

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ



Борисав Б. Миљковић

ФРУЛАШКА ПРАКСА У СРБИЈИ КАО
ОБЕЛЕЖЈЕ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА

Докторска дисертација

Ментор: др Мирјана Закић, редовни професор
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију

Београд, 2024. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT FOR ETHNOMUSICOLOGY



Borisav B. Miljković

FRULA PLAYING PRACTICE IN SERBIA AS A HALLMARK OF NATIONAL IDENTITY

Doctoral dissertation

Mentor: Mirjana Zakić, Ph.D., Professor

University of Arts in Belgrade,

Faculty of Music, Department for Ethnomusicology

Belgrade, 2024.

Изјаве захвалности

Израда докторске тезе „Фрулашка пракса у Србији као обележје националног идентитета“ одвијала се паралелно са мојим радним ангажовањем као наставника на Одсеку за српско традиционално певање и свирање у СМШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву (од 2015. године) и асистента на Катедри за етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду (од 2020. године). За несебичну професионалну подршку, колегијалност и разумевање дугујем велику захвалност колективу стручних актива Катедре за етномузикологију и Одсека за српско традиционално певање и свирање, као и руководству и стручним службама ових институција. Вишегодишње интересовање у области традиционалне народне музике посебно је надахнуто студирањем у генерацији жељне пажње и доказивања што је подстицајно деловало и на моје професионално усмерење.

Посебну захвалност упућујем својој менторки проф. др Мирјани Закић на професионалном и стручном руковођењу приликом одабира и финализације ове теме. Њен научни ауторитет, људска етика и непосредност током година студирања додатно су продубљивала моју заинтригираност народним музичким инструментима оснажујући међусобно истраживачко поверење. У том смислу истичем и захвалност за пружену прилику да као сарадник Српског етномузиколошког друштва учествујем у реализацији пројекта „Истраживање и очување елемената нематеријалног културног наслеђа кроз радионице и презентацију свирања на кавалу и фрулашке праксе“ у периоду од 2021. до 2023. године, којим је обухваћен велики број појединаца и институција (КУД „Абрашевић“ Краљево, МШ „Стеван Мокрањац“ Краљево, „Копеоичка фрула“ Брус, Дом културе Ражањ, Дом културе Пирот, Дом културе Бор).

Рад на терену захтевао је велико ангажовање свих мојих казивача који су несебично, са фрулом у руци, делили са мном своје импресије, запажања и размишљања у вези са фрулашком праксом, захваљујући којима су се стекли основни етнографски услови неопходни приликом реализације ове теме. Велику професионалну и пријатељску захвалност дугујем колеги и пријатељу Браниславу

Стеванићу, који је микрофоном и фотоапаратом овековечио све наше теренске авантуре, притом пажљиво надгледајући ток интервјуа. Такође, захваљујем се и својој пријатељици и колегиници др Ани Петровић за безрезервну помоћ приликом одабира материјала из Фоноархива Факултета музичке уметности у Београду, пријатељу и колеги др Станку Симићу за коректуру нотних записа, као и младом колеги Петру Дуњићу за помоћ приликом теренског истраживања области североисточне Србије.

Најзад, неизмерну захвалност упућујем својој породици, родитељима Браниславу и Љиљани, сестри Јелени и супрузи Милици за неизмерну љубав, бесконачно стрпљење, безрезервну подршку, лично одрицање и разумевање за специфичан начин живота у околностима израде докторске дисертације. Овај рад посвећен је њима.

АПСТРАКТ

Фрулашка пракса у Србији као обележје националног идентитета

Докторска дисертација под насловом „Фрулашка пракса у Србији као обележје националног идентитета“ заснована је на обухватном и систематском проучавању праксе свирања на фрули у пресеку музичких и ширих социополитичких и конкретнијих конситуационих околности обликовања њеног звучног специфика. Са исходиштем у неким од основних етномузиколошких концепата који музички звук дефинишу као део друштвених процеса, полазна хипотеза у раду јесте сагледавање фрулаштва као јединствене одлике националног идентитета у Србији. Оваква претпоставка темељи се на поимању концепта нације у јавном дискурсу ослоњеном на традиционалне системе са израженим трајањем, при чему фрула као део континуираног културног наслеђа има изражену друштвену позицију. Легитимитет националног симбола додатно се потврђује административним уписивањем фрулашке праксе на Националну листу елемената нематеријалног културног наслеђа Републике Србије под редним бројем 19. од 2012. године.

Општи циљ рада јесте истраживање могућности међусобног заступања фрулашке праксе и националног идентитета у светлости постмодерног постулирања ових релација као растреситих, динамичних и нефиксираних категорија. Посебни циљеви фокусирани су на конкретизовање музичких параметара и одређивање њиховог значења као адекватних звучних израза у контексту прилагођавања друштвеним променама. У сврху прецизнијег омеђавања одређених социомузичких појава, фрулашка пракса се анализира у односу на историјске, географске и културолошке детерминације формирања специфичног начина музичког мишљења.

Теоријско-методолошки оквир рада заснован је на умрежавању постојећих приступа – релевантних полазишта за сепаратно залажење у проблеме разумевања одређених феномена, као и на комплементарном уодношавању примећених нормативних модела. Усвајање есенцијалистичко-конструктивистичке

комплементарне парадигме омогућава флексибилније тумачење националног идентитета у односу на партикуларне појавности или скривености овог појма у различитим друштвенополитичким околностима. Паралелно с тим, као нарочито сврсисходно становиште намеће се питање музичког стила, конципираног као принципа обликовања друштвене и музичке норме. Најзад, повезивање кључних концепата у раду остварује се увођењем семиотичке теорије, као иновативног поља истраживања у пољу домаће етноорганологије.

Полазну основу аналитичке елаборације представља богата звучна и нотна грађа са преко три стотине забележених примера од краја 19. века до данас. Поред материјала добијеног сопственим теренским истраживањем, спровођеним од 2009. до 2012. године за потребе мастер рада, потом и од 2016. године до данас, научна експликација ослања се и на грађу преузету из Фоноархива Факултета музичке уметности у Београду, приватних колекција, као и званичних и незваничних доступних аудио издања.

Имплементирањем предложених теоријских концепата у раду стиче се увид о закономерностима обликовања фрулашког језика у условима дијалектичког адаптирања потребама заједнице као динамичне категорије. Упоредном анализом закључака додатно се апострофира апликативност концепта музичког стила приликом карактеризације типова националног идентитета, формираних у различитим етапама развоја друштва. Сумирањем научних резултата проистеклих из поменутих приступа расветљавају се музички и друштвени процеси, начини њиховог тумачења, перцепције, значења и међузависног уодношавања, који потврђују да је оправдано фрулашку праксу третирати као јединствено културно обележје националног идентитета у Србији.

Кључне речи: фрула, фрулашка пракса, органографија и органологија, жанр, контекст, музички стил, национални идентитет, семиотика.

Научна област: науке о уметности, друштвено-хуманистичке науке

Ужа научна област: етномузикологија

Abstract

Frula playing practice in Serbia as a hallmark of national identity

Doctoral dissertation titled “Frula playing practice in Serbia as a hallmark of national identity” is based on a comprehensive and systematic study of the practice of playing the frula according to musical and widespread socio-political and more concrete constitutional circumstances of shaping its sound specifics. With its origin in some of the basic ethnomusicological concepts which define musical sound as a part of social processes, initial hypothesis of this thesis is the perception of frula practice as a unique characteristic of national identity in Serbia. This type of assumption is based on understanding concepts of the nation in public discourse supported by traditional systems with expressed duration, whereby frula, as a part of continuous cultural heritage, has a notable social position. Legitimacy of the national symbol is additionally confirmed with administrative admission of the frula playing practice to the National list of elements of intangible cultural heritage of the Republic of Serbia, under the number 19 since 2012.

The general goal of this thesis is the research of the possibility of mutual representation of the frula playing practice and national identity in light of postmodern postulating of these relations as loose, dynamic and unfixed categories. Special goals are focused on concretizing musical parameters and assessing their meaning as adequate sound expressions in the context of adapting to social changes. For the purpose of a more precise demarcation of certain socio-musical occurrences, the frula playing practice is analyzed in a relation to historical, geographical and cultural determination of forming a specific way of musical opinion.

Theoretical and methodological frame of work is based on the interconnection of the existing approaches – relevant starting point for separate entering into the problems of understanding certain phenomena, as well as on complementary correlation of noticed normative models. Adopting essentialist-constructivist complementary paradigm, allows a more flexible interpretation of national identity compared to a particular occurrence or latency of this concept in different socio-political

circumstances. In parallel, the question of musical style conceived as a principle of shaping social and musical norm has been imposed as an especially appropriate standpoint. Finally, connecting of the key concepts in the thesis is accomplished by implementing semiotic theory as an innovative field of research in the field of native ethno-organology.

The starting point of the analytical elaboration is presented by substantial sound and sheet material with over three hundred recorded examples since the end of the 19th century until today. Besides the material acquired with my own field research implemented from 2009 to 2012 for the needs of my Master thesis, then also from 2016 until today, scientific explication is based on the structure taken from Phonoarchive of the Faculty of music art in Belgrade, private collections, as well as official and unofficial available audio records.

Implementing suggested theoretical concepts in the thesis, the insight into the lawfulness of shaping the language of frula practice in the conditions of dialectical adaptation with the needs of the community as a dynamic category is gained. Comparatively analyzing conclusions, the applicability of the concept of musical style during characterization of types of national identity, formed in different stages of society development, is additionally stressed. Summarizing scientific results resulted from the aforementioned approaches, musical and social processes are being illuminated, as well as the ways of their interpretation, perception, meaning and interdependent correlation that confirm it is justified to treat the frula playing practice as a unique cultural characteristic of national identity in Serbia.

Key words: frula, frula playing practice, organography and organology, genre, context, musical style, national identity, semiotics.

Field of study: arts and humanities

Subfield of study: ethnomusicology

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
1. ИСТРАЖИВАЊА ФРУЛАШКЕ ПРАКСЕ У СРБИЈИ: ПРЕГЛЕД НАЈЗНАЧАЈНИЈИХ ТЕМАТСКИХ СТУДИЈА И МЕТОДОЛОШКИХ ПРИСТУПА.....	13
1.1. Органографски приступ.....	14
1.2. Органолошки приступ.....	35
2. ТЕРМИНОЛОШКЕ, МОРФОЛОШКЕ И КОНТЕКСТУАЛНО-ЖАНРОВСКЕ ОДРЕДНИЦЕ ФРУЛЕ.....	51
2.1. Проблем дефинисања инструмента.....	51
2.2. Терминологија.....	58
2.3. Морфологија и ергологија.....	79
2.4. Функција и контекст.....	95
2.4.1. Сезонски сточарски послови.....	101
2.4.2. Колективно светковање.....	104
2.4.3. Сценски облик друштвене интеракције.....	110
2.5. Жанр и репертоар.....	116
3. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР РАДА.....	135
3.1. Теоријски приступи националном идентитету.....	136
3.1.1. Есенцијалистичко-конструктивистичка компаративна парадигма.....	137
3.1.2. Свакодневица као интерпретативни оквир националног идентитета.....	139
3.1.3. Нација: стандардизација као облик државног друштвеног уређења.....	142
3.1.4. Нација у пресеку индивидуалног и колективног идентитета.....	146
3.2. Етнографија.....	152
3.2.1. Теренски рад.....	152
3.2.2. Транскрипција.....	162

3.3. Концепти тумачења музичког стила.....	183
3.4. Примена семиотичких теорија.....	196
4. МУЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОСОБЕНОСТИ ФРУЛАШКЕ ПРАКСЕ.....	214
4.1. Традиционални стилски комплекс.....	215
4.1.1. Традиционални шумадијски стил.....	234
4.1.2. Традиционални североисточни српски и влашки стил.....	237
4.1.3. Традиционални југоисточни стил.....	249
4.2. Савремени стилски комплекс.....	249
4.3. Семиотички приступ анализи фрулашке праксе и музичког стила.....	277
5. РАЗВОЈ ФРУЛАШКЕ ПРАКСЕ У КОНТЕКСТУ ФОРМИРАЊА НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У СРБИЈИ.....	299
5.1. Средњовековна парадигма.....	303
5.2. Национални идентитет у 19. и првој половини 20. века.....	310
5.3. Национални идентитет у периоду социјализма.....	324
5.4. Неоационална парадигма у постсоцијалистичком периоду.....	341
5.4.1. „Препород“/Revival.....	346
5.4.2. „Измишљање традиције“.....	352
ЗАКЉУЧАК.....	372
ЛИТЕРАТУРА.....	386
ПРИЛОГ 1: флеш меморија – нотни и аудио материјал.....	/
ПРИЛОГ 2: флеш меморија – аудио снимци.....	/
ПРИЛОГ 3: флеш меморија – фотографије.....	/
ПРИЛОГ 4: флеш меморија – видео снимци.....	/
БИОГРАФИЈА.....	410

УВОД

Докторска дисертација под насловом „Фрулашка пракса у Србији као обележје националног идентитета“ базира се на синтетичком и компаративном сагледавању музичких и ванмузичких аспеката фрулаштва, као ослонаца дефинисања индивидуалних и колективних идентитета. У промишљању о међузависном односу фрулашке праксе и националног идентитета уграђени су неки од фундаменталних (етно)музиколошких концепата који истичу „рефлексивно-формативну“ улогу музике (Stokes 1994; Frit 1996; Born, Hesmondhalgh 2000; Лајић-Михајловић 2007; Милановић 2007; Rice 2007...) као „људски организованог звука“ (Blacking 1973: 3-31). Продубљивање ових релација у светлости постмодерне критике друштвеног детерминизма као променљивих, вишеструких и динамичних категорија, у раду се спроводи у историјској перспективи тумачења социополитичких околности, као генератора обликотворних принципа и интерпретативног оквира значења реализованих феномена. Закономерности артикулација звучног спецификаума додатно се третирају и у склопу географских и конситуационих констелација, које непосредно афирмишу одређену врсту израза.

Полазећи од хипотезе да се одлике националног идентитета могу изразити појмовима културно обликованог звука, један од основних циљева рада јесте истраживање начина помоћу којих се фрулашка пракса прилагођава друштвенополитичким, историјским и географским условима, обезбеђујући трајање кроз специфичне музичке дијалекте и идиолекте. Како би се одређени културни модели омеђили и позиционирали као адекватни звучни изрази у датом друштвеном контексту, додатни циљеви усмерени су на конкретизовање музичких параметара и њихове улоге у овом процесу. Утицај звучних компонената на обликовање фрулашке праксе и профилисање националног идентитета, реверзибилно разматран као друштвено, контекстуално и конситуационо утврђивање закономерности међусобног уклапања музичких параметара, представљали су посебно интригантно питање приликом израде дисертације.

Мотивисаност овом темом проиходи из самоидентификације аутора као припадника српске националне заједнице, подједнако остварене и кроз прихватање фрулашке праксе као дела породичног културног наслеђа. Објективно саморефлексиивно преиспитивање сопствених утисака, праћено потребом да се одговори на још увек актуелно питање „који је српски национални инструмент?“, подстакло је размишљања о друштвеној улози фрулашке праксе. Лична запитаност подједнако исходи из искуства стеченог практичним овладавањем свирања на фрули у раном детињству, кроз формалне и неформалне видове учења и укључивања у активности КУД-а „Абрашевић“ и етномузиколошког одсека у МШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву. Интуитивне импресије стечене свирањем репертоара новокомпоноване народне музике (током студија допуњеног мелодијама фолклорног наслеђа), додатно су ревидиране педагошким радом на Одсеку за српско традиционално певање и свирање у СМШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву од 2015. године, затим ОМШ „Мокрањац“ у Београду у школској 2016/2017. години, као и активним радом у оквиру курса *Српско традиционално певање и свирање* на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду од 2020. године. Остварена педагошким, извођачким и научним позивима, емско/етска позиција представља адекватно полазиште за разумевање и дефинисање одређених појава и утврђивање њихове музичке и друштвене функције.

Мапирање фрулашке праксе и њених носилаца у циљу расветљавања локалних специфичности спроведено је сопственим теренским истраживањем, најпре на подручју Голије у периоду од 2009. до 2012. године (за потребе израде мастер рада), а потом и на широј територији Рашког, Расинског, Јабланичког, Пиротског, Зајечарског, Борског, Шумадијског, Подунавског и Златиборског округа од 2016. године до данас. Увидом у досадашња истраживања Војводине и Косова и Метохије запажа се приметно мања заступљеност праксе свирања на фрули на овом подручју у прошлости. Будући да доступан материјал са овог простора сведочи о неизразитом и непрецизном извођењу, уједно и недовољно квалитетном за анализу стила, ова подручја неће бити узета у разматрање у раду. Материјал добијен самосталним теренским истраживањем употпуњен је грађом из приватних колекција, Фоноархива Факултета музичке уметности у Београду и

аудио снимцима из продукције ППП-ПТС-а, DISKOS-а, JUGODISK-а, JUGOTON-а и других издавача.

Будући да су извођења транскрибована у целини, нотни и аудио материјал приложен је на флеш меморији у ПРИЛОГУ 1, приказан кроз два паралелна фолдера који садрже фајлове са истим нумеричким ознакама. Селекција музичких примера обухвата и додатни нетранскрибовани звучни узорак у ПРИЛОГУ 2, док посебан део етнографског материјала представљају фотографије и видео снимци распоређени у ПРИЛОГУ 3, односно у ПРИЛОГУ 4 на флеш меморији.

У дисертацији су обухватном анализом обједињена и допуњена досадашња сазнања о пракси свирања на инструменту који има значајну улогу у свакодневном животу колектива на овом простору. Рад је конципиран тако да кроз пет поглавља расветли важна питања која проблематизују фрулашку праксу у контексту поимања националног идентитета у Србији и да понуди основу за даља проширивања ових концепата у односу на друштвени и културни развој.

С тим циљем, у првом поглављу представљена су досадашња истраживања у вези са фрулашком праксом уз осврт на кључне тематске и методолошке пунктове у развоју домаће етноорганиологије. Узимањем у обзир различитих приступа откривају се нека од значајних полазишта која домаћу научну мисао позиционирају између органиографије и органиологије. Полемичким указивањем на проблемске и методолошке принципе обликовања издвојених студија отварају се питања за продубљивање постојећих сазнања. Увидом у доступне резултате прво поглавље сегментирано је тако да појединачне радове и ауторе групише у тематско-методолошке целине, уз могућност уважавања хронолошког начина приказивања.

Информације добијене истраживањем научне грађе тичу се различитих аспеката фрулаштва – терминологије, ергологије, морфологије, функције, жанра, ареала распрострања, историјске заступљености и значаја инструмента у свакодневном животу, као и запажања о начинима обликовања фрулашке праксе, звучним специфичностима, тонским особеностима и другим важним органиолошким питањима. Посебна пажња посвећује се студијама са нотним прилогом које пружају увид у еволутивне процесе изградње звучног спецификаума истраживане праксе. Осим историјског значаја етнографских као и истраживања

композитора-мелографа који су, инспирисани европским романтизмом међу првима обратили пажњу на народно стваралаштво уважавајући његов значај у свакодневном животу, ови пионирски подухвати умногоне су иницирали даљи институционални развој истраживања. Каталожке збирке, изложбе и дескриптивна методологија истицања материјалних аспеката инструмента независно од његових звучних димензија, резонира са тенденцијама на интернационалном нивоу. Етноорганографски приступ постепено се допуњује етноорганогфонским аспектима у радовима Драгослава Девића и будућих генерација етномузиколога стасавалих под његовим менторством. Ослањајући се на теренски рад, транскрипцију и анализу музичких структура као основних методолошких исходишта, закључци приказани у студијама монографског типа расветљавају улогу фрулашке праксе у креирању локалних дијалеката. Најзад, развој савремене интердисциплинарне етноорганологије у контексту постмодернистичке теоријске парадигме у радовима истраживача на почетку 21. века утицао је на проширивање не само тематских, већ и методолошких аспеката, у корелацији са развојем научне мисли на интернационалном нивоу.

