Originalni naučni rad
UDK 784.4(497.11)

Vesna Karin[1]
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti Novi Sad
Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju

TRADICIONALNO PEVANJE I ETNOMUZIKOLOGIJA: REFLEKSIJE

Apstrakt: O tradicionalnom pevanju u Srbiji uči se kroz iskustvo, percepciju, opisivanje, analizu i promišljanje. Polazeći od određenja Alana Meriama (Alan Merriam) da se proces učenja može odvijati na različite načine (u okviru socijalizacije, edukacije i/ili školovanja), u radu se razmatra proces učenja o tradicionalnom pevanju kroz refleksiju mog sopstvenog pevačkog iskustva, koje se razvijalo od perioda osnovnog (opšteg i muzičkog) obrazovanja do danas. Usvojeno znanje i iskustvo pevanja tradicionalnih pesama kasnije sam prenosila učenicima, studentima i članovima pevačkih grupa u okviru KUD-ova kroz praktičan rad sa njima.

Tradicionalno pevanje u Srbiji jedna je od glavnih tema, koja je locirana u centar teorijskih i epistemoloških rasprava u procesu konstituisanja etnomuzikološkog znanja. U radu će biti razmatrano ispitivanje svrhe usvajanja praktičnog znanja i iskustva kroz proces učenja tradicionalnih pesama, te će na taj način biti pokazano zbog čega je praksa i iskustvo važno za etnomuzikološka istraživanja i zaključke do kojih se dolazi.

Ključne reči: teorija, praksa, etnomuzikologija, pevanje tradicionalnih pesama

Uvod

Etnomuzikologija kao naučna disciplina postavlja veliki broj pitanja među kojima je svakako i tradicionalna pesma, tj. tradicionalno pevanje, kao i sam način izvođenja tradicionalnih pesama. O tradicionalnom pevanju u Srbiji uči se kroz teoriju, percepciju, opisivanje, analizu i promišljanje, ali i kroz praktično iskustvo. Tradicionalno pevanje je moguće proučavati sa različitih aspekata, te na samom početku treba naglasiti da su tradicionalno pevanje tj. tradicionalna pesma, analizirana i istraživana kao predmet naučnih ispitivanja

1 E-mail: kavesna@yahoo.com

u etnomuzikologiji, i pevanje tradicionalnih pesama dva različita koncepta. S jedne strane, dosadašnji rezultati naučno-istraživačkog rada mogu nam reći o karakteristikama tradicionalnih pesama u određenom kraju (kroz razmatranje muzičkih parametara), o izvođačima, kontekstu izvođenja određenih pesama, odnosno njegovoj funkciji, kao i promenama muzičkih karakteristika pesama u dijahronijskoj dimenziji. S druge strane, mnogo je manje naučnih radova koji obrađuju temu izvođenja tradicionalnih pesama (u ruralnim i urbanim sredinama, o fizičkom iskustvu tokom pevanja, metodologiji učenja izvođenja tradicionalnih pesama i sl.). U ovom radu ispituje se svrha usvajanja praktičnog znanja i iskustva samog čina pevanja. U radu će biti reči o međusobnom odnosu teorije i prakse u etnomuzikologiji. Takođe, biće ukazano na razloge važnosti prakse i iskustva za etnomuzikološka istraživanja i zaključke do kojih se dolazi.[2]

Teorija i praksa

Pitanjima teorije i prakse do sada je posvećeno mnogo pažnje u literaturi. Teorija je u domenima umetnosti, kulture i/ili društva, uvek specifično definisana, tako da su principi njenog razvoja u toku različitih istorijskih perioda zasnivani na neistovetnim principima i u skladu sa njihovom promenom modifikovani. Iz domena savremene umetnosti, teoretičarka Ana Vujanović navodi tumačenja pojma teorije u širem i u užem smislu: u najširem smislu, apstraktna misaona konstrukcija koja nastaje u području nauke u koju je, osim teorije, uključeno i neapstraktno empirijsko istraživanje, dok je u užem smislu teorija „skup logički povezanih teza o jednom predmetu" (Vujanović 2007, 12).[3] Praksa može biti definisana kao „stvarna, neposredna korisna delatnost nasuprot teoretskoj, misaonoj" (Клајн, Шипка 2006, 971–972). U diskursu teorije umetnosti, Miško Šuvaković praksu imenuje kao „umetnička praksa" i definiše kao „povezanost stvaralačke delatnosti, svesti, teorije, uverenja i oblika ponašanja u svetu umetnosti i kulturi" (Šuvaković 1999, 267). U periodu poststrukturalizma teorija se nameće kao novi vid konceptualizacije i podrške različitim intervencijama u društvu. Savremeni smisao teorije zasniva se na „nameri da se stvaraju određeni konceptualni okviri koji bi nudili sredstva za interpretaciju koja nije nezainteresovana i objektivna, već predstavlja osnovu za aktivno delovanje u svetu" (Đorđević 2009, 11).

2 Cilj ovog rada jeste da da pokušam da odgovorim na neka od postavljenih pitanja, budući da me data tema godinama zaokuplja, upravo prema pravilu da „svako od nas piše prvenstveno da bi samom sebi odgovorio na pitanja koja postavlja" (Gavrilović 2011, 6). Pišem ovaj rad sa ciljem da aktuelizujem probleme u vezi sa tradicionalnim pevanjem u Srbiji: pitanja terminologije, značenja pojedinih termina, sintagmi. Naime, smatram da su uz rezultate novijih etnomuzikoloških istraživanja neophodna i nova promišljanja o ovoj temi, imajući u vidu značaj i potencijalne mnogostruke domete tradicionalnog pevanja u Srbiji.

