи. Не било какви, већ веома савремени, односно активни. Док су они истраживани свирачи претежно завршили своје активне каријере, а неки од њих су и умрли, Пилери су веома активни. Има их троје, два брата и сестра. Један од браће (Дарко) свира хармонику, други брат (Данијел) и (најмлађа) сестра (Сандра) су виолинисти. Свирају у Кнез Михаиловој улици у Београду, готово кад год то временске прилике допуштају. Вероватно ће се ових дана њихова улична каријера завршити, јер су постали победници ТВ-такмичења "Ја имам талент", што им је већ донело неке веома повољне уговоре у индустрији забаве. Ипак, Пилери су конкурс освојили својом свирком какву су практиковали и у њеном аутентичном амбијенту. То нам даје за право да им, макар минимално, посветимо пажњу.

Репертоар Пилера је веома разнолик. Свирају (свирали су?) све што се од њих тражи или што они мисле да би публика могла да очекује. Од "Тамо далеко", преко понеког "старог" кола и "старих" популарних песама, па све до "Пинк" хитова и виолинистичких егзибиција (као нпр. "Шева" - композиција румунског композитора). Репертоарска шароликост би могла да подсети на некадашњи "кафански" карактер виолинске свирке, где сте, као и Меиновци, морали да свирате *све*. Све што се допада публици и што она тражи. Наравно, у тој шароликости не свира се све истим начином ни квалитетом. Има и доста прилично слободно свираних места (вероватно Пилери не знају баш сваку песму у целости, већ само рефрен, па остало мало импровизују), има и аранжманских проблема, има и преузимања деоница (рецимо, ако најстарији брат зна пеесму, он ће је свирати на хармоници, а виолине га прате, што је супротно од уобичајеног).

Репертоар на страну, чини се да су Пилери, као веома млади, туристичка атракција. Вероватно нема кафане (клуба) који би их ангажовао, али они су свој пут пронашли свирајући на отвореном. У данашњим кафанама се тражи нешто друго,

виолиниста више није центар збивања, траже се атрактивне певачице. Вокали су главни. Пилери не певају. Зато свирају. И то - веома виртуозно.

Гајде коло

$\text{♩} = 136$

The musical score is written in 2/4 time and the key of D major (one sharp). It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 136$. The first system shows a simple melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system features a more complex rhythmic pattern in the treble clef, with many sixteenth notes and beams, while the bass clef has a simpler accompaniment. The third and fourth systems feature a melodic line in the treble clef with trills (tr) and a steady accompaniment in the bass clef. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Свирати овако нешто у темпу 136 М.М. није никако технички једноставно, напротив, веома је захтевно. Примећује се и посебна увежбаност првог виолинисте са његовом сестром, која са 11 година одлично изводи пратњу у терцама.

Међутим, на страну виртуозност, погледајмо за тренутак форму овог кола. Почиње уводом који би, у складу са називом кола, требало да евоцира трогласне гајде, са карактеристичним остинатним покретом свирале са једном рупицом (оне која даје квартални интервал). При томе се користи само једна корпускула, која се комбинује само својом транспозицијом, без других примењених поступака. На овај начин се не само звучно, већ и композиционо и формално "копира" неки имагинарни увод, који на трогласним гајдама заиста и изгледа само као уштивавање инструмента и звучна најава долазећег материјала.

Следи (иако формално други) први одсек кола, грађен од нових корпускула, при чему је парна корпускула у такту очувана, и мења се тек у завршном такту структуре (штика), док се на непарним корпускулама такта дешавају мале, варијационе промене, које доводе до комбиновања три веома сличне корпускуле (једнаке су оне на почетку другог и трећег такта структуре) са оним парним. Овде на делу управо видимо тачно детерминисане могућности комбиновања, где није могуће сасвим произвољно везивати корпускуле у веће структуре, већ је начин њиховог комбиновања и број употребних комбинација неупоредиво мањи од броја свих могућих комбинација. Структура овог штика (уколико као 1 означимо корпускулу којом је грађен увод кола) је 2 3 4 3 4 3 5 6. Зашто музичар бира управо овај делић читавог могућег комбинаторног скупа, с обзиром да би он имао чак 40320 елемената? Пре свега зато што само одређене комбинације дају *музички* резултат. Ово бисмо могли да означимо као *музички смислене* комбинације.

Наравно, мора се приметити да се појам *музичког смисла* не може тако једноставно дефинисати. Комбинације корпускула које би у једном музичком контексту биле сасвим смислене, у другом су прилично бесмислене. Отуд и разлике у традицијама, како на глобалном плану, тако и у локалу, а отуд и разлике у поимању музике кроз разне периоде или стилове. Надамо се да би нека даља истраживања, на веома великом броју музичких примера (не само традиционалне или народне музике) могла показати и одређене системе комбиновања корпускула.

За сада, можемо само приметити да се велики број комбинација одбацује у циљу добијања жељеног звучног резултата.

Последњи, трећи део кола као да представља мелодијско смирење у односу на део после увода, чинећи тако својеврстан контраст. Контраст је подцртан и увођењем нових корпускула, па се чини као да је комплетно коло, иако хармонски потпуно монотono у циљу што веће сличности са свирком гајди, састављено од три потпуно различита штика који потичу из различитих кола.

Разлог оваквом пре свега звучном утиску јесте вероватно и жеља младог виолинисте и његовог ансамбла да се прикажу у најбољем светлу, не само свирачком, већ и оном у народу исто тако важном - конструктивном. Од примера Цицварића смо виђали један контантан развој не само изражајних средстава, не само начина пратње и установљења једног "стандардног" хармонског тока, већ и развој формалног мишљења. Од једноставних форми заснованих на само једном мелодијском моделу и три до четири конститутивне корпускуле приметили смо како се полако уводи контрастирајући одсек са додатним корпускулама, а потом се начини комбиновања одсека усложњавају. *Гајде коло* Пилерових на тај начин можемо посматрати не као изузетак у једној традицији, већ као фазу развоја, један моменат коме просто имамо среће да присуствујемо.

Карактеристика код оваквих промена и оваквог следа ствари јесте да очито свирачи морају имати богат репертоар, "ишчитану лектиру", како би на свој сопствени начин могли да искористе сопствено предзнање. Као што је Царевац морао имати у ушима и прстима не само Цицвариће и Мију Сеферовића Јагодинца, већ и претходнике у Радио Београду (његовог првог шефа ансамбла, Симу Беговића) како би надоградио оно што је било пре њега, тако и Данијел Пилер свира репертоар његових вишедеценијских претходника, али и ослушкује публику и изналази нове начине да до ње дође. Јер, не заборавимо, виолинисти су прави музички професионалци. Оно што су били некада (а понегде, мада ретко још увек) гајдаши, то су виолинисти нарочито периода до осамдесетих година прошлог века, а данас хармоникаши. Пилерови су модерни изданак линије која је почела оним данас непознатим свирачима средине и краја XIX века. А то и доказују својом свирком:

Балканго

♩ = 144

Ударци о хармонику

итд.

Ово је део свирке коју су Пилерови извели у полуфиналу конкурса "Ја имам талент". Ово није нека "традиционална" нумера или ново коло, већ је у питању истоимена композиција Александра Николића, нашег познатог хармоникаша који успешно изводи танго са својим уметничким ансамблом. Због самог састава, наравно, звучање композиције се доста разликује, али је у основи форма иста: главна тема се проводи кроз разне инструменте уз варирање. Код Пилерових јавља се специфичан аранжман - инструменти улазе у *Балканго* један по један. Хармоника почиње свирку ударцима по инструменту, да би се касније придружила густим акордима акцентованим у танго-ритму, а потом се придружује и друга

виолина, још више згушњавајући акорде. Наравно, ову свирку не можемо посматрати нити као *народну* нити *традиционалну*, већ само као показатељ да Пилерови не представљају само један инструментални ансамбл, већ и забављаче, којима је сценски утисак (у условима савремених медија) једнако важан као и квалитет самог свирања. Публика увек тражи "нешто више", а они су спремни то и да јој дају.

Правац даљег развоја? Не можемо тврдити са сигурношћу, ипак је ово мало нетипична појава у ланцу развоја виолинске свирке у Србији. У сваком случају, на Пилеровима је да наставе путем како поштовања традиције, тако и сопственом исказаном жељом за "савременошћу" која подразумева и велику медијску експонираност. Неки ће приметити да и по репертоару Пилерови нагињу ка све чешће употребљаваној етикети *world music*-а, но можда бисмо могли на неком другом месту да продискутујемо термине *world* и *народно* и међусобни однос садржаја које означавају. С обзиром на уплетеност и значај медија како за промоцију, тако и ширење музике у садашњем тренутку, не можемо се отети утиску да се некадашња градска *традиционална* музика прво трансформисала у оно што смо назвали градском *народном*, а данас присуствујемо најновијем трансформисању у такозвани *world*. Наравно, ово би се морало поткрепити и посебним истраживањем које није првобитна намена овог рада.

Друга класификација (о сонаграмима)

Приметићете да се у *Прилогу* овог рада налази 28 сонаграма. Они репрезентују нумере које се налазе на пратећем CD-у. Зашто баш 28, и зашто баш *те* нумере?

За сваки истражени пример (и за много оних који нису приказани у раду) направљен је сонаграм. У складу са раније изнетим, сматрали смо да би управо оваква визуелизација музичког материјала била (колико год је могуће) *објективна*, а уз неопходна објашњења, бржа (због простора који запрема сонаграм) и

једноставнија за праћење. У ових 28 нумера су се нашле пре свега нумере извођача који су и приказани у току овог рада, са изузетком Милана Катраниновића, још једног Влаха, из Бољевца. Уврстили смо нумере које на веома карактеристичан начин приказују оно о чему смо већ говорили током рада (уз пар "поновљених" примера), али и откривају једну нову димензију о којој до сада нисмо превише говорили.

Поменули смо да би два основна задатка етномузиколошке анализе била утврђивање историјског развоја виолинске свирке у Србији, као и откривање њених музичко-формалних особености и евентуалних категорија. На оба задатка смо делимично дали одговоре или их наговестили, но покушаћемо управо преко посматрања ових сонаграма да потврдимо наговештаје.

Сви сонаграми су рађени под истим условима. Теренски снимци су се доста технички разликовали, почев од изузетно лоших снимака дружине Цицварића, па све до студијских снимака Царевчевог ансамбла. У време када су Цицварићи снимани (1909 - 1912), технологија музичке продукције је још увек била веома примитивна. Огромна машинерија је хватала преко једног микрофона све извођаче који су се налазили на месту снимања. Сниматељ је истовремено био и музички продуцент, и постављао музичаре у простору како би, по његовом мишљењу (или осећају?) био постигнут неопходни звучни баланс. Ми смо минимално прочистили ове снимке, у циљу делимичног елиминисања превеликог шума присутног управо због лоше технологије, а и на тај начин покушали да олакшамо неопходне (и дуготрајне) калкулације програму *Score Extractor 2.0*. У оквирима самог програма за добијање сонаграма смо, чистим експериментисањем, дошли до неког *просечног* постављања калкулаторних параметара (финоћа узорковања, финоћа исцртавања и прорачуна фреквенција, zoom-ирање приказа, боја приказа итд). Не баш у смислу каталогизације песама свођењем на исти финалис, али у смислу визуелизације - свакако. Ради лакшег поређења.

Ово је био и разлог што смо се определили баш за наведени рачунарски програм. Постоји више могућих избора (види фус-ноту 60), али се овај показао као најбољи. Не идеалан (за сада, идеалног нема), али применљивији од осталих. Главни конкурент је био немачки софтвер *Celemony Melodyne Editor*, који је

изванредан када су у питању соло-инструменти, чак и полифони (нпр. веома успешно издваја деонице појединих жица на виолини, уколико се свирају двозвучи, или код клавира са пуном полифонијом). Међутим, када су у питању различити инструменти у једном ансамблу, а поготову ако им се френквентна подручја преклапају (рецимо, виолина и глас у истом опсегу), програм се "изгуби" и приказује гомилу грешака при аутоматској транскрипцији. *Score Extractor* се показао, једноставно, универзалнијим.

Приложене сонаграме нисмо ређали по неком специјалном начелу, нпр. по сложености форме или саставу ансамбала или нечем трећем. Управо би ово потпоглавље требало да донесе одређене закључке на основу *објективне* анализе, а не на основу претпоставки по којима бисмо сврстали материјал. Зато су примери груписани више по извођачима и извођачким ансамблима, те ће се неки и третирали у групама. Примери почињу најстаријим снимљеним ансамблом.

Погледајмо примере 1 и 2 у *Прилогу*. Два кола Цицварића, видели смо и њихове нотне записе. Међутим, оваквим погледом се све у потпуности разјашњава. Прегннантан ток музичких корпускула (равнајмо се према линији баса - најнижи део сонаграма) се опажа преко готово идеално равномерне дистрибуције ритма. Такође, сасвим јасно се види описани начин хармонско-ритмичке пратње типа 1/1. У оба кола лако запажамо и релативно "монотону" форму, што се очитује понављањем већих целина белих поља по хоризонтали (да подсетимо - по хоризонтали имамо проток времена, док по вертикали имамо организоване фреквенције, односно ноте). Обе структуре делују размерно једноставно, репетитивно, али и уиграно и тачно. Мелодију можемо приметити у горњој половини сонаграма (гушће мале беле зоне, нешто израженије од хармоника изнад њих), и управо по њеном кретању и понављањима можемо закључити структуру музичке форме. Уколико добијене сонаграме упоредимо са одговарајућим примерима на приложеном диску, потврдићемо и слушно да се ради о прилично једноставном и базичном облику форме. Оно што се у нотном запису *Чачанског кола* показало као "принцип варирања", тј. константних микро-промена у основној мелодији, види се и на сонаграму, међутим, први утисак јесте да се основна мелодија понавља, а тек каасније, дубљим посматрањем сонаграма и поступком увећања одређених делова,

уочавамо и одређене разлике у извођењу мелодије. Слично је и са *Цицварића колом*, те се веома лако може констатовати да се, на основу ових сонаграма, може говорити о једном одређеном маниру свирке и њеног обликовања: једна комбинација корпускула (које би твориле једну музичку "реченицу") се понавља, при чему се унутар самих корпускула врше минималне измене варијационог типа. Сам редослед или сама спољашња форма корпускуле се не мења. Хармонски ток се одвија веома једноставно, са веома малом сменом потенцијалне и кинетичке енергије, што говори да, заправо, та врста језика и израза још увек или није развијена, или није превише битна за саму структуру.

Уколико ове сонаграме упоредимо са педесетак година касније сниманим материјалом у студијима Радио-Београда (види примере 5 и 6 у *Прилогу*), колима *Бојарка* и *Моравац*, уочићемо извесне сличности, али и битне разлике. Ми смо већ говорили о одређеним карактеристикама свирке Царевчевог ансамбла у односу на ансамбл Цицварића, али се управо оваквом визуелизацијом музике најјасније виде сви елементи. Одмах се уочава, нарочито на примеру *Моравца*, једна веома организована, ритмички прегнатна организација корпускула, које се са већ објашњењим системом варирања понављају у одређеним циклусима, творећи тако репетиције делова кола. Ипак, постоје два елемента која се могу уочити код сонаграма веома једноставно, док би за то исто било потребно радити неколико парцијалних нотних транскрипција: једно је сасвим уобличен хармонско-ритмички ток (уз примену модела 0/1), а друго је примена и других инструмената на месту солисте. Оно прво се лако уочава, поготову ако погледамо кретње басове линије, која говори о утврђеном току ка *максимално кинетичком* стању, која се враћа на "почетак", односно *иницијално потенцијално* стање. Приближно десна половина сонаграма 6, пак, говори и о нечем "новом". Док код Цицварића може да се јави глас (у ком случају ансамбл прати певача - види сонаграме 3 и 4), код Царевца се може јавити не само глас, већ и нови инструмент на месту виолине! У овом случају, фрула (свирала) замењује виолину, па тако за моменат сонаграм делује "гушћи" од половине, будући да фрула има другачију основну фреквенцију и састав хармоника, али је мелодија - иста. Управо овај моменат говори о неколико веома важних ствари за посматрање развоја виолинске свирке у Србији. Фрула је

овде свирала исто што и виолина. И виолина је могла да преузима "фрулашка" кола. Дакле, није виолина собом донела и нов репертоар, већ је постојећи репертоар других инструмената усвојен и трансформисан према техничким узусима самог инструмента, док се тек касније стварају нове композиције, које нужно не морају бити извођене на виолини. Вероватно су стари, првобитни виолински ансамбли у Србији почели да свирају већ присутан репертоар, а онда га полако ширили и допуњавали новим творевинама, према тражњи публике (као што је, рецимо, било *Пашино коло*). Популарне кафанске песме су такође чиниле део репертоара, и одржале су се јако дуго (*Од како је Бања Лука постала* и многе друге - очито су старије од једног века).

У погледу пратње певача, Цицварићи су вероватно били *традиционални* за оно време, па на примеру 4 можемо лако уочити не само наступ певача (као у примеру 3), већ у десној трећини видимо читав хор како пева са певачем. Ово је вероватно био манир времена (или интервенција сниматеља?), а квалитет гласа указује на то (послушај и примере на приложеном диску) да је било "у моди" оперетско певање, а не *народно*, како би се могло помислити. Насупрот томе, Царевац са певачима ради веома брижљиво, настојећи да певање држи у границама традиционалног, што је битна разлика. Чак и данас се при наступима певача са Народним оркестром РТС води рачуна о "аутентичности" певања, што је свакако последица делања Царевца и дружине.

Гледајући сонаграм бр. 8 (сплет кола која су изводили Меиновци) уочава се слика која је на неки начин комбинација сонаграма Цицварића и Царевца. Уредно, константног темпа, са Царевчевим типом кретања басове линије и 0/1 хармонско-ритмичким моделом пратње (мада, сетимо се да га има и код Биничког!). Новитет - везивање више нумера у једну. Већ смо говорили о овом нарочитом принципу моделовања на макро-плану. Штета је што немамо *кафанске* снимке ни Цицварића ни Царевца, како бисмо установили да ли је овакво моделовање целовечерње свирке било уобичајено и за њих. Чињеница је и да се данас ансамбли ангажовани по кафанама труде да "вежу" што више песама или кола како се не би правила пауза између нумера и како би се добио утисак о *једној* нумери. Да ли је тако било одувек - на жалост, нисмо пронашли податке. Но, оно што је у овом тренутку

важније, Меиновци су апсолутно (на основу анализе сонаграма) на линији свирке претходних ансамбала. Веома "умивено", са пажњом урађено. Као да вам је радио у кући.

Ни сонаграми Наифа Амзића не показују неке битне разлике у односу на ове свирке ансамбала. Погледајмо само готово савршену геометрију *Дачиног кола* (пример 21 у *Прилогу*). Све указује на један веома традиционалан начин свирања, већ виђен код претходних ансамбала.