Увиди стечени прегледом најважнијих приступа упућују на закључак да фрулашка пракса представља неизоставан елемент традиционалне културе и да као такав поседује богат симболички потенцијал приликом дефинисања нације. Поред сублимирања података добијених обухватним приказом научне грађе од краја 19. века до данас, указује се и на могуће перспективе развоја етноорганологије као научне дисциплине у оквиру етномузикологије.

Континуирана научна заинтригираност питањем идентификације путем музичког инструмента и позиционирања овог проблема у јавном дискурсу, побудила је размишљања о могућностима и начинима дефинисања инструмента у другом поглављу рада. Иако у свести јасна, представа музичког инструмента на различите начине заокупља пажњу оних који се њиме служе приликом симболизације садржаја. Дуго је у науци владало мишљење да је инструмент одређен својим спољашњим, физичким спецификацијама, тако да је дескрипција изгледа, димензија и материјала, представљала основу класификације. Посматрајући инструмент независно од његове друштвене улоге, без узимања у обзир фактора који су утицали на његово обликовање, заговорници овог

материјалистичког промишљања склони су претпоставкама о праисторијским и генеалошким везама, оснажујући хипотезе о континуитету појединих типова. С друге стране, редукован на спољни изглед музички инструмент као материјални артефакт културе лако се присваја као део сопственог наслеђа.

Заинтересованост за проблематизацију самог инструмента, као сложеног материјално-културно-друштвено-музичког концепта, подстакнуто је проблемом терминологије, која у случају фрулашке праксе представља комплексно теоријско питање. Као есенцијална тачка дефинисања и опредмећивања неке појаве у свести, именоване је одређено историјским, културолошким и језичким условима и својствима проучаваног феномена. Имајући у виду променљивост фрулашке праксе у односу на хоризонталну и вертикалу раван, искључивост терминологије и свођење на локалне називе није од користи, нарочито имајући у виду то да се семантика појединих назива у јавном, свакодневном и научном дискурсу различито третира. Стога се у раду термин *фрула* користи парадигматски, као релевантна друштвено и историјски недвосмислена одредница.

Утемељено у приступу Хенрија Џонсона (Henry Johnson), чије органолошко становиште почива на разматрању инструмента у корелацији морфолошких, контекстуалних и музичких елемената, дефинисању фруле у даљем току поглавља приступа се кроз различите аспекте: морфологија, ергологија, функција-контекст-конситуација, жанр и репертоар. Комплексно схватање инструмента, изван искључиво конструкционих и материјалних својстава, омогућава прецизније одређивање у контексту проблематизације фруле као елемента националног идентитета.

Имајући у виду сложене историјске и политичке процесе који су обликовали културне системе, одређујући самим тим карактер националне свести, у трећем поглављу разматра се могућност употребе интердисциплинарне теоријско-методолошке мреже из области антропологије, социологије, историје, студија културе и етномузикологије. Будући да се, поред фрулашке праксе, као једна од централних тема у раду постулира питање националног идентитета, у свакодневној замисли задатог у смислу архетипског, довршеног и унапред задатог феномена који је од изазова модерног времена неопходно сачувати у „изворном облику“, његово конципирање заснива се на есенцијалистичко-

конструктивистичкој компаративној парадигми. Иако се наротив казивача уважава као легитиман емпиријски исказ, научна мисао предност даје постмодернистичком оспоравању историјске фиксираности. Превазилажење ове дихотомије омогућава позиционирање идентитета између поменутих принципа, у виду „социокултурне конструкције“, који се формира као „есенцијалан и примордијалан и на тај начин се доживљава од стране великог броја обичних људи“ (Прелић 2008: 43).

Иако о фрулашкој пракси није реално говорити као средству за постизање политичке моћи, њена примена приликом креирања нове „културе сећања“ (Кулјić 2006: 6) у смислу симболичког „ритуалног“ обележавања важних државних и верских датума (Прелић 2008: 316), скренула је пажњу на разматрање у оквиру инструменталистичко-примордијалистичке теоријске оријентације. Као један од важних концепата у трећем поглављу рада истиче се „интерпретативни оквир“ *свакодневице*, дефинисан у „дијалектичкој супротности са појмом посебних догађаја“ (Del Negro and Berger 2004: 4). За разлику од многих инструмената чија појава данас се повезује са „функцијом симболичке репрезентације“ (Merriam 1964: 223), употреба фруле кроз историју била је у вези са уобичајеним видовима људске интеракције на свакодневном нивоу. Смештањем националног идентитета на ову разину избегава се нужност поистовећивања са облицима доминантне, јавне, стандардизоване културе формулисане „одозго“, кроз државни апарат. Чак и у случају када се свирање на фрули појављује као медијски ексклузивитет, њена посебност истиче се захваљујући претходно оствареном статусу „обичног“ свакодневног оруђа. Са исходиштем у теоријским поставкама Ентонија Смита (Anthony Smith), Бенедикта Андерсона (Benedict Anderson), Ернеста Гелнера (Ernest Gellner) и Томаса Ериксена (Thomas Eriksen), национални идентитет додатно се испитује у вези са развојем државе, градова и институција у смислу предуслова за потпуну интеграцију друштва као јединственог културног система. Формирано као радничка грађанска класа у индустријским друштвима, модерно становништво организовано је према заједничком економском и политичком систему, са јасно утврђеним обрасцима понашања у контексту структурираног времена и простора. Усвајањем овог становишта у раду створена је основа за разматрање фрулашке праксе као облика јавне, стандардизоване, заједничке и

свима разумљиве културе у виду стилизоване традиционалне форме. Иако се национални идентитет посматра као колективно својство, у раду је било неопходно истражити и појединачне случајеве који су својим стваралачким настојањима донекле одредили ток традиције свирања на фрули. У основи размишљања о теоријском превазилажењу дихотомије појединац-група уграђена је хипотеза према којој је идентитет позициониран на међи ових принципа, „екстернализован у друштвеној интеракцији и интернализован у (личној) самоидентификацији“ (Dženkins 2001: 27). Сагласно томе, допринос појединца – индивидуалног промотера фрулаштва дефинише се у односу на традицију као колективног система (Лајић-Михајловић 2007: 139).

Наизменично превладавање императива одређеног теоријског сета усклађено је са развојним процесима фрулашке праксе која се у дијахронијској и синхронијској, индивидуалној, локалној и колективној перспективи испољава на различите начине.

Са освртом на историјски преглед приступа и развоја стандардних етномузиколошких процедура, у овом делу рада предложене су извесне допуне и модификације како би се стекли бољи увиди у закономерности обликовања звучног спецификума фрулашке праксе. Посебна пажња посвећена је развоју транскрипције као полазишта за даља аналитичка продубљивања. Разлике у приступу мелографији, које се односе на одређивање оригиналног финалиса, транскрибовање примера у целини и увођење симбола за посебне технике свирања, предложене су из два разлога. Први је мотивисан потребом да се превазиђу одређене непрактичне, недовољне или недоследне процедуре, са циљем што вернијег представљања односа између визуелног (нотираног) и аудитивног (снимљеног) материјала. Други разлог је педагошке природе, а происходи из могућег доприноса дисертације и њене примене у едукативне сврхе практичне наставе свирања на фрули у оквиру образовног система.

Научне интригације изазване евидентним разликама у музичком изразу навеле су на потребу за увођењем појма *музичког стила* приликом њиховог формулисања. За разлику од подразумеваног и саморазумљивог коришћења ове одреднице у домаћој етномузиколошкој литератури, њено теоријско конципирање оправдано је управо потенцијалима повезивања музичке норме са друштвеним

условима формирања у контексту дефинисања националног идентитета. Као централни појам омеђавања културно, историјски и географски различитих појава, стил се у општем смислу у раду дефинише као релациони однос „удаљења у односу на норму“ (Stefanović 2004). Узимајући у обзир то да се језик формира у односу на појединачне исказе, превладава одређење стила ближе инваријантном парадигматском нивоу. Битно за разумевање стила у фрулашкој пракси према овом становишту јесте утврђивање музичке норме упркос променљивим принципима на синтагматском нивоу. Варијантно третирање замишљеног модела усклађено је са општом граматичком структуром традиционалног језика, који се гради у маси појединачних извођења.

Конкретизујући теоретизације потекле доминантно из области лингвистике, у савременој домаћој литератури предлаже се неколико оперативних појмова, релевантних приликом сумирања аналитичких података музичког материјала (Тепарић 2023). Употребом категорија *стилских црта*, *стилских формација* и *стилских комплекса* (у донекле измењеном хијерархијском поретку у односу на референтну поставку) обједињују се дешавања на музичком плану која показују сродне принципе обликовања музичког тока. Следећи надаље проблематизацију стила као културолошке и социолошке категорије у поставкама Бруна Нетла (Bruno Nettl) и Џона Блекинга (John Blacking), предложени појмови прецизније се одређују у односу на географско, историјско или етничко профилисање.

У вези са издвајањем структурно истакнутих аспеката фрулаштва јесте и одређивање њиховог семантичког статуса као знакова у семиотичком смислу. Примена семиотичке теорије Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure) и Чарлса Сандерса Пирса (Charles Sanders Peirce) кроз елаборацију Томаса Турина (Thomas Turino) до сада није имала конкретнију апликацију у области домаће етноорганологије, што овај подухват чини посебно изазовним. Ослањањем на могућности примене семиотичке теорије покрећу се питања значења издвојених елемената стила и додатно утврђују везе са друштвеним факторима артикулисања музичког звука. Семантика стилских карактеристика полази од претпоставке научених образаца афективног, емоционалног и логичког реаговања на звучне импулсе у датим околностима, тако да уписивање значења није повезано само са

опажањем „из музике“, већ актуелним контекстом „меморисаних могућности“ (Шуваковић 2002: 128). Поред образложења основних Пирсових концепата и могућности њихове примене у тумачењима Томаса Турина, предлажу се основе за конкретизацију корелата знака, објекта и интерпретанта у односу на фрулашку праксу. Имајући у виду могућност задовољења естетских потреба, посебно изражених у ситуацијама стилизације традиционалног наслеђа у периоду после Другог светског рата, у раду се смело предлаже и допуна Пирсовог трећег корелата *естетским интерпретантом*, који изазива осећај усклађености музичких компонената са начином музичког мишљења.

Имплементација предложених теоријских концепата сукцесивно се примењује у наредна два поглавља, која приказују резултате постигнуте аналитичким издвајањем партикуларних елемената и њиховим синтетичким повезивањем у ширу јединствену целину музичког стила, с једне, и компаративним повезивањем са различитим друштвеним моделима у историјској перспективи формирања националног идентитета у Србији, с друге стране.

У централном поглављу дисертације под називом „Музичко-стилске особености фрулашке праксе“ направљен је покушај сегментације развојног процеса фрулаштва према карактеристикама стила, омеђених геокултурним и историјско-естетским факторима. Полазећи од анализе музичких структура и њихове повезаности са конситуационим околностима генерисања и обликовања звучног спецификаума, у раду се издвајају два кључна стилска комплекса: *традиционални* и *савремени стил*. Њихова терминолошка препознатљивост исходи не само из стручне (Девих 1978), већ из емске поделе на *изворно* и *савремено* свирање, која реферира на првобитни звучни квалитет настао у аутентичним партиципаторним и презентацијским друштвеним ситуацијама. Детаљнија анализа стила показује да се извесне разлике препознају и као део геокултурних утицаја, тако да се првобитна подела даље усложњава кроз стилске формације: *шумадијски стил*, *североисточни српски и влашки стил* и *југоисточни стил*. Поменуте категорије заједно са издвојеним *стилским цртама* надаље се третирају као музички знаци, чија семантика се одређује у односу на својства, објекте, ефекте и културолошке навике повезане са њиховим тумачењем.

Етапни историјски приказ развоја националног идентитета у Србији у петом поглављу у вези је са компаративним повезивањем музичког стила и одређеног друштвеног модела, који се препознаје као својеврсни карактер нације. Континуитет нације и фрулашке праксе хронолошки се сегментира на четири етапе:

1. Средњовековна парадигма је и поред недостатка прецизнијих података за проучавање фрулашке праксе приказана као исходиште симболичких представа о пракоренима националног јединства, истакнутог као духовно, религијско, етничко, језичко, културно па и морално уточиште у контексту савремене инструментализације овог периода. Као један од кључних фактора континуитета нације апострофира се државна самосталност, територијални интегритет и црквена аутокефалност, које представљају основни модел замишљања средњовековног друштва. Будући да је реч о периоду неразвијене инфраструктуре, администрације и свести о уједначеној организацији свакодневног живота, ова друштвена парадигма представљена је у раду као фрагментарна. Иако оскудни, археолошки, ликовни и писани извори представљају важно сведочанство о употреби фруле као пастирске музичке направе.
2. Национални идентитет у 19. и првој половини 20. века потврђује наставак традиционалних, усмено преношених форми за које се претпоставља да су остатак средњовековног наслеђа, сачуваног у животним околностима планинских, забачених и изолованих подручја као збегова од турских освајања и оријенталних културних утицаја. Осим континуитета народног стваралаштва задржале су се и идеје уједињења становништва са заједничким етничким пореклом у борби за национално ослобођење. Том циљу значајно је допринео култ прошлости, средњовековних владара, херојских догађаја и косовског боја, као предања које се преносило генерацијама уназад (а и унапред). Формирањем независне и међународно признате српске државе, развојем градова и институција, обезбеђени су неки од основних услова

бивања нацијом у модерном смислу. У раду су приказана два кључна културна модела, од којих је један представљен као јавни романтичарски покрет формирања националног стила у уметности, док је други одржавао равнотежу сеоског и од званичних токова још увек изолованог становништва. Захваљујући интересовању за народни живот у овом периоду сачувани су бројни подаци, записи па и примерци инструмената на основу којих се закључује да је фрулашка пракса стилски обликована као традиционална, партиципаторна и свакодневна активност.

3. У трећој етапи приказан је развој националног идентитета у периоду социјализма који је у погледу друштвеног уређења у супротности са претходним. Упркос идеолошкој доктрини и реторици државног „супранационализма“ (Smit 2010: 227), у раду се, сходно предложеном теоријском полазишту, констатује да су се након Другог светског рата стекли неки од фундаменталних услова за интеграцију друштва у односу на фрулашку праксу. Стандардизација, унификација и постизање јавности и доступности културних садржаја у егалитаризованом друштву, погодовала је развоју стилизације и естетизације традиционалног стваралаштва као облика нове радничке грађанске уметности. Другачији начин музичког мишљења у раду је представљен као *савремен стилски комплекс* прожет реферирањем на српску шумадијску и влашку традиционалну праксу.
4. Још једна важна друштвена промена обележена је распадом федеративне Југославије и оснаживањем националне свести, чији корени се траже у периодима пре социјализма. Приликом истраживања овог периода фрулашка пракса је приказана кроз могућности прилагођавања различитим изразима, стиловима и жанровима који се дефинишу као „хибридни модел“ поларизације локалног и глобалног (Ненић 2006: 46). Постсоцијалистички контекст се у дисертацији схвата као облик могућности комбиновања растреситих идентитета у (нео)националну парадигму, чија хетерогеност погодује постмодерном

редефинисању и калемљењу постојећих пракси у нове форме изражавања. Најзад, имајући у виду то да се национални идентитет конструише увек као актуелна и тренутна замисао консеквентног наставка прошлости, различити типови музичког знака у постмодерној култури групишу се у јединствен семантички поредак у коме фрулашка пракса у укупности својих партикуларних значења постаје симбол нације.

Напоредо са сумирањем резултата спроведеног истраживања, у Закључку рада наглашавају се теоријске импликације у вези са проучаваним концептима и додатно образлаже њихова апликативност приликом карактеризације издвојених типова националног идентитета у односу на формирање музичког израза.

1. ИСТРАЖИВАЊА ФРУЛАШКЕ ПРАКСЕ У СРБИЈИ: ПРЕГЛЕД НАЈЗНАЧАЈНИЈИХ ТЕМАТСКИХ СТУДИЈА И МЕТОДОЛОШКИХ ПРИСТУПА

У оквирима научног дискурса занимање за музичке инструменте у Србији пролазило је кроз различите фазе развоја, формирајући пут од **органографије** до **органологије**¹ као интердисциплинарне научне платформе. Премда представља поље укрштања многих научних области – попут музикологије, антропологије, археологије, историје уметности, иконологије и музеологије – органологија ће бити разматрана, пре свега, из етномузиколошке перспективе. Њен развој, међутим, не треба схватити као дијахронијско праволинијско напуштање претходних и формулисање нових концепата, већ као хронолошки обухватнији (и дивергентан) приступ, детерминисан различитим истраживачким и тематским одређењима. Бројне научне перспективе нису априори међусобно искључиве, већ су засноване на прожимању методолошких поступака, који у констелацији са тематиком обезбеђују специфичан истраживачки концепт. Будући да се одређења аутора донекле опиру хронолошкој сегментацији, критеријум према коме ће се представити публиковане студије заснован је, пре свега, на тематско-методолошком приступу. Приказ радова чији је тематски оквир разматрања усмерен на народне музичке инструменте (с тим у вези и на фрулашку праксу), има за циљ да полемички укаже на проблемске и методолошке принципе обликовања научне мисли од краја 19. века до данас и отвори питања за продубљивање постојећих сазнања.²

¹ Ову терминолошку дистинкцију предложио је Ментл Худ (Mantle Hood), са циљем разликовања пуне дескрипције и историјата инструмената од науке о музичким инструментима, која би требало да обухвати подједнако важне аспекте, попут технике извођења, функције инструмента и разноврсности социокултурних разматрања (Hood 1971: 123-124).

² Из написа Фрање Кухача у хрватском часопису *Vienac* сазнајемо да је Јосиф Шлезингер (1794-1870) међу првима записивао свирку на свирали: „...Написао сам много србских мелодија које су умели моји момци свирати на простој свиралици, те сам ове удесио за наш шестосвир...“ (Кухач 1879: 19, према: Девих 1960: 100), али будући да ова грађа није доступна и да о њој не постоје подробнији подаци, приказ истраживачких подухвата започињемо са другом половином 19. века.

1.1. Органографски приступ

Иницијални развој органологије започиње интересовањем за морфолошко-конструкцијске аспекте музичких инструмената као материјалних артефаката културе. Дескрипција спољашњег изгледа допуњује се информацијама о друштвеној улози, пореклу, начину израде и терминологији која је у вези са инструментом или његовим деловима. Уколико се проналазе, утисци у вези са обликовањем музичких компонената, мелодијског, ритмичког, микро и макроформалног структурирања, општег су типа и често не пружају довољно информација о закономерностима звучног спецификаума једне праксе. Имајући у виду овакав „тренд“, иако спровођен од стране музичара, не чуди то што су у погледу садржаја неке од првобитних студија уједначене са приступом истраживача-етнографа. Узимајући у обзир значај њиховог сакупљачког рада и непосредног утицаја на развој научне мисли у области музичког фолклора, најпре ће бити размотрена делатност композитора-мелографа у периоду буђења националне свести.

*

Снажан талас европског романтизма пробудио је инспирацију српских и словенских композитора у чије је стваралаштво уткан национални дух, често кроз хармонизацију народних песама. Већини је народна музика служила као полазни узорак (или, пак, само као инспирација) у изградњи сопственог уметничког стила, у коме је вокални медијум био доминантно средство реферирања на традиционалне теме. Увиђајући значај прикупљања музичкофолклорног наслеђа као самосвојно вредног материјала, композитори и музичари с краја 19. и прве половине 20. века су својим истраживачким радом допринели не само очувању богатог музичког наслеђа са простора тадашње Кнежевине, а потом и Краљевине Србије, већ тиме и поставили темељ развоја будуће етномузикологије. Упркос индивидуалним разликама, које ћемо појединачно приказати, приступ Фрање Кухача, Стевана Мокрањца, Владимира Ђорђевића и Косте Манојловића,

заснован на јединственој идеји популаризације народних мелодија, обележиће тенденције органолошке дисциплине све до половине 20. века.