3 Opširnije pisanje o definisanju teorije i prakse ne staje u okvir ovog rada. Detaljnije je pisano u: Карин 2014, 443–452 и Карин 2015, 17–22.

Prihvatanje značaja teoretskih promišljanja ima mogućnost aktivnog uticaja na oblikovanje interpretativnih tumačenja određene kulturne prakse koja se opet transformiše i menja svoje značenje u zavisnosti od teorijske koncepcije. U savremenoj teoriji (koja se vezuje za globalno društvo od sedamdesetih godina 20. veka do danas), koja se naziva i „teorija kao uvek-već praksa", jer se u okviru ovakvog koncepta ne ostvaruje jedinstvo teorije i prakse, sama teorija već jeste društvena praksa; „savremena teorija ne teži uključivanju u društvenu praksu, jer se uvek-već pojavljuje usred nje, kao njen interproizvodni proces" (Vujanović 2007: 17–43).[4]

Pitanje odnosa teorije i prakse, kao što može biti primećeno, pokazuje različite odgovore u zavisnosti od perioda kada se ono postavlja. U daljem tekstu, biće pokazan odnos teorije i prakse, koji je u vezi sa tradicionalnim pevanjem u Srbiji i važnost njihovog uzajamnog delovanja.

Pevanje tradicionalnih pesama – autoetnografija

Prvo lično pevačko iskustvo, kad je u pitanju pevanje tradicionalnih pesama, sticala sam u Ansamblu narodnih igara i pesama „Đido" iz Bečeja, u periodu od sedam do petnaest godina. Pored jednoglasnih pesama i dvoglasnih, u paralelnim tercama, izvođene su i pesme starije seoske tradicije, što me je posebno impresioniralo, budući da do tada nisam imala priliku da se susretnem sa takvim načinom pevanja. Dakle, upravo sam se kroz praksu upoznala sa ovakvim načinom pevanja.

Srednju muzičku školu „Isidor Bajić" u Novom Sadu upisala sam 1996. godine. U okviru predmeta Etnomuzikologija učili smo, između ostalog, i o karakteristikama tradicionalnih pesama, tradicionalnog pevanja, odnosno, načinima izvođenja. Praktično iskustvo je mogao da dobije onaj učenik koji je želeo fakultativno da pohađa Etnomuzikološku sekciju na kojoj se učilo o tradicionalnom pevanju i pevanje tradicionalnih pesama.[5] Predmet Etnomuzikologija i Etnomuzikološku sekciju je predavala etnomuzikolog Dragica Panić-Kašanski, koja je u to vreme osnovala i Žensku pevačku grupu „Zdravac". Ova pevačka grupa (poput „Mobe", „Drine" i dr.) bavila se izvođenjem tradicionalnih pesama tzv. starijeg i novijeg stila, u obliku što bližem pevanju iz vremena nastanka i izvođenja takvih pesama, bez stilizacije. Devedesetih godina 20. veka interesovanje ljudi u gradskoj sredini za seoske tradicionalne

4 Više videti: Vujanović 2007: 29–43.

5 U to vreme tradicionalno pevanje je već zaživelo u Beogradu. Tačnije, 1995. godine u Muzičkoj školi „Mokranjac" u Beogradu, uvedeno je tradicionalno pevanje kao predmet (predmetni profesor je Sanja Ranković, koja je bila deo tima za kreiranje ovog dela obrazovnog sistema), kako na osnovnom, tako i na srednjem nivou muzičkog obrazovanja, u okviru tada oformljenog Odseka za srpsko tradicionalno pevanje i sviranje (Ранковић 2008, 7; Ranković 2016, 180–181).

pesme koje se izvode starijim stilom pevanja, tzv. na glas, naglo je počelo da raste, o čemu je Dragica Panić-Kašanski pisala u radu „Kome je danas sekunda lepa?" (Панић-Кашански 2003).[6] U ovom radu, autorka odgovara na pitanje koje je postavila u naslovu rada, ali isto tako odgovara na pitanje ko, kada, kako i zašto peva, klasifikujući pevače tradicionalnih pesama u nekoliko grupa: 1) nosioci tradicionalnog pevanja, 2) čuvari tradicije, 3) amateri i 4) profesionalci (Панић-Кашански 2003, 519–524). O razlogu zašto je, kako autorka teksta kaže, „sekunda promenila svoje mesto" između ostalog navodi:

> „Kada je seosko tradicionalno pevanje postalo lepo srednjoškolcima, koji su odgojeni na tekovinama zapadnoevropske muzike, i kada su se oni sa našim folklorom upoznali praktično, a ne samo teoretski, odnos prema vlastitoj tradiciji se promenio suštinski. Čak su i kolege sklone omalovažavanju vrednosti muzičke dimenzije našeg folklora, došle u situaciju da koriguju svoje predrasude i počnu da cene mlade izvođače, kao i da sagledavaju ogromnu riznicu narodnog blaga. [...] Sve značajnije mesto u sistemu kulturnih vrednosti kod obrazovane gradske publike zauzimaju najstariji oblici i tonski odnosi koje u svom repertoaru imaju upravo ove grupe. Koncertne sale su pune poštovalaca i ljubitelja takvog pevanja, sve je više gradske omladine koja želi da nauči 'tako da peva' i sve je više pristalica 'tog neobičnog zvuka'" (Панић-Кашански 2003, 525).