Ови сонаграми нам говоре о једној веома важној ствари: о постојању *колективног* стила. Раније у току рада учили смо и појаснили неке одлике *индивидуалних* стилова и видели како се одређени свирачи међусобно разликују. Сонаграми у *Прилогу* су свесно рађени на веома ниском увеличању, како би се што боље виделе неке опште одлике и лакше училе сличности на вишем нивоу. Погледајмо нпр. сонаграм 26 (*Пагона* - Милош Шишић), који није тако "сређен" - она готово идеална геомтрија, сасвим јасне слике одељака и јасне корпускуле које их творе су змаењене сталним микро-променама, сталним "прљањем", чији је резултат својеврсно варирање, агогика, додавање удараца по виолини као одређен ефекат... Тачно је да на спољном плану постоји организованост веома сродна претходно поменутиим примерима, али постоји и та разлика. Још већа разлика се уочава када се код Милоша Шишића и Наифа Амзића упореде сонаграми *Рађевачке приче* (примери 23 и 27). Наифов сонаграм показује опет уредну свирку која се смењује са говорним делом, док код Милоша све делује збркано и "прљаво", свирка се нон-стоп меша са говором. Слушно, на приложеним снимцима се чује и различита концепција ових прича - док Наиф говори о два кума и надметању за девојку, Милош говори о истим кумовима, али и о њиховом *музичком путовању* - док су ишли путем, слушали су звук запреге, па фрулаша, па... Једноме је битна *садржина* саме приче (Наиф), а другоме *музички догађаји* у причи (Милош). Различит однос према причи је вероватно последица различитог гледања на музику уопште, а и тога што је Наиф свирао у породичном оркестру, а Милош као плаћени гостујући солиста у многим саставима. Једноставно, Наиф је био *део* ансамбла, један од чинилаца, Милош је био *вођа*, па и ако нешто не штима у ансамблу, он је ту да се то и не примети.

Ако упоредимо сонаграме Агана Домића (посебно скрећемо пажњу на *Радикалско*, пример 19 и *Србијанку*, пример 20) са Наифовима, видећемо сличну "строгост" приказа и велику тачност. Јасна геометрија приказа указује на исте принципе свирке, заједничка *изражајна средства*, односно присуство сличног стила. Аган приказује и изванредну способност трансформације виолине у други инструмент. Погледајмо на час сонаграм бр. 18, *Гусле* - на коме се јасно види промена у квалитету тона на истом свираном инструменту. Да нисмо присуствовали снимању и да не знамо да је свирнао на виолини, на основу сонаграма лако бисмо могли помислити да је у питању неки други инструмент! То говори у прилог раније изнетој тези да су *изражајна средства* како групна, на неки начин општа, тако и индивидуална, веома лична, која сам виолиниста развија у сврху што боље професионалне продукције.

Насупрот свим овим сонаграмима стоје сонаграми 11 и 12 - *Гамзовјанка* и *Ка`цауа* Милана Катраницовића. Корпускуле које се јасно гледају на овим графовима показују исте начине комбиновања као у раније анализираним примерима влашке свирке, сасвим одударујући од примера Наифа, Агана, Милоша или Царевчевог ансамбла. Извесна сличност у константности појаве једног доњег тона постоји само са Цицварићима (где је понегде хармонска основа сведена на један до два тона у размаку секунде, као у рецимо *Чачанки*), што је потпуно аналогно учесталим појавама тона a_1 у *Нересничком колу* Миладина из Дубоке. С друге стране, ово говори о релативној хомогености влашке музике. Када бисмо радили ширу упоредну студију влашке инструменталне музике, вероватно би дошли до сличног закључка. Међутим, у погледу развоја виолинске свирке, ови примери делују, вероватно због слабог кинетичког кретања у оквирима хармоније, као релативно старији, али док је ово смао претпоставка, сигурно је да су на другој страни од "стандардне" виолинске традиције у Србији.

Сонаграми Трипка Трипковића показују изванредан недостатак прецизности, квалитета тона и, генерално, много мању густину дешавања и смењивања корпускула него рецимо сонаграми Милоша Шишића. Графови потврђују да Трипка представља "категорију за себе". Чак и ако се упореди сонаграм његовог имитирања гусала (пример 14) са поменутиим Агановим примером, видећемо да се

много мање води рачуна о "промени" тонске боје виолине, већ више о монотоности извођења и употреби само најниже жице која би требало да дочара гусле. Код Агана, видели смо, звучна трансформација је доведена готово до савршенства.

И тако даље... Шта све ове сличице говоре? О чему? Говоре о посебним изражајним средствима наших виолиниста. О њиховим начинима. И чини се да можемо генерално издвојити неколико момената и група, посебно ако у обзир узмемо и забележени репертоар.

Прво, дефинитивно постоји разлика између влашке виолинске традиције у Србији и виолинске традиције *осталих* (зар смо и очекивали друго?).

Ако *остало* узмемо као једну групу у оквиру које постоје јасне сличности, можемо издвојити барем три (вероватно четири, а можда и пет) историјски битних момената:

1. време *пре* Цицварића - време са спорадичним поменима виолине у Србији, време када виолина све више улази у овдашњи живот и време када се формирају први ансамбли, друга половина XIX века;

2. време Цицварића - крај XIX и почетак XX века, можда све до Другог светског рата - време кафанске музике, време дефинисане свирке у ансамблу са јасним улогама инструмената унутар, али и време са недовољном кинезом хармонског тока, време са најчешћим 1/1 бинарним обрасцем хармонско-ритмичке пратње;

3. време Царевца - период непосредно после Другог светског рата, време Радио-Београда и ширења раније постављеног репертоара, време почетака "новокомпоноване" музике и аутора који праве музику *у духу* народа (уз Царевца и ансамбл, ту су и секстет Душка Радетића, ансамбл Крњевца и други), време радио-певача и *народног* стила певања, време дефинитивног усвајања бинарног модела 0/1 хармонско-ритмичке пратње, време дефинисања хармонског тока са *отвореним* максимално кинетичким стањем.

Вероватни четврти моменат би био период после Царевчеве смрти, при чему се репертоар (грубо речено) не шири, хармоника постаје доминантна, а некадашњи се велики породични ансамбли гасе.

Могући пети моменат би била савремена појава виолине као изузетно виртуозног, готово циркуског инструмента који покушава да се наметне после неколико деценија затишја.

У оквирима *осталог*, пре свега унутар *трећег момента* (времена), можемо издвојити на основу стилско-музичких карактеристика три веће групе:

1. професионални породични ансамбли западних (муслиманских) Рома, претежно из западне Србије, по типу свирке веома блиски "радијском" идеалу (као Меиновци, Амзићи или Домићи);

2. професионални ансамбли са истакнутим (*гостујућим*) солистом, претежно из централне Србије, нешто виртуознији и слободнији у репертоару и форми (као трио из Милавца или Милош Шишић);

3. сеоски музичари, претежно солисти, са релативно скученим техничким способностима и минималном ансамбалском праксом, који свирају виолину као и било који други инструмент (као Трипко Трипковић).

Обе ове димензије су у суштини одговор на она два питања која смо поставили неколико десетина страна раније - како изгледа развој виолинске свирке у Србији и како га посматрати. Евидентно је да развојну линију морамо посматрати у тесној вези са медијима који су несумњиво доринели не само популарности виолине у једном тренутку, већ и формирању одређеног стила и репертоара.

Кафане градова су донеле нову градску традицију, која је донела и нов инструмент споља. Радијски ансамбли су од тридесетих година прошлог века кренули од кафанске музике и полако је продукцијски уобличили. Кафанска, градска традиција постаје *популарна* музика у најширем смислу речи. Једна другу хране, једна другој дају материјал, људство, средства, *изражајна средства*. Зато се у периоду непосредно после Другог светског рата и нису разликовале.

Ансамбли, како градски тако и сеоски, били су рефлексивна радија али и чувари традиције. Традиција им је давала основу за свирање, радио обогатио репертоар и проверавао стил. А наши сонаграми... Показали су нам *пут*. Оно што је некад најтеже открити - развој. Да бисмо заокружили ово потпоглавље, даћемо још само једну, надамо се вредну, схему.

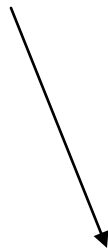
Пре-Цицварићко време



*Цицварићи
и савременици*



*влашка
виолинска традиција*



*Радијски ансамбли
(Царевац)*



*Породични ансамбли
Ансамбли са гостујућим солистом
Сеоски музичари - солисти*

Завршна разматрања

Развој српских градова друге половине XIX века

Почетак XIX века Србији доноси многе новине. Од 1804. године и почетка првог српског устанака под Карађорђем, после више од четири стотине година се јављају слободни градови. Личности као Доситеј Обрадовић и нарочито Вук Караџић својим делањем полако скрећу пажњу тадашње Европе на културне прилике у Србији. И после краткотрајног враћања турске доминације, по пропасти овог устанка, долазак на српску сцену Милоша Обреновића значио је и крај владавине Отоманске империје. Дефинитивно, од 1830. године Србија добија аутономију, а од 1878. и међународно признање.

Период самосталности је свакако морао бити обележен и развојем новог друштва. Србија, до тада изразито земљораднички оријентисана, полако почиње да се окреће индустријализацији, што је значило и промену састава становништва. До половине XIX века, готово 85 процената становништва је живело на селу и бавило се земљорадњом.²⁸⁴ Међутим, са започињањем индустријализације и већих

²⁸⁴ Тачније, 84,11 % становништва се бавило земљорадњом и сточарством, а село је јако споро напредовало. Види Miroslav Perišić: "Gradski život u Srbiji krajem 19. veka", *Dijalog povjesničara-istoričara*, Friedrich Nauman Stiftung, Zagreb 2000, стр. 103.

мануфактура (а потом и првих фабрика), живаљ се прво полако, а потом све брже, окреће граду. Градови Србије бележе пораст броја становника, што са собом носи и промену дотадашњих обичаја и традиције.

Тај убрзани развој морамо прво објаснити са оног некад и непопуларног, али неопходног - економског и делимично политичког аспекта. Са међународним признањем Србије долази и увођење новчане јединице за размену добара, динара, који је тада био изједначен са француским франком. Један податак говори да је 1884. године укупни новчани промет у држави био 492.000 динара, да би већ 1895. (за само једанаест година) порастао на 24,6 милиона динара, дакле око педесет пута.²⁸⁵ Број финансијских установа одговарајуће расте, од само три у седамдесетим годинама, до чак 43 средином деведесетих.²⁸⁶ Међутим, унутрашњи развој државе је и даље прилично слаб. У Србији се производило претежно оно и онолико колико је било потребно за најосновнији живот, па су чак појединци примећивали да се "сеје само оно што би и тако само од себе изникло, а производи само онолико колико треба да се не скапа од глади"²⁸⁷. Такође, путна мрежа, као покретач економског развоја сваке земље, није била развијена, а изградња нових, правих путева је била веома спора.²⁸⁸ Ипак, после векова турске доминације држава се полако окреће Западу и увођењу неких другачијих норми.

Почиње полако урбанизација градова. Шабац и Ваљево ничу убрзано као нови градови са ортогоналним планом улица (улице су широке и секу се под правим углом), док се извесна конзервативна реконструкција примењује у Чачку, Пироту, Смедереву, Зајечару и нарочито Врању, где се улице, најчешће шест, спајају на једном централном градском тргу.²⁸⁹

Управо овај момент говори о извесној разлици градова западне Србије у односу на градове централне и источне зоне. Док се ови на западу развијају у складу са европским тежњама, остатак Србије се развија ипак као надоградња постојећих турских градова. Зато није чудно се прва битна културна дешавања

²⁸⁵ Ibid, стр. 105.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Milovan Ekmečić: "Razvoj društva u Srbiji 1850 - 1914", *Ideje za srpsku istoriju*, SANU, Beograd 1989, стр. 79.

²⁸⁸ Op. cit. 284, стр. 99.

²⁸⁹ Op. cit. 284, стр. 103 - 104.

везују не само за Београд, као највећи град и престоницу, већ и за Шабац, где први клавир у Србији стиже код кнеза Јеврема Обреновића, па Крагујевац са првим позориштем Јоакима Вујића, Ваљево, Лозницу, Крупањ...

Структура становништва ових градова се полако мењала. Од пољопривреде и трговине као примарних занимања у градовима почетком XIX века, прелазило се на производњу машина, метала, алкохолних пића, боја, коже, лака, обуће, пива, паркета, сића, стакла, шибица, штирка, рубља итд.²⁹⁰ Промене у производњи утичу и на промене у структури становништва, међутим, ове промене у производњи су условиле и промене у начину управљања земљом, те Србија 1835. дефинитивно излази из феудализма, а у градовима почињу да се јављају особе као судије, професори, инжењери, лекари, официри. С обзиром на њихов мали број тада, они нису били само грађани у својим градовима, већ и буквално грађани Србије, јер су се селили веома често од града до града, у складу са комуналним потребама. Наравно, ова нова градска елита, заједно са све богатијим трговцима који својим везама са Западом и увозом јефтинијих индустријских производа потискују занатлије, има и своје културне потребе. У почетку стидљиво, касније све чешће, организују се градске забаве, делимично по узору на средњеевропске балове, па тако барем на једном одређеном нивоу српски град постаје европски.

Виолина у српском граду (и селу)

У таквом контексту убрзаног одрицања турске прошлости и прихватања европских тековина, појавила се и виолина. Виолина је као инструмент била идеална за нова стремљења српског друштва краја XIX и почетка XX века. Пре свега нова, свежа, веома ретка (готово непозната) у турској градској музици типа чалгија, која је почивала на кануну и тамбурама праћеним дарабуком, виолина је симболизовала европску будућност. Оличена и озваничена у легендарном Штраусовом концерту у Београду 1847. године (о коме смо већ говорили), виолина

²⁹⁰ Оп. cit. 284, стр. 105.

је била сјајна могућност за музичку градњу нове градске културе. Могла је свирати Штраусове валцере, али је могла свирати и Пашонино коло или неку народну песму.

Тачно је да је виолина технички захтеван инструмент и да захтева дужи процес учења. Међутим, посебно у срединама које музику схватају као занат од кога се живи,²⁹¹ дуже савладавање инструмента није посебан проблем.²⁹² Зато је веома логично очекивати да су главни извођачи на овом инструменту временом постали Роми, којима је музицирање често извор средстава за живот, док се инструмент код других етничких заједница у Србији (са изузетком Влаха) јављао размерно ретко.

Оно што је посебна занимљивост код виолинске праксе у Србији јесте чињеница да ансамбли претежно потичу из сеоских средина. Они у њима стварају и увежбавају свој репертоар, а потом одлазе у градове где тај исти репертоар презентују локалним трговцима, занатлијама и тадашњој интелектуалној елити. Ови ансамбли представљају праву спојницу села и града, али у том смислу и креаторе једне посебне урбане културе која своје корене вуче са села. Развој градова као Крагујевац, Шабац и Ваљево смешта нову културу на територију западне Србије, што опет говори о улози виолине у ширењу и подизању културне свести овог дела земље. Виолине на крајњем југоистоку Србије практично нема, а то је највероватније последица чињенице да нпр. Врање, као центар ове области, никада није припадало западним стремљењима у правом смислу те речи. Док се после ослобођења од Турака 1878. године у Врању није могло наћи писмене особе за потребе нове администрације, дотле 1884. године поменути Ваљево и Шабац имају 40% становништва које зна да чита.²⁹³ И данас се виолина може наћи претежно у деловима Србије који су под крај XIX века имали интензивнији културни развој, а то су управо крајеви око Шапца, Ваљева, Лознице и Крупња, делимично према Крагујевцу.

²⁹¹ Као што су то читаве ромске породице.

²⁹² Овај "проблем" се често разрешавао силом, буквално батинама којима се тера ученик да изврши своје обавезе, што смо видели у случају Наифа Амзића. Занимљиво да је метод силе при вежбању инструмента присутан и данас, па је тако познати млади пијаниста Хунг Жу у једном интервјуу изјавио да су га родитељи често тукли, сваки пут када не би испунио предвиђену квоту вежбања, али да је на тај начин стекао неопходну дисциплину.

²⁹³ Оп. cit. 284, стр. 112.

Виолине није било на Косову и Метохији, напросто локални живаљ је није прихватио, или пак није ни стигао да је прихвати, с обзиром на структуру становништва. Војводина је, пак, сасвим другачији случај. Војводина је ушла у састав Србије тек оснивањем Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918. године, међутим, њен дотадашњи културни развој је ипак био пресудан, па се и данас на нивоу ансамбала јављају превасходно тамбураши, веома сродни традицији која се јавља нешто западније, у Славонији у Хрватској. Улога виолине, уколико се и јави на овом подручју, своди се на замену најмање војвођанске тамбуре - прима, при чему нема неке посебне "виолиничке" одлике, не само у техничком, већ пре свега у репертоарском смислу. Такође, делови централне и јужне Србије су били окренути пре свега труби као инструменту који је више одговарао локалним потребама, па виолина ту није нашла јаче упориште.

Влашка традиција је прихватила виолину као виртуозан инструмент на коме се веома успешно презентује једна специфична мелодика. Изузетност и слобода влашке традиције, као и релативна језичка и културна баријера према другом становништву источне Србије условили су специфичну примену виолине као инструмента који може заменити глас (у песмама без речи), који је фантастично виртуозан у колима и који прати посмртне обичаје (помане). Ипак, значајне разлике које постоје у свирању на виолини код Влаха (као што смо видели кроз анализу) у односу на друге заједнице у Србији су пре свега резултат прилагођавања инструмента једној већ постојећој традицији. Док су други са новим инструментом полако градили и нову, градску традицију, код Влаха је виолина остала само као "један од инструмената", погодан за показивање виртуозности, али у смислу традиције - исти као готово било који други. Вероватно је и релативно спор развој градова истока Србије погодовао оваквом стању.

С друге стране, у западној Србији и делимично Београду, комбиновање сеоских кола и градских песама у току једне вечери временом је водило до стварања аутентичне градско-сеоске традиције (*вернакуларне* музике) у којој је виолина имала главну улогу. Последње деценије XIX, као и прве XX века, изнедриле су моћно и препознатљиво музицирање које су преузели извођачи на новом, до тада непостојећем медију - радију, и тако је још више учврстили, али и

ширили. Царевчев ансамбл је одиграо кључну улогу у "утврђивању" виолинског репертоара у Србији и успостављању одређених стандарда свирке. Његов утицај се може осетити чак и данас, после готово пола века од Царевчеве смрти.

Чињеница да Царевчев ансамбл није био оригиналан не умањује његов значај. Развој породичних, еснафских гудачких ансамбала типа Цицварића у другој половини XIX века, упоредо са развојем младе српске државе и друштва, резултирао је стварањем специфичне културе и културног живота у градовима посебно западног дела земље. Овај развој је био пропраћен и њиховом експанзијом, те је број ансамбала на самом почетку наредног века свакако достигао "критичну масу", количину која их је учинила *de facto* најтраженијом и најкурентнијом културном робом оног времена. Постали су у тој илегалности нешто као музичари из кафана у јужној околини Београда пре тридесетак година (чувена Ибарска магистрала, где су "створени" Ера Ојданић, Силвана Арменулић, Тома Здравковић и многи други, и данас актуелни певачи *народне* музике), да би најзад, уласком Царевца на сцену после II светског рата, настао медијски феномен "радијског ансамбла" који је буквално диктирао не само репертоар, већ и начин извођења. У данашње време једини прави пандан оваквој појави јесте телевизија "Пинк" и њена изузетна медијска експанзија, коју прати и наметање одређеног музичког стила.