Фрањо КУХАЧ (1834-1911)

Из самог наслова Кухачеве студије „Опис и повијест народних пучких гласбала“ (1877) наслућује се да је његов приступ на овом пољу био органографски. Кухач врло студиозно описује дувачке инструменте и њихове делове указујући на локалне морфолошке и термилошке варијанте, које према томе и класификује у четири различите категорије (Кућаћ 1877: 1-79):

А) „Трстене свираљке од једнога само гласа“ (*трстеница, хрпанав греч, звиждало, сиповка, рожак*);

Б) „Трстене свираљке од три или четири гласа“ (*дудук³ и пиштала*);

Ц) „Свирале“:

- *свирала* или *звекља* (*жвегла, жвегља*), *вијулица* или *видулица*;

- *шалтва* (*заклишена свирала*);

- *крупна свирала* (*свиралина*);

- *свирала са чулом*;

Д) „Фрула“;

Према предложеној типологизацији, *свирала* и *фрула* представљају засебне категорије инструмената.

Иако *свирале* дефинише као „примитиван кларинет“, Кухачев опис, као и илустрације, указују на то да се ради о групи инструмената са прорезом и бридом подељеној у четири основна типа: *свирала* или *звекља* (Хрватска и Босна), *жвегла* (Крањска и Штајерска), *жвегља* (кајавско говорно подручје), *вијулица* или *видулица* (Приморје) – са косо заостреним усником и прорезом и бридом на предњој страни (у опису приложених илустрација уз овај тип инструмента наводи се да је једну направио пастир Симо Вуковић из Славоније, друга је рукотворина „пастира Србина“ коју је Кухачу поклонио Јосиф Шлезингер, док је трећу направио Роко Матоковић из Славоније); *шалтва* (*заклишена свирала*) – са равно одрезаним усником и прорезом и бридом на полеђини (на приложеним

³ Из Кухачевог описа сазнајемо да је *дудук* једноставан дечији инструмент са засеченим једноструким језичком, направљен од трске или зове, са свега две рупице за свирање (Кућаћ 1877: 4).

фотографијама приказане су *шалтве* из Славоније, чији су творци „сељак Јанко Бешлић“ и „пастир Иван Комендановић); *крупна свирала (свиралина)* – дебља варијанта *звекље*, (чије илустрације указују на то да је реч о градитељу „сељаку Року Ђаковцу“ из Славоније); *свирала са чулом* – свирала у облику штапа (дугачка штап-свирала), пореклом из Товарника недалеко од Шида (Кућаћ 1877: 9-12). Ареал распрострањања свирале, према Кухачу, захвата широк географски простор „од Јадранског мора до Карпата“ (Исто: 12), а аутор га без изузетка ставља у руке пастира. Потврду пастирске улоге инструмента можемо видети и у нотном запису који је Јосип Шлезингер доставио Кухачу уз примерак инструмента са простора Србије (Исто: 10, 14). Према досадашњим сазнањима, овај запис представља уједно и први нотни прилог фрулашке праксе са простора Србије.

Опис *фруле* или *странке* (Хрватско загорје), у поглављу које следи, указује на то да се ради о инструменту са шест рупица за свирање, отвореном са оба краја, који се приликом свирања држи са стране, будући да нема писак (Кућаћ 1877: 40). На основу дескрипције претпоставља се да је реч о *шупељки*, мада оваквом закључку противречи Кухачев податак да се овај инструмент везује доминантно за простор Бачке и Баната, Славоније, Крања и нешто ређе простор Србије.

Поред пастирске улоге инструмента, оно што повезује *фрулу* и *свиралу* јесте тонски низ, који у основи има дурску лествицу (погледати у: Кућаћ 1877: 10, 41). Додатну забуну уноси и списак хрватских термина који се подједнако односи на обе поменуте групе. На крају, осим разматрања о историјату инструмента, Кухач, иако музички образован, не оставља значајније податке о музичким карактеристикама проучаваних инструмената.

Стеван Ст. МОКРАЊАЦ (1856-1914)

Поред истакнутог композиторског опуса, Мокрањчева заоставштина броји и око 460 записа народних мелодија из различитих крајева Србије, бележених по слуху од певача, ређе свирача (Девећ 1990: 67). Посебно су значајни његови коментари о функцији напева, мелодијском обрасцу, ритму, облику и другим

специфичностима, које неретко наводи уз сваки појединачни запис. Свестан изразите контекстуалне детерминације музичког израза, Мокрањац апострофира пионире светске етномузикологије, који су своје теренске експедиције спроводили у дужем временском периоду бивањем у проучаваној култури: „На овом послу треба годину дана пробавити, овако у соби, у овој средини, са још две или три годије путујући од села до села. Овај би посао требало нарочито организовати“ (Девих 1992: 65). Посматран из перспективе савремене етномузикологије, једини недостатак овог темељног и методолошки добро конципираног приступа представља изостанак уређаја за снимање, чега је и сам Мокрањац био свестан:

„А да би и то бележење још поузданије било, ваља набавити фонограф, у који би певачи певали, а стручњак би после све отпевано верно ставио у ноте (...) А како треба сакупљати народне мелодије, како треба певати и свирати у фонограф, шта треба забележити поред текста (место где је певана мелодија, лице које је певало, како се где зове мелодија и неки поједини делови итд.) о томе да се напишу и штампају упутства и да се разашљу“ (Девих 1996: XV).

У односу на богату мелографску заоставштину Мокрањчев допринос проучавању традиционалних инструмената минималан је, што је донекле и разумљиво, будући да је његов стваралачки опус био доминантно у области вокалне музике. Једини осврт на инструменталну праксу Мокрањац је дао у Бушетићевој збирци у којој се налази укупно десет примера из Левча изведених на свирали (Мокрањац 1902: 106-108). О веродостојности ових записа, будући да их је бележио према Бушетићевом свирању на виолини, Мокрањац даје сопствени коментар:

„Све ове мелодије нису бележене у тренутку када их је народни певач певао (јер сакупљачи нису стручњаци, који би то могли да изврше). Мелодије су бележене по сећању, а на тај начин бележене мелодије добијају од самог сакупљача личне додатке и измене, а то не би требало да буде. И што је још горе, сакупљачи нису писали мелодију онако како су је чули и запамтили из уста народних певача и певачица, већ су по своме памћењу преносили мелодије на виолине, па са виолине пренашали на хартији. Па како ни један ни други сакупљач нису ни особите виолинисте, онда је вероватно да су они у мелодијама по нешто одузимали или додавали (како би им zgodније и лакше било за свирање), и тако учинили да је све оно што је забележено непоуздано...“ (Младеновић 1971: 196).

На основу приложених записа видимо да сви примери припадају жанру инструменталних плесних мелодија, којима Мокрањац одређује ознаку за карактер, као и предзнаке за тонски род. Његова запажања усмерена су ка анализи формалног обликовања као основним критеријумом за поделу примера на „игре које имају два става“ и „игре које имају три става“ (Мокрањац 1902: XVI). Другим речима, фундаментални структурни елемент је четворотактна или осмотактна фраза (у случају периодичног односа међу фразама), помоћу које се у релацији са тематским материјалом граде два или три засебна дела. Занимљиво је да и поред исцрпних етнографских података о појединим обичајима и песмама које су их пратиле, Мокрањац не даје назнаке о употреби музичких инструмената или њиховој функцији.

Иако у квантитативном смислу скроман, Мокрањчев допринос развоју српске етноорганологије огледа се пре свега у методолошком заокрету од романтичарског заноса композитора ка објективним научно-истраживачким тенденцијама, као императивом савремене етномузикологије и будућих генерација композитора-мелографа.

Владимир ЂОРЂЕВИЋ (1869-1938)

Истраживачка методолошка поставка на пољу „етноорганологије и органофоније, сакупљачког и мелографског рада, примењених истраживачких метода (непосредних – на терену, и посредних – путем анкета), као и јединственог музеолошког деловања“, сврстава свестрану музичку личност Владимира Ђорђевића у ред утемељивача и „најзначајнијег прерадоца на пољу етноорганологије све до друге половине XX века“ (Закић 2020, 36). Обухватна „Питања за прикупљање музичких обичаја у Срба“ (Ђорђевић и Јоксимовић 1899), с краја 19. века, која за циљ имају испитивање огранографских, функционалних и аустичких својстава инструмената, естетике извођења, пола и статуса извођача, педагошких метода и трансформацију музике, антиципирају идеју систематичног теренског истраживања, узорно осмишљеног чак и из перспективе савремене органологије. Детаљан метод анкетирања у вези је са схватањем инструменталне праксе као комплексног културног феномена у

развојном процесу, а не као фиксирани материјалне појаве (Јанковић 2019: 20). Утемељен на добро осмишљеном методолошком предлошку, Ђорђевићев мелографски рад базиран је, пре свега, на вокалном музичкофолклорном наслеђу.

Иако у студији из 1928. године (*Јужна Србија*) нема примера фрулашке праксе, аутор се у предговору осврће на функцију *дудука* (који се још назива и *свиrol*), који на простору данашње Македоније доминантно прати плесни покрет (Ђорђевић 1928: XV).

Од укупно 597 мелодија публикованих у збирци *Српске народне мелодије (Предратна Србија)* из 1931. године, несразмерно мали број чине записи инструменталних извођења – свега 35 примера, а тек 17 примера је назначено да су изведени на *дудуку/свирали* (Ђорђевић 1931). Поред нотног материјала наводе се и области из којих потичу забележена извођења: западна Србија, Рашки округ, Нишавски округ, Пиротски округ и Јабланички округ, уз прецизно записивање локалних термина за сам инструмент. Уз примере из западне Србије и Рашког округа стоји назив *свиrала*, док се у југоисточним областима наводи *дудук*, што кореспондира и са недавно спроведеним истраживањима ових области. Репертоар чине искључиво инструменталне плесне мелодије, чији се називи потврђују и у пописима истраживача из друге половине 20. века (Девећ 1990; Закић 1993; Големовић 2009): *левакиња, ситниши, крива влајња, пола влајња, цела влајња, циганчица, острољанка, чачак, пола влашка, четворка, тедена, двостранка, тројанац и проломчица*.

Често се о Владимиру Ђорђевићу писало као о стручњаку који је „...рано схватио аутентичну народну мелодију и веома развио осећање за њу...“ и који је „...живео у народној музици и присно познавао народни живот у музичким обичајима“ (Јанковић, 2019: 12, 13). Ове његове особине педантног и искусног мелографа препознају се у записима инструменталних мелодија из поменуте збирке, које по први пут добијају ознаке за темпо као важног обележја карактера инструменталног музичког обликовања. Поред тога, Ђорђевић први бележи и различите типове украса, као и легато артикулацију која, испоставиће се, у великој мери маркира традиционални стил свирања на фрули. Иако се у својим радовима није бавио музичком анализом примера, нити је износио сопствена запажања о обликовању фрулашке праксе, истицање важних особина

инструменталног начина музичког мишљења у нотним записима потврђује његове тенденције ка етномузиколошкој научној оријентацији.

Важан аспект сакупљачког рада В. Ђорђевића огледа се и у формирању музеолошке грађе при Музичком друштву „Станковић“, коме је поклонио своју збирку народних музичких инструмената прикупљених у скопској „гајдарциници“, 1923. године. Уз детаљан опис *дудука* и начина њихове израде, наводи се и зона његовог простирања: „Дудук је распрострањен у северним крајевима Јужне Србије: око Куманова и по местима око њега. Идући на југ, дудук је све ређи“ (Ђорђевић 1926: 385). Поред тога, у збирци се налазе и *ћурлик* и *итап-свирала*, чија значајна колекцијска вредност представља важну полазну основу за даља компаративна истраживања ових типова инструмената.

Теоријско-методолошки концепт Владимира Ђорђевића представља тачку прелома која ће органографију усмерити ка етноорганологији у другој половини 20. века.

Коста МАНОЈЛОВИЋ (1890-1949)

Истраживачки рад Косте Манојловића мотивисан је тежњом да се укаже на вредност и богатство музичког фолклора, којим је, као и његови претходници, био инспирисан и као композитор. Тенденција ка идејама националног обележја у уметности, усвојена је у раној младости, у време обнове и потврђивања националних вредности, као непосредан утицај сродних принципа које је заступао Јован Скерлић (Milojković-Đurić 1990: 10). Као сарадник Одељења за музички фолклор Етнографског музеја у Београду, а касније и Музиколошког института САНУ, забележио је велики број примера са подручја Косова и Метохије, источне Србије и данашње Македоније (Gojković 1990: 29). Прикупљени материјал обрађен је у неколико студија: „Музичке карактеристике нашег југа“ (1925), „Свадбени обичаји у Галичнику“ (1926), „Музичко дело нашег села“ (1929), „Свадбени обичаји у Пећи“ (1933), „Звучи земље Рашке“ (1934), „Свадбени обичаји у Дебру и Жупи“ (1935), *Народне мелодије из источне Србије* (1953).

Инструментална пракса заузима несразмерно мали сегмент Манојловићевог интересовања, а инструмент који је предмет ове дисертације

појављује се једино у студији „Музичко дело нашег села“: „Музички инструменти на којима се игре свирају, нису увек исти у свим крајевима, а ово је, мислим последица културног утицаја. Инструменти који се у нашем народу употребљавају, следећи су: свирала, двојнице, дудук, кавал, шупељка, гусле, зурле, тапан (гоч), тамбуре“ (Манојловић 1929: 52). Када је у питању инструментална пракса, у фокусу његове музичке анализе нашле су се искључиво инструменталне плесне мелодије – кола: *повозна ђурђевка, ђурђевка са заплетом, четворка, шумадинка, тројанац, повратушка, гиљанска*. Осим *повратушке* и *гиљанске* чији је извођач непознат, Коста Манојловић уз пример *тројанац* наводи име Рада Пљевалчића из Закраља код Чајнича, док је остале одсвирао Адам Милутиновић звани „Вилсон“, из села Драгобраће код Груже, са својим рођаком Радомиром Манасијевићем (Исто: 54). Тематско-структурну окосницу ових примера чини битематски материјал, јасно изражен кроз четворотактне фразе, чије формално обликовање на макроплану није увек доследно спроведено: „С обзиром на теме, можемо рећи да, често пута, теме А и В иду, у понављању, нормално; каткада у обрнутом реду, или се, пак, једна изоставља (А, В, В а не А-В, А-В)“ (Исто: 61). Ређи су примери са три или више различитих тематских материјала. У погледу тонских специфичности, попут природног VII, повишеног VI и алтерованог IV ступња, Манојловић повлачи паралелу са старогрчким музичким системима. Запажања о музичким карактеристикама у студији су поткрепљена и нотним записима, као значајним сведочанством инструменталног израза међуратног периода.

Далеко већи значај Манојловићевог рада представља ангажовање на пољу снимања и архивирања звучног материјала помоћу фонографа, за чију је набавку апеловао у поменутој студији:

„Треба одмах, и неодложно, организовати рад на бележењу народних мелодија и напева, и у ту сврху поделити земљу на музичке области, и у сваку послати стручно лице да овај задатак изврши. Сав тај материјал треба да дође у Етнографски музеј, да се картонира и изда. У ту сврху и створено је Одељење за музички фолклор у Музејима у Београду, Загребу и Љубљани, и само је потребно да сви музеји, што пре, добију фонографске апарате како би се олакшао рад на бележењу народних мелодија“ (Манојловић 1929: 63-64).

Како би прикупљени материјал био адекватно похрањен и класификован, Манојловић је иницирао израду посебних картона са рубрикама за бележење података о примеру, извођачима, мелографу, времену и месту бележења, са циљем јединствене базе података у виду архива музичког фолклора (Матовић 1973: 296). За потребе пробног снимања у Музеју, направљени су први звучни записи фрулашке праксе народног свирача Адама Милутиновића и Радомира Манасијевића-Шамовца из Драгобраће у Грузи (Дробњаковић 1930: 169).

Као један од оснивача и први ректор Музичке академије, Коста Манојловић је формирао и Музички музеј, сачињен од четири целине: Одељење за музички фолклор, Одељење за народне музичке инструменте, Грамофонско-фонографско одељење и Одељење ствари и успомена наших музичких раденика (Лајић Михајловић 2017: 243). Структура музеја открива да је велику пажњу поклањао прикупљању, архивирању, истраживању и публиковању примера традиционале музичке баштине, чиме је наговестио будуће формирање Фоноархива у оквиру Смера за музички фолклор, како је Катедра за етномузикологију првобитно названа.

*

Изражена потреба за сакупљањем грађе која носи предзнак национално вредног елемента, привукла је пажњу и истраживача других профила, чији допринос је обележио не само поменути период, већ кореспондира са етномузиколошким приступима из друге половине 20. века. На концу етнографских радова Милана Ђ. Милићевића и Тихомира Ђорђевића појављује се и студија Владимира Карића (1887), чији тематски и концептуални приступ доприноси јаснијем, систематичнијем и обухватнијем сагледавању музичких инструмената и према садржају резонира са радовима с краја 20. века.

Владимир КАРИЋ (1848-1894)

Иако не обимно, поглавље студије географа Владимира Карића „Мелодије народних песама и игара, свирке и игре“ (1887) према тематској и концептуалној структури можемо уврстити у ред пионирских органоолошких подухвата.

У уводном делу рада налазимо податке о томе да је музика заузимала значајно место у животу сеоског становништва, при чему су инструменти представљали важан сегмент свакодневице: „Као и песма, тако се исто и свирка чује и путем и у брду и у пољу. Није реткост чути сељака да запева или да у свиралу засвира ни кад иде кроз варош, догонећи што год да прода или долазећи да што купи“ (Карић 1887: 187). Да је фрула била заступљена на готово читавом простору Србије сведочи и следећи податак: „У источној Србији, подалеко од Мораве, игра се највише уз карабљице а у свој осталој Србији уз свиралу, прем да се овде онде и овамо гајде чују“ (Исто: 200).

У погледу морфолошких специфичности можемо повући паралелу са данас очуваним традиционалним примерцима овог инструмента: „И свирале су као год и гусле украшене, често, дивном резбаријом и поткићене металним прстеновима и плочицама, у шаре уметнутим“ (Карић 1887: 199).

Осим тога, Карићева подела репертоара на мелодије „као пратња уз певање, за тим за игру и на послетку, само мелодије ради (у двојнице)“ (Карић 1887: 188), референтна је и за савремену поделу репертоара на: инструменталне верзије народних песама, инструменталне плесне мелодије – *кола*, и пастирску свирку (Закић 1993: 60, 61).

Значај Карићеве студије огледа се, пре свега, у погледу тумачења музичких карактеристика (кроз коментаре и нотне записе), које представљају први прилог овакве врсте у стручној литератури. Из назива примера видимо да се ради о данас познатом репертоару инструменталних плесних мелодија са простора централне, западне и југоисточне Србије (*Неда гривну изгубила, србијанка, коритарка, ђурђевка, Јелке, тамничарке, устај, дико зора је, нишевљанка*). Мелодије за игру су „живе“, што аутор доследно назначавача адекватним музичким терминима за карактер (*allegro, allegro vivace, allegretto, allegro vivo...*). Такт је углавном дводелан или троделан, а као основу музичке мисли Владимир Карић види у четворотактној, ређе тротактној и петотактној фрази. У погледу различитих стилских специфичности у односу на географско подручје наводи се да „мелодије, како песама тако и игара народних, не само да су многобројне, него их и сваки крај има својих засебних и у свакоме се, готово, друге и свирају и певају“ (Карић

1877: 188), свестан да због усменог преношења и недостатка већег броја записа није могуће прецизније о томе говорити.

Поред тога што уз наведене записе аутор не наводи детаљније податке о пореклу примера и инструменту на коме су изведени, нотни прилог значајан је из перспективе компаративног дијахронијског разматрања општих музичких карактеристика. Оно што овом раду недостаје да га уврстимо у ред органолошких јесте научна интерпретација и закључак који би се односио на претходно постављен проблемски концепт.

Овакав модел тумачења инструмената у ширем контексту музичког наслеђа одређене области, карактеристичан је за касније монографске студије Драгослава Девића и Димитрија Големовића 1980-их и 1990-их година.