U ovom periodu školovanja, tradicionalne pesme starijeg sloja bile su nam i kao učenicima i kao interpretatorima veoma zanimljive, čudne, nesvakidašnje i bile smo fascinirane zvučnim odnosom glasova.[7] Pevajući takve pesme, sekundni sazvuk nam je subjektivno zvučao toliko velik da smo mislile da je u pitanju kvarta ili kvinta, dakle mnogo veći nego što zaista jeste. Takve pesme su za nas bile veliki izazov i, budući da nam je trebalo više vremena da ih na-

6 Alan Meriam definiše enkulturaciju kao proces u kojem individua uči svoju kulturu i koji nikad ne prestaje. Taj proces učenja se odvija na različite načine, među kojima su i socijalizacija, edukacija i školovanje (Merriam 1964, 146). Pored školovanja, kao način učenja izvođenja tradicionalnih pesama, postoji i edukacija u okviru seminara Centra za proučavanje narodnih igara Srbije pri Fakultetu muzičke umetnosti, koji od 2013. godine dobija naziv Centar za istraživanje i očuvanje tradicionalnih igara Srbije (CIOTIS), Vojvođanskog seminara za rukovodioce folklornih grupa, Seminara za rukovodioce dečjih folklornih ansambala Udruženja „NS kultus". Na ovim seminarima predavači su poznati etnomuzikolozi, čija je uža specijalnost upravo tradicionalno pevanje: Sanja Ranković, Jelena Jovanović, Dragica Panić-Kašanski (Centar za proučavanje narodnih igara Srbije/CIOTIS), Gordana Roganović (Vojvođanski seminar), Mirjana Raić (Seminara za rukovodioce dečjih folklornih ansambala) i dr. Ovakvoj vrsti edukacije sam takođe prisustvovala: Sedmi seminar novog ciklusa za učenje narodnih igara Srbije 2001; Deveti seminar novog ciklusa za učenje narodnih igara Srbije 2002; Dvadesetpeti seminar Centra za učenje narodnih igara Srbije 2002; Dvadesetsedmi seminar Centra za učenje narodnih igara Srbije 2003; Dvadesetdeveti seminar Centra za učenje narodnih igara Srbije 2005; Seminar tradicionalnih igara i pesama CIOTIS-a 2014; Četvrti seminar za rukovodioce dečjih folklornih ansambala 2015; Seminar tradicionalnih igara i pesama CIOTIS-a 2016; Peti seminar za rukovodioce dečjih folklornih ansambala 2016.

7 Jelena Jovanović takođe navodi karakteristike starijeg stila dvoglasnog pevanja i percepciju mladih pevača kad je takvo pevanje u pitanju (Jovanović 2010, 167–168).

učimo i savladamo takav stil pevanja, bile smo jako ponosne kad ih otpevamo na način kako su pevali „nosioci tradicionalnog pevanja".[8] Pevanjem pesama koje pripadaju tzv. novijem sloju (u tradicionalnoj kulturi poznato kao pevanje „na bas")[9] kroz praktično učenje uočile smo takođe da sazvuk kvinte, odnosno kadenciranje pesama, po čemu je i ovakvo pevanje i dobilo naziv, ne zvuči jednako u svim krajevima Srbije.[10] Stoga se sa punom izvesnošću može zaključiti da je ovakav, praktičan deo u obrazovanju pomogao da prepoznamo stilove nekadašnjeg pevanja u Srbiji i regionu i na celishodniji način usvojimo znanja o njima i kontekstu kada su pevane takve pesme.[11]

U vreme kad sam počela da studiram na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, Podgrupa za etnomuzikologiju, 2000. godine, zainteresovani studenti su mogli fakultativno da uče tradicionalno pevanje uz pomoć Dragice Panić-Kašanski (do 2002. godine) i Vesne Ivkov (od 2002. godine).[12] Na ovom nivou obrazovanja, dobija se sintetizovano znanje o tradicionalnom pevanju, u interakciji teorije i prakse (Ranković 2016, 182).[13] Na taj način, u okviru predmeta tradicionalno pevanje, pokušavala sam da oponašam ono što sam čula na snimcima ili tokom terenskih istraživanja, kao i da, sa kolegama, radim na tome da uspostavimo zvučne i intervalske odnose glasova koji odgovaraju stilu kraja gde je pesma zabeležena.[14] U vezi sa tim, Dragica Panić-Kašanski navodi:

> „[...] ako se ostvari onaj pravi tonski odnos glasova, počinje da se oseća 'duh naroda', odnosno uspeva se dokučiti željeni stil i dobija se ona energija koja

8 O ovom načinu pevanja pisala je i Jelena Jovanović: Jovanović 2016, 137.

9 O pevanju „na bas" i pevanju „na glas" više videti: Golemović 1981; Големовић 1996; Големовић 1997a; Големовић 1997b; Големовић 2001.

10 Budući da se u srednjim muzičkim školama o tradicionalnom pevanju uči na nižem nivou u odnosu na akademsko obrazovanje, dakle, ne istražuje se u vidu naučnog fenomena kao na fakultetima, u ovom radu neće biti analizirana metodika učenja pevanja tradicionalnih pesama sa učenicima (naročito jer postoje razlike u radu u školama gde postoji poseban Odsek za tradicionalno pevanje i sviranje i školama gde se o tome uči u okviru tzv. Teoretskog odseka). O organizaciji učenja pevanja tradicionalnih pesama više videti: Ranković 2016, 181–182.