Трансформације из Цицварића или оркестра Мије Јагодинца у Царевчев ансамбл, заправо, није ни било. Они су продужили праксу својих претходника и учинили је, захваљујући медију, бесмртном. Али оно што је следило јесте утврђивање, укореењивање такве праксе музицирања и на ономе што етномузиколози означавају као терен. То је вероватно први пут у историји наше популарне музике да она заиста постане *популарна*, широко прихваћена како од публике, тако и самих извођача. Постала је узор и мера. Дотадашње, спорадичне, па и плоче већих тиража, нису могле битије утицати на праксу народних свирача, пре свега због своје релативне недоступности. Осим Београда, други градови су имали значајно мањи број грамофона и плоча за њих, те све до доласка радија (који је такође у почетку био скуп, али је дозвољавао, као технолошко чудо, масовнија окупљања људи око радио-апарата) није било могуће тако лако ширити звук гудачког ансамбла. Овакав пробој, наравно, није уследио истог момента кад је

Царевац почео да ради на Радио-Београду као члан ансамбла, већ је требало чекати неколико деценија да би се велики рад исплатио. Највећа експанзија је свакако уследила тек са повећаним бројем радио-апарата, после Другог светског рата. Но, дефинитивно је на самом почетку рата престала и делатност Цицварића нестанком њихових последњих чланова у логорима, чиме је и симболично завршена једна велика фаза развоја гудачких ансамбала.

Учестаност виолине на западу и делимично централној зони Србије чини се да није везана само за чињеницу да су се ту најбрже развијали градови и градска култура. Један од најчувенијих народних свирача како ваљевског краја, тако и читаве западне Србије, Крстивоје Суботић из Осеченице (Ваљевска Колубара), говорећи о инструментима у његовој области, каже: "Прво је фрула била. Гајди код нас није било. И фиолина. И бубањ. После је почела хармоника. Са фиолином је иш'о бас, док са фрулом, са кла'нетом, са трубама - бубањ, нарочито с чинелом".²⁹⁴ Ова његова изјава је посебно занимљива у контексту данашњег стања на терену, које каже да су гајде размерно ретке у овом крају, далеко ређе од виолине. Гајде су далеко чешће и распрострањеније по другим деловима Србије. С обзиром да су труба и виолина новији инструменти, вероватно су ушли у нашу музичку традицију у моментима када су гајде полако губиле примат у одређеним областима. И не само виолина и труба, већ и хармоника. Према једном попису из 1948. године о стању народних игара у Србији,²⁹⁵ претежно је хармоника доминантан инструмент пратње игара кроз готово читаву Србију, гајде су већ биле потиснуте. Виолина у тој анкети представља доминантан инструмент само у подручјима око Пожаревца и Градишта.²⁹⁶

Симптоматично је да у областима у којима су гајде биле више заступљене, као на Косову, у југоисточној Србији, у Банату и још неким мањим предеоним целинама, виолина никада није заузела неко значајно место (опет, морамо изузети Влахе и подручје источне Србије, где паралелно постоје влашке гајде и виолина, али то је вероватно последица оне већ чувене влашке слободе). Крстивоје је

²⁹⁴ Димитрије О. Големовић, *Крстивоје*, Ваљево 2009, стр. 16.

²⁹⁵ Резултати анкете коју је тада спровела Оливера Младеновић, наш познати истраживач народних игара, данас се налазе у Етнографском институту САНУ.

²⁹⁶ Ibid.

поменуо "кланет", па је могуће да је овај инструмент (вероватно у свом примитивном облику) у одређеним деловима земље био некакав прелаз или карика између опште прихваћене фруле (свирале) и касније виолине. Негде се после фруле развијала сасвим другачија традиција, рецимо, у Војводини, где се у Срему и Бачкој западни утицај пресликао у тамбурашке ансамбле, док у Банату највећу улогу играју трогласне гајде. У предеоним целинама на некадашњем југу Србије, у Сврљигу, јавиле су се такође трогласне гајде, уз извесне инструменталне раритете, као што је цевара (или цовара).

Чињеница је да су гајде свакако старији инструмент од виолине, нарочито на нашим просторима. Вероватно је да су гајде већ унеколико нестајале са одређених подручја изложених наглој урбанизацији и приближавању Европи, што се код нас одиграло у другој половини XIX века. Тако је створен простор за продор западних инструмената (извесно не и западне културе), који постају симбол новог времена. Наравно, музичка традиција није могла бити избрисана преко ноћи, те је виолина послужила као ново звучно оруђе које је вероватно на самом почетку само мењало постојеће инструменте и њихову улогу, као што је свирала. Овоме у прилог иде и данашња примена виолине у Бачкој и Срему, где се инструмент није издиференцирао у музичко-техничком смислу, већ замењује прим у тамбурашком оркестру. Нешто јужније, пак, испод Саве, диференцијација је трајала довољно дуго да се успостави аутентична виолинска традиција. Ипак, морамо рећи да је овакво разматрање још увек само плод спекулације, и да у овом тренутку не можемо квалификовано тврдити да ли су стварно виолина и хармоника мењале гајде. Сувише је мало података, па се надамо да ће нека даља истраживања показати да ли је овакво разматрање уопште валидно. Наводимо га више као указивање на једну ипак неспорну чињеницу: нагла урбанизација у најширем смислу друге половине XIX века у Србији свакако је допринела и убрзаном прихватању и ширењу нових инструмената као што је била виолина.

Тадашњи развој градова и њихова структура становништва је произвела овакво стање. И данас ансамбли Рома свирају у свом селу исто оно што ће свирати дан касније у некој градској кафани. Тако је било и пре стотинак година. Град је вукао село, село се усељавало у град, а виолинисти су музицирали и по градовима и

на селу, и то исти репертоар. На почетку прошлог века гудачки ансамбли су почели и да снимају своју музику за стране етикете, као Odeon, Concert Gramophone Record, Homocord, His Master's Voice, Polydor, Edison Bell Penkala, Elektroton и друге. Ипак, релативно мали број ондашњих грамофона у Србији и не баш јефтин медиј учинили су да ова нова, градска традиција не буде и најпопуларнија у то време. Кафане са својим ангажованим певачима и *ad hoc* пратећим ансамблима још увек су биле места у којима се диктирао музички живот града у коме су се налазиле, а сеоски ансамбли су само спорадично стизали у њих. Од *народне* (до тада практично једине постојеће, уз нешто мало компоноване музике) се полако кретало ка *популарној* (мада по изворном значењу истој, али сада у градским условима).

Та *популарна*, извођена у кафанама и најчешће певана, није наилазила и на одобравање иоле стручнијих људи, који су, истини за вољу, били релативно малобројни тада. Владимир Ђорђевић је тако 1926. године писао: "Застаните поред кафаница на Дорћолу, Врачару, Савамали, или по нашим паланкама, и послушајте наше тобожње професионалне певачице, па ако ма и најмање имате осећаја за лепоту песама и њиховог извођења, ви морате затворити уши да не слушате. Бесмислене, двосмислене, често и баналне речи, којима човек не зна крснога имена, уз дивљачку дреку, или уз простачко а претенциозно извијање неке мешавине од деформисаних отпадака наших и страних мелодија и њихових прерада - то је наше данашње певање у градској маси"...²⁹⁷ Та описана ситуација помало подсећа на данашњицу, зар не? Но, може се закључити да је тада, ако можемо да је назовемо, сцена популарне музике биле веома хетерогена, и да се није одликовала неким претераним квалитетом. Штета је што нема више записа и уопште литературе везане за ову тематику, јер би нам вероватно и данашње појаве у популарној музици биле знатно јасније... У сваком случају, можемо слободно рећи да је у то време у кафанама расла једна нова традиција, градска традиција, сасвим различита од сеоске, али и веома захтевна у односу на село - уколико је неко са села желео да музицира у граду, морао је да се прилагоди новонасталој

²⁹⁷ Владимир Ђорђевић, *Народна певанка*, 1926, преузето из фељтона Саше Јаноша "Историја радио - певања народне музике од 1935. до 1975. године", *Панчевац*, бр. 4140 - 4154, Панчево 2008.

ситуацији. Нови "грађани" нису желели да слушају више свиралу и гајде, они траже нешто ново, "градско", што их неће подсећати на њихово порекло. "Дрека" певачица из Савамале праћених виолином и неком циганском "бандом" можда није одговарала Владимиру Ђорђевићу, али просечном новом становнику Београда (или Шапца...) - јесте.

Радио- Београд

Некако у време највеће кафанске халабуке, у Београду почиње са радом највећа и најугицајнија радио-станица у Србији - Радио-Београд. Од 24. марта 1929. године кренуо је чаробни "глас из кутије", како су често у народу називали овај медиј. Што се музичког програма на радију тиче, у оно време се могло емитовати на два начина: са плоча и "уживо", односно преносом који се могао организовати како из студија самог радија, тако и са неког другог места. То "друго место" неретко су биле београдске кафане,²⁹⁸ као места окупљања не само народа, већ и тада познатих музичара, посебно певача. Тадашњи певачи су имали један специфичан стил извођења, релативно близак оперском (или оперетском, водвиљском) начину извођења. Нешто слично смо већ чули у примерима песама које су снимили Цицварићи, где тенор (на жалост, без имена) кога прате пева изразитим маниром соло-певача.

Тада је најпопуларнији певач не само Београда, већ вероватно и читаве Србије био Мијат Мијатовић, иначе адвокат коме је песма била највећа љубав.²⁹⁹ Студирао је и певање у Бечу и Паризу, да би касније снимио чак око сто плоча са "народним песамама и оперским аријама"³⁰⁰. Већ овај податак говори колико су оперско певање и певање песама нове градске традиције по кафанама били тада

²⁹⁸ Саша Јанош: Историја радио-певања народне музике од 1935 - 1975, фелтон, *Панчевац*, бр. 4140 - 4154, Панчево 2008.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid.

сродни. Наравно, ово је ишло на уштрб *традиционалног* начина певања, што је вероватно засметало нашем случајном шетачу, госп. Владимиру Ђорђевићу.³⁰¹

Радио-Београд је праксу преноса из кафана одржао чак и после Другог светског рата, но за наше истраживање је битнији један други детаљ из историје ове куће: 1935. године се оснивају први оркестри при радио-станици. Један од њих је био тамбурашки оркестар којим је руководио Александар Аранички, а други народни оркестар чији је вођа био Сима Беговић.³⁰² У овом другом оркестру аудицију је положио и Властимир Павловић - Царевац, који ће следећих тридесет година, све до смрти, бити везан за ову кућу.

Народни оркестар је тада расписао и конкурс за радијске певаче, а у комисији су били композитори Петар Крстић, Михаило Вукдраговић и Војислав Вучковић, као и шеф ансамбла Сима Беговић. На жалост, снимци које су први певачи начинили са овим ансамблом све до 1945. године су изгубљени, јер су се тада медији преснимавали (и тиме брисали претходни садржај), а пракса "трајних снимака" почиње тек педесетих година прошлог века. Тако данас не можемо са сигурношћу рећи како је изгледала тадашња свирка народног оркестра и на који начин су праћени певачи, те да ли су они били ближи идеалу Мијатовића или традиционалног начина певања народних песама.

У току Другог светског рата Царевац је углавном (кажу због тврде главе) проводио време по - логорима. И ослобођење га је затекло у Дахауу, одакле се враћа 1945. и преузима управљање Народним оркестром Радио-Београда.³⁰³

Тада почиње једно специфично време, време виолине, чије трагове можемо пратити и данас. Кроз музиколошку анализу се показало да одређени елементи које је Царевац користио, као и огроман део репертоара на терену, управо вуку порекло

³⁰¹ Оп. cit. 297.

³⁰² Оп. cit. 298, такође Архив Радио-Београда.

³⁰³ Интересантно да се "официјални" подаци Радио-Београда унеколико разликују од неких извучених новинских написа. Тако се чак Сима Беговић и не помиње у малој студији уз компакт-дискове Царевца (види напомену 175), али је вероватније да је Царевац свирао прво као музичар у ансамблу, да би тек касније постао његов шеф, о чему има написа у *Политици* и другој штампи. Просто је невероватно колико заправо мало података о Царевцу има, а и они који постоје углавном нису плод писања историчара или других научника, већ претежно заљубљеника у *народну* музику, који су преко личних познанстава и породичне заоставштине стизали до, за нас, драгоцених података о овом свирачу. Овде коришћени подаци се наводе на неколико различитих интернет-страница (погледај списак одабране литературе).

из тог времена. Шта се то толико револуционарно збило да би једна музика, веома подложна променама (будући да је *популарна, вернакуларна*, изложена сталној тражњи *новог*), преживела неубичајено дуго, и чак делимично поставила темеље неким данашњим врстама популарне музике?

Наше анализе су показале да је Царевац кренуо од традиције претходника, не Симе Беговића, већ ансамбала Цицварића и сличних, чију је свирку надоградио на одређени начин, али и увео битне иновације, посебно у сегмену рада са певачима које је његов ансамбл пратио. Основна подела и улоге инструмената у оквирима ансамбла (прва виолина води, друга "терцира", виоле и чела са евентуалном гитаром или тамбуром свирају "контру", док контрабас чврсто "држи" басову деоницу) су остале непромењене. То је био опробан рецепт, поврх тога и већ готово стогодишњи начин извођења, кога није требало дирати, и који је био веома ефикасан у примени. Када кажемо ово, мислимо на чињеницу да је Царевац са ансамблом, на пробама, неко ново коло или песму увежбавао тако што би он почео да свира главну мелодију, док су се други музичари прикључивали према постојећим, традиционалним, начелима. За разлику од њега, рецимо, други оркестар при Радио-Београду, Жарка Милановића, радио је према строго расписаним аранжманима, пробајући као да се ради о концертном извођењу, што само говори о Царевчевом поштовању традиције и традиционалног начина музичког мишљења.

Код Царевчевог оркестра ритмичко-хармонски модел "ес-там" пратње се потпуно уобличио. Истина, и раније је био присутан (сетимо се рецимо Биничког), али у мањој мери од приказаног модела типа 1/1, какав су форсирани старији ансамбли. Међутим, Царевац је био још значајнији у постављању принципа рада са певачима. Наиме, он је тражио певаче који су били из одређеног дела земље, како би могли на "прави начин" дочарати народну песму неког краја.³⁰⁴ Сматрао је да само певач поникао на локалној традицији заиста може и да је изводи онако како би то било пожељно, тј. *традиционално*. Веома ретко се одступало од овог правила.³⁰⁵

³⁰⁴ Оп. cit. 175, такође 298.

³⁰⁵ Тако је рецимо Зора Дремпетић, рођена београђанка, веома успешно изводила врањанске песме.

Пажљивим и истрајним радом, Царевац је поставио *стандарде*, како би требало да звучи ансамбл народне музике (и какв репертоар да има), и како би требало *доносити песме*³⁰⁶ у сарадњи са певачима. Медиј је омогућавао да се све то брзо и лако шири. Ансамбли на терену су усвајали радијски репертоар и стил извођења Царевчевог оркестра. Стогодишња линија развоја виолинске свирке у Србији је направила значајан заокрет.

Полазећи од нама непознатих виолинских хероја краја XIX века, преко Цицварића, Андалија, Јагодинца и других до Другог светског рата, стигло се до "прочишћавања" свега тога на радију, и онда се као олуја вратило назад. У народ. Да поново "прља". Зато данас никако не смемо заборавити улогу Радио-Београда, радијских ансамбала и певача у формирању постојећег музичко-виолинског наслеђа у Србији. Нова градска традиција после ослобођења од Турака изнедрила је основе радијског музичког програма. Постављани уредници су се бринули да звук Царевца доминира. Михајло Вукдраговић, Миодраг Васиљевић и најзад Ђорђе Караклајић су креирали оно што би и данас казивачи на терену означили као *српску народну музику*.³⁰⁷

Шта је било после

После "златног периода", као и увек кроз историју, долази до стагнације, па чак и опадања. По Царевчевој смрти 1965. године, шеф Народног оркестра постаје такође виолиниста, Миодраг - Раде Јашаревић, и на том месту ће и остати до своје побигије 1977. године. У овом периоду, виолина се изгледа није посебно ширила, али је претходно установљен репертоар који је свуда служио као основ за кафану, игранке и друге пригоде. То је заправо онај репертоар који смо и приказали у овом раду, и који је опстао делимично и до данас.

³⁰⁶ Оп. cit. 298.

³⁰⁷ У народу се заиста под *народном музиком* подразумева популарна *градска* музика доступна преко мас-медија, док је оно што етномузиколози означавају као *народна* или *традиционална* заправо *сеоска* музика, за коју народ нема специјално име (бар као општи појам).

Од 1977. до 1981. године, шеф Народног оркестра Радио-Београда постаје Божидар-Боки Милошевић, кларинетиста тог оркестра од шездесетих година (свирао је и са Царевцем), а потом палицу преузима Љубиша Павковић, хармоникаш, који је и данас на том месту. Већ сам податак да виолиниста није на челу Народног оркестра говори о извесној промени. Недостатак водеће улоге у медију рефлектовао се и на терену. Број хармоникаша све више расте. Разлози су сасвим једноставни. Ако је градска кафана донела виолину, сада је подржавала хармонику. Виолинисти су морали да наступају са ансамблом, природа инструмента и његове звучности је таква да тешко може да задовољи потребе како соло извођења, тако и пратње гласа. То у пракси значи да су газде кафана морали да ангажују цео ансамбл поред певача. С друге стране, хармоника је могла саму себе да "прати", будући да је прави полифони инструмент, са великим тонским могућностима. Хармоника може не само самостално да свира кола, већ и сама да прати певача, што је у професионалном погледу много значило. Она релативна доминација хармонике непосредно после Другог светског рата³⁰⁸ прешла је у апсолутну, посебно од осамдесетих година и посебно од момента постављања Љубише Павковића за вођу Народног оркестра. Медијска доминација значила је и дефинитивну доминацију на терену.

"Златно доба" виолине је прошло. Смрт Царевца и потоња погибија Јашаревића означили су завршетак једне ере којом је доминирала виолина. Ансамбли на терену више нису имали ону неопходну потпору, медијско посвећење, показатељ важности и утицаја. Дошли су неки нови људи, устоличен је нов инструмент на месту "цара". Виолина се нагло враћа онамо одакле је и кренула, на ниво локалног, вероватно без праве прилике да постане "калиф уместо калифа"³⁰⁹. Распоред и заступљеност виолинских ансамбала и солиста се смањује, репертоар се не мења битно и не обогаћује, више нема компаса по коме се може управљати. Данас пратимо само реликте онога што је некад, не тако давно, била главна

³⁰⁸ Према поменутој анкети Оливере Младеновић.

³⁰⁹ Да парафразирамо популарног стрип-јунака *Is-No-Good*-а.

забављачка сила на линији село-град.³¹⁰ И пратимо новитете, као што су Пилерови. Пратимо виолину у измењеном издању. Друштвени и пре свега медијски услови су се изменили. Чим се тако нешто дешава, мења се и слика кореспондирајућег музичког фолклора. Изменила се и виолина и виолинска свирка. Сада више циркуска егзибиција него стилски дотерано, елегантно и препознатљиво музицирање на инструменту сјајних могућности и сјајних свирача. На хармоници се може "испалити" много нота у секунди. Виолина мора данас да покаже да може и више. Устаљена форма, начини пратње певача, карактеристике ансамбалског извођења, све се то замењује новим захтевима које наводно намеће публика. Битна је чиста виртуозност, темпа у којима се губи препознатљивост мелодије или стила свирања, све је подређено не више оном кафанском звучном уживању, већ визуелној (и слушној) брзини. Темпо друштва нагло скаче. Темпо свирке такође. Виолина се само утапа у општи звук који влада сада на новим медијима. Телевизија је сменила радио, *Пинк* је сменио *Радио-Београд*. Нови музички уредници, нове тенденције.