Љубица (1894-1974) и Даница (1898-1960) ЈАНКОВИЋ

Истраживачки рад сестара Јанковић био је посвећен прикупљању, описивању и публиковању материјала плесне праксе са територије читаве Србије. Иако други аспекти културног наслеђа нису били у фокусу њиховог интересовања, у објављеним студијама могу се пронаћи драгоцени подаци о инструментима који су пратили плесни покрет. Подељен на неколико сегмената, структурни образац студија задржава се као базични принцип почев од друге књиге из 1937. године. Основу концепције чини аналитички део студије посвећен опису обрасца покрета за сваку појединачну игру, а тематско обликовање у корелацији је са географским омеђавањем одлика репертоара. Важан део представљају теоријске напомене о самој области, карактеру и стилу извођења, приликама за играње, позиционирању играча у простору и музичкој пратњи. Осим различитих назива, о којима ће бити више речи у наредном поглављу, употреба музичких инструмената у вези је са приликама у којима се игра. Бројни конситуациони оквири обухваћени моментима из годишњег и животног циклуса погодују одржавању облика традиционалне културе у контексту свакодневне партиципаторне интеракције, при чему музички инструменти имају истакнуту улогу. На основу података из студија сестара Јанковић закључује се да је фрула заступљена на ширем географском подручју са истом наменом. Као значајан,

издваја се закључак о редукованој употреби фруле на простору Косова и Метохије и Војводине где је забележена искључиво на територији Баната (Јанковић 1948, 1949: 126). Занимљив је податак да је свирач на дудуку у околини Лесковца пратећи игру стајао у средини кола. Сестре Јанковић притом наводе да је дудук најстарији инструмент овог подручја (Јанковић 1952: 65), што резонира са каснијим истраживањима Шоплука као области са очуваним архаичним елементима старобалканске културе (Закић 1993: 45). Анализирајући народне игре у Колубари, истраживачице помињу чувену породицу Емрековића, „чији су сви чланови вешти свирачи на свиралама“ (Јанковић 1964: 52). Из даљег описа потврђује се да је старији морфолошки тип инструмента био украшаван и оплитан жицом, али и „комбинован са штапом за поштапање“ (Исто). Осим етнографских података, важан сегмент рада сестара Јанковић представља нотни прилог који пружа увид у начин обликовања мелодија, карактер, темпо, а селективно и у орнаментацију и употребу легато артикулације.

*

Са исходиштем у органографији као основним методолошким принципом појављују се каталожке збирке, структуриране по узору на светски тренд тако да кратким прегледом пружају увид у основне карактеристике инструмената са одређеног културног подручја. У односу на фондус доступних примерака аутори ових приказа осмишљавају сопствени принцип класификације узимајући у обзир различите критеријуме. Овај принцип наговештава институционални развој проучавања музичких инструмената првобитно развијан као вид музејске делатности стручњака.

Сима ТРОЈАНОВИЋ (1862-1935)

Формирање Етнографског музеја у Београду 1901. године означило је и почетак проучавања музичких инструмената у оквирима институционалног сакупљачког рада. Музејска збирка стално је увећавана, а до 1909. године бројала је 74 примерака, о чему сведочи и први чланак посвећен искључиво музичким инструментима са ових простора. Његов аутор и први директор музеја,

антрополог др Сима Тројановић приступа са етнологске и антропогеографске позиције, што и сам наглашава речима: „(...) али намера ми остаје: да изложим ове ствари само с етнографског гледишта, без обзира на музику, у коју ја нисам посвећен“ (Тројановић 1909: 1).

Као основни критеријум класификације музичких инструмената Тројановић је одредио начин добијања тона, односно „по гласу“, и тако поделио инструменте у три групе: добовање, дување, гуслање – гуђење (Тројановић 1909: 3). У прву групу спадају бубњеви (гочеви), добоши, таламбаси и даире; другу групу *свирки* или *свирала* је поделио на „најпростије, без икаквог писка“: дудуци, чобански рогови и кавали, „с прорезаним писком“: свирале и двојнице, „с језичком на писку“: гајде и зурле; док трећа група обухвата инструменте са струном и жицом попут тамбуре, гусле и лире (Исто).

Приликом описивања предност даје гуслама експлицитно наводећи као разлог националну тенденцију: „Ја ћу овде почети с описом гусала, и то највише из пијетета према старини и историјском значају за Србина, а не мање због тога, што се можемо поносити да је то изум нашег народа“ (Тројановић 1909: 4). Склоност ка оваквим ставовима види се и у његовом анимозитету према *зурлама*, *зилама*, *боријама*, *цимбалу* и *дромбуљама*, због чијег источњачког порекла, како сматра, нису вредне додатне пажње (Исто: 25). Исти став заузима и када су у питању инструменти западноевропског порекла.

Сима Тројановић међу првима прави терминолошку забуну наводећи назив *свирала* на различитим нивоима класификације. Наиме, осим одреднице за појединачан инструмент са прорезаним писком, овим називом именована је читава група инструмената којој припадају и кавал, чобански рог, гајде и зурле, чиме се термин *свирала* тумачи као општи назив за дувачке инструменте. Занимљиво је да *дудук* и *свирала* као појединачни инструменти не припадају истој поткатегорији, односно да је *дудук* инструмент без икаквог писка, попут *кавала*.

Поред описа инструмената Тројановић наводи називе за поједине варијанте инструмената и њихове делове, остављајући додатне податке о самим свирачима и приликама за извођење. Уважавајући дијахронијски аспект заступљености, у студији је направљен и покушај сагледавања ареала распрострањања појединих врста. Свестан недостатка етнографског гледишта, које би морало бити

надопуњено подацима о самој музици, аутор упућује на Кухача и Кубу као стручњаке из ове области. Лексикографски приступ у форми каталога музичких инструмената Симе Тројановића послужиће као узор истраживачима Етнографског музеја пола века касније.

Загорка МАРКОВИЋ (1921-2015)

Загорка Марковић је свој радни век провела као етнолог у Етнографском музеју у Београду, посебно се старајући за проучавање и попуњавање збирке музичких инструмената. Њена настојања за развијање едукативних делатности Музеја организовањем изложби, приређивањем концерата са народним музичким инструментима, предавања и снимања филмова, резултирала су израдом каталога *Народни музички инструменти Југославије 1957.* године (заједно са Слободаном Васиљевићем), са посебним освртом на постојећу музејску колекцију.

Са исходиштем у класификацији Симе Тројановића,⁴ аутори изложбе су инструменте поделили на: ударачке, дувачке и жичане инструменте. У групи дувачких инструмената разликују се две основне категорије (Марковић и Васиљевић 1957: 19):

- 1) инструменти без писка: (*кавал, шупељка, дудук*);
- 2) инструменти с различитим писковима:
 - с прорезаним писком – лабијалне или „слепе“ свирале: једноцевне, двоцевне и ређе троцевне (*свирале и двојнице*);
 - с писком с једним језичком (*дудук, свирале – пискови, сложене карабе, дипле, гајде*);
 - с писком с два језичка (*сопиле, зурле*).

У зависности од тога да ли им је „рупа гласница“ („прозорче“, „кладенче“) на предњој или задњој страни једноцевне свирале разврстане су у две подгрупе. Прва се јавља у Србији под називом *свирала, фрула* или *цовара*, а у Македонији под именом *дудук* (Марковић и Васиљевић 1957: 19). Поред терминологије, принцип излагања конципиран је као сажет опис инструмента и његове функције, па на

⁴ Иако се ауторка не позива на поменути класификацију Симе Тројановића с почетка века, из приложеног је јасно да је ово био једини узор.

овом месту преносимо у целини део посвећен фрули: „СВИРАЛА – ФРУЛА је пастирски инструмент с писком на задњој страни. Прави се од шљивовог дрвета, а украшава се металном жицом или бојеним шарама. У свиралу свира један а могу и два свирача, и то песме и игре“ (Исто: 23). Као додаток овој краткој дескрипцији налази се и фотографија *свирале* из Шумадије.

У другу подгрупу једноцевних свирала спадају инструменти са „рупом гласницом“ на предњој страни:

- „Свирала – билбил“ с косо зарезаним писком, заступљен на Косову и Метохији. У истом облику јавља се и у Црној Гори под називом „дудук свирала“ и у Херцеговини звана „једногрла фрула“ (Марковић и Васиљевић 1957: 25).

- „Свирала – ћурлик“ је пастирска свирала са округлом и плоснатом главом, украшена техником паљења. Иако аутори не наводи ареал распрострањавања овог инструмента, у опису приложене фотографије се као географско порекло наводи околина Јајца (Марковић и Васиљевић 1957: 26).

- „Свирала – славић“, инструмент сродан „ћурлику“, али у погледу димензија знатно дуже цеви. Приказани примерак је у посед Етнографског музеја дошао из Лике (Марковић и Васиљевић 1957: 27).

Осим каталожног начина приказивања инструмената, Загорка Марковић и Слободан Васиљевић од Симе Тројановића преузимају и извесне мањкавости у погледу тумачења појединих инструмената и њихових назива. Наиме, термин *свирала* користи се као унивезалан назив за групу дувачких инструмената са прорезаним писком, без обзира на њихово географско и културолошко порекло. „Рупа гласница“ као синоним за четвртасти отвор уз сам наусник (из данашње термилошке перспективе неадекватан назив), не користи се увек доследно (погледати опис „свирале – фруле“ у: Марковић и Васиљевић 1957: 23). Даље, опречно актуелним научним сазнањима, *дудук* се најпре сврстава у групу инструмената „без писка“ (заједно са *кавалом* и *шупељком*), а потом наводи и као македонски термилошки пандан *свирали* (Исто: 19). Касније се у раду приликом описа појединачних инструмената термин *дудук* користи као предлог уз назив *шупељка*: „ДУДУК – ШУПЕЉКА је омиљена пастирска свирала без писка или данцета“ (Исто: 21).

Традицијска народна гласбала Југославије

Неопходно је, у контексту каталошких збирки и приказа, на овом месту издвојити коауторску студију Јерка Безића, Милована Гавација, Мирјане Јакелић и Петра Михановића (приред.) – *Tradicijiska narodna glazbala Jugoslavije*, из 1975. године. Поред великог броја народних музичких инструмената са простора читаве бивше Југославије, на изложби Етнографског музеја у Загребу приказан је и инструментаријум Фрање Кухача, којима је илустрована његова студија публикована читав век раније. Сам приказ инструменталне заоставштине био је делимично оживљен фотографијама и снимцима на магнетофонским тракама, а као значајну новину, у погледу сагледавања инструментаријума са ових простора, представља картографски приказ распрострањања појединих врста (Bezić, Gavaci, Jakelić i Mihanović 1975: 6). Инструменти су, према актуелној Хорнбостел-Заксовој (Erich Moritz von Hornbostel, Curt Sachs) класификацији, разврстани у четири категорије: идиофони, мембранофони, аерофони и кордофони. Нешто другачија у односу на поделу Симе Тројановића и Загорке Марковић, група аерофоних инструмената по први пут препознаје подгрупу „слободних аерофоних инструмената“ (*бич, чигра, зујача пуцаљка...*). Подгрупи дувачких инструмената припадају „свирале“ код којих се звук добија на различите начине (Bezić i dr. 1975: 48-50):

- „пухањем преко руба цијеви“ (*кавал, шупељка, дудуреји...*);
- „пухањем кроз прорез на брид“ (*фруле, двојнице, цевара, славић, јединка, окарина...*);
- „помоћу језичака“ (*гајде, диле, зурле, сопиле...*).

Кратак приказ морфолошких карактеристика (збирно, читаве подгрупе инструмената) допуњен је подацима о функцији инструмената: „На аерофоне овога типа свирају дјеца и одрасли, себи за забаву, или другима. Обично служе за свирку сами, а изузетно наступају у инструменталним саставима“ (Bezić i dr. 1975: 56).

Из перспективе хронолошког приказа документовања инструментаријума музејских збирки, ова студија се према концепцији (чак и према штампаном

формату), може схватити и као модел према коме је настао следећи каталог Загорке Марковић из 1987. године.

Систематизација студије *Народни музички инструменти* конципирана је сагласно поменутој Хорнбостел-Заксовој класификацији музичких инструмената. Група аерофоних инструмената подељена је на *једноставне* и *праве* дувачке инструменте, назване још и *свирале*. Ауторка ову категорију даље дели на инструменте без писка, инструменте са прорезаним писком и сложене инструменте (Марковић 1987: 40, 41), уводећи термиолошке недоследности о којима ће бити речи у наредном поглављу.

Детаљан етнографски приказ морфолошких, ерголошких, термиолошких, географских и функционалних особености инструмената употпуњен је пописом инвентара музејске збирке, на основу кога закључујемо да је фрула, у својим различитим облицима и варијантама, била заступљена на готово читавом простору Србије и шире. Значајна и живописна фотодокументација, као и карте распрострањања одређених категорија, неодољиво подсећају на претходну студију групе аутора из 1975. године. Етнолошки приступ приказивања инструмената, њиховог порекла и ареала распрострањања, базиран је и на наративима свирача, градитеља и учесника на концертима приређиваним у Етнографском музеју у Београду (Марковић 1987: 8). Разматрајући инструменталну праксу као сложен систем наслеђа, асимилације и прилагођавања свакодневном животу заједнице, Загорка Марковић концептуализује инструмент као део народне културе у развојном процесу (Исто).

*

Проучавање музичких инструмената у другој половини 20. века у вези је са институционализацијом научне мисли, детерминисане дисциплинарним теоријским усмерењима утемељеним у етнографији као кључном методолошком усмерењу. Иако бројнији и у тематском смислу систематичнији и садржајнији, радови фокусирани на музичке инструменте закључке превасходно доносе на основу описивања морфолошких и ерголошких карактеристика, узимајући у обзир околности под којима се употребљавају. С друге стране, један број радова више је усмерен на музичке карактеристике, односе унутар музичког текста и

звучни спецификум културолошки обликован. Научну продукцију у другој половини 20. века можемо према методолошком приступу поделити на етноорганографску и етномузиколошку/етноорганолошку оријентацију, премда се етнографија у оба случаја истиче као заједнички теоријски оквир.

Посебан прилог проучавању фрулашке праксе у Србији представља рад Загорке Марковић „Израда фрула у Банату“ (1964) – према тематици први овакве врсте у домаћој етноорганологији. Базиран на описивању ерголошких поступака и алата за израду фрула тројице мајстора из Мокрина (Ацка Пејакова, Јохана-Јове Освалда и Јожефа Семередија), рад потврђује куриозитет постојања ове праксе на простору Војводине, наведен у студији сестара Јанковић (Јанковић 1949: 126). Овакво гледиште резултат је повезивања инструмента са сточарским начином живота карактеристичним за планинске пределе јужно од Саве и Дунава (Девећ 1992: 453). Истраживања вршена у периоду 1950-их година показују и то да су за куповину фрула из Мокрина, поред Срба, подједнако били заинтересовани и Мађари и Румуни, познати као добри свирачи (Марковић 1964: 239). Овај јединствен податак представља значајан допринос сагледавању фрулашке праксе у контексту националног идентитета предложеног у овој дисертацији.

Нешто детаљнији опис мокринских фрула и њихових тонских специфичности може се видети у раду Андријане Гојковић.

Андријана ГОЈКОВИЋ (1926-2004)

Андријана Гојковић јединствен је случај научника која је научни опус у потпуности посветила проучавању музичких инструмената. Широка лепеза обрађених тема у преко 20 стручних студија покреће питања из области терминологије (Гојковић 1980, 1986, 1987), функције (Гојковић 1985а), порекла инструмената (Гојковић 1989), митологије (Гојковић 1994), са освртом на различите изворе за проучавање инструмената (Гојковић 1964, 1965, 1969, 1971, 1981, 1983, 1985б, 1985в, 1990, 1992), прожетих историјском методолошком перспективом. Чињеница да Андријана Гојковић своју радну каријеру није спроводила у оквиру музичко-педагошких институција, вероватно је утицала на то да њен научни рад буде базиран на прикупљању и синтези туђих сазнања, а не

на сопственом теренском искуству (Mladenović 2006: 1). У њеном приступу преовладала је етнолошка професионална оријентација, коју је поред музичке (дипломирала је на гудачком одсеку 1948. године на Музичкој академији у Београду), остварила на Филозофском факултету у Београду 1952. године.

Незаобилазну полазну основу за истраживања фрулашке праксе свакако представља обухватни и систематични приступ приказивања примењен у њеном раду „О српским свиралама – јединкама“ из 1964. године. Концептуализујући фрулу као инструмент из групе лабијалних свирала с бридом, Андријана Гојковић је дефинише у односу на термилошке, морфолошке, ерголошке, тонске, музичке, функционалне, родне и еволутивне аспекте (Гојковић 1964). Иако се у самом наслову рада поред устаљеног назива *свирала* користи и одредница *јединка*, ауторка не даје ближе објашњење овог појма (мада га у даљем раду и не користи), па се може закључити да је ово њен лични додатак, неутемељен у самој пракси. Бројни локални називи попут *свирале* (Србија „и остали крајеви“), *дудука* (источна Србија, Бока), *фруле* (Банат, Бачка), *свираје* (Црна Гора), *жвеглице* и *шалтве* (Хрватска), *ћурлика* (Босна), *ћурликалица* (Книн), *сврдоница* (Конавље) (Гојковић 1964: 217), вероватно су код ауторке развили потребу за ближим одређењем српске варијанте овог типа инструмента који се у раду истражује. Разноврсност тонског потенцијала у вези је са начином израде „од ока“, чији је резултат велики број различитих примерака у погледу димензија, односа рупица за свирање и тонског низа. С друге стране, упоредном анализом тонских низова добијених тонским мерењима укупно 22 свирале, ауторка указује на одређене правилности које нису само резултат произвољног начина израде, већ су „...производ специфичне аудитивне способности, наслеђених особина, музикалног укуса и поштовања традиције“ (Gojkovic and Kirigin 1961: 119).

Настављајући ову хипотезу у раду „Мокринска фрула“ (1978), Андријана Гојковић наводи да „(...) самоуки мајстори несвесно осећају границу између два тетракорда која се на свирали од шест рупица налазе по правилу између 3. и 4. рупице, зато тај размак остављају већим него између осталих рупица...“, доказујући изразитост традицијом успостављеног музичког мишљења (Гојковић 1978: 164). Имајући у виду то да се Андријана Гојковић у овом раду није бавила мелодијским структурама конкретне традиције, већ тонским и акустичким

особеностима инструмената, ову констатацију морамо узети са резервом. Томе у прилог говори и чињеница коју и сама ауторка наводи у истом раду: „Али морамо свакако подвући да се овај принцип раздаљине рупица не налази на свакој свирали, јер израда инструмента зависи од воље и способности онога ко га израђује“ (Исто).

Иако се музичким особеностима обликовања инструменталне праксе није бавила, значајно је у контексту развоја домаће етноорганологије поменути лексикон из 1989. године, који уједно представља и једини попис инструментаријума и термина који су у вези са свирањем на традиционалним инструментима са ових простора. Списак назива према абecedном реду, са кратким описима самог изгледа и функције инструмената, пружају целовиту слику инструментаријума на простору читаве бивше Југославије. Претражујући податке који су у вези са фрулашком праксом налазимо укупно 120 назива за сам инструмент и још додатних 8, окупљених око три кључна термина: *дудук*, *фрула*, *свирала*. Велика терминолошка разноврсност, условљена различитим пореклом инструмента, културним утицајима кроз велико богатство типова и варијанти, сведочи о широкој распрострањености и утемељености фрулашке праксе на ширем подручју бивше Југославије (Gojković 1989: 29).

Оригинална и надасве јединствена студија Андријане Гојковић у српској етноорганологији, као саставним делом историје музичких инструмената бави се митовима и легендама – значајним аспектом сагледавања улоге и значаја инструмената у једној друштвеној заједници. Настанак многих инструмената испреплетан је причама митолошког карактера, које, упркос томе што се засновају на машти и фантазији, сведоче о постојању неког предмета у одређеној култури (Gojković 1994: 30-31), али и потреби једног колектива да укаже на саморазумевање сопственог наслеђа. Тумачења о пореклу саображавала су се развоју људске свести, мењајући симболику и функцију инструмената који „...одражавају социо-политичка кретања, уметничка стремљења, понашање и менталитет појединих друштвених заједница“ (Исто: 33).