11 O stilu pevanja pisala je Sanja Ranković navodeći da je „pitanje stilova u narodnoj muzici kompleksno, jer je reč o pojavi koju lako uočavamo ali mnogo teže opisujemo i klasifikujemo" (Ранковић 2008, 9). Zbog toga je autorka u svojoj knjizi ukazala na neophodnost komentara uz svaku pesmu, koji se odnose na pomenuti problem i koji „treba da posluže pre svega boljoj i celovitijoj interpretaciji i sticanju navike da se svim segmentima napeva posveti potrebna pažnja" (Ранковић 2008, 9).

12 Na Akademiji umetnosti Novi Sad, 2005. godine, stvorili su se uslovi da se u okviru glavnog predmeta Etnomuzikologija uvede tradicionalno pevanje kao obavezno, a godinu dana posle i tradicionalno sviranje (Fracile 2013, 3). Na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za etnomuzikologiju uvodi tradicionalno pevanje 1998. godine takođe prvo fakultativno, da bi potom postao izborni predmet, a od 2011. godine i obavezni (Ranković 2016, 181). Na master studijama je kurs izbornog predmeta „Metodika nastave tradicionalnog pevanja" koji studenti pohađaju dva puta nedeljno. Više o tome: Ranković 2016, 182.

13 Više o tradicionalnom pevanju i potrebi njegovog uvođenja kao predmeta u osnovno, srednje i visoko obrazovanje videti: Ranković 2016, 179–184.

14 O ovom problemu pisala je i Sanja Ranković. Više o tome: Ранковић 2008, 9, 23–24.

pleni, dobija se program koji pogađa u cilj, pa i reakcije publike kakve se priželjkuju i očekuju" (Панић-Кашански 2003, 523).

Iskustvo pevanja tradicionalnih pesama mi je omogućilo da spoznam vokalnu tehniku drugačiju od tehnike *bel canto*, kojom sam prethodno bila ovladala kao učenik na Odseku za solo pevanje u nižoj muzičkoj školi u Bečeju i Novom Sadu. Razlika između ovih dveju tehnika sastoji se u načinu postavke glasa (o čemu je u svom priručniku za učenje tradicionalnog pevanja pisala Sanja Ranković) (Ранковић 2008). U knjizi *Moć glasa*, autori navode da su govor i glas dva povezana, a ipak različita pojma; glas je instinktivan, dok su govor i usmena reč stečene navike, rezultat rada centralnog nervnog sistema sa glasovnim, respiratornim i artikulacionim oblikovanjem (Vitkai Kučera i Latinović 2014, 9). Budući da je upotreba glasa delom i fizička radnja, i govor i glas „podrazumevaju upotrebu određenih mišića. I kao što sportista trenira da bi svoje mišiće doveo do potrebne efikasnosti, tako treba i elitni vokalni profesionalac da uvežbava mišiće uključene u korišćenje glasa i time poveća njihovu fleksibilnost, zvonkost i celokupan kvalitet" (Vitkai Kučera i Latinović 2014, 11). Impostacija glasa je potrebna za oba načina pevanja: solo i tzv. grleni način i zahteva dugogodišnji rad.[15] Budući da danas studentima iz urbanih i ruralnih sredina seoski način pevanja nije svojstven, oni takođe moraju da nauče da ovladaju pravilnom tehnikom disanja, da povećaju kapacitet daha i rad dijafragme.

U interpretaciji dvoglasnih tradicionalnih pesama odnos glasova i osećaj tokom pevanja je takođe drugačiji u odnosu na *bel canto* i teško ih je opisati. Pevanje pojedinih tradicionalnih pesama (u pitanju su pojedine oblasti Srbije, Bosne i Hercegovine, Crne Gore i dr) zahteva snagu i zvuk je samim tim veoma glasan i prodoran, toliko da ga tokom pevanja putem vibracije možete osetiti u sopstvenom telu. To daje ovakvom načinu pevanja još jednu dublju dimenziju, jer „osećati telom je verovatno najbliže što bilo ko ikada može postići u rezonovanju sa drugom osobom" (Blacking 1983, 111). Međutim, ta snaga i zvučnost nije u svim geografskim oblastima i svim žanrovima ista, što se kroz pravilno i stručno praktično učenje može pokazati i dokazati. Ovakvo pevanje zahteva veliku sposobnost, koncentraciju i snagu, tako da usvajanjem ovakvog znanja i stila pevanja mladi pevači postižu dodatno samopouzdanje, zajedničku energiju, osećaj zadovoljstva i želju za savladavanjem pesama što raznovrsnijeg repertoara, a da bi grupa pevača naučila takve pesme, važno je da njen rukovodilac ima iskustva i znanja o njima.[16] Stoga je neophodno da etnomuzikolog pevanje

15 Impostacija glasa znači postavka glasa, tj uspostavljanje sklada između respiratornih, fonatornih i rezonatorskih funkcija vokalnog aparata (Vitkai Kučera i Latinović 2014, 15).