1995. године се покреће такмичење народних виолиниста, конкурс "Царевац" у Великом Градишту. Замишљено као виолински пандан Гучи и такмичењу трубача и блех-оркестара, овај конкурс ипак није успео да достигне ни мали део светски познатог трубачког фестивала. Од самог оснивања у жирију такмичења није било етномузиколога или сродних научника, сама идеја је изгледа стигла превише касно, не превелики број учесника - само су неке од карактеристика које су утицале на релативну непопуларност овог такмичења. Оно је остало претежно локалног карактера или барем медијски недовољно експонирано, па ако којим случајем покушате да у популарном претраживачу Интернета *Google* потражите фестивал у Великом Градишту, добићете само неколицину резултата од којих ни један није директно усмерен на само такмичење, већ на поједине учеснике који су сами себе сместили на *YouTube* сервис за представљање пре свега аматерских видео-материјала, или на помене у локалној штампи. Само такмичење чак нема ни своју официјалну Интернет презентацију,

³¹⁰ Слично помиње и Големовић када говори о односу градског и сеоског преко свирачке праксе Наифа Амзића. Види Dimitrije O. Golemović: "Odnos seoskog i gradskog na primeru svirke Naifa Amzića", *Zbornik radova KSUFJ XXXVII*, dopuni.

док у исто време фестивал у Гучи ужива фантастичну медијску покривеност и експонирање, уз "пратеће" фестивале (*Гуча Београду* и сл.)...

* * *

И то је то, поштовани читаоче. Заслужујеш свако поштовање ако читаш ове редове. Значи да си стигао до самог краја, да си га заслужио, али и да је ово штиво заслужио *тебе*. Виолина је дошла у Србију пре нешто више од век и по, тихо и лагано се ушуњала и ширила, била *кафанска герила* и освајала нове градове и нове људе, а онда, у поратном времену, бљеснула и владала једно време. Када је отишао њен некрунисани краљ, почела је да се повлачи. Срећом, није се повукла толико да је не бисмо могли приметити и забележити. Можда мало, можда премало, али ипак да се зна. И још није нестала. Само наша прича овде завршава. До неке наредне прилике...

Избор литературе

ADAMS, R. Charles

Melodic Contour Typology, *Ethnomusicology*, Vol. XX No. 2, May 1976, 179 - 215.

ADORNO, V. Teodor

Estetička teorija, Nolit, Beograd 1979.

ARNHAJM, Rudolf

Umetnost i vizuelno opažanje (Psihologija stvaralačkog gledanja), SKC, Beograd 1998.

АСАФЬЕВ, Борис

Музыкальная форма как процес, книга вторая, *Интонация*, Государственное музыкальное издательство, Москва 1947.

BACHMANN, Werner

The Origins of Bowing, Oxford University Press, London 1969.

BARTÓK, Béla and LORD, B. Albert

Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Millman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies, Columbia University Press, New York 1951.

BARTÓK, Béla

Yugoslav Folk Music, Vol. 1 - 4, State University of New York, New York 1978.

BLACKING, John

Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9, 1977, 1 - 26.

Pojam muzikalnosti, Nolit, Beograd 1992.

BOSE, Fritz

Etnomuzikologija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1975.

БУЖАРОВСКИ, Димитрије

Историја на естетиката на музиката, ФМУ, Скопје 1989.

ВЕЛИЧКОВСКА, Родна

Музички дијалекти у македонском традиционалном народном певању - обредно певање, докторска дисертација, рукопис, ФМУ, Београд 2006.

WESTERGAARD Peter

An Introduction to Tonal Theory, W. W. Norton, New York 1975.

ВИЛИЌ, Небојша

Anamorphosis - готовиот предмет во уметноста на 20. век, Horizons Unlimited Ltd, Скопје 1998.

ВУКИЧЕВИЋ-ЗАКИЋ, Мирјана

Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења, магистарски рад, рукопис, ФМУ, Београд 1993.

ВУКОСАВЉЕВИЋ, Петар

Ерске гајде, Радио-Београд, Београд 1981.

GIRO, Pjer

Semiologija, Biblioteka XX vek, Beograd 2001.

GLIGO, Nikša

Zvuk - znak - glazba (rasprave oko glazbene semiografije), Zagreb 1999.

GOJKOVIĆ, Andrijana

Narodni muzički instrumenti, Vuk Karadžić, Beograd 1989.

Muzički instrumenti - mitovi i legende, Nolit, Beograd 1992.

GOLEMOVIĆ, O. Dimitrije

Narodna muzika Podrinja, Drugari, Sarajevo 1987.

Odnos seoskog i gradskog u muziciranju lozničkog violiniste Naifa Amzića, *Zbornik radova XXXI kongresa SUFJ, Radoviš 1984*, SUFJ, Savez folklorista Makedonije, Skopje 1986, 441 - 446.

Народни музички инструмент као човекова продужена рука, *Развитак*, бр. 3 - 4, Зајечар 1992, 100 - 105.

Путујући музичар Богоје Царијевић, *Развитак*, бр. 3 - 4, Зајечар 1992, 120 - 127.

Kad instrument progovori, *Novi zvuk*, br. 1, SOKOJ, Beograd 1993, 55 - 72.

Etnomuzikološki ogledi, Biblioteka XX vek, Beograd 1997.

Рефрен у народном певању (од обреда до забаве), Реноме Бјелјина и Академија уметности Бања Лука, Београд 2000.

Роми као важан фактор развоја српске обредне праксе, *Нови звук*, бр. 17, СОКОЈ, Београд 2001, 39 - 47.

Џовек као музичко биће, Biblioteka XX vek, Beograd 2006.

Пјевање уз гусле, Етнолошка библиотека, књига 36, Београд 2009.

ГОСТУШКИ, Драгутин

Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања, *Српска музика кроз векове*, Галерија САНУ 22, САНУ, Београд 1973, 9 - 112.

ГРУПА аутора

The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll, edited by John Pareles, Rolling Stone Press/Summit Books, New York 1983.

Ethnomusicology - an Introduction, edited by Helen Myers, W. W. Norton & Company, New York - London 1992.

The New Grove Dictionary of Music Online, edited by L. Macy, 2001.
<http://www.grovemusic.com>

DEVIĆ, Dragoslav

Nove "narodne" pesme, *Rad IX kongresa Saveza folklorista Jugoslavije*, Beograd 1963, 545 - 546.

Osnovna melografska uputstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1974.

Volksmusikinstrumente auf mittelalterliche Fresken in Serbien und Mazedonien, *Studia instrumentorum musicae popularis*, IV, Musikhistoriska museet, Stockholm 1976, 78 - 84.

Etnomuzikologija, III deo (skripta), Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977.

Општи преглед народних музичких инструмената у Војводини са посебним освртом на гајде у Србији, *Рад XX конгреса СУФЈ одржаног у Новом Саду 1973*, СУФЈ, Београд 1978, 173 - 190.

Etnomuzikologija, I i II deo (skripta), FMU, Beograd 1981.

Народна музика Драгачева (облици и развој), ФМУ, Београд 1986.

Народна музика Црноречја (у светлости етногенетских процеса), ЈП ШРИФ Бор, КОЦ Бољевац, ФМУ, Београд 1990.

Народна музика, *Културна историја Сврљига II*, Народни универзитет - Сврљиг и Провећа - Ниш, Сврљиг 1992.

DESPIC, Dejan

Teorija tonaliteta, FMU, Beograd 1971.

ЂОРЂЕВИЋ, Р. Владимир

Српске народне мелодије (Јужна Србија), Књиге Скопског научног друштва, књ. I, Скопље 1928.

EKO, Umehrto

Uvod, *Estetika i teorija informacije* (priredio Umberto Eko), Prosveta, Beograd 1977, 7 - 30.

KUMER, Zmaga

Ljudska glasbila in godci, Slovenska matica, Ljubljana 1983.

ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Данка

Гајде у Војводини, магистарски рад, рукопис, Академија уметности у Новом Саду, Нови Сад 2000.

LISSA, Zofia

Estetika glazbe (ogledi), Naprijed, Zagreb 1977.

LIČ, Edmund

Kultura i komunikacija, Prosveta, Beograd 1983.

МАРКОВИЋ, Младен

Транскрипција: од презентације до анализе, *Развитак*, бр. 3 - 4, Зајечар 1992, 90 - 94.

Етномузикологија у Србији, *Нови звук* бр. 3, СОКОЈ, Београд 1994, 19 - 30.

MERRIAM, P. Alan

The Anthropology of Music, Northwestern University Press, Evanston 1964.

Definitions of Comparative Musicology: An Historical - Theoretical Perspective, *Ethnomusicology*, Vol. XXI, May 1977, 189 - 204.

МИЉКОВИЋ, Љубинко

Рачунари и етномузикологија, Центар за истраживање програма и аудиторijума РТБ, Београд 1986.

NETTL, Bruno

Theory and Method in Ethnomusicology, Collier-Macmillan Limited, London 1964.

The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts, University of Illinois Press, Urbana - Chicago 1983.

NKETIA, Sammi

Music Style of Central Africa, *Ethnomusicology*, Vol. LXII, May 2003, 98 - 109.

ОBER, Rolan

Muzika drugih, Biblioteka XX vek, Beograd 2007.

ПЕЈОВСКИ, Илија

Хармонски основи на џезот, СОКОМ, Скопје 2001.

PERIČIĆ, Vlastimir i SKOVRAN, Dušan

Наука о музичким облицима, Уметничка академија у Београду, Београд 1966.

ПЕТРОВИЋ, Радмила

Српска народна музика (Песма као израз народног музичког мишљења), Посебна издања САНУ, књ. ДХСШ, Одељење друштвених наука, Музиколошки институт САНУ, Београд 1989.

ПОРОВИЋ, Berislav

Muzička forma ili smisao u muzici, Clio - Kulturni centar Beograda, Beograd 1998.

РАДИНОВИЋ, Сања

Проблем применљивости "финске методе" у мелопоетској анализи српских народних песама, *Нови звук* бр. 12, СОКОЈ, Београд 1998, 37 - 59.

Закономерности мелопоетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе, докторска дисертација, рукопис, ФМУ, Београд 2006.

RICE, Timothy

Toward the Remodeling of Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, Vol. XXXI No. 3, November 1987, 469 - 488.

SAKS, Kurt

Muzika starog sveta, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1980.

SOSIR, Ferdinand de

Kurs opšte lingvistike, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad 1996.

STOCKMANN, Doris

Some Aspects of Musical Perception, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9, 1977, 67 - 79.

STRAJNAR, Julijan

Citira, Pizzicato, Videm - Trst 1988.

STRAVINSKI, Igor

Moje shvatanje muzike, Biblioteka Zodijak, knj. 8, Vuk Karadžić, Beograd 1966.

HAUSER, Arnold

Sociologija umjetnosti, 2, Školska knjiga, Zagreb 1986.

HERNDON, Marcia

Analysis: The Herding of Sacred Cows?, *Ethnomusicology*, Vol. XVIII No.2, 219 - 262

HOKING, Stiven

Kratka povest vremena, Alnari, Beograd 2002.

ČOLOVIĆ, Ivan

Etno, Biblioteka XX vek, Beograd 2006.

ШУВАКОВИЋ, Мишко

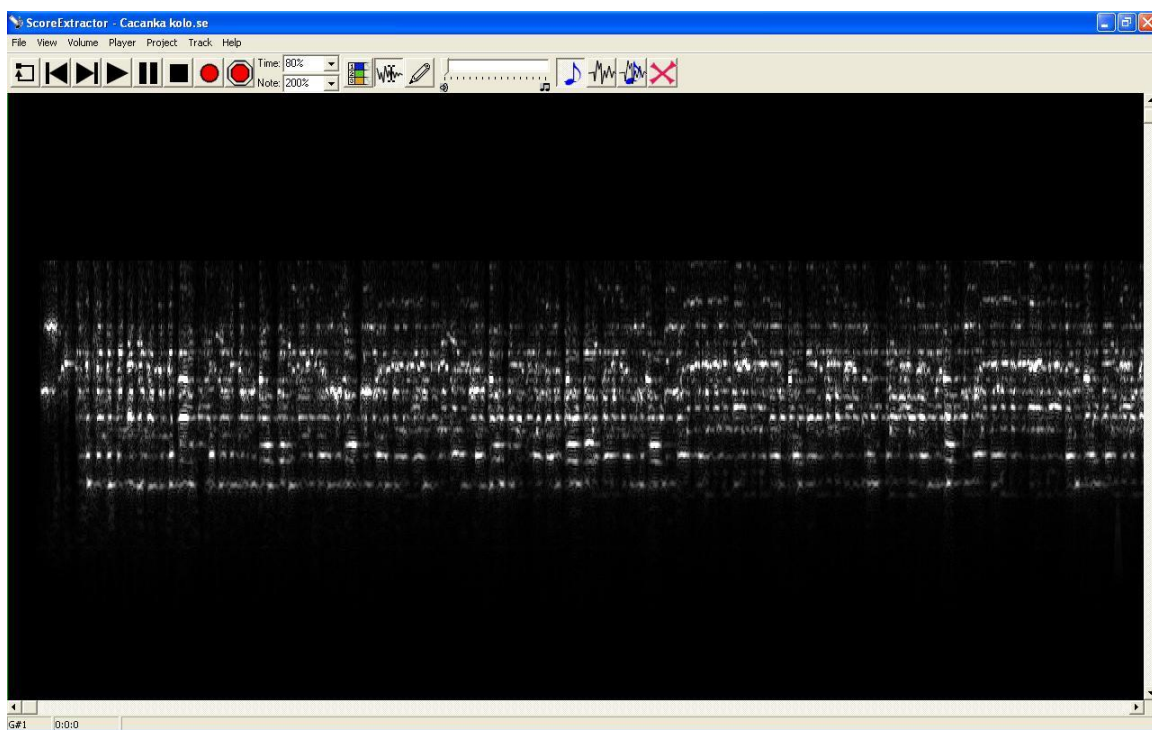
Дефиниције уметности, *IV међународни симпозијум Фолклор - музика - дело*, Београд 1995, ФМУ, Београд 1997, 27 - 34.

Етномузикологија као општа наука/теорија о музичким културама, *Међународни симпозијум Човек и музика*, Београд 2001, ФМУ, Београд 2003, 263 - 275.

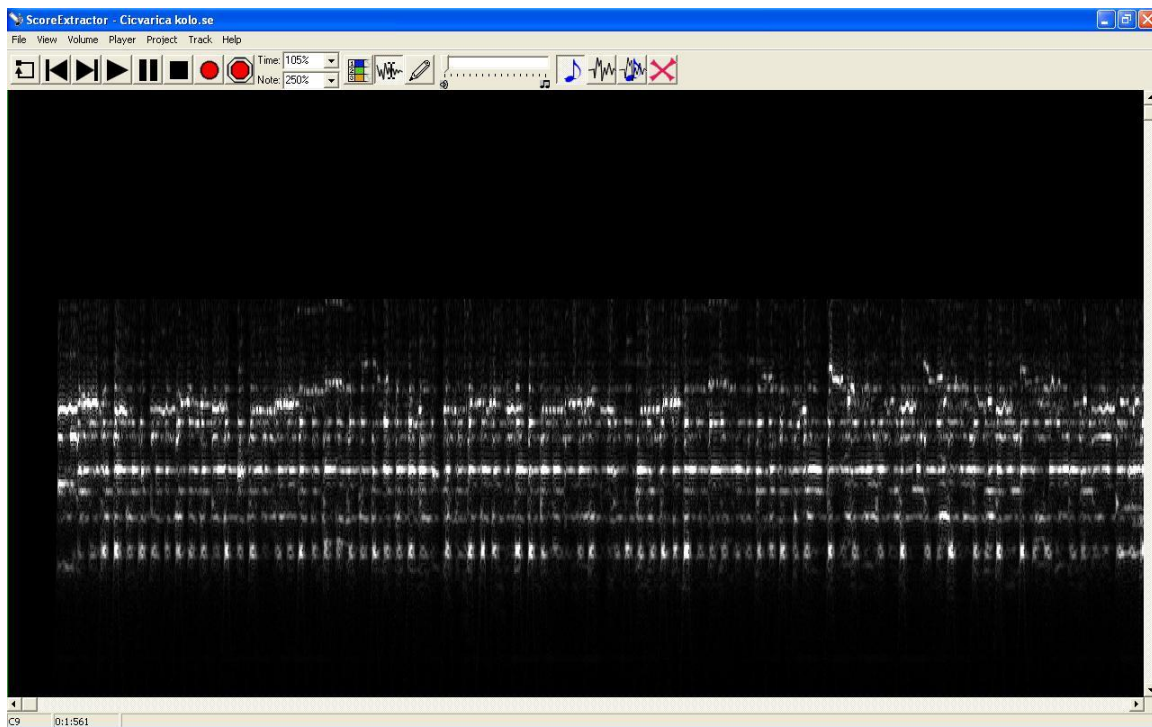
ПРИЛОГ

Одабрани сонаграми

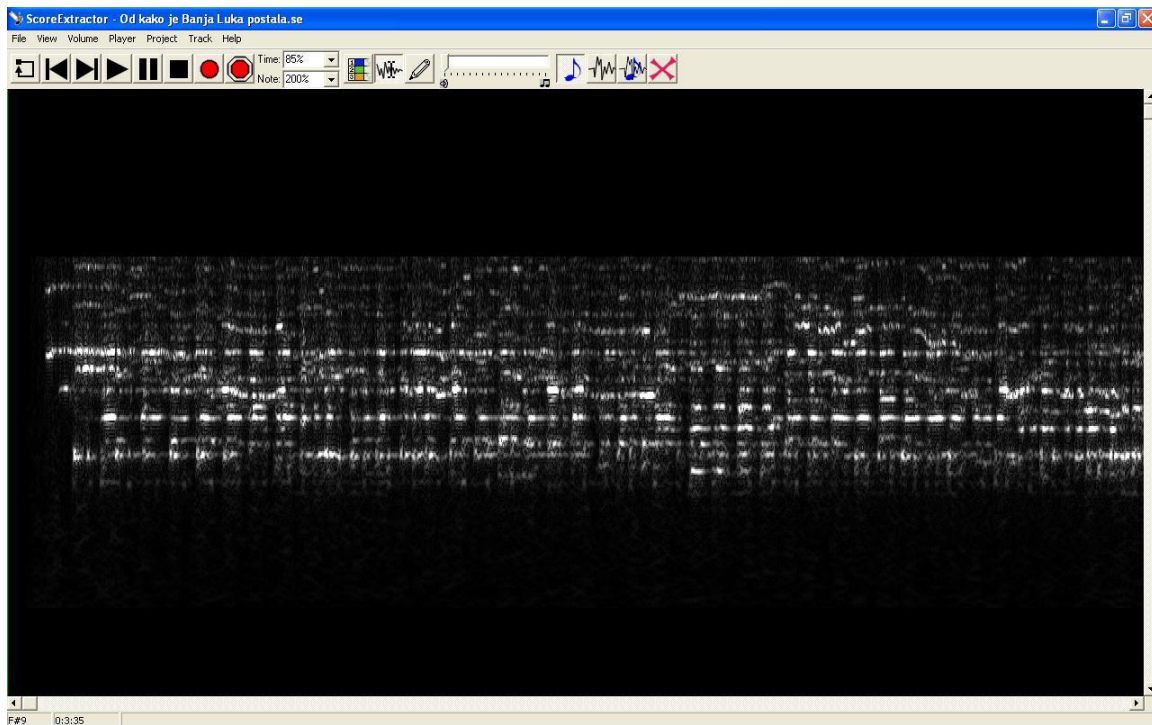
1. Чачанка коло - Ансамбл "Цицварићи"