Структура студије обрађује питања симболике и функције, митова и легенди различитих култура кроз органолошко-акустичка својства (у односу на материјал, израду, облик, величину, украшавање, штимовање и звук), друштвену

категоризацију (у односу на свираче, поделу инструмената по полу, карактеру и професији) и употребну улогу инструмената (у односу на обичаје прелаза, магијско-ритуално-религиозну, практичну и музичку функцију). *Свирала-јединка* (како Андријана Гојковић именује фрулу), наводи се једино у контексту тумачења материјала од ког се израђује, величине и начина штимовања, без довођења у везу са конкретном улогом ових аспеката у митологизираним претпоставкама порекла самог инструмента. С друге стране, *свирали* као универзалној категорији дувачких инструмената велике старине,⁵ приписивана су многа магијска својства у погледу фертилитета, сексуалности, удварања, па и у посмртним обичајима (Gojković 1994: 175). Због фалусне симболике верује се у њен прокреативни значај и утицај на обнављање живота, што ауторка повезује и са чињеницом да на овим инструментима свирају само мушкарци (Исто: 175-176). Осим као средство удварања у оквиру мушко-женског принципа, верује се да умирујући звук свирале има посебан утицај на стадо, па је отуда у многим културама изражена његова пастирска улога (Исто: 176).

За сагледавање њеног научног доприноса неопходно је поменути и то да је од 1962. године била стални сарадник Групе за проучавање народних музичких инструмената при Унеску, као и бројних других стручних удружења (фолклориста, етнолога, композитора). Један је од оснивача Савеза удружења фолклориста Југославије као кључне асоцијације у развоју интердисциплинарне научне мисли у области фолклорног наслеђа у другој половини 20. века.

*

Етноорганографско опредељење Андријане Гојковић за историјски преглед друштвене улоге инструмената, њихово порекло и нарасе терминологију, чини се комплементарним Девићевом више музиколошки оријентисаном приступу, посебно имајући у виду то да су као савременици осећали потребу да покрију бројне недостатке у етноорганолошком научном дискурсу. Развоју етноорганологије као научне (под)дисциплине у највећој мери допринело је

⁵ Значајно је у контексту историјата овог типа инструмента напоменути да Андријана Гојковић наводи научно релевантне археолошке податке, који датирају на доба орињачког и магдаленског палеолита – између 25000 и 12000 година п. н. е. (Gojković 1994: 175).

прегалаштво етномузиколога, чије је деловање повезано са педагошком праксом на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. Етнографски приступ употпуњен је мелографијом и анализом музичког текста као кључним сегментима органофоније, чиме се стварају услови за дубља научна сазнања. Иако је тенденција обједињавања ових модела видљива већ у пионирским радовима с краја 19. (Владимир Карић) и почетка 20. века (делатност композитора-мелографа), успостављање јасније процедуре методолошких концепата, у виду унифицираног научног приступа и закључака донетих на основу експликације снимљене грађе, започето је залагањем етномузиколога у другој половини 20. века, на челу са Драгославом Девићем.

1.2. Органолошки приступ

Драгослав ДЕВИЋ (1925-2017)

Стасао на концу скромних научних домета романтичарски надахнутих претходника, Драгослав Девић је увидео потребу за обухватнијем и систематичнијем сагледавању народне музике у контексту развоја етномузикологије у свету 1950-их и 1960-их година (Радиновић 2003: 237). Недостатак претходних научних домета, који Девића затиче на челној позицији на Одсеку за музички фолклор, представљао је додатни подстицај за стварање широког дијапазона тематских области из сфере вокалног и инструменталног наслеђа, у оквирима различитих методолошких, аналитичких, термиолошких и типолошких поставки (Вукичевић-Закић 2003: 656). Свестрано научно интересовање прожето актуелним методолошким иновацијама и идејама са међународне сцене, употпунили су дотадашње празнине и створили чврсту основу за даљи институционални развој етномузикологије у Србији. Проширивање наслеђених концепата у правцу органофоније као кључног аспекта проучавања инструменталне праксе, позиционира Драгослава Девића на место првог „правог“ етноорганолога. Оно што је Владимир Ђорђевић започео, Девић је установио не само у концептуалном, већ и у академском дисциплинарном смислу.

Као централну студију из области етноорганологије поменимо *Скрипту* из 1977. године, која и данас представља полазну тачку проучавања народних музичких инструмената код нас. Прихватајући Хорнбостел-Заксову поделу Девић народне музичке инструменте разврстава у четири групе: идиофони, мембранофони, кордофони и аерофони, али и концептуализује инструмент као феномен. Систематична, обухватна и методолошки утемељена у поставкама европске органологије Ериха Штокмана (Erich Stockmann) и Ернста Емсхајмера (Ernst Emsheimer), ова типологија резултат је потребе за универзалним, уједначеним и актуелним научним стремљењима, која инструменте разматра у односу на терминологију, ергологију и технологију, технику извођења и музичке могућности, извођачки репертоар, функцију, историјат и распрострањеност. Детаљан опис, према овим аспектима, употпуњен је илустрацијама и нотним записима уз готово сваки појединачни тип инструмента.

У групи аерофоних дувачких инструмената налази се подгрупа *лабијалних свирала*, односно *свирале с бридом*, којој припадају *звиждаљка*, *дудурејш*, *трстенкте*, *кавал*, *шупелка*, *странка*, *пиштаљка*, *фрула*, *цевара*, *окарина* и *двојнице* (Dević 1977: 29). Полазећи од терминологије, аутор наводи неколико старијих синонима, регионално специфичних: Србија – *свирала*, *свирајка*, *свиралче*; Хрватска – *жвеглица*, *шалтва*, *трстеница*, *сврдоница*; Црна Гора – *свираја*; Босна и Херцеговина – *ћурлик* (Исто: 46). Турско-грузијска реч *дудук* (велика фрула), *дудучка* (средња фрула) и *дудуче* (мала фрула) може се чути на простору источне Србије, што потврђују и скорија истраживања овог простора. Данашњи назив *фрула* сродан је румунском *флуер*. Поред терминологије, у *Скрипти* су приказане и морфолошко-ерголошке специфичности инструмента, а извесна пажња поклоњена је и начину држања/свирања фруле. У погледу тонског низа наводи се поклапање са дурском лествицом код фрула направљених од стране добрих мајстора, док је код осталих овај дијатонски низ близак нетемперованом систему. Најчешће се на фрули изводе игре, каткад и песме, а у областима источне Србије могу се чути и чобанске импровизације. Од посебних техника свирања Девић издваја „заржавање“ (термин повезан са околином Сврљига), док „гутурално“ свирање не помиње.⁶

⁶ Више у: Dević 1977: 46-51.

Разматрајући фрулашку праксу у контексту друштвених и економских промена 1960-их и 1970-их година („Савремене тенденције развоја свирале у Србији у процесу акултурације“, 1978), Девић указује на модификације звучног спецификаума изазваних каузалним развојем музичке свести, с једне, и техничко-конструкционих аспеката фруле, с друге стране. Измењена физиономија инструмента у вези је са новим стремљењима музичког мишљења, која подразумевају прецизније штимовање, већу искоришћеност тонског потенцијала употребом ширег опсега обогаћеног хроматским тоновима, изражену виртуозност у погледу темпа и артикулације и комплекснију структуру у виду појаве већег броја контрастних делова (Девић 1978: 70). Свирање са „заржавањем“ уз употребу „гутуралног“ звука, као и жанр пастирских мелодија и песама, одлика је старијег начина свирања (Исто). Савремене тенденције развоја фрулашке праксе, Драгослав Девић види као „последницу тражења новог у процесу акултурације“ (Исто: 71). Ово је уједно и једини рад Драгослава Девића посвећен у потпуности разматрању фрулашке праксе у историјско-еволуционистичкој теоријској перспективи. Приказани резултати су уз незнатне измене представљени годину дана касније у оквиру ICTM (International Council for Traditional Music) студијске групе за музичке инструменте, при чему се као новина у погледу развоја мелографије уводи други линијски систем за записивање „гутуралне“ технике нотним главама неодређене висине (Dević 1979: 136).

Свој научни допринос Девић је пружио истраживањима фрулаша у североисточној Србији, који су пажњу научника привукли групним музицирањем, што и сам аутор наводи као раритетну појаву (Dević 1981: 153). Рад под насловом „Портрет ансамбла фрулаша у североисточној Србији“ (1981), пружа увид у могућности групног музицирања на фрулама различитих дужина у међусобном размаку у интервалу квинте. Упркос различитом штиму, свирачи током извођења мелодију усклађују унисоним и октавним извођењем. На тај начин, према речима казивача, надокнађује се волумен инструмента приликом окупљања заједнице у колу, на отвореном простору (Исто: 156). Иако сажет, овај приказ представља вредну научну грађу о појави која у даљем развоју етноорганологије није изазивала значајнију пажњу истраживача.

Очувању музичког наслеђа Србије у великој мери допринело је промовисање народне музике у форми сабора народног стваралаштва, манифестација и телевизијских емисија, којима је Девећ пружао несебичну стручну и организациону помоћ. У сарадњи са телевизијском кућом као стручни сарадник и сценариста реализовао је преко двадесет филмова и телевизијских емисија, што представља први подухват ове врсте код нас. Активан као иницијатор, организатор и сарадник у оквиру бројних фестивала („Хомољски мотиви“, „Црноречје у песми и игри“, Сабор фрулаша у Прислоници и Грљану, БЕМУС итд), нарочито се залагао за аутентично извођење традиционалних фолклорних облика (Закић 2003: 657).

Девећев допринос развоју српске етноорганологије далеко је значајнији у погледу снимљене грађе на терену, која је данас делом похрањена у Фоноархиву Факултета музичке уметности у Београду, а делом публикована на различитим носачима звука, представљајући полазну основу сваког даљег истраживања инструменталне традиције. Надахнут праксом својих претходника, Девећ је студиозним и обухватним приступом унапредио методу теренског рада, кључног за даљи развој истраживачких стратегија (Закић 2003: 654). Осећајући одговорност за стручно усавршавање млађих генерација, организовао је праксу студентског боравка на терену преносећи истраживачку страст на своје студенте. Сати снимљене грађе представљају вредно сведочанство инструменталног наслеђа са простора читаве Србије мапирајући неколико деценија музицирања почев од 1960-их година. Ова вредна заоставштина пружа могућност компаративног истраживања стилских одлика фрулашке праксе у дијахронијској перспективи дугачкој више од пола века. Поред тога, Девећ је са преко 500 експоната формирао значајну збирку музичких инструмената, који се и данас чувају на Факултету музичке уметности у Београду.

Извесна пажња посвећена је фрули у студијама монографског типа *Народна музика Драгачева* (1986) и *Народна музика Црноречја* (1990).

Свирала или *свиралица* (мања фрула), употребљавала се на играма и саборима као пратња плесном покрету у области Драгачева. Казивачи наводе да су некада овај инструмент правили локални градитељи, али да су касније почели да их набављају у робној кући у Београду. Свакако је значајнији аналитички део

студије из кога се може извући неколико општих карактеристика фрулашке праксе. У погледу макроформалног обликовања примери су најчешће засновани на дводелној контрастној музичкој фрази у 2/4 метроритму. На месту контрастног другог дела у неким примерима може се наћи само варијанта првог, док је већи број контрастних делова ретка појава. Значајно је Девићево запажање да се приликом понављања мелодије може уочити принцип варирања, својствен традиционалном музичком обликовању (Девић 1986: 56-57).

Позивајући се на различите историјске изворе, Девић област Црноречја описује као специфично поднебље сусрета словенских, трако-илирских и турско-источњачких културних наслојавања, што га, посебно у погледу инструментаријума, чини јединственим карпатско-балканским простором (Девић 1990: 81). Српска *фрула* и влашки *флуер* због различитог начина израде препознају се по другачијем тембру, али, како сам аутор наводи, припадају „истој врсти“ (Исто: 82). Ток излагања у студији паралелно прати разлике музичког израза Срба и Влаха од жанра, тембра, макроформалног обликовања, тонског низа, мелодике, украшавања, артикулације... све до специфичних техника извођења, које аутор приписује ширем балканском и карпатском наслеђу (Исто: 88). Детаљна музичка анализа свих параметара који обликују овај специфични музички израз илустрована је нотним прилогом, уз додатне цртеже инструмената и фотографије свирача.

Иако у мањој мери, Драгослав Девић се на музичке инструменте осврнуо описујући и музичку традицију Сврљига (1992). Као посебна група пастирских инструмената наводе се „разни типови свирала“ у које се убрајају дувачки инструменти са 6 рупица за свирање, попут *дудука*, *двојке* и *карабица* (Девић 1992: 450). У погледу димензија разликују се три варијанте дудука: најдужи (преко 400мм), средњи, назван *дудучка* (преко 300мм) и *дудуче* (преко 200 мм). Величина инструмента одређена је дужином дрвета, које се обрађује једноставним алатима, попут сврдла и ножа. Поред извођења кола као доминантног репертоара на овом инструменту, Девић наводи овчарску свирку тумачећи је у контексту „првобитне функције инструмента“ карактеристичне за архаичне облике пастирске културе балканско-карпатског простора (Исто: 451, 453).

Транскрипције инструменталних мелодија у представљеним студијама не одају утисак да се ради о утемељивачу мелографије, посебно имајући у виду то да се Девећева упутства често ослањају на Бартокове принципе објективног и детаљног записивања (погледати у: Девић 1974). Примери из Драгачева у великој мери сведени су на мелодијски костур са спорадичним назнакама украса у виду предудара. Мордент, пралтрилер и дупли пралтрилер, за које се увидом у богату фолклорну грађу може рећи да представљају језгровити принцип украшавања фрулашких комада, у овим записима ретка су појава. Осим тога, како и сам аутор наводи, фрулашка пракса заснована је на принципу варирања, што се из записа са назначеним репетицијама не може уочити. С друге стране, нешто потпунији записи из Црноречја и Сврљига обилују ознакама „tr“, али тумачење овог типа украса на ситнијим нотним вредностима у брзом темпу остаје нејасно. Оно што се може уочити као велики недостатак грађе из области Црноречја јесте напомена на ком инструменту су записане мелодије изведене.

О значају Девећевог доприноса развоју научне мисли у Србији сведочи велики број признања и плакета, међу којима је и Вукова награда додељена 1990. године. У контексту дијахронијског прегледа формирања етноорганологије у Србији, Драгослав Девећ представља централну фигуру на размеђи старе и нове школе, чији научни опус представља парадигму истраживачких подухвата будућих генерација, које је као педагог обликовао на Катедри за етномузикологију.

*

Интензивирање теренског рада подстакло је обнављање интересовања за сагледавањем музичких елемената у ширем географском и културолошком контексту, у форми монографских студија 1980-их и 1990-их година. На том пољу се осим Драгослава Девећа истиче и Димитрије Големовић, чије се занимање за музичке инструменте обликује у виду подсистема локалног музичког наслеђа.

Димитрије ГОЛЕМОВИЋ (1954-)

Након пензионисања Драгослава Девића улогу руководиоца институционалне академске етномузикологије преузима његов асистент др Димитрије Големовић. Следећи педагошку и научну праксу свог претходника, проф. Големовић наставља развојни пут домаће етномузикологије утемељене у теренском раду, мелографији и музичкој анализи као основној методолошкој премиси. Музиколошко научно усмерење базирано на овом тријадном концепту у директној је вези са његовом уметничком каријером као композитора и соло певача.

Значајан прилог проучавању музичких дијалеката Србије свакако представљају Големовићеве монографске студије, чији је неизоставан део и инструментална пракса. (П)опис инструмената, терминологија, њихова функција, репертоар, техника свирања, структура мелодијско-формалног обликовања у датом друштвено-географском контексту, устаљен је модел излагања. Упоредном анализом закључака изнетих у студијама које систематично покривају подручје западне Србије, закључује се да је *свирала* (фрула), била примарни чобански инструмент, на коме су се највише изводиле инструменталне плесне мелодије (Големовић 1994: 107). Тонски систем свирале мање-више одговара дурској лествици, али се употребни низ реализује у оквиру дијатонског пентакорда, у основном или „предуваном“ регистру (Golemović 1987: 56). Мелодијска структура је једноставна, састављена од малог броја мотива који се варирано понављају, али богато украшена (Големовић 1990: 35). Големовић први пут у стручној литератури скеће пажњу на појаву „двозвука“, типичног за свирање у селима западне Србије (Golemović 1987: 56). Ова појава резултат је недовољно израженог предубавања, што аутор приликом записивања издваја заградом. Увидом у велики број звучних записа старије сеоске праксе можемо закључити да је ово запажање значајно приликом одређивања традиционалног стила свирања. Говорећи о свирци на *дудуку* у околини Бујановца, Големовић указује на суштински принцип изградње макроформе – понављање и варирање. Иако засноване на једноделном или дводелном материјалу (А/В), инструменталне мелодије састављене су из више структурних целина – делова, које се у зависности од расположења извођача

понављају произвољан број пута. Сагласно томе би се о шестоделном АВВАВВ облику могло говорити као АВ дводелу, док би четвородел ААА₁А₁ представљао једноделну структуру поновљену неодређен број пута (Големовић 1980: 29).

Идеја оживљавања појединца као главног лика студије карактеристична је за радове Димитрија Големовића почев од 1978. па све до 2009. године, када је у књизи о народном свирачу Крстивоју Суботићу направљен својеврсни омаж дугогодишњем казивачу и пријатељу са терена. Народни дискурс калеидоскопски преломљен у неколико поглављања представља оквирну призму гледања на овог свестраног народног уметника.

Његова настојања да научну мисао пренесе широј публици резултирала су поетичним стилем писања, који обилује сликовитим поређењима, прожетим наративима народних казивача, посебно израженим у књизи о народном свирачу Крстивоју Суботићу.

Сања РАДИНОВИЋ (1962-)

Свој допринос истраживању фрулашке праксе у форми студије случаја (актуелизованих 1980-их година радовима Димитрија Големовића), пружила је и Сања Радиновић представљајући народног свирача Трипка Трипковића (1984). Овај мултиинструменталиста издвојен је као даровити појединац, чије је музицирање на народним инструментима означено као репрезентативно за околину Косјерића (Радиновић 1984: 411-412). Иако кратак, приказ портрета казивача веома језгровито дотиче бројне теме, представљајући релевантан допринос етноорганолошком проучавању фрулашке праксе. Осим терминолошких и морфолошких особености, препознатих као типске одлике старијег, жицом украшеног модела *свирале*, из рада Сање Радиновић сазнаје се да је несумњиво даровити инструменталиста своје знање стицао у раној младости, чувајући стоку (Исто: 412). Наратив казивача прихвата се као илустрација односа према самом звуку и естетици музичког израза, којим Трипко описује свирку на великим свиралама: „Мало се спушти губица, затвара се на дворац да мало дрчи и ондај са грло 'ујиш', тако да не дајеш чисту пару него си употребио гласни тон твој те тако направио већу буку“ (Исто). Продорнији звук („бука“) у вези је са

извођењем на масовнијим догађајима, на које је свирач посебно позиван и новчано награђиван. Ова запажања илустрована су нотним записом мелодије са додатним издвојеним једнолинијским системом (без кључа), и нотама у трајању половине, које, повезане лигатурама одају утисак својеврсног бордуна на самогласнику „у“.⁷ Окосницу репертоара Трипка Трипковића, без обзира на инструмент који свира, чине инструменталне плесне мелодије, анализирани према неколико параметара: темпо, ритам, облик, тонски низ, амбитус и орнаментација. Ауторка даље закључује да је његов начин извођења врло „чист“ – без случајних двозвука и предуваних аликвотних тонова, са прецизном артикулацијом, што је последица дугогодишњег искуства (Радиновић 1984: 414). Иако кратак, портрет свирача нам у релацији односа индивидуално – колективно, одсликава традиционално инструментално наслеђе дате области.

Развој етноорганологије на почетку 21. века није текао у правцу изналажења нових тематских области, већ методолошких и теоријских могућности разматрања инструмената у контексту постмодернистичке научне парадигме. Холистички приступ, као основа нове научне парадигме у радовима будућих генерација истраживача, Мирјане Закић, Растка Јаковљевића и Иве Ненић, значајно је утицао на проширивање тематских и методолошких перспектива, које кореспондирају са стремљењима ка интердисциплинарном разграновању у светским токовима.