16 Profesor psihologije Danijel Levitin je u jednom razgovoru objašnjava grupno pevanje sa naučnog aspekta na sledeći način: Kada pevamo, to nas dovodi do toga da budemo izvan sebe. Fokusiramo se na to da razmišljamo šta druga osoba u tom istom trenutku radi i usklađujemo naše radnje sa radnjama ostalih pevača u grupi i to nas zaista odvlači od nas samih. Sve to aktivira frontalni korteks koji je odgovoran za to kako sebe vidimo u svetu i da li sebe vidimo kao deo grupe ili ne. Isto tako, naučno je dokazano da kada ljudi pevaju zajedno, u grupi, oslobađa se oksitocin. Oksitocin nam omogućuje da se stvarno vežemo za

tradicionalnih pesama, kao predmet istraživanja, prouči kako teorijski, tako i praktično. Ono je ključno, jer se putem zajedničkog izvođenja deli doživljaj, te postoji emotivni i fizički aspekt pevanja.

Pitanje učenja i izvođenja tradicionalnih pesama

Ostvarivanje pravog tembra i intervalskog tonskog odnosa, koje je specifično i poseduje karakteristične elemente cilj je svakog etnomuzikologa koji se praktično bavi tradicionalnim pevanjem.[17] Ali ono je važno i za studente koji to/o tome uče tokom studiranja. Studenti tokom studiranja imaju priliku da se upoznaju sa različitim stilovima tradicionalnog pevanja na više načina: kroz slušanje, transkribovanje, u okviru terenskih istraživanja i sl.[18] Putem praktičnog učenja, studenti imaju bolju mogućnost da razumeju odnos elemenata koji čine jednu pesmu, ali isto tako da na taj način razvijaju usvojeno teorijsko znanje. Dakle, kroz praksu se bolje razume sam predmet istraživanja.

Većina amatera i profesionalaca često postavlja pitanje o „autentičnosti" izvođenja pesme, tj. da li na primer (a takvih primera je mnogo) snimak pesme koji je načinjen u okviru terenskih istraživanja Dimitrija O. Golemovića pod nazivom „Kad zapevam ovako malena" iz Gruže, autentičnije izvođenje za razliku od iste pesme u izvođenju Ženske pevačke grupe „Zdravac" (učenice Srednje muzičke škole „Isidor Bajić" iz Novog Sada, studijski snimak). *Autentičnost* ili *izvornost* vrlo često „funkcionišu kao sinonimi i odnosi se na nešto što je originalno, staro ili imitira staro – sve ono što odslikava devolutivni pristup folkloru, s romantičarskim intencijama" (Rašić 2016, 1016). Zapravo, ni prvi ni drugi primer izvođenja pesme nije „autentičan", jer je prvi primer nastao kao snimak u okviru terenskog istraživanja Dimitrija O. Golemovića, a drugo izvođenje je nastalo na osnovu notnog zapisa te pesme (Големовић 1997а, 42). Budući da je pomenuta pesma segment tradicionalne kulture koja je verovatno

ljude i dobijamo dodatni osećaj poverenja, a ovaj hormon dobijamo i dok zajedno pevamo (Levitin 2013).

17 Interesantna činjenica je da nije dovoljno istražena metodika učenja tradicionalnog pevanja u Srbiji, u smislu da se pokažu metode koje etnomuzikolozi rade sa svojim grupama pevača i ukaže na one koje su prihvatljive i one koje možda sputavaju pevače da ostvare svoje potencijale (jedan od radova na tu temu je rad Jelene Jovanović „Revitalising Traditional Rural Songs in Topola" iz 2010. godine; Jovanović 2010, 161–179). Isto tako, nije poznato kakva su iskustva pevača i kako oni percipiraju učenje pesama. Sigurna sam da bi se došlo do veoma korisnih informacija koje bi nam svima poslužile. Takođe, postavlja se pitanje koja se muzičko-folklorna građa upotrebljava pri radu sa grupama pevača i kako, kao i kako do te građe dolaze. Sve su ovo pitanja za dalja istraživanja.

18 Zanimljivo su pitanja koja je etnomuzikolog Bruno Netl (Bruno Nettl) postavio u knjizi *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*: „Kada se muzika prenosi, šta je zapravo naučeno? [...] Kako ljudi uče [...] kako i kada oni nauče od instruktora ili učitelja?" (Nettl 2005, 390) i koje bi trebalo u skorijoj budućnosti svakako istražiti.

izvođena krajem 19. ili prvoj polovini 20. veka, ili par decenija duže, svakako znači da izvođenja o kojima se ovde govori često ne pripadaju „vremenu koje je za njih ʻoriginalno'" (Rašić 2016, 1017). Da li je uopšte adekvatno pitanje da li je pesma ili izvođenje „autentično" (šta to uopšte i znači?!),[19] ili je pitanje šta je to što neku pesmu čini drugačijom od ostalih?[20] Koje su to njene distinktivne odlike? Da li se one kriju u načinu izvođenja ili je u pitanju nešto drugo? Može se reći da muzičke komponente najviše govore o distinktivnim ili zajedničkim odlikama jedne pesme u odnosu na drugu.[21] Svakako ne treba izgubiti iz vida i kontekst u okviru kojeg se neka pesma izvodila, jer „čim dođe do promene uloge i okruženja koje određuje neku muziku, neizbežno dolazi i do promena u strukturi i semantici njenih vidova ispoljavanja (Ober 2007, 15). Što se tiče samog načina izvođenja, tj. stila, Džon Bleking (John Blacking) je ukazao na to da „svaki stil ima vlastitu istoriju i njegovo trenutno stanje predstavlja samo etapu u njegovom razvoju koji je mogao slediti poseban ili jedinstven tok" (Blacking 1983, 56).