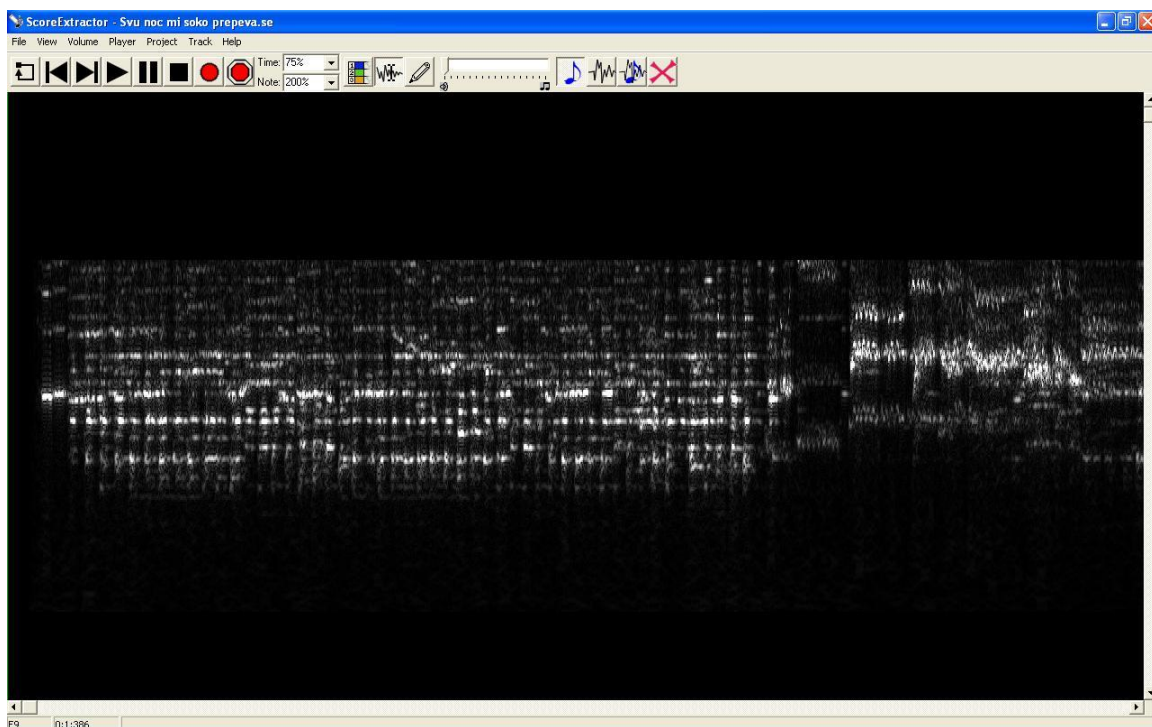
2. *Цицварића коло* - Ансамбл "Цицварићи"



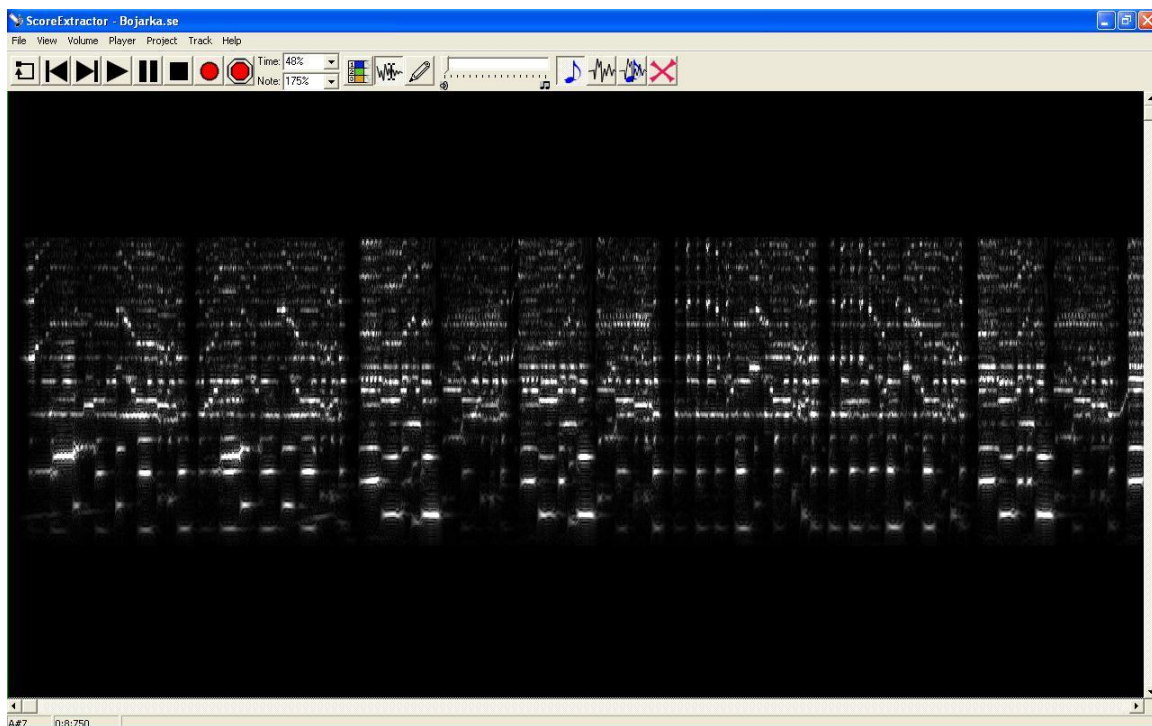
3. *Откако је Бања Лука постала* - Ансамбл "Цицварићи"



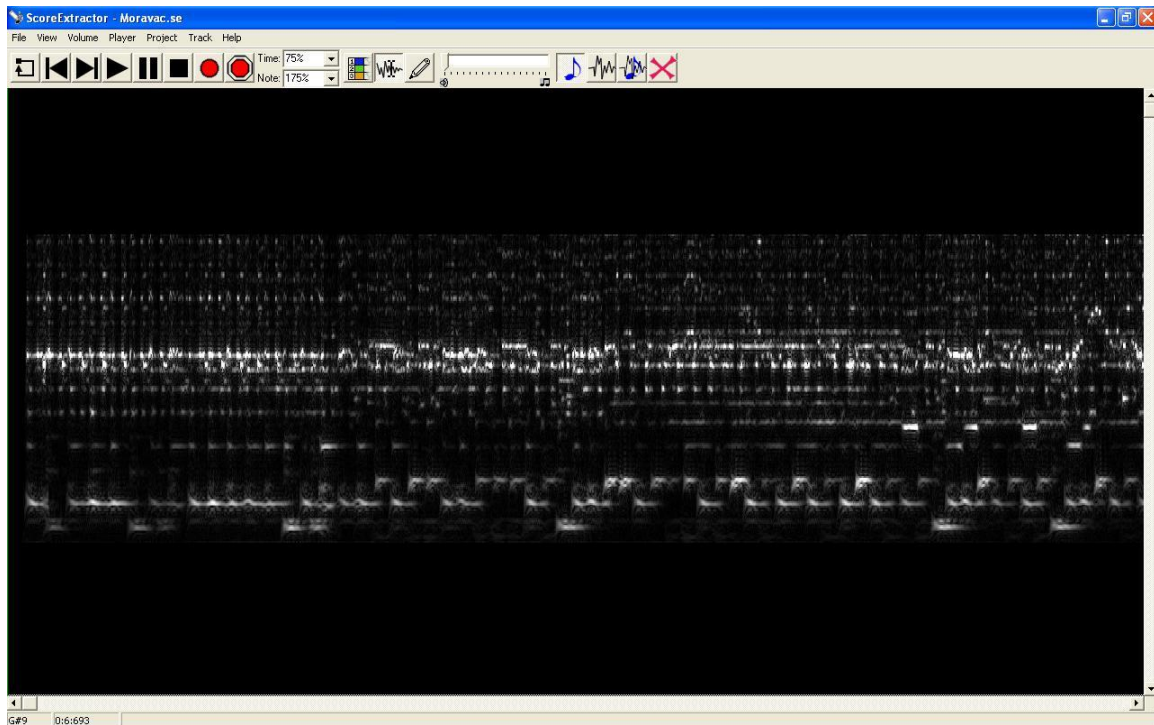
4. *Сву ноћ ми соко пренева* - Ансамбл "Цицварићи"



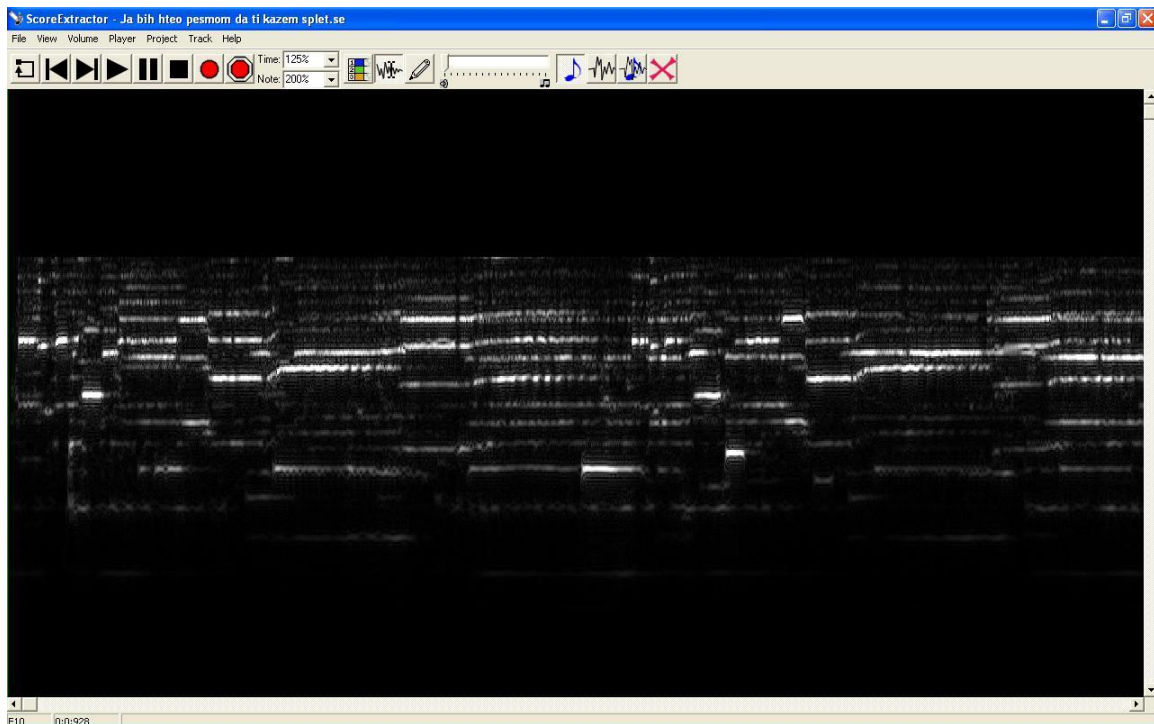
5. *Бојарка* - Властимир Павловић-Царевац са ансамблом



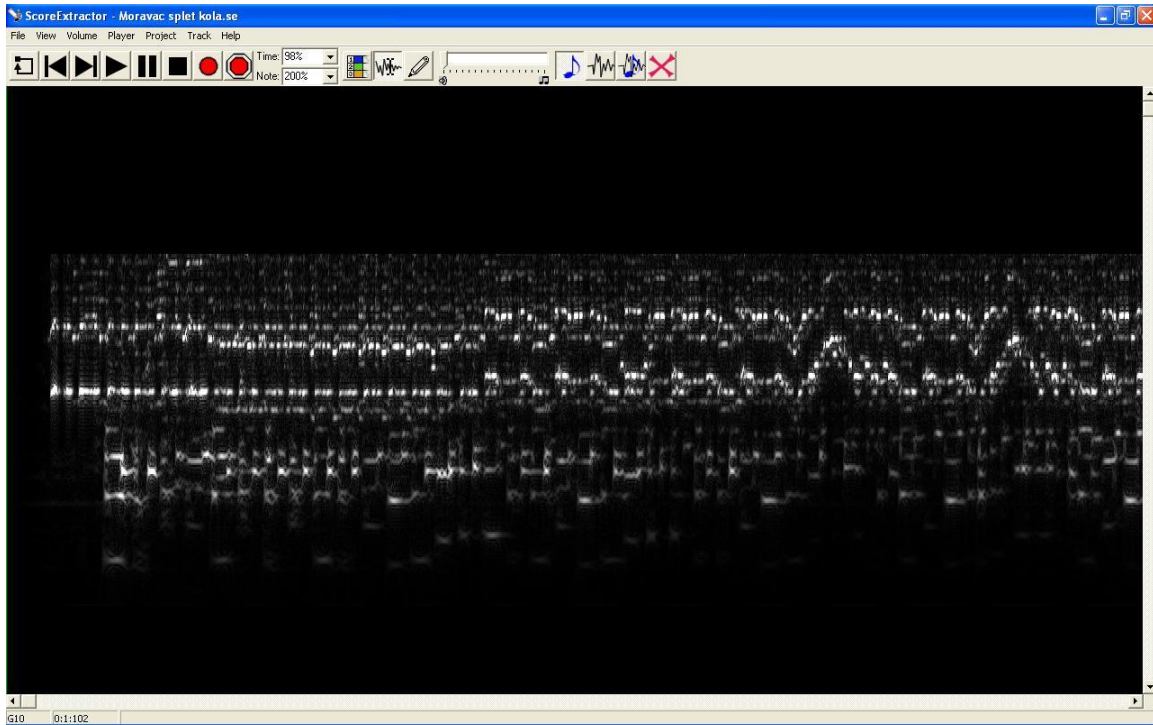
6. *Моравиц* - Властимир Павловић-Царевац са ансамблом



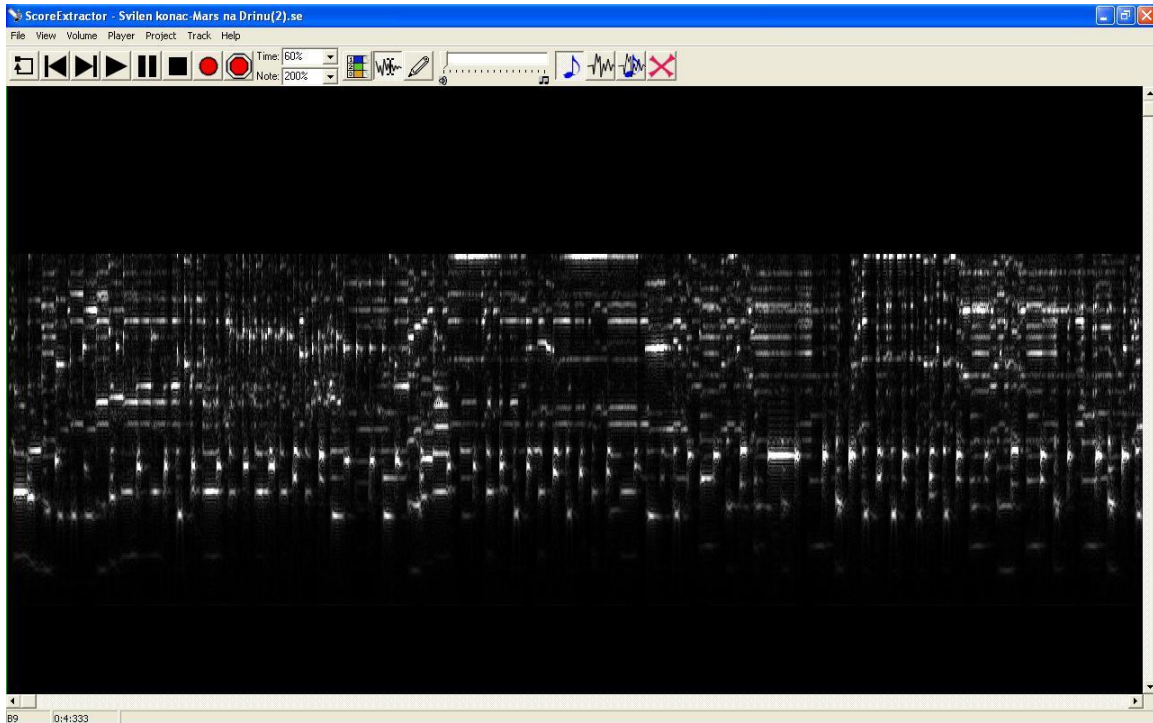
7. *Ја бих хтео песмом да ти кажем (сплет песама)* - Ансамбл "Меиновци"



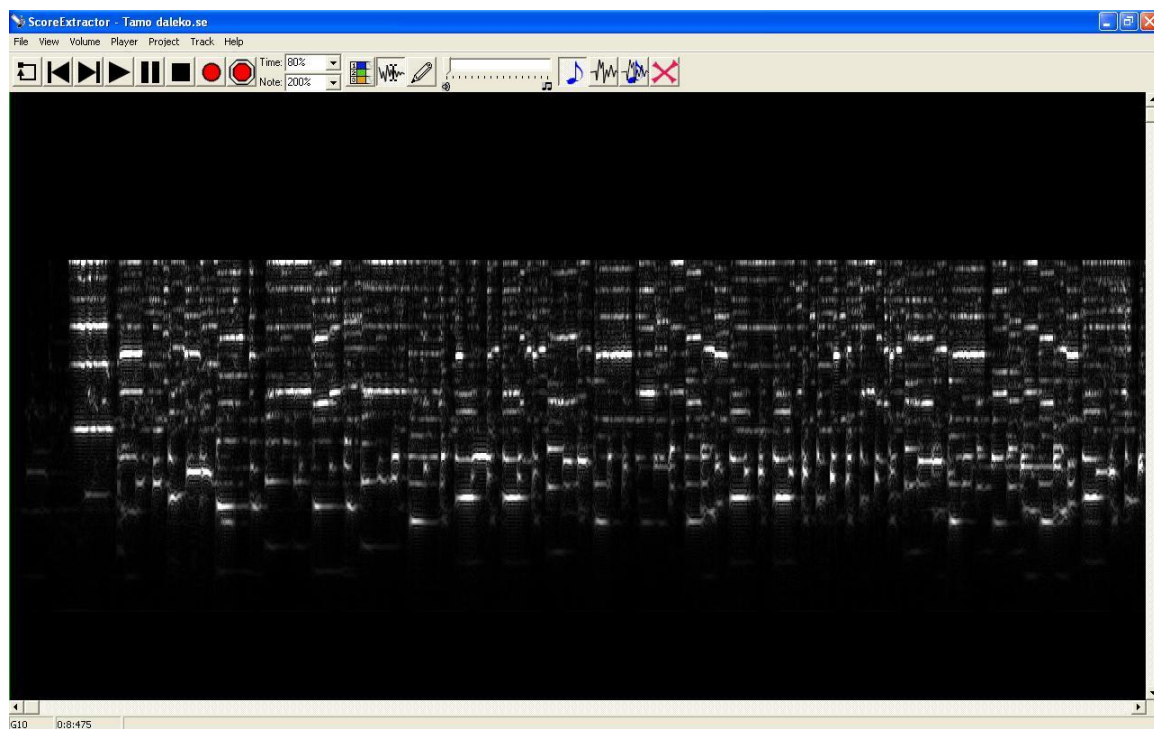
8. *Моравац (сплет кола)* - Ансамбл "Меиновци"