У том смислу студија др Мирјане Закић не доприноси тематском и концептуалном развоју, али иновира методолошки приступ индивидуалистима.

Мирјана ЗАКИЋ (1960-)

Репозиционирање научног усмерења са уопштеног сагледавања свирача у контексту колективног музичког израза одређеног локалитета као доминантне истраживачке парадигме која је обележила домаћу, али и светску етномузикологију, према појединцу као носиоцу праксе, представља концептуалну окосницу студије др Мирјане Закић *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*. Утемељена у савременим научним тенденцијама субјектно центриране

⁷ Погледати запис *старог тројанца* у: Радиновић 1984: 413.

музичке етнографије, која према Тимотију Рајсу (Timothy Rice), Џонатану Стоку (Jonathan Stock) и Раскину (Jesse Ruskin) истиче индивидуалну улогу музичара-појединца у креирању ширег музичког израза одређене културе, студија постулира квалитативни приступ у истраживању музичког искуства као рефлексивне категорије (Закић 2015: 8-11). Методолошки заокрет ка „интерпретативној“ парадигми резултат је потребе за „превазилажењем дистанце између истраживача и субјекта“ који се посматра као својеврсни сарадник приликом разумевања проживљених искустава (Исто: 11-13). Интензивирање улоге истраживаног субјекта у виду прихватања наратива као легитимног приликом тумачења резултата, мотивисано је методом поновљеног теренског истраживања у дужем временском интервалу, са циљем систематског праћења музичког сазревања свирача (Исто: 13).

Портретисање Добривоја Тодоровића кроз репертоар, стилско-интерпретативна обележја и педагошки рад, са уважавањем његових личних запажања, уоквирено је прилогом у виду аудио записа, као вредног доказа свирачевог умећа. Поред наведеног, значај студије за компаративна истраживања стилских карактеристика фрулашке праксе огледа се и у детаљном бележењу музичких елемената попут украса, артикулације, динамике и специфичних техника свирања. Транскрипције су урађене тако да у целини прате ток извођења, указујући тиме на макроформално обликовање као важан аспект инструменталног израза.

Напори Мирјане Закић да домаћу етномузиколошку праксу усмери ка светским токовима огледају се у њеном континуираном учешћу на интернационалној научној сцени у оквиру ICTM студијске групе. Развоју етноорганологије допринела је и као редовни професор и шеф Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду иновирањем курикулума на предмету *Народни музички инструменти*, чиме је институционално континуирано проучавање праксе свирања на традиционалним инструментима методолошки и тематски обогаћено. Резултат њене педагошке делатности је све већи број семинарских, мастер и докторских радова базираних на проучавању инструменталне праксе.

У контексту сагледавања фрулашке праксе као обележја националног идентитета значајно је напоменути да је др Мирјана Закић као представник Српског етномузиколошког друштва један од иницијатора за израду номинацијског досијеа Националне листе нематеријалног културног наслеђа на којој се фрула нашла 2012. године.

Растко ЈАКОВЉЕВИЋ (1981-)

Бавећи се аспектима развоја у дијахронијској перспективи, Растко Јаковљевић фрулу (свиралу) концептуализује преко тријадног модела, *човек – инструмент – звук*, указујући на каузалну везу између музичких и ванмузичких аспеката (Јаковљевић 2009). Методолошки засновано на обједињеном приступу америчке и англосаксонске, антрополошке и социолошке усмерене школе, спроведено компаративно истраживање отвара значајна питања у вези са односом свирача, музичког инструмента, звука и његовог окружења, у контексту еволутивних аспеката. Кључни узрок интензивног развоја инструмента аутор види у функционалности, која активира процесе промене, адаптације и акултурације, како би се задовољиле нове емоционалне, психолошке и естетске потребе у музици (Јаковљевић 2009: 94). Као резултат ових промена јављају се савременији облици инструмента, који, услед потребе човека, дају другачији звучни спецификум у погледу тонског потенцијала, репертоара, технике извођења, мелодијске структуре и формалног обликовања, карактеристичног за контекст професионализма. Овакво гледиште у сагласју је са постструктуралистичком критиком идеје коначних и довршених структура: „Сматрајући да данашњи модел не подразумева крај развоја свирале, интересантно је видети какву ће функцију и звучну реализацију имати свирала у будућности – да ли је ће уопште и бити, или ће егзистирати само у виду синтетизованог звука, а њен оригинални звук постати реликт прошлости“ (Јаковљевић 2009: 112). Превазилажењем есенцијалистичког становишта, према коме би фрулашка пракса представљала део хомогене културне матрице, аутор указује на мултидимензионално схватање инструмента као динамичне културне категорије.

Ива НЕНИЋ (1979-)

Веома комплексна и теоријско-методолошки разграната докторска дисертација др Иве Ненић – *Дерегулација канона: идентитети, праксе и идеологије женског свирања на традиционалним инструментима у Србији*, бави се односом родног идентитета, између осталог, и у фрулашкој пракси. Скретање пажње стручне јавности на „расуту и маргинализовану“ женску свирачку активност, као праксу „...без колективних обрису која се не уклапа у пређашње позитивистичке схеме изучавања...“ (Ненић 2014: 1), у тематском смислу представља иновативан захват, значајан не само у оквирима етномузикологије, већ ширег интердисциплинарног поља. Предмет истраживања уобличен је преко тријадног концепта пракса – идентитет – идеологија са циљем увођења женског свирања у научни дискурс и развијања „...интердисциплинарних и хибриднох форми представљања музичких пракси као потенцијалан модел за пост-дисциплинарну етномузикологију“ (Исто: 3). Значај студије свакако се огледа и у теоријско-методолошком приступу истканом сложенем мрежом концепата етномузиколошких, социолошких, антрополошких и психолошких поставки, затим британских студија културе, теорије родних перформатива и теорија идеологије засноване на француском структуралистичком марксизму (Исто: 8). Методолошки плурализам широко постављене рефлексивне етнографске истраживачке стратегије, проистекле из феминистичке епистемологије превазилажења дихотомије истраживач – субјекат (предмет истраживања), у сагласју је са отвореним исказивањем сопствених уверења и учвршћивањем сарадње и поверења путем којег је могуће заронити у тешко доступне системе вредности информанткиња. Осим продора женског извођаштва у доминантне научне токове, ангажовано истраживање др Иве Ненић подстиче и њихову већу видљивост и заступљеност у јавној култури (Исто: 3).

Указујући на утицај друштвенополитичких процеса на развој фрулаштва у Србији, у раду ‘Roots in the age of youtube: old and contemporary modes of learning / teaching in Serbian *frula* playing’ (2020), Ива Ненић у тематски фокус поставља до тада неистражено подручје – трансфер практичног овладавања свирања инструмента. Начини учења свирања на фрули у вези су са актуелним потребама

младих, посебно у контексту нове дигиталне реалности. Засновано на меморији, усмено преношење уступило је место новим, дигитално устројеним модусима базираним на употреби техничких могућности бесконачне репродукције, издвајања појединачних ситуација, успоравања итд, са складиштем знања на интернет платформама, попут јутјуба (Nenić 2020: 42). Селективне базе података креирају специфичан однос према перцепцији музике, која, захваљујући снимању, постаје коначна форма „замрзнута“ у времену. Новоформиран вредносни систем критички је настројен према старијим свирачима, њиховим нетемперованим инструментима, малим или великим варијацијама, често окарактерисаним као старомодним и непримећеним уколико нису „постављени“ јавно. С друге стране, пракса аудитивног учења повезана са писаним и забележеним изворима формира хибридни модел у савременом контексту (Исто: 45). Ауторка закључује да би новонастала улога учитеља фруле, „(...) иако специфичан конструкт у недавном подстицању традиције“, могла да подстакне непосредан трансфер насупрот плиме „артефаката звука које дигитализована култура доноси“ (Исто).

*

Увидом у доступне научне радове који обрађују теме у вези са музичким инструментима, а посебно фрулашком праксом, можемо указати на неколико кључних тачака у обликовању етноорганологије у Србији.

Најпре, примећује се да је заступљеност инструменталног фолклорног наслеђа као засебне тематске целине – ван сагледавања ширег културног контекста одређеног локалитета, а последично и развоја теоријско-методолошких концепата, био све до друге половине 20. века у заостатку за питањима из области вокалне музике, историјских и општих етномузиколошких тема.⁸ Овај универзални тренд Бруно Нетл приписује чињеници да је вокална музика далеко заступљенија од инструменталне, наводећи као разлог то да, осим што неке културе не познају концепт музичког инструмента, већина појединаца може

⁸ Као централна тема, фрулашка пракса се у литератури јавља тек неколико пута, почев од 1961. године радом А. Гојковић и И. Киригина, и радова З. Марковић и А. Гојковић 1964. године, преко текстова З. Марковић (1971) и Д. Девића (1978, 1979, 1981), до студија наредне генерације истраживача с почетка 21. века Д. Големовића (2009), Р. Јаковљевића (2009), М. Закић (2015) и И. Ненић (2020).

вокално да се изрази „али не могу сви да свирају“ (Nettl 1964: 120). Додатни проблем, према његовом мишљењу, представља и доступност инструмената, јер је све мање оних који их израђују, што доводи до прекидања ланца континуитета преношења праксе на трећа лица – ненаследним породичним путем. На одређење аутора неизоставно утиче и чињеница да је за обухватнију проблематизацију органофонских аспеката, анализу унутрашњег односа елемената музичких структура и њихове повезаности са конституционим релацијама, неопходна изразита вештина транскрибовања, која захтева познавање конструкционих аспеката инструмената и техничко-интерпретативних и тонских могућности (Исто). У прилог томе говори и чињеница да се у заоставштини композитора-мелографа не проналазе примери пастирске свирке, чије транскрибовање изискује репетитивно преслушавање, за шта у условима у којима су радили нису постојале техничке могућности. Сагласно томе, пажња је више усмерена на структуру, порекло и дистрибуцију инструмената и њихових назива него на обликовање звучног спецификаума у одређеном културном контексту.

Развој тематских, теоријских и методолошких концепата у оквиру српске етноорганологије у корелацији је са захтевима на интернационалним нивоу. Почев од 19. века проучавања локалних музичких култура резултат су потребе романтичарски мотивисаних композитора да у својим делима дочарају национални дух. Инспирација народним мотивима допринела је прикупљању материјала за потребе хармонизације и аранжирања са циљем популаризације, нарочито вокалне музике (Meyers 1992: 4-5). Утемељене у структурализму, првобитне студије истичу дескриптивни карактер, а дефинисање самог предмета науке било је усмерено на питања *где*, а не на то *како* и *зашто* се одређене музичке појаве манифестују (Meriam 1964: 5). Антрополошка школа Алана Меријама (Allan Merriam) и позитивистичка, партикуларистичка музиколошка школа Ментла Худа чврсто су ослоњене на теренски рад. Фузионисањем ова два приступа 1970-их и 1980-их година долази до унификације етномузиколошких теорија и метода упркос диверсификацији тематских области. Интересовања прерастају са проучавања колекција репертоара у статичкој географској посебности ка процесним, социокултурно детерминисаним праксама (Meyers 1992: 12; Meriam 1964: 5).

Материјалистички приступ разматрања инструмената независно од музичког звука као његове примарне функције, представља доминантну истраживачку парадигму у развоју српске етноорганологије, готово све до последњих деценија 20. века. Након Владимира Карића, Стевана Мокрањца и Косте Манојловића који су пружили изванредан допринос дескрипцији музичких особености фрулашке праксе, прве озбиљније тенденције интегрисања органофоније као кључног аспекта етноорганологије јављају се тек крајем 1970-их година интензивираним проучавањима Драгослава Девића.

Обједињавањем историјских, етнографских и дескриптивних метода социолошким и (етно)музиколошким приступом разматрања музичког звука у контексту еволутивних процеса одређеног геокултурног локалитета, напушта се позитивистички засновано тумачење музичког инструмента у корист антиесенцијалистичкој концептуализацији као динамичне категорије система значења. Научна интерпретација закључака у односу на постављен проблемски концепт представља парадигму холистичког приступа дисциплинарне и интердисциплинарне етноорганологије као академске научне дисциплине у радовима генерација Девићевих наследника Димитрија Големовића, Мирјане Закић, Растка Јаковљевића и Иве Ненић.

Дисеминација резултата истраживања у виду пројектних активности, стручних организација и симпозијума, затим укључивање у организовање и осмишљавање манифестација народног стваралаштва, креирање радио и телевизијских емисија, као и етно-филмова, не само да обогаћује лепезу стручне ангажованости на овом пољу, већ утиче и на очување и преношење праксе свирања на традиционалним инструментима. Након Другог светског рата долази до формирања интернационалних стручних асоцијација на челу са ICTM-ом и SEM-ом (Society for Ethnomusicology), чијем су раду допринели и истраживачи са ових простора, почев од Андријане Гојковић и Ива Киригина који су 1961. године приказали резултате тонских мерења различитих типова фруле. Научни домети домаћих истраживача усклађени су са светским стандардима развоја етноорганологије као научне дисциплине у оквиру интердисциплинарне и постдисциплинарне етномузикологије. Делатност етномузиколога огледа се и у њиховој педагошкој пракси захваљујући којој је интересовање за музичке

инструменте у значајном порасту, што се може видети на основу све већег броја семинарских, дипломских, мастер и докторских радова. Значајан прилог проучавању фрулашке праксе представљају и објављена аудио издања, од којих ће нека бити коришћена у овом раду.

Недостатак обједињеног систематског истраживања фруле у корелацији са националним идентитетом актуелизује проблем (пре)испитивања овог инструмента у оквирима историјског, географског, социолошког, институционалног, ерголошког, термилошког, а пре свега музичког контекста. Увидом у постојеће резултате истраживања створена је основа за формирање нових смерница и продубљивање постојећих сазнања за будућа синтетичка етноорганолошка и етномузиколошка промишљања.

2. ТЕРМИНОЛОШКЕ, МОРФОЛОШКЕ И КОНТЕКСТУАЛНО-ЖАНРОВСКЕ ОДРЕДНИЦЕ ФРУЛЕ

2.1. Проблем дефинисања инструмента

Имајући у виду наглашену улогу једног одређеног инструмента који носи национални предзнак, неопходно је најпре позабавити се његовим дефинисањем. Наизглед једноставан, овај проблем отвара бројна питања која задиру и у сâме темеље друштвених наука.

Почетни развој органологије више кореспондира са проучавањима природних наука о разумевању објекта као физичких величина, везујући се за морфолошке и ерголошке аспекте, као и начине добијања звука. Заговорници овог материјалистичког промишљања могу се наћи како међу стручњацима, тако и међу љубитељима и носиоцима праксе свирања на традиционалним инструментима,⁹ препознатих као релевантни „чувари традиције“, а уједно и националног идентитета. Истакнута улога коју преузимају у актуелном јавном и медијском дискурсу „напада и одбране“ националне културе, охрабрује промотере традиционалног наслеђа да се упусте у полемику о питањима порекла (што неретко прерасте у проблем присвајања) звучних културних артефаката. Питање „чији је ово инструмент?“, које се формалистичким промишљањем најчешће намеће у јавном наративу, ангажује „чуваре традиције“ да дају сопствен допринос у тражењу директног одговора, критикујући научну јавност за равнодушност према њиховим сазнањима.

У прилог томе биће наведен пример преписке међу познаваоцима праксе свирања, којој сам као заједнички пријатељ на друштвеним мрежама имао прилику да присуствујем. Наиме, оба актера (један из Србије, други из Македоније) указивала су на националну припадност инструмента, наводећи као доказни материјал тврдње из литературе и ликовне представе. Ова

⁹ Иако се ова промишљања најчешће задржавају на наративима носилаца праксе свирања или љубитеља овог инструмента, важно је напоменути покушај Борисава-Боре Дугића да сопствена запажања документује у виду *Трактата о фрули* (2015). Значај његове опсервације не огледа се у научно-теоријском приступу, будући да сама студија није утемељена у литератури, већ у сâмој потреби да као врхунски познавалац извођаштва и градитељства пружи свој допринос широј заједници.

кореспонденција није имала за циљ да укаже на заједничке карактеристике (до којих су и једна и друга страна аргументовано дошле), већ да покаже да је инструмент од њих „украден“. Занимљиво је напоменути да анализа саме праксе свирања, контекста извођења, репертоара и функције инструмента кроз историју није била у оптицају приликом истицања кључних разлика, што би помогло у решавању ничим изазваног и беспредметног спора. Свако је изашао као „победник“ своје нације, а пријатељство, уместо да са виралног прерасте у реално, прекинуто је на незадовољство свих који су овој расправи имали потребу да виде некакав исход. Конструктивна и компаративна размена информација није долазила у обзир, јер је почетно питање „чији је ово инструмент?“ затворило врата еклектичком и плуралистичком промишљању.

Недовољно образложене и неутемељене есенцијалистичке идеје о генеалогским претпоставкама чине да се ојачају везе инструмента и друштвене групе каква је нација. Поједине премисе лако се прихватају, посебно када су у вези са јачањем националног идентитета и ако долазе од стране познаваоца праксе свирања на одређеном инструменту. Истраживање пракорена овог типа инструмента, као и његове историјске и географске дисеминације, тешко је документовати одговарајућим чињеницама, нарочито имајући на уму претпоставку о полигенези као независног порекла појединих облика настајалих истовремено на различитим местима (Montagu 2003: 2; Земцовский 1987: 125).

Циљ овог рада није да маргинализује национални значај фруле, већ, напротив, да дубљом научном критичком анализом допринесе коренитијем сагледавању услова и механизма који су до тог статуса довели. Оно што фрулу чини српским, а, на пример *денцивку* (денцівка) украјинским националним инструментом, нису (само) физичке карактеристике, које би према Хорнбостел-Заксовој класификацији понеле исту нумеричку ознаку. Исто би се могло рећи за велики број дрвених дувачких инструмената са прорезом и бридом, чија се функција као пастирског инструмента може потврдити на ширем географском простору. Право питање није, дакле, „да ли је“ фрула национални инструмент у Србији, већ „зашто је“ и „како“ она постала један од културних симбола нације? Да бисмо истражили модусе помоћу којих фрула функционише у контексту националног идентитета, неопходно је најпре дефинисати сам инструмент.

*

Следећи Хорнбостел-Заксову класификацију, референтну и за настојања типологизације Милована Гавација, Загорке Марковић, Драгослава Девића и Андријане Гојковић, фрулу можемо одредити као инструмент из породице лабијалних аерофоних дувачких инструмената са прорезом и бридом, под редним бројем 421.221.12 (Hornbostel-Sachs 1914: 586).

Лишен било каквих еволуционистичких идеја, овај систем замишљен је као дескриптиван, покушавајући да успостави логичан редослед инструмената у коме нематеријални елементи не играју значајну улогу (Nettl 1964: 124). Сагласно томе, позитивистички оријентисане дефиниције интерпретирају инструменте као коначне завршене системе, не уважавајући претпоставку њихових потенцијалних модификација. Еволутивни морфолошки аспекти, посматрани у дијахронијско-географској перспективи, добијају различита тумачења, често праћена другачијим терминолошким решењима која би била адекватна потврда одређених тврдњи. Где се завршава један, а почиње други инструмент, кључно је питање на које често немамо (адекватан) одговор. Насупрот томе, нетаксономски концептуални оквир омогућава разумевање инструмента као носиоца променљивог опсега активности, који, у зависности од техничких и социјалних формација може имати нестабилне конструкционе аспекте, а самим тим и дефиниције (Tresch and Dolan 2013: 281).

У условима постмодерне деконструкције саморазумљивих појмова, проблем дефинисања једне неупитне категорије попут музичког инструмента – као „оруђа које производи звук“ (Leipp 1989: 160) – сложен је посао, посебно имајући у виду његову детерминацију међузависним концептом музике, као још једном подразумевајућом одредницом. Чињеница да поједине културе не познају концепт музике (Merriam 1977: 190; Blacking 1987: 3), као и то да музички инструменти нису својствени свим културама, или је њихова употреба строго контекстуално условљена (Nettl 1964: 120; Kartomi 1990: xvii), ограничава покушај генерализовања ових категорија као крос-културалних тврдњи. Будући да феномени *музика* и *инструмент* узмичу универзалној интерпретацији, њихово дефинисање, стога, мора бити културално посредовано.