Struktura melodije i odnos glasova ostaje ista, a pesma je promenila izvođače i „mesto stanovanja" te time dobila novo značenje, jer „kultura prijema preoblikuje poruke i tumači ih prema vlastitim kodovima" (Abeles 2014, 51).[22] Na ovom mestu, nakon pomenute konstatacije, možda treba dati predlog da se preispita položaj današnjih istraživača koji bi mogli da pokušaju da se oslobode „okova monografije" (Abeles 2014, 114), što je antropologija već učinila.[23] U redu je da studenti uče tradicionalne pesme određenih regija, tj.

19 Loren Ober je upravo i skrenuo pažnju da umetnosti koje danas smatramo tradicionalnim, kao i one koje izgledaju starije od ovih sasvim skorašnjih, nipošto nisu verno očuvani zaostaci manje ili više udaljenih vremena, već plodovi mnogobrojnih dodira i razmena, raznorodnih uticaja stopljenih i objedinjenih u dugotrajnim razdobljima asimilacije i to u razmerama i onako kako su odredile potrebe svojstvene svakoj kulturi i svakoj eposi njenog razvoja (Ober 2007, 46).

20 O ponovnom promišljanju odrednice „srpska tradicionalna muzika" pre jedne decenije bavila se Iva Nenić. U svom radu navodi i distinkciju izvođenja muzike u urbanim i ruralnim sredinama i novoj termonologiji. Više o tome: Nenić 2007, 118-128.

21 Sanja Ranković je zagovornik ideje da se pri učenju pevanja tradicionalnih pesama treba najviše oslanjati na ono što se čuje sa audio-snimka zabeleženog putem terenskih istraživanja i doslovno ga podražavati (Ранковић 2008, 12), iako navodi da „seoska pesma nije 'muzejski primerak', već živa tvorevina izvođačke imaginacije i potreba savremenog čoveka" (Ранковић 2008, 10). Pomenuta kontradiktornost ukazuje na to da etnomuzikolozi u Srbiji promišljaju i kritički preispituju funkciju i značenje tradicionalnog pevanja uopšte i trude se da razvijaju svoju disciplinu, ali da još uvek nije izvršena promena njene paradigme, bar kad je celokupan diskurs o tradicionalnom pevanju u pitanju. Međutim, ovakvo stanje u Srbiji i ne čudi, s obzirom na to da je jako mali broj naučnika/stručnjaka koji se bave ovom temom. Svakako se nadamo skorijem epistemološkom zaokretu u etnomuzikologiji.

22 Upravo ovaj proces promene bi trebalo biti detaljnije istražen, jer „učenje je bitno i to ne samo da bi se muzičko ponašanje shvatilo kao jedinica koja mora da se nauči, nego i kao nešto što stvara vezu koja čini proces stvaranja muzike dinamičnim i promenjivim" (Merriam 1964, 145).

23 Pored „okova monografije", u etnomuzikologiji se i dalje provlače romantičarske ideje, kojih se takođe treba osloboditi.

da se predstave pesme iz vrednih monografija koje su objavili etnomuzikolozi, sakupljači ljubitelji tradicionalne muzike ili amateri (kako bi bolje razumeli i usvojili znanja o tradicionalnoj muzici koja se nekada na ovim prostorima izvodila), ali bi trebalo da im se ostavi prostor za razvijanje svojih stvaralačkih sposobnosti, interpretativnih mogućnosti i vizija koje imaju kad je u pitanju tradicionalna muzika.[24] Sadašnji i budući etnomuzikolog, naročito u 21. veku ne treba konstantno da se vraća prošlosti i da je oživljava, jer „tradicionalne muzike su samo preživeli oblici prošlosti" (Ober 2007, 40), dakle one su muzički trag prošlosti pojedinih društava. U okviru etnomuzikologije trebalo bi se baviti ne samo pitanjem prošlosti uz primesu romantičarske paradigme, nego i pitanjima iz sadašnjosti, jer tradicija ne treba „da se zamišlja kao statična i kao nešto što se jednostavno može reprodukovati kao vizuelni ili akustični spektakl. Tradicija naprotiv predstavlja nosioca našeg kulturnog identiteta koji sadrži vrednosti kadre da obogate moderan život i da ga učine humanijim" (Rizopulu-Egumenidu 2014, 239). Ona sadrži elemente koji imaju različite funkcije; od saznajne, komunikativne, do izražajne, integrativne i terapeutske, što svakako ima svoje potencijale u savremenom društvu i načinu života. Pitanje izvođenja tradicionalnih pesama bi se tako mogla usmeriti i na druga polja istraživanja; kao važan element tradicionalne prakse jednog socio-kulturnog prostora, tradicionalna muzika je oduvek imala važnu ulogu u životu grupe i pojedinca, jer se preko nje komuniciralo sa višim silama, vršila neverbalna komunikacija, pokazivala su se osećanja i doživljavala katarza. S tim u vezi je važno napomenuti da je počelo veliko interesovanje za integraciju muzike, čak i tradicionalne, u psihoterapiji i medicinskim intervencijama.[25] Sve navedene aktivnosti u sebi sadrže muzičke stimulanse koji „pogađaju ljude na raznovrsne načine koji mogu imati vrijednost za prevenciju i kontrolu mentalnih i fizičkih problema" (Moreno 2002, 36), relaksiraju, oslobađaju višak energije, socijalizuju (jer predstavljaju „zajedničko deljenje iskustva" (Blacking 1983, 102) i na taj, i mnoge druge načine, život čine humanijim.