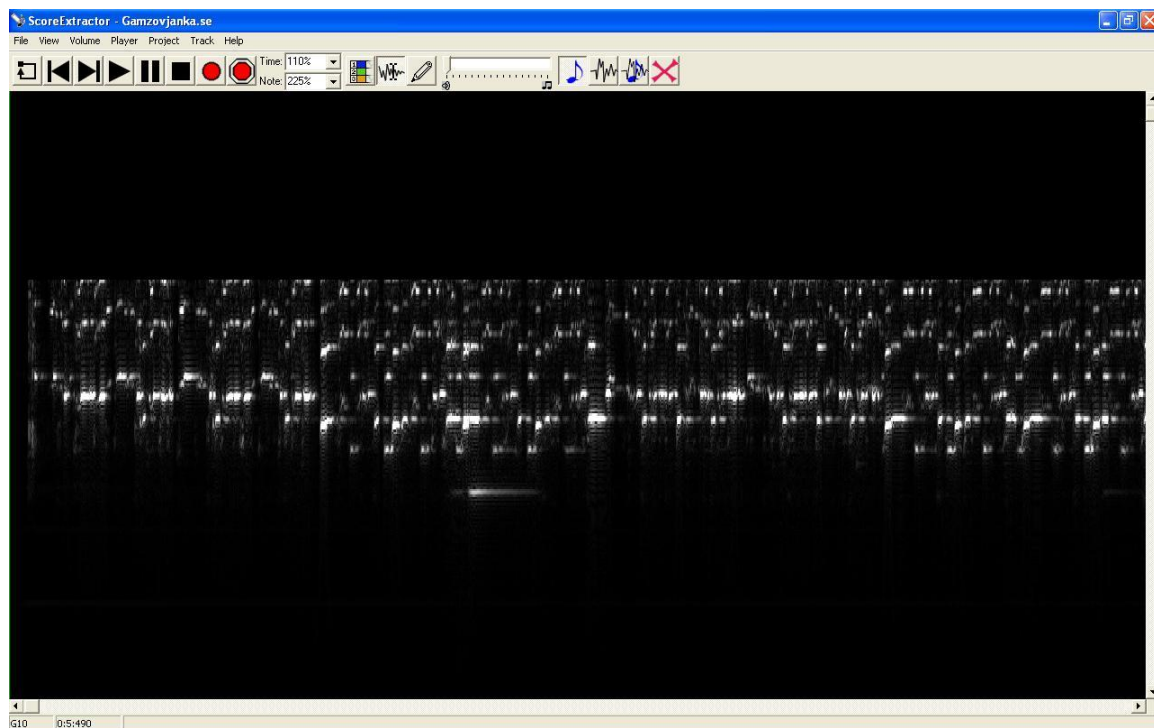
9. *Свилен конач/Марш на Дрину* - Ансамбл "Меиновци"



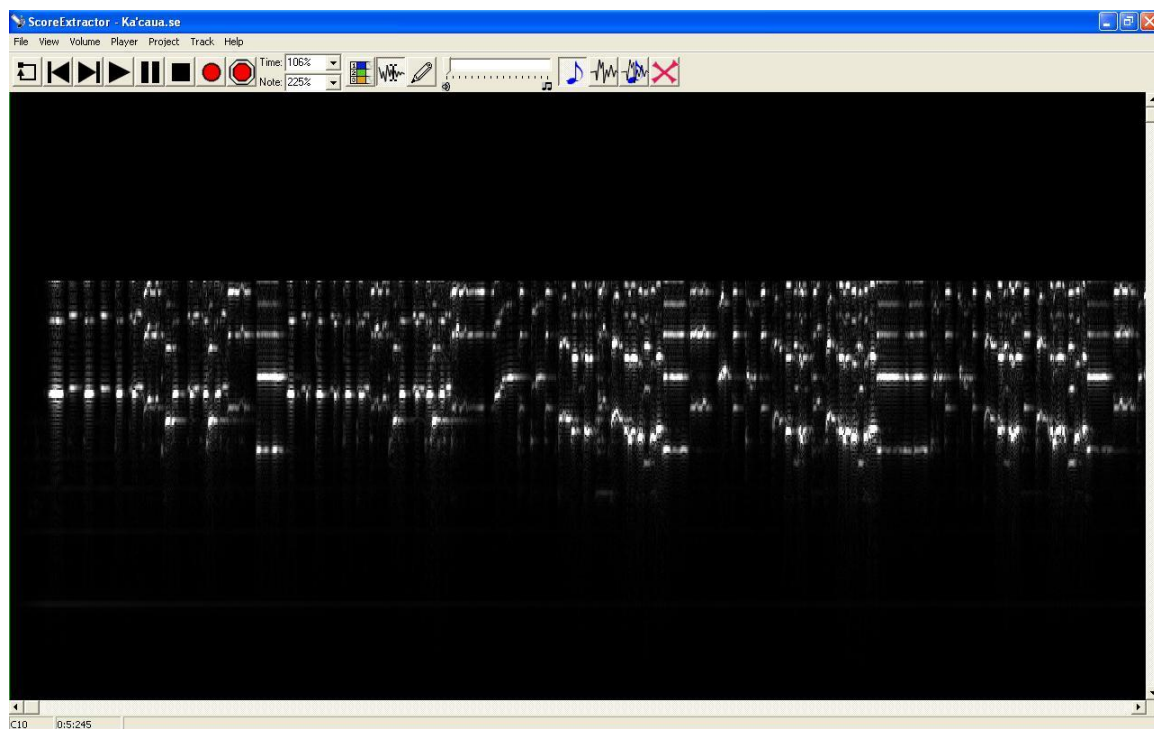
10. *Тамо далеко* - Ансамбл "Меиновци"