Полазећи од критике таксономије засноване на функционализму и структурализму, чији циљ није да истакне специфичности јединствених инструмената, већ да препозна истоветности појединачних категорија, Елиот Бејтс (Eliot Bates) указује на проблем органолошког умањивања односа инструмента и социјалних аналогичности: „Чак и један исти инструмент у другачијим социоисторијским контекстима може бити повезан са категоријски различитим врстама релација“ (Bates 2012: 364). Немогућност ишчитавања специфичних аспеката музичког инструмента и његовог значења у структуралистичкој поставци органологије отвара нова питања и перспективе сагледавања инструмената као друштвено и културно конструисаног концепта (Dawe 2001: 220). Будући да је утемељен у комбинацији различитих димензија, сврсисходност концепта као „алата за разумевање света око нас (...) није нужно пропорционална својој прецизности, већ се мери способношћу да нам дозволи да поставимо нова и релевантна питања“ (Kvifte 2008: 55).

Истраживања Маргарет Картоми (Margaret Kartomi) показују да се незадовољство првобитно осетило међу шведским ауторима 1930-их година, чији је концептуални начин размишљања најавио промену дотадашње парадигме изазване уским начином размишљања на коме се темељи велики број класификација. Иако није предложио сопствену категоризацију, шведски музиколог и етнолог Тобајас Норлинд (Tobias Norlind) сматра да би приликом разматрања, поред морфологије и тонског система, требало узети у обзир и извођачку праксу, номенклатуре, распрострањеност и историјат инструмента (Kartomi 2001: 286). Нешто шири концепт предочио је антрополог Карл Исиковиц (Karl Izikowitz) сугеришући да би проучавање инструмената као материјалних објеката требало да доведе до „културних, церемонијалних и друштвених функција повезаних са њима“ (Исто). Детаљнији начин класификације усвојио је немачки музиколог Ханс Дрегер (Hans Heinz Dräger), узимајући у обзир „велики број специфичности на сваком кораку поделе музичких инструмената“ (Исто). Поред „техноморфних“ и акустичких аспеката, који одређују могућност инструмента да произведе један или више гласова, затим аспеката који се односе на музички покрет, тон, трајање, волумен, динамички опсег, регистарски опсег и тембр, Дрегеров систем укључује и „антропоморфне“ факторе засноване на односу

извођача и инструмента (Dräger 1948: 12-22). Маргарет Картоми закључује да је Дрегер, ослањајући се на културно-историјска, социолошка и филозофска проучавања инструмената, отворио пут за развој „микротаксономске класификационе логике“ усмерене „одоздо на горе“ (Kartomi, 2001: 286). Даљим дијахронијским прегледом методологије истраживања традиционалних инструмената Картоми долази до Виктора Фукса (Victor Fuks), који музику и инструменте посматра као етничке маркере који одржавају континуитет културе јачајући представу идентитета кроз различите референце, укључујући и представе утемељене у митовима. Према овом становишту инструменти „не само да превазилазе време и простор, већ и оживљавају претходна искуства, изазивају емоције и подстичу сећања на колективне аспекте одређене културе“ (Исто: 299).

Имајући у виду историјски и друштвени значај музичких инструмената, њихову употребу и значења која се у интерактивном односу дијахронијски преносе заједно са елементима праксе, Меган Рансије (Megan Rancier) музичке направе концептуализује као „архиве“ историјских значења (Rancier 2041: 380). Културна значења у вези су са доживљајима које инструмент, као скуп морфолошких, звучних и репертоарских карактеристика и дискурзивних пракси на оси извођач-публика, преноси као генерацијама утврђене обрасце понашања. Значај акустичких пејзажа додатно се експлицира наративима укљученим у процесе друштвене продукције музичких модела, који доприносе темељнијој проблематизацији семантике музичких симбола, одговарајући на питања „како музика значи и шта значи одређеним групама људи у одређеном тренутку“ (Исто).

Утемељено у тријадном интердисциплинарном научном дискурсу органологије, музикологије и антропологије, становиште Хенрија Џонсона (Henry Johnson) музичке инструменте сагледава у виду трипартитног модела, позиционираног у корелацији морфолошких, контекстуалних и музичких елемената, заједно са „разумевањем значења која се у специфичним околностима успостављају у односу на сваки од три аспеката“ (Johnson 1995: 258). Предмет проучавања овако конципиране поставке није само инструмент, већ „међузависни положај форме, контекста, извођачког окружења и међуодноса инструмента, извођача и звучног објекта“ (Исто). Указивање на морфолошке аспекте музичких инструмената најчешћа је полазна тачка (неретко и исходишна) органолошких

истраживања. Међутим, формални аспекти нису само једноставне техничке структуре, независне од културних физичких или концептуалних процеса, већ се њихово разумевање постиже када је познат облик у директној вези са извођачем и контекстуалним окружењем, односно његовом функцијом и значењем: „Основни приступ приликом проучавања музичких инструмената није усмерен на њихову идентификацију, већ на понашање и концепте који су у вези са предметима материјалне културе“ (Исто: 261). Међу предметима материјалне културе Џонсон прави разлику између музичких инструмената (*musical instruments*), који примарно служе за извођење „људски организованог звука“ (Blacking 1973: 26), и „звучних објеката“ (*sound producing objects*), чија функција се налази изван музичког оквира (Johnson 1995: 259). Потенцијал неког предмета да произведе звук није довољан да се он посматра као музички инструмент. Разлику, дакле, не прави само својство објекта, већ фактор људског учешћа пресудног приликом конципирања неког предмета у објекат за извођење музике или за производњу звука током свакодневних активности (Исто: 259-261). Предмет може бити посматран као музички инструмент од стране припадника једне културе, али не нужно и од стране припадника друге. Ова дистинкција показује да је музички инструмент „предмет материјалне културе за производњу звука, који се користи за стварање људски структурираног звука током контекста који је естетски удаљен од свакодневног понашања“ (Исто: 260).

Овакав културолошко-антрополошки приступ, утемељен на Меријемовом трипартитном моделу, заснованом на међуодносу музике, понашања и концепата, музику тумачи као „(...) комплекс активности, идеја и објеката обликованих у културолошки значајне звуке за које се препознаје да постоје на нивоу различитом од секуларне комуникације“ (Merriam 1964: 27). Следствено, инструменти не могу бити утврђени само преко звучног оквира, већ се њихово отеловљење одобрава у сагласју са друштвеним регулацијама. Обликовање звучног спецификаума културно је детерминисано и осмишљава се искључиво у условима социјалне интеракције, у дијалектичкој вези физичких и метафизичких аспеката, као резултат људског понашања обликованог вредносним системима дате културе (Исто: 6, 27).

Формирањем интердисциплинарног научног дискурса обједињеног идејама из области антропологије, социологије, семиотике, етнографије и етномузикологије, успоставља се нова постструктуралистичка органолошка критичка парадигма разумевања музичких инструмената ван њихове искључиво примарне функције и форме.

*

Полемичким освртом на различите приступе проучавања музичких инструмената закључује се да фрулу није довољно разматрати само у ужем смислу као скуп материјалних аспеката (морфологија и ергологија), већ и у ширем – као чвориште термилолошких, функционалних, контекстуалних, историјских и географских фактора, који у специфичном културном контексту посредством људског деловања обликују звучни спецификум фрулашке праксе, формирајући семантичке идентификаторе идентитета. Предложени констатацију неопходно је разумети као двосмерно-симетричну импликацију односа делова и целине, при чему културни контекст одређује фрулашку праксу пропорционално деловању фрулашке праксе на културни контекст. Другим речима, сви корелати фрулашке праксе у најширем смислу функционишу у циркуларном каузалном односу.

Ову повезаност елемената први је у домаћој литератури приметио Драгослав Девећ сугеришући да је развој фрулашке праксе условљен музичким, односно социолошким процесима: „Констатујући, на крају, очигледну разлику у музицирању фрулаша старије у односу на млађу генерацију, можемо закључити да је она уследила као природна последица савремених друштвено-економских промена у целокупном животу нашег села, нарочито у протеклих десетак година. Свакако да новији начин свирања условљава више фактора, од којих су посебно значајни: начин грађења и штимовања фрула и савршенија извођачка техника, која се примењује. Отуд произилазе и квалитативне промене које запажамо у мелодици и развијенијој структури форме (...)“ (Девећ 1978: 70-71). Такође, уважавајући еволутивне потенцијале, Растко Јаковљевић фрулу конципира преко тријадног концепта *човек – инструмент – звук*, приказујући не само развој инструмента, већ и развој односа човека према њему (Јаковљевић 2009: 94). Издвајањем различитих конструкцијских модела доводе се у везу контекст и

звучна реализација, посредована човековим схватањем и естетским потребама. Ову трихотомију неопходно је проширити културним контекстом као четвртим корелатом, како би се у обзир узеле друштвене, географске, историјске и друге околности под којима се одређене појаве успостављају, обликују, мењају и нестају.

У контексту проблематизовања фруле као релевантне одлике националног идентитета у Србији, концептуална интерпретација чини се као најсврхисходнија у покушају одређивања инструмента који „(...) постоји у пресеку материјалног и нематеријалног света, чија значења и метафоре активно обликују друштвену и културну реалност“ (Dawe 2001: 220). Стога ћемо се у раду бавити различитим аспектима фрулаштва (терминологија, морфологија, ергологија, историјат, распрострањеност, функција, репертоар, контекст, музички звук), који, посматрани у одређеним културолошким околностима, конотирају значења као предуслов идентификације. Иако повезаност поменутих корелата представља једну синкретичну целину, ради прегледнијег сагледавања одређених аспеката посматраћемо их појединачно, уз напомену да је њихов однос заснован на међузависном утицају.

2.2. Терминологија

Један од основних предуслова опредмећивања појава у свести, односно њихово увођење у појмовну реалност јесте именовање. Легитимитет постојања/бића утврђен је у појмовном домену, а каузална семантичка веза појаве и појма омогућава њихово даље дефинисање и ограничавање. Другим речима, не постоји појава без свог имена. Терминологија је историјски, географски и културолошки условљена и подложна променама у зависности од еволуције саме појаве, али и језика. Самим тим, појмовно поље неће бити разматрано независно од појаве, већ у вези са њом, као и значењима и условима која различита термилошка решења поседују. Дефинисање музичког инструмента по правилу почиње његовим називом, а потом и освртом на морфолошке, функционалне, контекстуалне и музичке карактеристике. Терминологија као важан сегмент органолошких истраживања открива важне податке о мноштву алтернативних

назива и повезница која се именовањем успостављају са одређеним аспектима инструменталне праксе (Маџаќ 1987: 50). Проучавање назива који су у вези са музичким инструментима, њиховим деловима, начинима израде и свирања, осим органолошког има и лингвистички значај сагледавања комуникативних навика, посебно када су у питању друштва са усмено израженом традицијом (Nettl 1964: 122).

Велики број назива сведочи о заступљености појединих врста на одређеном простору у датом историјском тренутку, што, у вези са фрулашком праксом потврђује укупно 120 забележених термина (Gojković 1989). Сложеност питања назива инструмента потврђују компаративна истраживања научног и свакодневног дискурса, откривајући да се поред локалне употребе поједине одреднице различито користе у стручној литератури, нарочито имајући у виду тумачења старих текстова и преводе на савремени језик. Додатне потешкоће приликом проучавања и научног усаглашавања терминологије представља и чињеница да се појединим називима означавају одређени варијетети, карактеристике, па чак и други тип инструмента, како међу свирачима, тако и међу истраживачима који желе да укажу на богатство народног инструментаријума (Миљковић 2020: 523). Обухватним приказом и паралелним тумачењем научних сазнања у односу на етнографске податке добијене теренским истраживањима желимо не само да укажемо на лексичку разноликост (и непрецизност) и укореењеност фрулашке праксе, већ и да понудимо нека додатна научна објашњења и потенцијална решења.

Иако је на ширем географском подручју забележен велики број назива – *јединка*, *свирала/свиралче* (Шумадија и Западна Србија); *свираља/свирајче* (Голија, Пештер); *свираљка*, *свирика*; *дудук/дудучка/дудуче* (источна и јужна Србија и Македонија); *билбил* (Косово и Метохија); *сурла* (Хвар); *ћурлик/ћурлика/ћурликалица* (Босна и Херцеговина); *жвегла/шалтва/трстеница* (Хрватска); *сврдоница* (Конавли); *свираја/свиралица* (Црна Гора) *full, fyel, fulli, fulla, fulle, floere* (албанско становништво на територији Косова и Метохије),¹⁰ проблематичност употребе различите терминологије сагледаћемо хронолошки

¹⁰ Више о разноликој употреби термина на ширем географском простору погледати у: Марковић 1987; Gojković 1980, 1982; Вукосявљевић, Васић и Бјеладиновић 1984; Dević 1977; Големовић 1997; Миљковић 2012, 2020.

преко три, данас, најфреквентнија назива – *фрула*, *дудук*, *свирала* – прихваћена и у народној и у научној пракси. „Старина“ као потврда трајања и аутентичности елемената интегрисаних у замисао националног идентитета, узмиче прецизном органолошком утврђивању, будући да се сва три назива јављају у *Српском рјечнику* Вука Стефановића Караџића.

У првом издању из 1818. године термин *свирала* (дем. *свираница*) тумачи се на два начина:

- 1) као превод на немачки *die flöte*, односно латински *fistula*;
- 2) као синоним за *свирале*, односно *двојнице* и *гадље*.¹¹

Даљом анализом речника утврђује се да Вук *свирале* тумачи као двогласну гајденицу трогласних гајди, распрострањених на територији Баната где су и данас у употреби. Посебно занимљива је синтагма *слијена свирала* којом се дефинише „свирала с писком“, а коју Вук упоређује са *дудуком* (Стефановић Караџић 1818: 714). Било да је Вук напросто изоставио ову одредницу или је ово поређење сматрао довољно јасним, тек само значење *дудука* као независне лексичке јединице у првом издању *Рјечника* није наведено. Сасвим је извесна могућност и да се ради о превиду, о чему сведоче његове речи из предговора првог издања:

„Ја могу слободно казати за ове ријечи, што су овђе сакупљене, да су све у народу познате, и да се овако изговарају као што су овђе записане, а у народу је остало још много ријечи, које ја, или нијесам никад ни чуо, или ми нијесу сад могле пасти на ум. Може бити да ће се и у овој књизи наћи ријечи у описивању обичаја и други ријечи, којије нема на своме мјесту“ (Исто: VII).

Насупрот првом, у другом издању *Рјечника* *дудук* је одредница за „свиралу без писка“, чију употребу Вук индикативно омеђава на простор „јужних крајева“, док се „она што има писак у Србији зове слијена свирала“ (Стефановић Караџић 1852: 144). Чини се исправним тумачење Драгослава Девиха да је у питању инструмент *кавал* или *шупељка* (Девих 1989: 10). Значајна новина другог издања јесте одсуство тумачења синтагме *слијена свирала*, али и појава термина *фрула* у

¹¹ Вук наводи и неколико додатних термина изведених из корена речи *свирала*: *свиралка*, *свирање*, *свирати*, *свирац*, *свирач*, *свирачев*, *свирање*, *свирити*, *свирка*, *свирчев* (Стефановић Караџић 1818: 750).

Војводини, који се упоређује са *свиралом* (чије је значење непромењено у односу на издање из 1818. године) (Исто: 797).

Коначно, у издању из 1935. године стоји да се писак *слијене свирале* назива „данце“ (Стефановић Карацић 1935: 145, 149), што несумњиво указује на инструмент за којим трагамо, будући да се назив „данце“ и данас користи у фрулашкој пракси да означи део писка којим се фрула на једном крају затвара.

Осим лингвистичког значаја, Вукови описи пружају увид и у проблематику различитог тумачења повезивања појаве и појма, које с једне стране јесте у вези са инструментом који је у фокусу овог рада, док са друге, може бити општег карактера (попут термина *свирала*), означавајући чак и други тип инструмента (*свирала* и *дудук*).

Описујући народни живот и обичаје из Тимочке Крајине у књизи *Кнежевина Србија*, Милан Милићевић наводи следеће: „Овде се обично свира у свирајке које су двојаке: велике и мале. Мала се свирајка зове фрула, а велика кавал“ (Милићевић 1876: 858). Попут Вука, Милан Милићевић гајде помиње независно од ове групе, што наводи на размишљање да *свирајке* у тумачењу категорије подразумевају инструменте без тршчаног језичка, са или без прорезаног писка, какве поседују *фрула* и *кавал*.

О доприносу Владимира Карића развоју српске органологије на овим просторима већ је било речи у претходном поглављу, док ћемо на овом месту истаћи доследну употребу термина *свирала* (Карић 1877).

Проучавајући народни живот, друштвене, политичке и културне околности у време Кнеза Милоша, Тихомир Ђорђевић наводи *дудук* као један од основних носилаца сеоске инструменталне праксе (Ђорђевић 1922: 162). У првој књизи *Наш народни живот*, говорећи о словенској заоставштини у погледу културе, поред осталих рукотворина, Ђорђевић набраја и *свиралу* (Исто: 143). Занимљиво је да касније, у својој седмој књизи народних обичаја из 1933. године, не користи овај термин, замењујући га *дудуком* као инструментом који само „Срби сељаци свирају“ (Ђорђевић 1933: 29).

Чини се да је највећу забуну приликом разумевања различитих термина унео Фрањо Кухач у својој студији из 1877. године, сврставајући велики број разнородних типова инструмената у категорију *свираљки*. Према његовом

тумачењу, *дудук* означава дечију *свираљку* начињену од трске, зове или стабљике кукуте са једноструким језичком, са две рупице за свирање. Пандан овој својеврсној једноставној гајденици Кухач налази у Срему под називом *карабица*. Будући да је недвосмислено у питању инструмент из породице гајди, оправдано је и његово повезивање са словенским варијантама термина *дуде* (Кућаћ 1877: 6).

Упркос поређењу *свирале* са „примитивним кларинетом“, Кухачев опис ове групе инструмената недвосмислено указује на тип с прорезом и бридом, са шест рупица за свирање. Морфолошки варијетети подељени су у четири „врсте“, од којих свака поред назива *свирала* носи и специфичан локални назив и/или придев (погледати прво поглавље на стр. 15). Закључује се да је у тумачењу Фрање Кухача термилошка одредница *свирала* универзалног карактера и да се односи на већу групу инструмената, чије морфолошке разлике резултирају различитим (под)називима у зависности од географског контекста. Порекло речи повезује се са индијским *swar* – *глас/вокал* (Кухач 1877: 35), без подробнијег објашњења семантике и везе појма са сличном појавом у Индији. Термин *звекља*, према мишљењу аутора, словенског је порекла, док се *шалтва* може упоредити са германским *шалмај* (Исто: 39, 40).

Будући да, према опису аутора, не поседује писак и да се приликом свирања држи са стране, *фрула*, *врула*, *странка* (Хрватско загорје), *славих* (ономат.), с правом не припада породици *свирала*. Интересантан је податак да се овај инструмент везује доминантно за простор Бачке и Баната, Славоније, Крања и „нешто ређе простор Србије“, што се не подудара са ареалом распрострањања *шупелке*, којој овај опис одговара. О пореклу термина аутор не оставља никакав коментар, осим да је реч о називу који је у народу познат „једва од којих сто година“ (Кухач 1877: 40, 42).

Додатну забуну Кухач уноси списком хрватских термина, који се подједнако односи на све врсте *свираљки*.