Loran Ober je takođe rekao, da je tradicionalna muzika, suprotno uvreženom mišljenju, živa forma neiscrpnog stvaralačkog potencijala koja u sebi nosi skup vrednosti na kojem počiva njen identitet, samosvojnost i simboličko značenje (Ober 2007, 44–45). Prema tome, u tradicionalnoj muzici su promene neminovne budući da su uslovljene socio-kulturnim kontekstom. U novim, savremenim uslovima života, tradicionalna muzika može imati nove uloge i može biti korištena na mnoge načine. Na primer, interdisciplinarnim istraživačkim pristupom moglo bi se doći do novih informacija koje bi mogle pomoći u napredovanju u oblasti medicine, kao što je to predložio Jozef Moreno (Joseph Moreno), integrišući discipline kao što su etnomuzikologija, muzikoterapija,

24 Jelena Jovanović je uvela takve inovacije u praksu pevačke grupe sa kojom radi. Više o tome: Jovanović 2010, 173, 174.

25 Više o tome: Moreno 2002, 29–43.

medicinska antropologija i medicina u tzv. etnomuzikoterapiju (Moreno 2002, 39).[26] Isto tako, može biti od velike koristi u edukaciji u obrazovno-vaspitnim institucijama i u okviru slobodnih aktivnosti, jer se time doprinosi boljoj komunikaciji odnosno socijalizaciji, postiže se osećaj pripadnosti određenoj grupi, razvija se samopouzdanje i dr.

Sa svim navedenim, u vezi je i pitanje da li predmet treba i dalje da se zove „tradicionalno pevanje" ili možda „interpretacija tradicionalnih pesama", „pevanje tradicionalnih pesama" i sl? To pitanje svakako ostaje otvoreno.

Završna razmatranja

Tradicionalno pevanje u Srbiji jedno je od glavnih pitanja koje je locirano u centar teorijskih i epistemoloških rasprava u procesu konstituisanja etnomuzikološkog znanja. Na osnovu svega rečenog može biti zaključeno da je pevanje tradicionalnih pesama u etnomuzikologiji u Srbiji višestruko strukturirano:

1. kao predmet istraživanja
2. kao instrument za razumevanje odnosa elemenata koji čine jednu pesmu
3. kao postupak za razvijanje usvojenog teorijskog znanja
4. kao osnova za razumenje samog predmeta istraživanja
5. kao povezivanje fizičkog iskustva sa znanjem
6. kao „povezivanje studenata", bolja konekcija, komunikacija i empatija među njima, jer „glavna funkcija muzike je da uključi ljude u zajedničke doživljaje u okviru njihovog kulturnog iskustva" (Blacking 1983, 48).

Stoga, pevanje tradicionalnih pesama kao praksa je neophodno u obrazovanju studenata na studijskom programu Etnomuzikologija, jer su muzičke komponente mnogo uočljivije kroz praksu i na taj način se bolje razume odnos tih elemenata. Međutim, društvene, kulturne, ekonomske i druge transformacije svakako utiču na život i rad ljudi, koje etnomuzikolozi, etnokoreolozi, antropolozi i naučnici drugih naučnih disciplina istražuju. Budući da se muzička struktura, funkcija, značenje i žanrovsko određenje pesama u Srbiji vremenom menja, to dovodi do pitanja da li je vreme da se metodologija i epistemologija[27] o tradicionalnom pevanju u etnomuzikologiji, takođe, menja?

---

26 O sličnoj temi pisao je i Timoti Rajs (Timothy Rice). Više videti: Rice 2014, 199.

27 O etnomuzikologiji i promenama u metodološkom i epistemološkom smislu pisala je Iva Nenić i predložila pristupe, od kojih su neki već poznati, ali koje bi sada trebalo postaviti u izmenjene okvire epistemoloških vrednosti za etnomuzikologiju. Više videti: Nenić 2016, 334–340.

Literatura

Abeles, Mark. 2014. *Antropologija globalizacije*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Blacking, John. 1983. *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press.

Vitkai Kučera, Agota i Latinović Saša. 2014. *Moć govora*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad.

Vujanović, Ana. 2007. *Doksicid s-TIU / 4. Fundametalističko mapiranje savremenih teorija izvođačkih umetnosti.* Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Gavrilović, Ljiljana. 2011. *Muzeji i granice moći*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Golemović O, Dimitrije. 1981. *Dvoglasno pevanje novije seoske tradicije*. Beograd: autorsko izdanje.

Големовић О, Димитрије. 1997a. *Народна музика Југославије*. Београд: Музичка омладина Србије.

Големовић О, Димитрије. 1996. „Српско двогласно певање (облици – порекло – развој) I". У *Нови звук,* бр. 8, 11–22. Београд: СОКОЈ.

Големовић О, Димитрије. 1997b. „Српско двогласно певање (облици – порекло – развој) II". У *Нови Звук*, бр. 9, 21–37. Београд: СОКОЈ.

Големовић О, Димитрије. 2001. „Цикобас и фобурдон". У *Дани Владе С. Милошевића: етномузикологу и композитор* (зборник радова), ур. Димитрије О. Големовић, 67–81. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука.