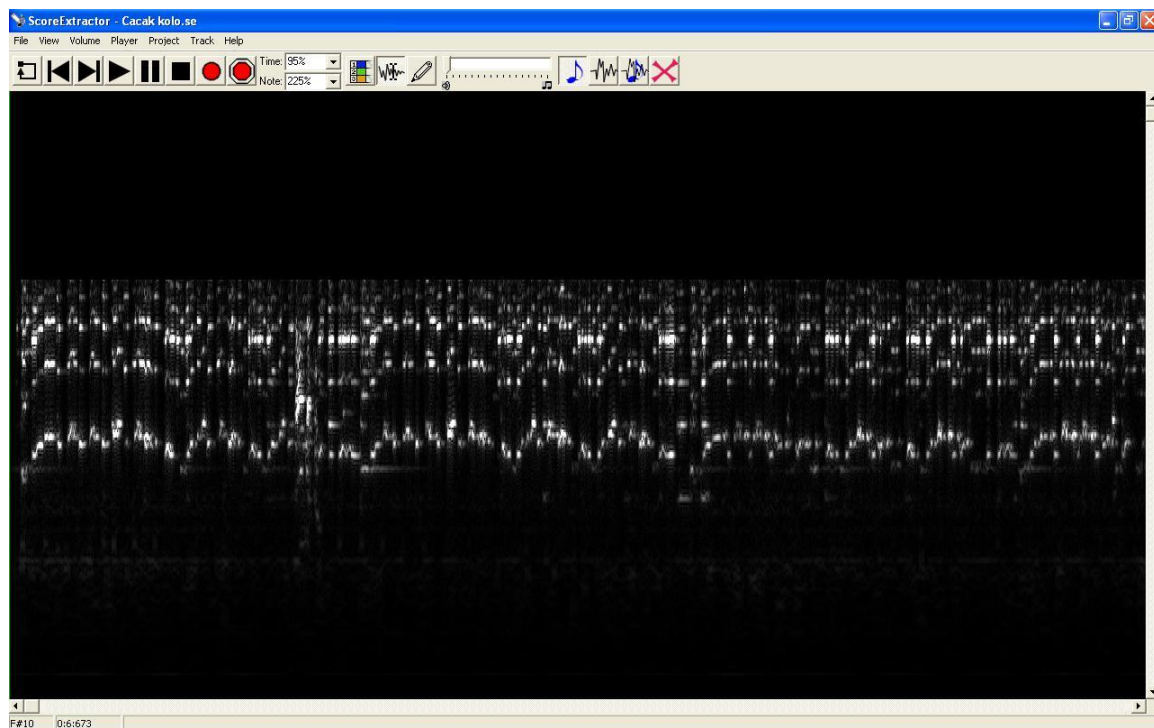
11. *Гамзовјанка* - Милан Катраницовић



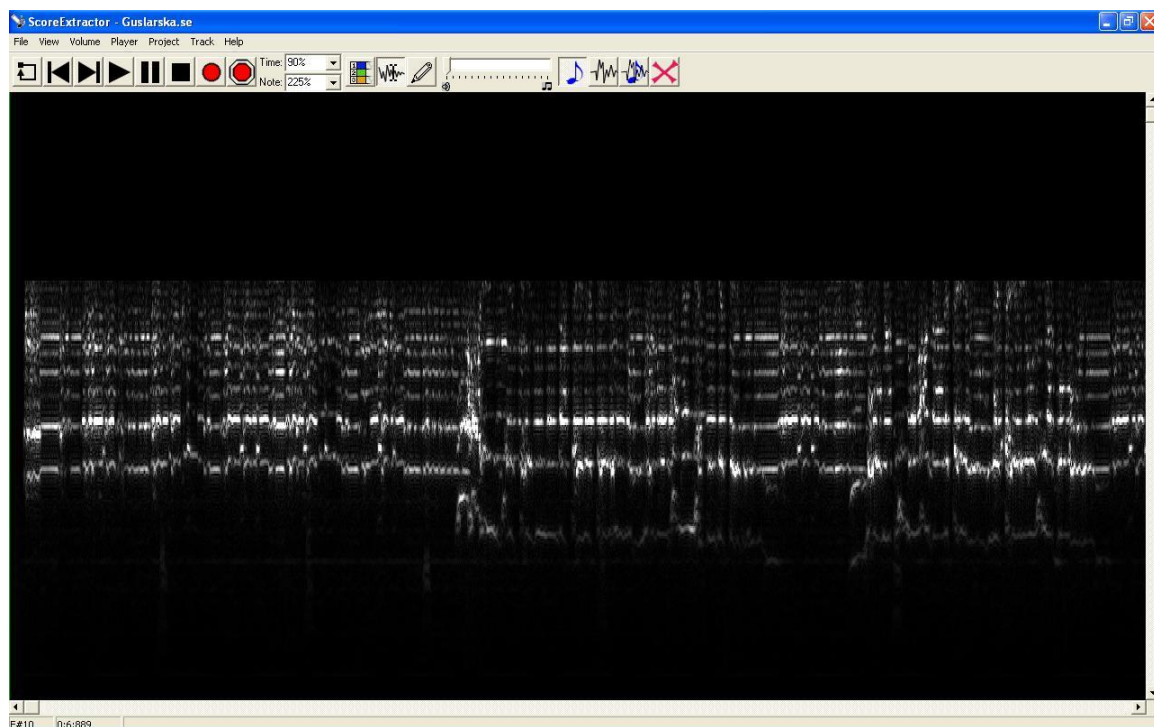
12. *Ка`цауа* - Милан Катраницовић



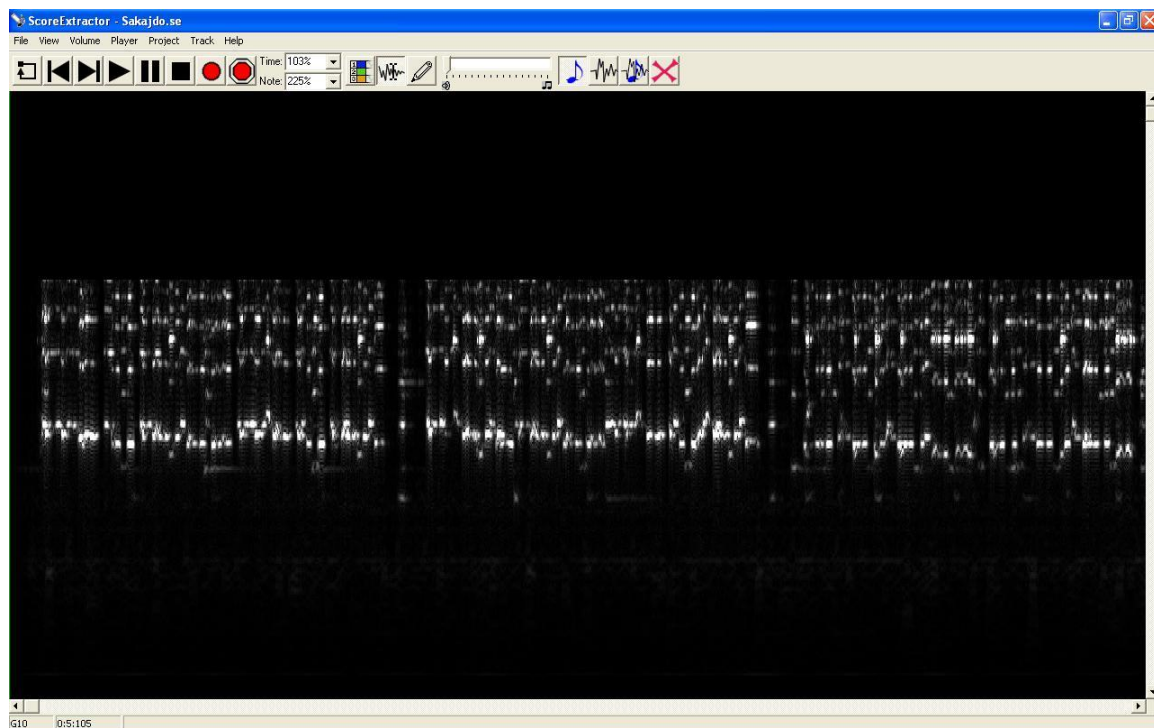
13. *Чачак коло* - Трипко Трипковић



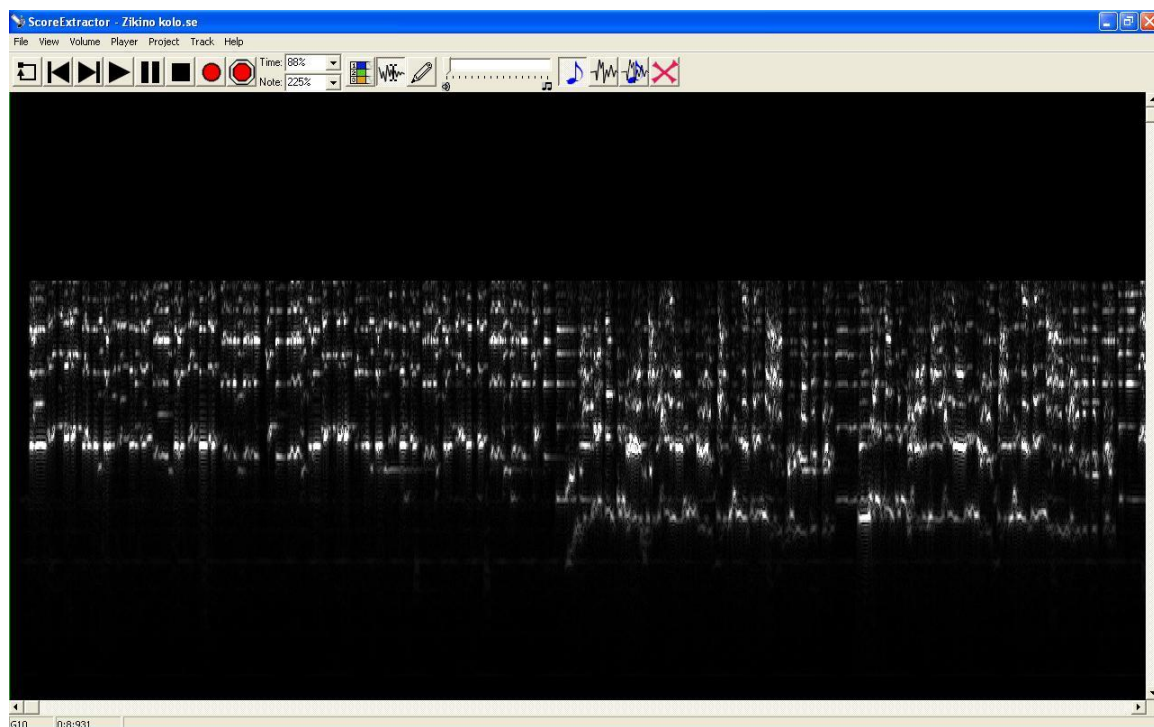
14. Гусларска - Трипко Трипковић



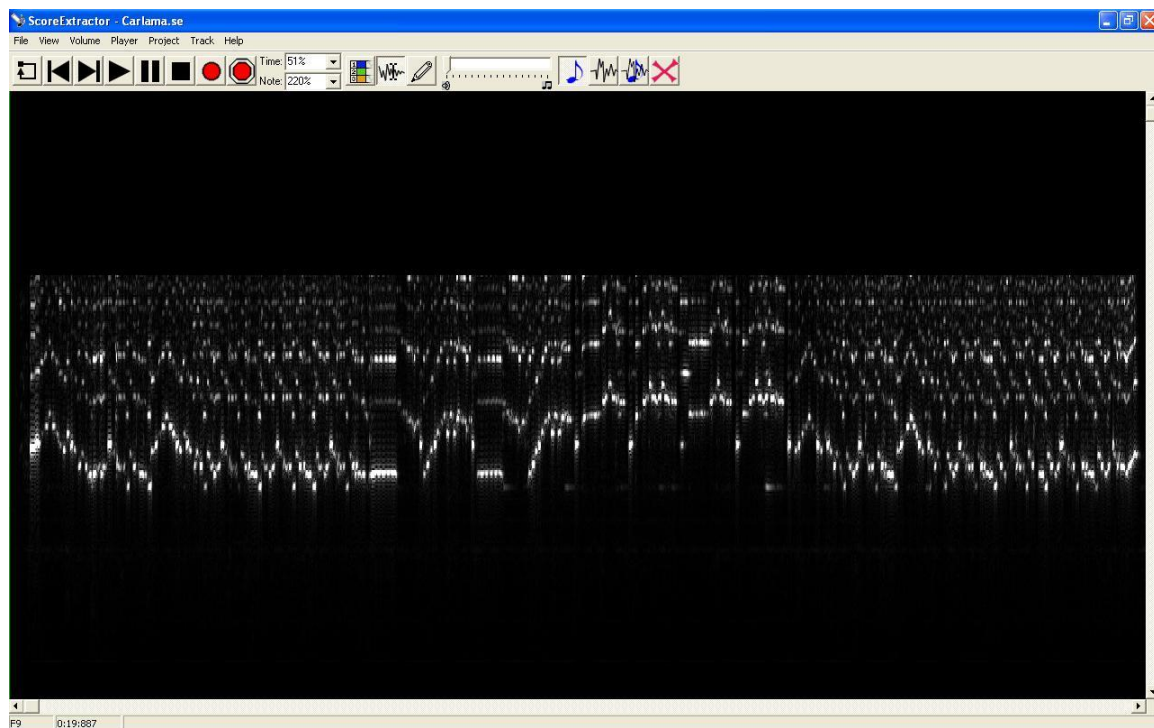
15. Сакајдо - Трипко Трипковић



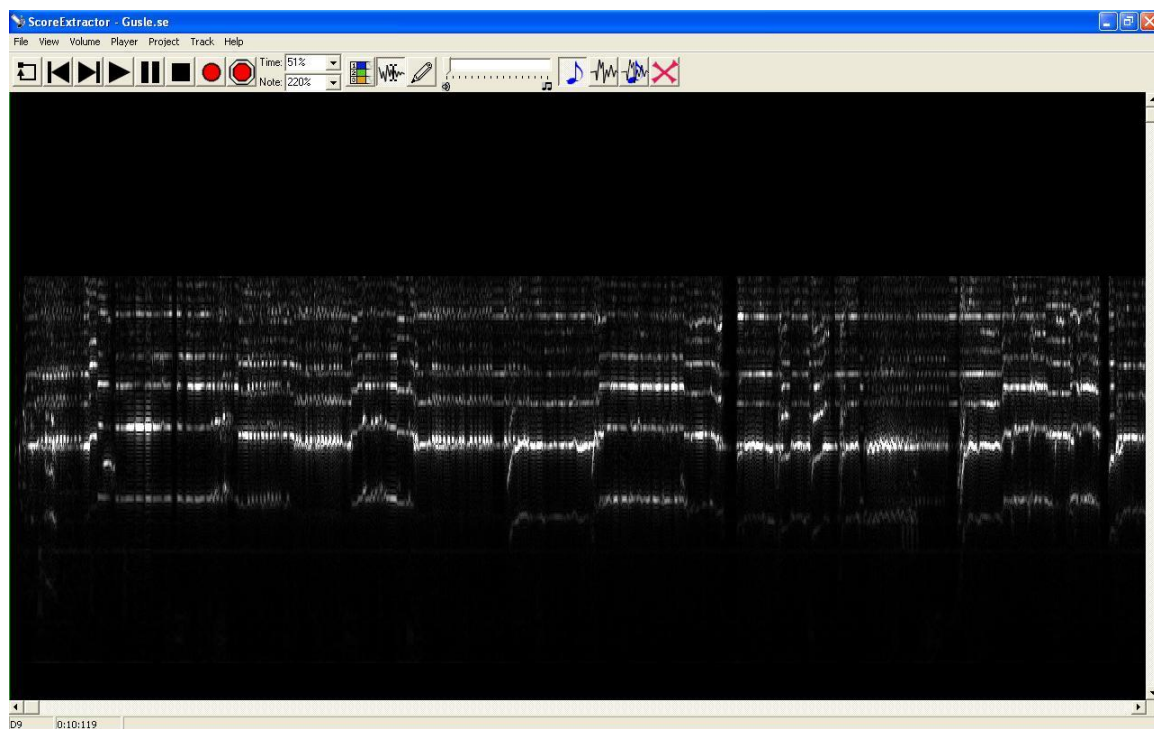
16. *Жиќино коло* - Трипка Трипковић



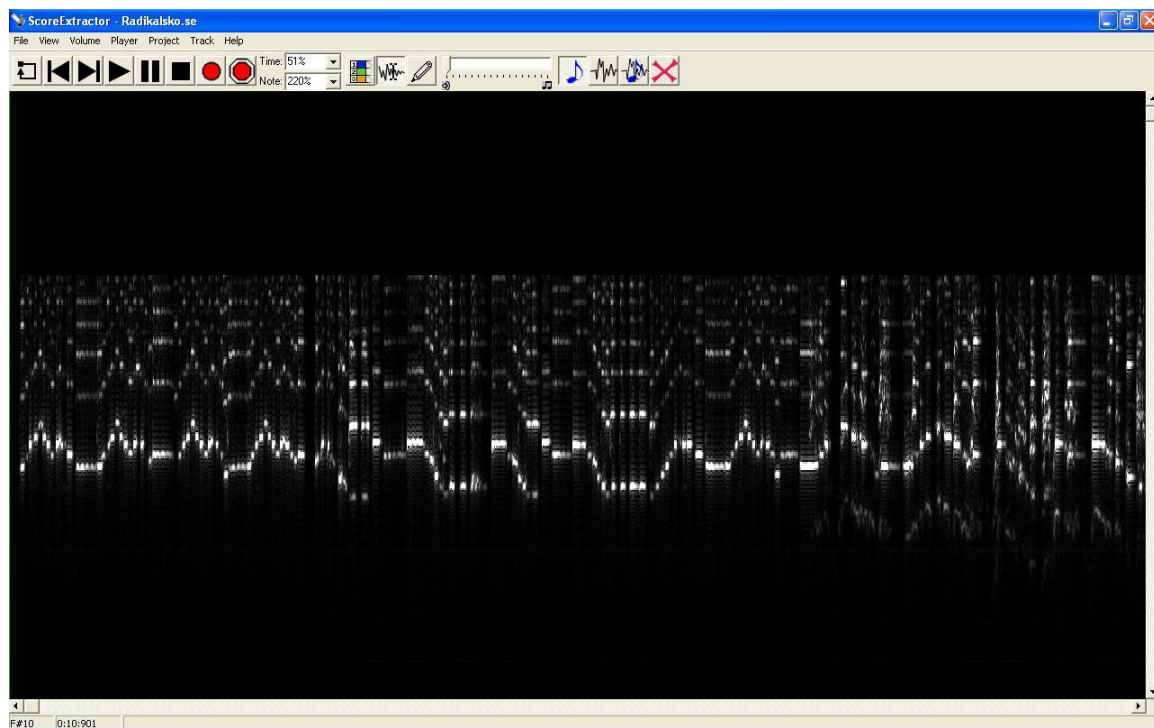
17. *Чарлама* - Аган Домић



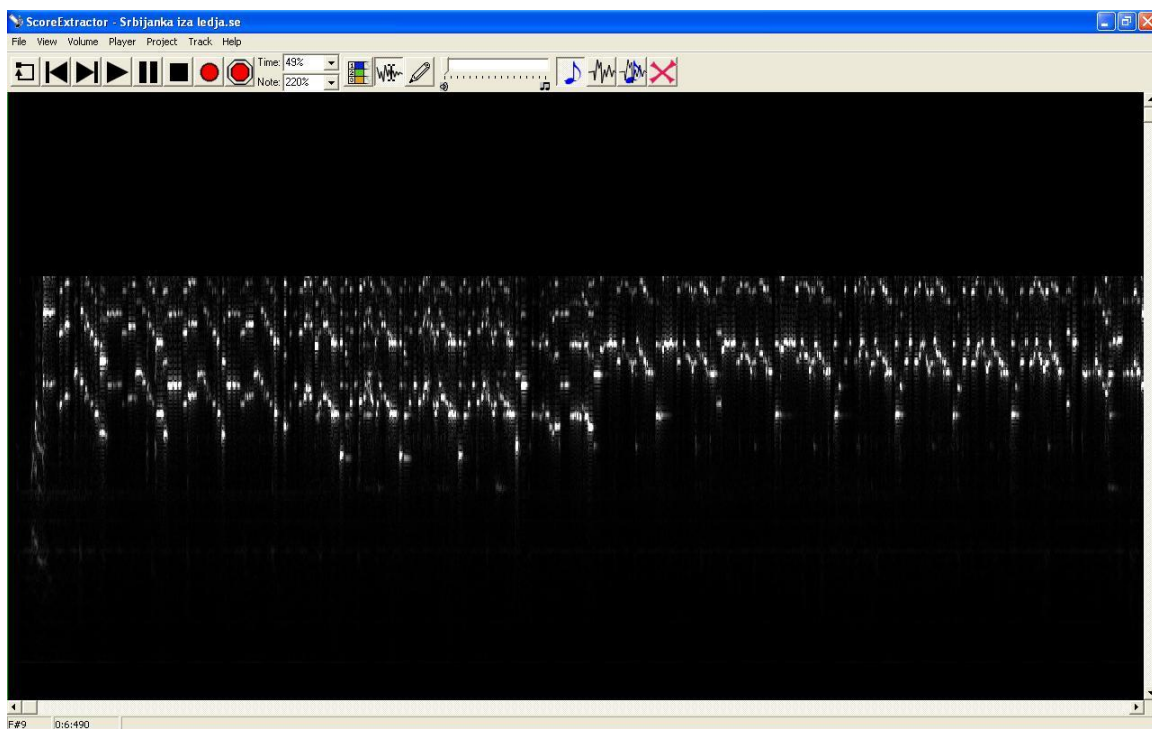
18. Гусле - Аган Домић



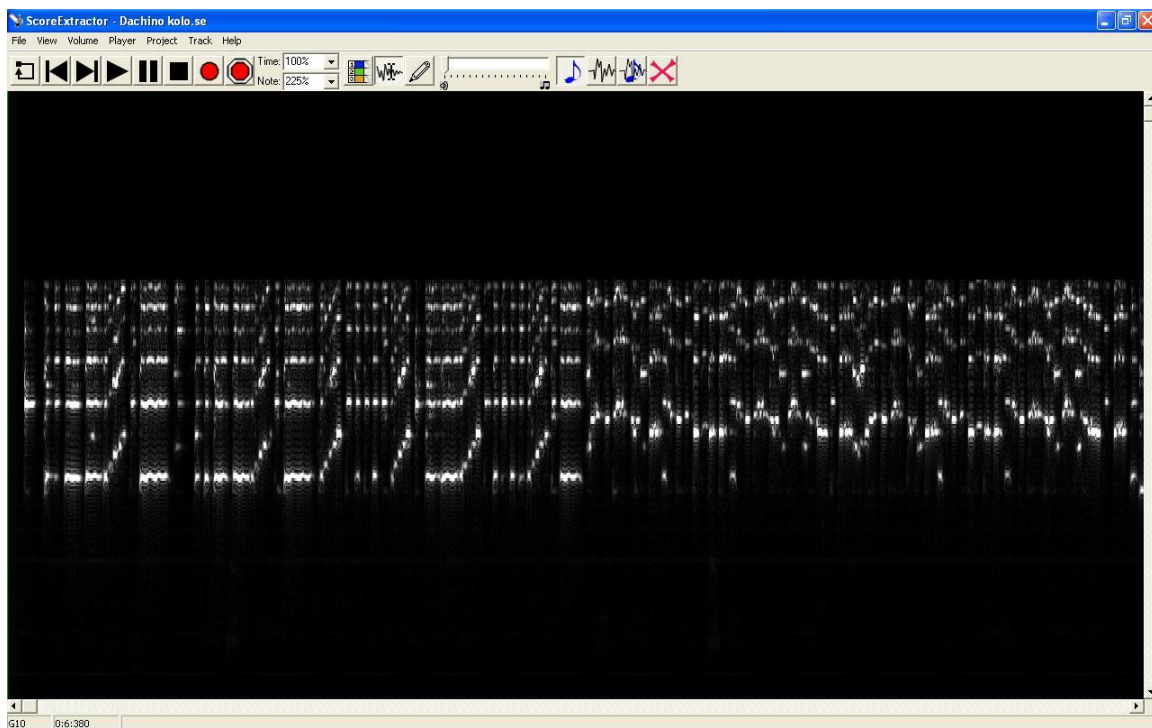
19. Радикалско - Аган Домић



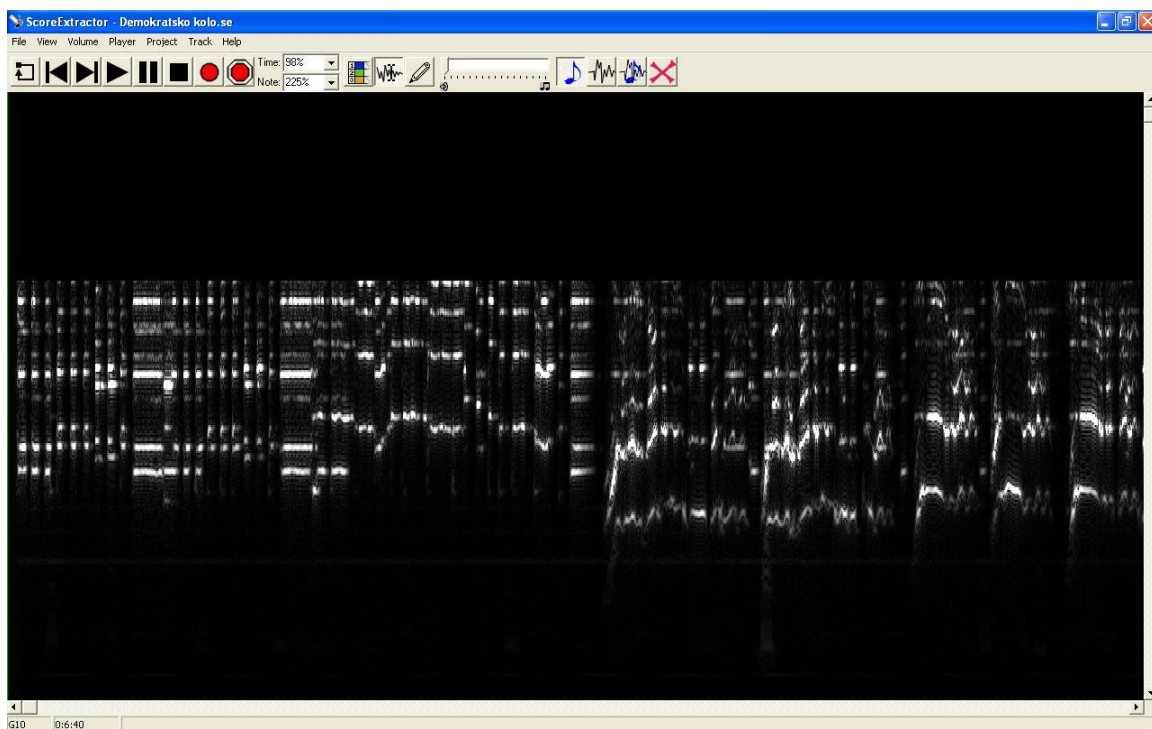
20. Србијанка - Аган Домић



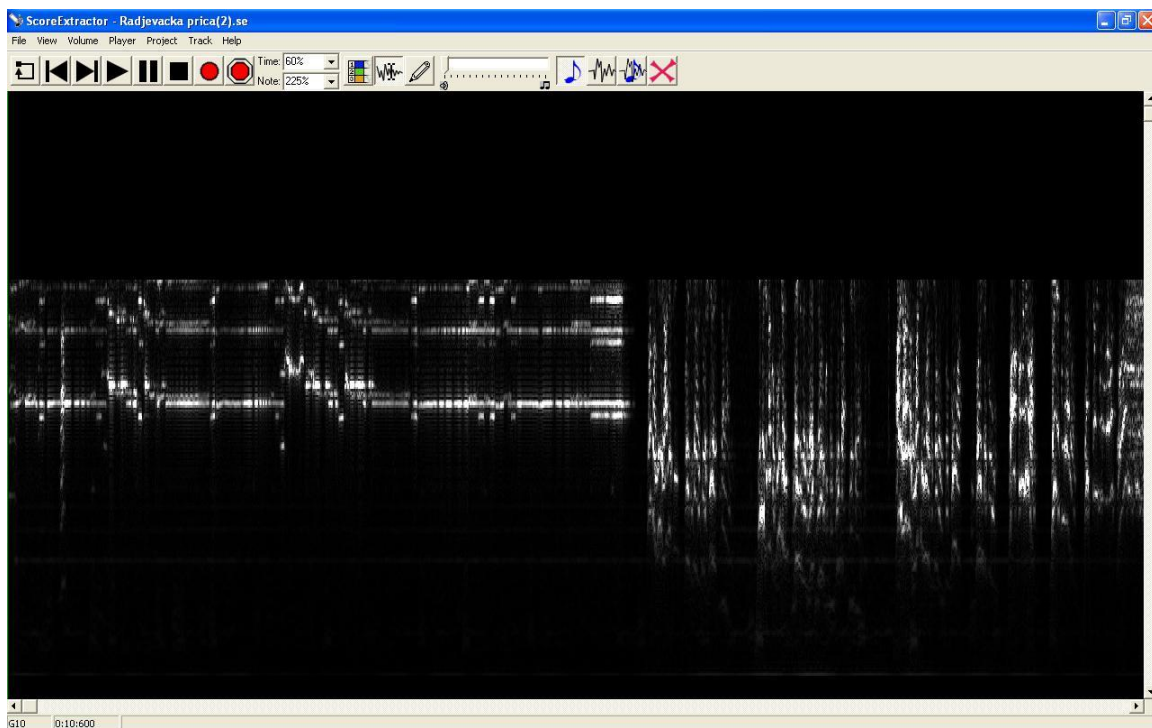
21. Дачино коло - Наиф Амзић



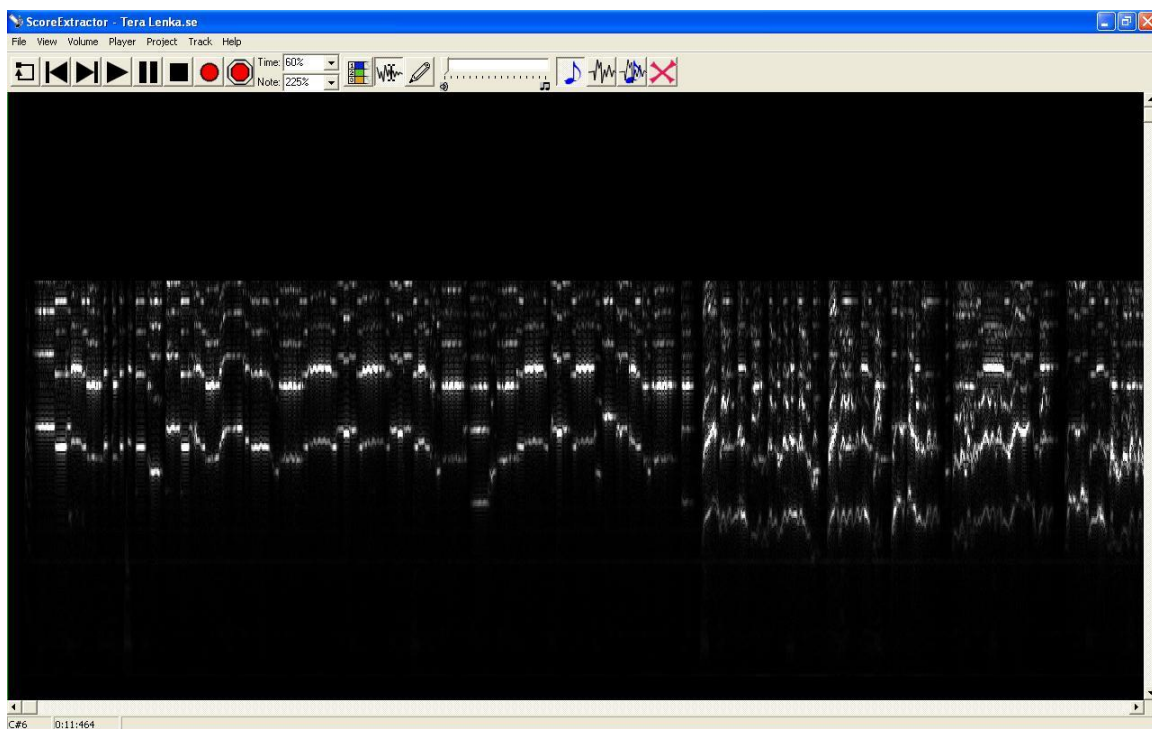
22. Демократско коло - Наиф Амзић



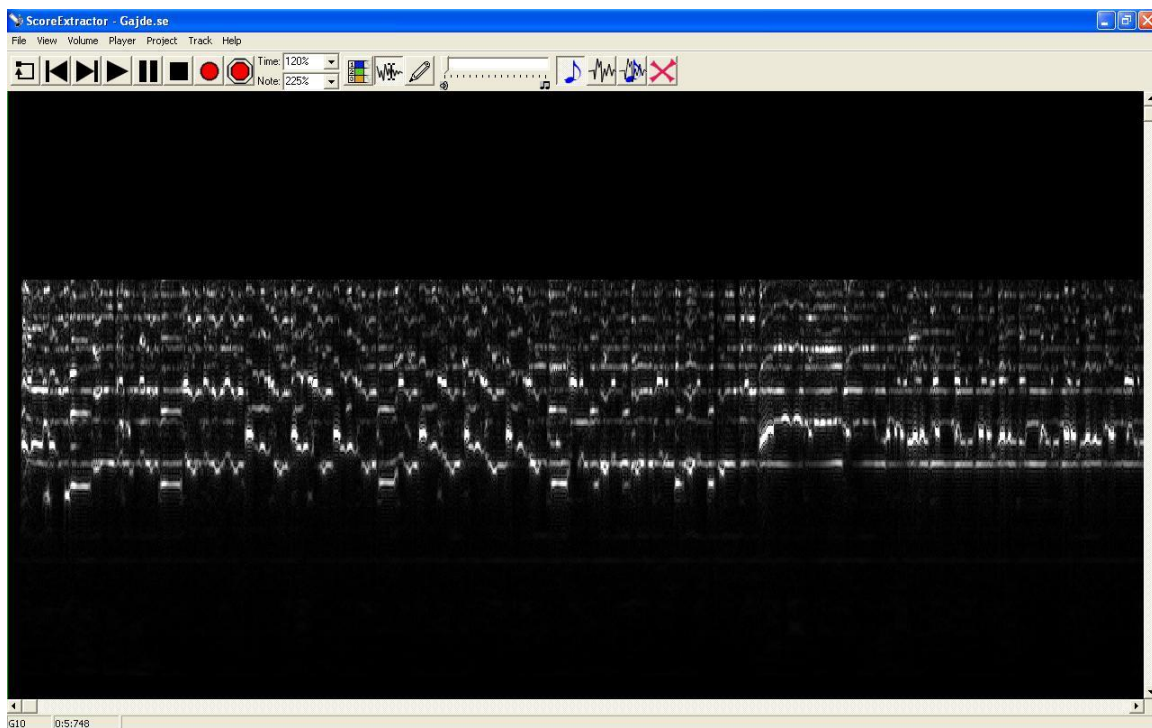
23. Рађевачка прича - Наиф Амзић



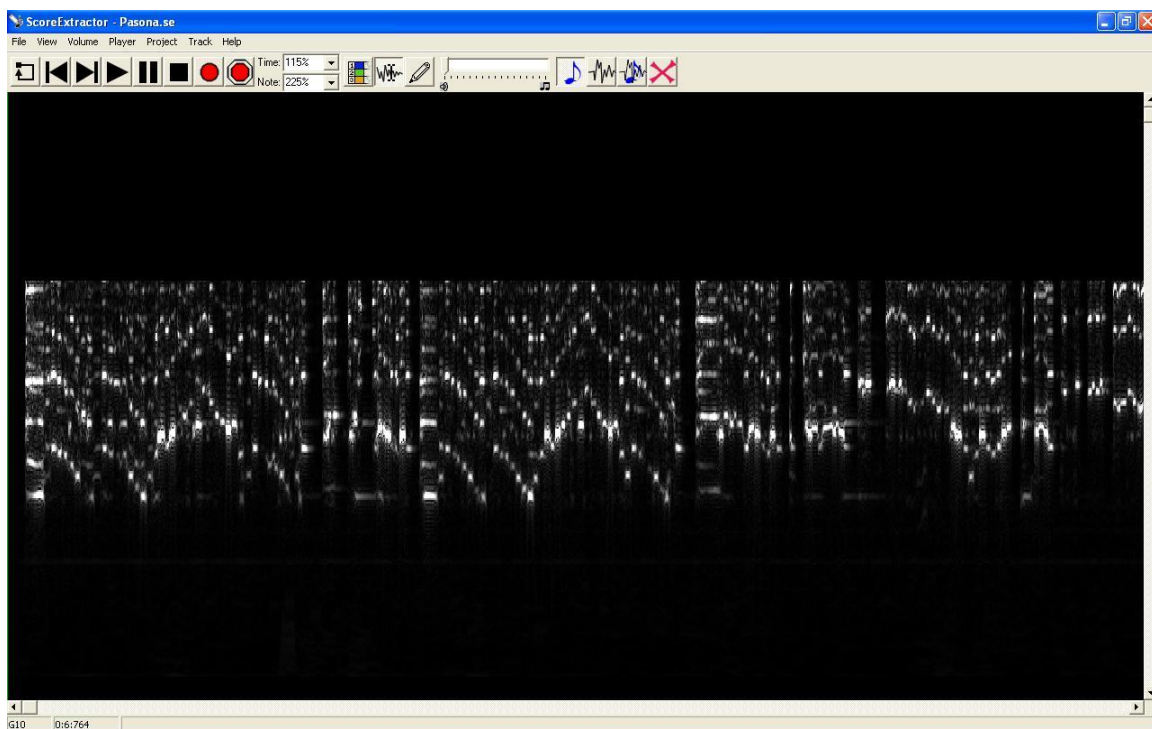
24. *Тера Ленка* - Наиф Амзић



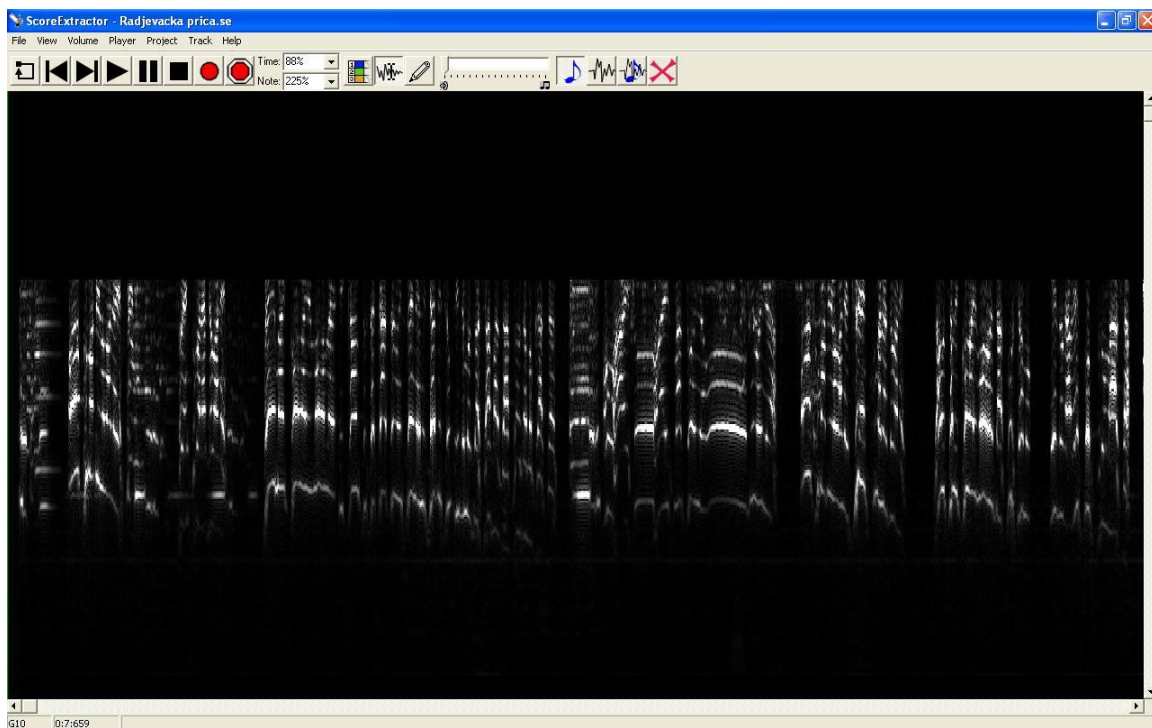
25. *Гајде* - Милош Шишић



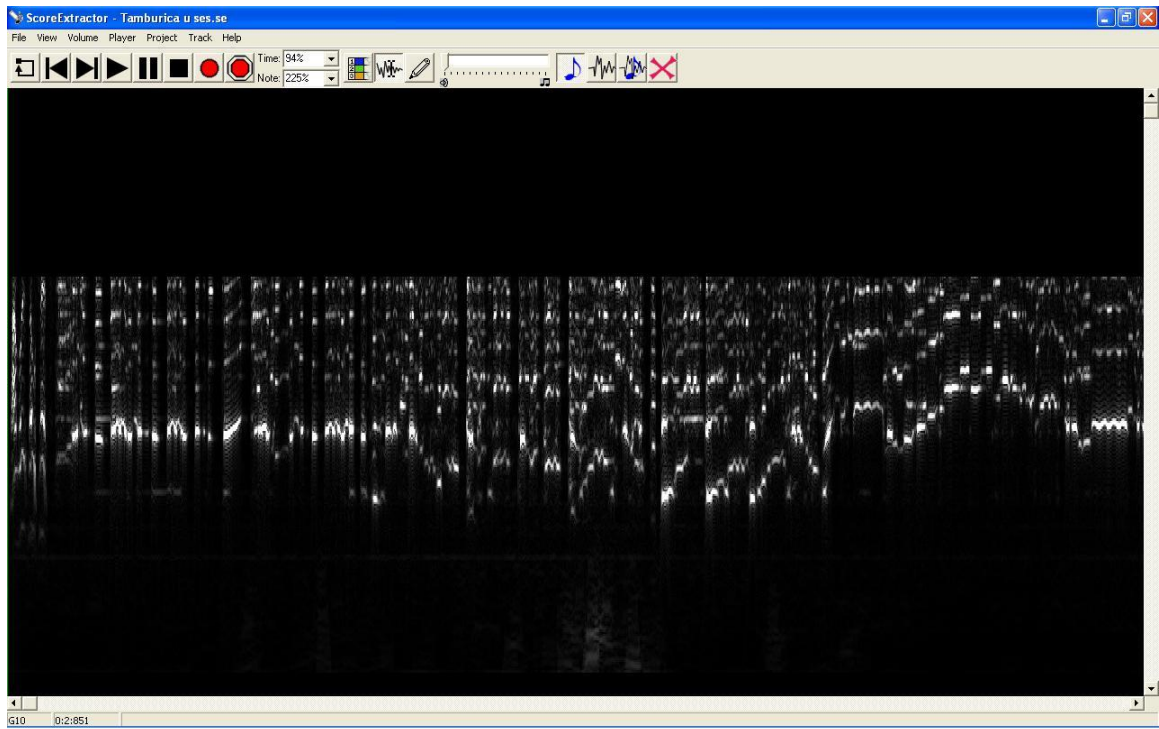
26. Пашона - Милош Шишић



27. Рађевачка прича - Милош Шишић



28. Тамбурица у шес` - Милош Шишић



Списак нумера на CD-у

1. *Чачанка коло* - Ансамбл "Цицварићи"
2. *Цицварића коло* - Ансамбл "Цицварићи"
3. *Од како је Бања Лука постала* - Ансамбл "Цицварићи"
4. *Сву ноћ ми соко препева* - Ансамбл "Цицварићи"
5. *Бојарка* - Властимир Павловић-Царевац са ансамблом
6. *Моравац* - Властимир Павловић-Царевац са ансамблом
7. *Ја бих хтео песмом да ти кажем (сплет песама)* - Ансамбл "Меиновци"
8. *Моравац (сплет кола)* - Ансамбл "Меиновци"
9. *Свилен конац / Марш на Дрину* - Ансамбл "Меиновци"
10. *Тамо далеко* - Ансамбл "Меиновци"
11. *Гамзовјанка* - Милан Катраницовић
12. *Ка`цауа* - Милан Катраницовић
13. *Чачак коло* - Трипко Трипковић
14. *Гусларска* - Трипко Трипковић
15. *Сакајдо* - Трипко Трипковић
16. *Жикино коло* - Трипко Трипковић
17. *Чарлама* - Аган Домић
18. *Гусле* - Аган Домић
19. *Радикалско* - Аган Домић
20. *Србијанка* - Аган Домић
21. *Дачино коло* - Наиф Амзић
22. *Демократско коло* - Наиф Амзић
23. *Рађевачка прича* - Наиф Амзић
24. *Тера Ленка* - Наиф Амзић
25. *Гајде* - Милош Шишић
26. *Пашона* - Милош Шишић
27. *Рађевачка прича* - Милош Шишић
28. *Тамбурица у шес'* - Милош Шишић

SUMMARY

The research of one instrument's tradition shouldn't be observed exclusively within its cultural context or broad organological scope, but as well based on some adequate musical analysis. However, the analysis of instrumental traditional music still is not as developed as the analysis of vocal tradition. We tried to build up some new methods of musical analysis in order to get appropriate results. Combining method of *parataxis* and presumptions of Westergaard's harmony, the *musical corpuscula* was born. Based on its use in musical analysis throughout this study, we managed to define some categories and to focus on historic development of violin tradition in Serbia.

The violin tradition in Serbia is somewhat specific, at least in the fact that it is a tradition performed on one of the "non-rural" instruments. In this manner, violin as an *instrument* is not of our primary interest, for materials, tools and other devices used in making of this instrument are not really relevant for ethnomusicological research. Thus, the classification and other organological tasks should not be considered (and are not) in this study.

However, the violin tradition in Serbia is specific also in the fact that it is a part of newer, *urban* tradition, but not in a sense of some Western urban tradition. Cities in Serbia effectively started to develop in the second half of XIX century, after the liberation of Serbia from Turkish rule. Their development went along with new cultural necessities of people transitioning from rural to urban way of life. Older folk instruments, such as *gajde* or *svirala* were insufficient for the new established urban standards. Besides, their sound wasn't adequate for rooms (spaces) where music was to be performed, quite often with some vocals (singing popular songs). *Svirala* was a too thin sounding instrument, while *gajde* were too loud, both for solo and accompaniment. The violin was new and interesting. New musical possibilities were excellent for broad range of utilizations, from solo performances, participation in small orchestras (mainly of string type), all the way through singing accompaniment.

Most of this tradition was attached to the fastest growing cities in Serbia, like Sabac, Valjevo, Loznica, Krupanj, Kragujevac. Family string ensembles like Cicvarici, Amzici, later Meinovci and others were widely accepted as leaders in the new tradition. On the contrary, cities closer to the Turkish border were slower in development, as well as in recognizing the new times and the new tradition. Vranje, Nis and other places in the south and south-eastern Serbia were still under strong influence of older cultural strata, thus being pretty much conservative in respect of acceptance of "westernization". Even their urbanization was executed in different manner as compared to the western part of country, based more on reconstruction than on building. Violin and violin ensembles were in that aspect considered "western", still "not accustomed" to our people.