Đorđević, Jelena. 2009. *Postkultura. Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio.

Jovanović, Jelena. 2010. „Revitalising Traditional Rural Songs in Topola". U *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, ur. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay and Svanibor Pettan, 161–179. Cambridge Scholars Publishing.

Jovanović, Jelena. 2016. „Annual concerts of a cultural-artisic society in Serbia: the clash of two different concepts of professionalization". U *Music and Dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action*, fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe 2014 ur. Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić, 134–140. Beograd: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe and Faculty of music, University of Arts.

Карин, Весна. 2014. „Одређење синтагме 'плесна пракса' у етнокореолошком дискурсу. Случај плесне праксе Динараца у Војводини". У *Владо С. Милошевић: етномузикологу, композитор и педагогу. Традиција као инспирација,* ур. Соња Маринковић, Санда Додик, 443–452. Бања Лука: Академија умјетности, Музиколошко друштво Републике Србије.

Карин, Весна. 2015. *Плесна пракса Динараца у Војводини*. Докторска дисертација. Београд: Факултет музичке уметности.

Клајн, Иван и Милан Шипка. 2006. *Велики речних страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.

Levitin, Daniel. 2013. *Imperfect Harmony: Finding Happiness in Singing With Others.* NPR 24 Hour Program Stream. Dostupno na: http://www.npr.org/2013/06/03/188355968/imperfect-harmony-how-chorale-singing-changes-lives

Merriam, Alan. 1964. *The anthropology of music*. USA: Northwestern University Press.

Mithen, Steven. 2006. *The Singing Neanderthals. The Origin of Music, Language, Mind and Body.* London: Phoenix, Orion Books Ltd and Orion House.

Moreno, Joseph. 2002. Etnomuzikoterapija: interdisciplinarni pristup liječenju muzikom. U *Muzika, časopis za muzičku kulturu*, god VI, br 2 (20): 29–43.

Nenić, Iva. 2007. „'Old foundation, new tower': changing perspectives of serbian traditional music". U *Research of dance and music on the Balkans*, ur. Dimitrije O. Golemović, 118–128. Brčko: Association for Fostering of the Serb Cultural-Historical Heritage Baštinar, Brčko.

Nenić, Iva. 2016. „Envisioning ethnomusicological praxis: theory, action-intervention and situated knowledge". U *Music and Dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action*, fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe 2014 ur. Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić, 334–341. Beograd: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe and Faculty of music, University of Arts.

Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Ober, Lopeн. 2007. *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Панић-Кашански, Драгиица. 2003. „Коме је секунда данас лепа?". У *Човек и музика* (*Међународни симйозијум. Проф. др Драїославу Девићу йоводом 75-їодишњице рођења и 50-їодишњеї научної рада*), ур. Димитрије Големовић, 517–539. Београд: Vedes.

Ранковић, Сања. 2008. *Основни йринцийи учења народноī йевања. Једноīласно йевање I*. Београд: Завод за уџбенике.

Ranković, Sanja. 2016. „The role of formal music education in the process of professionalisation of rural traditional singing in Serbia". U *Music and Dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action*, fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe 2014 ur. Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić, 179–184. Beograd: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe and Faculty of music, University of Arts.

Rašić, Miloš. 2016. „'Praznovanje sopstva': Evropska smotra srpskog folklora kao mesto konstrukcije i komoditizacije identiteta". Dostupno na: http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/36f64f642ea747b4930dae9c2cf00928.pdf

Rice, Timothy. 2014. „Ethnomusicology in times of trouble". In *Yearbook fot traditional music*, vol 46, ur. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 191–209. Ljubljana: ICTM i Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana.

Rizopulu-Egumenidu, Euphrosyne. 2014. „Revitalizacija tradicija i običaja na Kipru kao glavnih doprinosilaca jačanju kulturnog identiteta". U *Les traditions en Europe: modification, invention et instrumentalisation des traditions (Tradicije u Evropi: modifikovanje, izumevanje i instrumentalizacija tradicija)*, ur. Senka Kovač, Miloš Milenković, 231–239. Beograd: Filozofski fakultet – Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju. http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/54967732d6b74a16962cdf355dd2e6c9.pdf (10. 9. 2015.).

Fracile, Nice. 2013. *Čari tradicionalne muzike*. Multimedijalni DVD. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad, 3–6.

Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej.

Primljeno:
Prihvaćeno:

Vesna Karin

Traditional singing and ethnomusicology: reflections

Abstract: The knowledge of traditional singing in Serbia is gained through experience, perception, description, analysis and reflection. Starting from the argument of Alan Merriam that the process of learning can develop in different ways (within the framework of socialization, education and/or schooling), this work considers the process of learning of traditional singing through the prism of my own singing experience which has developed from the stages of elementary (general and musical) education until the present day. I have transferred my gained knowledge and experience of singing of traditional songs to the pupils, students and members of singing groups and Societies of Arts and Culture through my practical work.

Traditional singing in Serbia is one of the main subjects located in the center of epistemological debates in the process of constituting of ethnomusicological knowledge. This paper deals with the exploration of purpose of gaining the knowledge about traditional songs with the aim of presenting the importance of the practice and experience of ethnomusicological research as well as the value of conclusions reached thereby.

Keywords: theory, praxis, ethnomusicology, singing of traditional songs.