However, in north-western and central parts of Serbia, violin was at the front of "new urban music culture", performed at the local *kafana* (specific type of restaurant). It was popular and widely accepted, but still not the landmark of urban tradition.

The founding of first radio-station in Serbia, *Radio-Beograd* in 1929 brought new possibilities. Very often, performing from Belgrade's *kafanas* was transmitted, and the new tradition had very strong means to be heard everywhere. But it was violinist Vlastimir Pavlovic-Carevac, along with his ensemble, who from 1945 till his death in 1965 made this tradition immortal.

The ensemble itself drew its roots in pre-war ensembles, such as the previously mentioned Cicvarici, but building upon their established standards. Most musical characteristics of pre-war string ensemble performing were embraced by Carevac, such as the roles of the instruments within the ensemble. The First violin is *the* main instrument, playing main melody. The Second violin has a role to accompany the first in thirds. Violas and sometimes cellos make strong rhythmic and harmonic accompaniment, while double bass has the role of playing root chord notes on the beats. However, Carevac and his ensemble made two innovations, first of them being establishing of *es-tam* rhythm pattern, characteristic today not only for string bands, but for all types of traditional bands in Serbia (basically, a pattern consisting of accents on second part of the beat, the first being a pause). This pattern was occasionally in use before them, more usual rhythmic pattern being constant thumping with accents on the first part of the beat.

The second *innovation*, if it could be labeled like that, was the specific work with accompanied singers. Carevac's ensemble often accompanied folk songs on the radio, and Carevac itself insisted on specific singing, as close to the "original" as possible (resembling rural singing). He would even chose singers from the very part of the country the song was from, just to be as "authentic" as he could. Till then, most of the singers sung like they are in opera house trying to perform like some art form of music, not like traditional song or traditional singing. Along with careful and very precise carried out arrangements for the orchestra, Carevac's performing style was widely accepted and, actually, copied among many of violin performers in the field, as well as most of his repertoire.

After Carevac passed away in 1965, the National orchestra of Radio-Belgrade was conducted by Miodrag - Rade Jasarevic, also a violinist. Violin and string ensemble still had a very strong influence on urban tradition. But in 1977 he died in a car accident. The orchestra was conducted till 1981 by Bozidar-Boki Milosevic, clarinet player, and from 1981 by Ljubisa Pavkovic, accordionist. The change in the ensemble's leading instrument marked the change in new tradition. The accordion *is* the most used instrument in today's urban tradition in Serbia. The violin is mostly used as an accompanying instrument, both in the media and in the field. Some new performers insist more on demonstration of their virtuosity, technical skills, putting musicality or traditional style on second place. Some smaller ensembles, however, still play like they played some forty or fifty years ago, but having no wider acceptance among public. Even the competition of violinists in Veliko Gradiste, since 1995, hadn't achieved any significant results. The violin obviously has had its time, and that time has passed, but the standards, styles of performing, ensemble organization, music language and many of today's formal aspects of urban traditional music are derived from the golden age of violin in Serbia.

САДРЖАЈ

Уместо предговора	3
(Пред)Увод	9
<i>Како одабрати прави пут</i>	11
<i>Дефиниције и око њих</i>	14
<i>Питање визуелизације и објективности</i>	18
Увод	23
<i>Народно и традиционално</i>	23
<i>Виолина против виолине</i>	29
<i>Шта очекујемо?</i>	37
<i>Случајни или намерни узорак</i>	40
De transcriptio	41
О историјату, кратко	53
Вук без чопора	57
<i>Хомогено јединство унутар музичке културе</i>	81
<i>Прва класификација</i>	91

Вође чопора	101
<i>О поетици</i>	144
Један против једног и других	159
<i>Изражајна средства</i>	164
<i>Анализирати музичко-формално или не?</i>	175
<i>Parataxis и његова модификација</i>	180
<i>Ка честици</i>	185
<i>Ка честици, још корак даље (или дубље?)</i>	192
<i>Изражајна средства - други пут</i>	205
<i>Корпускулама кроз материјал</i>	208
<i>Ајнштајн, релативност и корпускуле</i>	219
<i>Друга класификација (о сонаграмима)</i>	240
Завршна разматрања	251
<i>Развој српских градова друге половине XIX века</i>	251
<i>Виолина у српском граду (и селу)</i>	253
<i>Радио-Београд</i>	260
<i>Шта је било после</i>	263
Избор литературе	267
Прилог	275
<i>Одабрани сонаграми</i>	277
<i>Списак нумера на CD-у</i>	293
Summary	295