Класификација Симе Тројановића, иако у погледу историјског развоја органологије значајна, термилошки је осетљива због вишезначне употребе термина *свирала* на различитим нивоима класификације: осим одреднице за појединачни инструмент са прорезаним писком, под овим називом именована је читава група аерофоних инструмената, којој припадају и *кавал*, *чобански рог*,

гајде и *зурле*, чиме се термин *свирала* тумачи као општи назив за дувачке инструменте. Занимљиво је напоменути и то да *дудук* и *свирала*, као појединачни инструменти, не припадају истој поткатегорији, односно да је *дудук* инструмент без икаквог писка, попут *кавала* (Тројановић 1909: 3). Да је свестан проблема терминологије, довољно илуструју речи самог аутора, које, са циљем разумевања проблематике његовог тумачења класификације наводимо у целини (дословно поштујући ортографију оригинала):

„У именима свирала влада права збрка. Највише се чује *свирала*, у Црној Гори и *свијара*. Она има горе на темену прорезан писак, а за 2 – 5 цм, како код ког, спреда на ниже, једну одушку. У Тимоку се за овакву свиралу, сл. 1 каже и „дудук“, ма да то име најтачније припада т. IV, сл. 8. „кавал“ је из Битоља, а у ствари је обична свирала, на сл. 9. је кавела из Врлике у Далмацији опет свирала, на 10. сл. су два „кавала“ или „дудука“ из Бара у Црној Гори, а у ствари ни једно нису, него свирала“ (Тројановић 1909: 20, 21).

Најзад, Сима Тројановић уводи и термин *фрулу*, као синоним за *свиралу* на простору Бачке и Баната.

Иако скроман у погледу прикупљања инструменталне грађе, допринос Стевана Мокрањца хронолошки је важан у домену употребе термина *свирала* на простору Левча.

Као допуну поменуте литературе у периоду с краја 19. и почетка 20. века о питању терминологије традиционалних музичких инструмената употребићемо књижевна дела. Премда са нотом романтичарског заноса, књижевност тог периода пружа значајне информације о народном животу, историјским приликама и култури, при чему се инструменти користе као елемент наглашавања одређеног амбијента или карактера неког лика.

Свирала се помиње у једном стиху Петра Петровића Његоша, који нас оставља без детаљнијег описа инструмента или било каквог ближег одређења:

„Затрубеше трубе и *свирале*,
сташе појат пјесне о храбрости.“
(Његош 1927: 225)

Сам контекст указује на чињеницу да је термин *свирала* код Његоша неодређен, односно да се употребљава за инструмент или групу инструмената који би се дали

користити приликом херојског, ратног поклича, у комбинацији са продорним звуком трубе.

Занимљиво је да Вук Стефановић Караџић у једном стиху песме *Бој на Морачи* има сличан третман *свирале*:

„Кад је било сјутра дан у зору,
Ударише бубњи и *свирале*,
развише се свилени барјаци,
силни Турци сабље повадише,
на Морачу јуриш учинише“

(Стефановић Караџић, 1900: 218, 219)

Сагласно песничком контексту у ком се термини употребљавају, с правом се може претпоставити да није реч о лабијалној свирали, већ о сасвим другом типу инструмента чија је улога у ратним походима била сигнална (Gojković 1980: 54). У прилог томе сведочи и употреба овог назива у множини. Ова језичка замена са продорнијим инструментима додатно се може појаснити истраживањима Бирте Треруп (Birthe Traerup), која термин *свирла* користи описујући *зурле* у контексту свадбеног ритуала у призренској Гори (Traerup 1987: 483, 484). Свирала се у Вуковим делима проналази и у другачијим околностима:

Док четврти данак освануо,
Тада Б'јелић поче бесједити:
„О ђевојко, шинула те гуја!
„Довати ми од злата свиралу.“
Ђевојка га хитро послушала,
Па од земље на ноге скочила,
Довати му свиралу од злата.
Узе момак свиралу од злата,
Па засвира танко гласовито,
У свирали Б'јелић приговара:
„Мили боже, чуда великога!
„Сада мисле моји родитељи,
„Да ја чувам по планини овце,
„А не знаде Бијелић Јоване,
„Да ме паша држи у тамницу,
„Моје овце и гладне и жедне“

(Стефановић Караџић, 1899: 577)

Ови стихови несумњиви су доказ да је фрула била неизоставни део пастирске доколице, служећи приликом аутокомуникативног маштарења чобана.

Један од описа даје и Стеван Сремац:

„Давно је пала ноћ и мрак давно и у велико пао на брег и до и својим мрачним загрљајем обавио и ћерамидом покривене куће и кровњаре села Б – кад из једне куће испадне с неким кремењаком мали Јањо чобанин, познатији под именом Пушо, који тек трећа година како је први пут у свом животу навукао пеленгире и ту скоро почео да свира у фрулу, па по ваздан ћурличе у лугу на грдну досаду оних у близини, тако да га је с тога тукао ко је стигао.“

(Сремац 1931: 54)

На другом месту помиње се и дудук: „Кажити мени Тиосаве – ти, ти што по ваздан дуваш у дудук по селу – како се зове оно у твојој кући што је преко дан у пољу, ујутру оде, а увече се враћа“ (Исто: 56). Радња приповетке *Максим* смештена је у село Трбушницу у околини Лознице, где овај термин у каснијим истраживањима није потврђен, али је сасвим могуће да га је Сремац, проводећи радни век у југоисточној Србији као таквог усвојио и пренео у свој лични стил писања.

У путописима Бранислава Нушића, који се тичу простора Косова и Метохије, наилазимо на податак да „гусле и фрулу сељак сам гради“ (Нушић 1903: 26). Осим самог термина, значајан податак Нушић оставља и о функцији инструмента чији звуци: „часком зберу коло момчадије“ (Нушић 1902: 107).

Брањански севдах најбоље илуструју дела Боре Станковића, проткана музичким инструментима, као неизоставном оруђу за дочаравање романтичног заноса: „(...) месец сија, а из обасјане даљине допире звон клепетуша и тиха монотона песма пастира и дудук“ (Станковић 1928: 152). Каснија истраживања током 20. века као и недавно спроведено теренско истраживање фрулашке праксе потврђују распрострањеност термина дудук на простору југоисточне Србије.

Истраживања Владимира Ђорђевића 20-их година прошлог века доприносе прецизнијем одређивању термина и њиховом јаснијем географском омеђавању. Пишући о скопској „гајдарџиници“ из области Јужне Србије (данашње Северне Македоније), Ђорђевић, поред осталих, помиње и инструмент дудук (Ђорђевић 1926: 383). Утврђеност термина на овом подручју у сагласју је са податком да је инструмент „(...) распрострањен у северним крајевима Јужне Србије: око Куманова и по местима око њега. Идући на југ, дудук је све ређи“ (Исто: 385). Поред тога, Ђорђевић даје и називе за делове инструмента: „данце“ („зарубљено парченце дрвета, које с горње стране затвара дудук“), „писак“ (мала рупа за удубавање ваздуха са задње стране „између данцета и обода дудука“), „прозор“

(„испод писка један прорез у дудуку“), као и за поступак украшавања бакарном жицом, који се назива „врзујење“ (Исто: 389). У предговору студије из 1928. године уводи се и термин *свиrol*, у виду синонима за *дудук* (Ђорђевић 1928: XV). Јасне термилошке разлике у односу на географски аспект могу се уочити и у студији из 1931. године, у којој се поред примера забележених на подручју западне Србије и Рашког округа наводи *свирала*, док се називом *дудук* јасно маркирају примери из југоисточне Србије (Ђорђевић 1931), што кореспондира са недавно спроведеним истраживањима ових области.

Бележећи, такође, музику Јужне Србије, Милоје Милојевић оставља податак о томе да се у Охриду може наћи инструмент *дудук*. Осим тога, у романтичарском заносу наводи следеће: „И нехотице тада момче узима фрулицу у руке и невешто је приноси уснама да би у фрулицу унело себе кроз дах који потиче непосредно из душе, док девојче, једва чујно, певуши неку песму, бојажљиво, румено од стида, и неке чудне унутрашње тоpline“ (Милојевић, 1928: 27), недвосмислено указујући на чињеницу да су *фрула* и *дудук* синоними за један исти инструмент.

У студији „Музичко дело нашег села“ (1929) Косте Манојловића, називи појединих инструмената побројани су у само једној реченици: „Инструменти који се у нашем народу употребљавају, следећи су: свирала, двојнице, дудук, кавал, шупељка, гусле, зурле, тапан (гоч), тамбуре“ (Манојловић 1929: 52). У недостатку детаљнијег образложења нејасно је на који начин Коста Манојловић третира термине *свирала* и *дудук*. Генерализовањем назива стиче се утисак да су оба појма (или појаве) била распрострањена на ширем географском подручју, што је посебно проблематично имајући у виду термин *дудук*. С друге стране, Манојловић уз назив *тапан* јасно у загради даје синоним који је у употреби у појединим крајевима, док су *свирала* и *дудук* раздвојени *двојницама* у средини. Међутим, на основу коментара које је навео уз нотне примере, закључујемо да називи кола одсвирана на *свирали* одговарају плесној пракси Шумадије, док је *овчарско коло*, које се изводи на *дудуку*, забележено у околини Пирота. У питању је, дакле, исти тип инструмента, чије термилошко одређење зависи од подручја на коме је забележен.

Посвећен прикупљању традиционалних плесова на ширем географском подручју, рад сестара Јанковић представља значајан извор информација када су у питању инструменти који прате плесни покрет. Први податак о инструменту овог типа налази се у другој књизи из 1937. године при чему се користи термин *дудук*, односно *свирала* као његов синоним (Јанковић 1937: 13). У трећој књизи народних игара, помиње се *фрула* као одредница за инструмент који је на Космају пратио плесове типа *кокоњеште* и *Жирино коло* (Јанковић 1939: 300). Увидом у богату етнографску грађу сестара Јанковић сазнајемо о заступљености и распрострањености појединих назива: област Куманова (*дудук*), у селима у околини Ристовца (између Врања и Прешева – *дудук*), Скопска Црна Гора и Блатија (*дудук*), област Нишава (*дудук*), околина Лесковца (*дудук*), Божица (околина Босилеграда – *дудук*), Петровац на Млави и Крепољин (*фрула*), Дубица и Јасеновац (*свирала*), Колубара (*свирала*), околина Лазаревца (*свирајка* односно *дудук* – дугачак инструмент окован жицом), Шумадија (*свирајка*), околина Ужица (*свирала*).¹² У појединим областима у употреби је више термина као синонима: „Дудук и јесте инструменат којим су некада биле праћене народне игре у овоме крају. Топличани га називају још и фрула и свирајка“ (Јанковић 1952: 91).

Типологија музичких инструмената Етнографског музеја Загорке Марковић и Слободана Васиљевића из 1957. године, иако базирана на класификацији Симе Тројановића, доноси извесне новине у погледу тумачења терминологије. Дувачки инструменти подељени су у две групе на „једноставне шупље цеви без писка“ и „сложеније с различитим писковима“ у које се убрајају они с прорезаним писком, са једноструким и двоструким језичком (Марковић и Васиљевић 1957: 19). *Дудук*, према овој подели спада у прву категорију једноставних инструмената без писка, али за разлику од Тројановићевог тумачења као народне трубе од коре дрвета, аутори овог издања пореде га са *кавалом* и *шупељком*. Из даљег описа, међутим, сазнајемо да се називи *дудук* и *шупељка* користе као синоними за „омиљену пастирску *свиралу* без писка или данцета“ (Исто: 19). Аутори наводе и податак да се у југоисточној Србији за овај инструмент користи термин „мала цовара“, док се на Косову и Метохији може

¹² Даница и Љубица Јанковић: *Народне игре*, III књига, 1939, 154, 190; V књига, 1949, 268; VII књига, 1952, 47, 63, 114; VIII књига, 1964, 20, 52, 58, 96, 200.

наћи назив свирајче (Исто: 21). Недоследно спровођење критеријума класификације огледа се приликом описивања „сложенијих дувачких инструмената“, у које, ипак, спадају само они с једноструким и двоструким језичком. Не осврћући се на терминолошку подударност, аутори као први инструмент из ове групе наводе *дудук*, сада као дечји инструмент с једноструким језичком и две рупице за свирање (Исто: 34).¹³

На другом месту, пак, као „сложенији дувачки инструменти“ наводе се само „свирале с писком“ односно, лабијалне или „слепе свирале“, које могу бити „једноцевне, двоцевне и ређе троцевне“. Једноцевне се јављају под различитим називима: у Србији као *свирала*, *фрула* и *цовара*, а у Македонији као *дудук*. Приликом описивања појединачних примерака аутори бирају да уз сваки локални назив и специфичне морфолошке детаље, додају и одредницу *свирала*, па се тако у збирци могу наћи *свирала-фрула* из Шумадије, *свирала-фрула* из источне Србије, затим *свирала-билбил* са подручја Косова и Метохије¹⁴, *свирала-ћурлик* из околине Јајца, као и *свирала-славих* из Лике (Марковић и Васиљевић 1957: 23-27). Међутим, и опис *кавала*, који према класификацији припада другој категорији, почиње речима „пастирска свирала без писка“ (Исто: 22). Вишезначност назива *свирала* најочљивија је приликом разматрања различитих типова двојница, при чему се термин односи на део инструмента, односно појединачну цев инструмента: „Двојнице из Србије украшене су бојеним шарама. Главна одлика је што имају на левој свирали по четири а на десној по три рупице“ (Исто: 31).

У Зборнику радова VII Конгреса фолклориста Југославије, Андријана Гојковић наводи *свиралу* – *јединку* као кровни назив за инструмент из групе лабијалних *свирала* с бридом, указујући на диференцијацију термина у односу на локативни аспект: *свирала* (Србија „и остали крајеви“), *дудук* (источна Србија, Бока), *фрула* (Банат, Бачка), *свираја* (Црна Гора), *жвегљица* („неки крајеви Хрватске“), *шалтва* („неки крајеви Хрватске“), *ћурлик* (Босна), *ћурликалица* (Книн), *сврдоница* (Конавли) (Гојковић 1964: 217). Иако се Андријана Гојковић у свом раду бави српским *свиралама* – *јединкама*, семантика овог термина као одреднице за музички инструмент највероватније је карактеристична за Хрватско

¹³ Упоредити са Кухачевим тумачењем у: Кућаћ 1877: 4.

¹⁴ Аутори наводе да се истоветан облик јавља на простору Црне Горе под називом „дудук свирале“ и у Херцеговини под називом „једногрле фруле“ (Марковић и Васиљевић 1957: 25).

загорје (Lovrenčević 1964: 223). Интересантно је истаћи да оба аутора, иако у наслову истичу термин *јединка*, у раду користе називе *свирала* (Андријана Гојковић), односно *фрула* (Звонко Ловренчевић). У наставку поменутог зборника Слободан Зечевић уводи једну новину из златиборског краја, а то је специфична употреба термина *дудук* који „нема никакве везе са инструментом за који се тај назив употребљава у другим крајевима Србије“ (Зечевић 1964: 243). У питању је инструмент који данас препознајемо под називом *лејка/паљка*, за који Слободан Зечевић претпоставља да је на ово подручје донет из суседних крајева Босне или Санцака (Исто: 244). Не наводећи да ли је реч о локалном називу или не, Загорка Марковић се у свом раду ограничава искључиво на термин *фрула*, описујући начин њене израде у Мокрину (Банат) (Марковић 1964). Мокринска фрула била је предмет интересовања и Андријане Гојковић, која, упркос наслову, претендује употреби термина *свирала*, без додатног објашњења (Гојковић 1978). Иван Иванчан у оквиру поменутог Конгреса извештава о истарској *свирали* – „шурли“ под чијим називом се означавају два типа инструмента: лабијална једноцевна свирала, која „више и није у употреби“, и други тип с једноструким језичком уметнутим у две цеви, који припада типу *дипли* (Ivančan 1964: 255). *Свирала* на Банији, према истраживању Стјепана Степанова, припада типу аерофоног инструмента с двоструким језичком „по звуку доста сличне кварнерским сопилама-роженицама и македонским зурлама“ (Stepanov 1964: 283). Специфичност назива у односу на ерголошке карактеристике може се уочити на примеру *свиравке* – лабијалног инструмента из источне Србије, који се прави копањем располућеног штапа, потом увезаног кајишима трешњеве коре (Марковић 1971: 73). Свирачима-градитељима који и данас израђују и користе овај модел инструмента, није позната употреба овог назива.

Према подели Милована Гавација, Јерка Безића, Мирјане Јакелић и Петра Михановића, категорија аерофоних дувачких инструмената обједињена је термином *свирале*, под којим се подразумевају три групе (погледати на страни 29). За другу подгрупу (у оквиру прве групе) аутори наводе да разлике међу инструментима нису само термилошке, већ и ерголошке природе, у зависности од материјала од кога се инструменти праве (Bezić i dr. 1975: 52). Будући да аутори нису дали подробнија објашњења о самој терминологији, остаје нејасно да

ли се појединачни називи за инструменте са прорезом и бридом користе као синоними или означавају специфичне инструменте, посебно имајући у виду то да се термин *свирала* користи двојако.

Сличној систематизацији, са извесним терминолошким разликама, приступио је и Драгослав Девећ у својој *Скрипти* из 1977. године, поделивши категорију аерофоних дувачких инструмената, такође, на три групе (Dević 1977: 8-11):

- 1) „Отворене цеви“, односно лабијалне *свирале*:
 - отворене с једног краја (без рупица): *шупљи кључ, стабљике-дудуреји, трстенке*;
 - отворене с оба краја (са рупицама): *кавал* и *шупељка*;
 - са прорезом и бридом: *фрула, цевара, ћурлик, странчица, жвегла, глинене птице, коњићи, окарина, двоцевне свирале-двојнице*;
- 2) Цеви с језичцима или писком:
 - једноструки језичак (кларинетског типа): *диплице, кларинет-грнета, свирала од житног влата, дипле, гајде*;
 - двоструки језичак (типа обоје): *трумбетица, прда, писка, трубе од коре дрвета, зурле, сопиле*;
- 3) Цеви с левкастим наусником: *рог, дрвене трубе (рикало-бушен), лимена труба са вентилима*.

У даљем опису групе аерофоних дувачких инструмената уочавају се извесне типолошке и терминолошке противречности у односу на почетно постављену класификацију (Исто):

- 1) *Свирале* с бридом (лабијалне *свирале*): *звиздаљка, дудуреји, трстенке, кавал, шупељка, странка, пиштаљка, фрула, цевара, окарина* и *двојнице*;
- 2) *Свирале* с језичцима:
 - Кларинетског типа (*писак, свирала* од сламе, *дипле, гајде*);
 - Типа обоје (*писак, прдо, труба* од савијене коре дрвета или *рог* из „лубља“, *рог-сопила* или *тунтурала, зурле* и *сопиле*);
- 3) *Трубе (рукало – бушен)*.

Иако се сасвим легитимно *свирала* употребљава као општи назив за читаву категорију аерофоних дувачких инструмената, Драгослав Девећ, међутим, напомиње да је у питању старији назив искључиво за *фрулу*, наводећи и друге термине: *свирајка, свиралче* (Србија), *жвеглица, шалтва, трстеница, сврдоница*

(Хрватска), *свираја* (Црна Гора), *ћурлик* (Босна и Херцеговина) (Dević 1977: 46). *Фрула*, према његовим речима, води порекло од румунског *флуер*,¹⁵ представљајући термин данас распрострањен у читавој Србији, док је *дудук* турско-грузијског порекла,¹⁶ заступљен на подручју источне Србије (Исто). У односу на величину инструмента јављају се и термилошке разлике, па тако *дудук* означава фрулу великих, *дудучка* средњих и *дудуче*, малих димензија у источној Србији, док је дистинкција на велике и мале фруле у области Драгачева назначена терминима *свирала* и *свиралица* (Девећ 1986: 54). Поред тога, Девећ наводи и „најадекватније“ народне називе за поједине делове инструмента: „уво“ (испуцхење на полеђини инструмента, које служи за качење), „одушка“ (доњи отвор на фрули), „данце“ (чеп којим се затвара горњи крај), „засвирач“ (узани канал између „данцета“ и унутрашњег зида инструмента у који се удубава ваздух у цев), „ветрило“ (четвртасти отвор са оштрим бридом), „гласнице“ (рупице за свирање), као и називе за специфичну технику свирања „заржавање“ (Сврљиг) или „рожњање“ (Рудник), када се делимичним поклапањем „ветрила“ доњом усном добије треперав тон посебног тембра (Dević 1977: 46, 47).

Девећева, као и класификација Милована Гавација, не само да представља узор за каталог Загорке Марковић из 1987. године, већ и основу за промену њене термилошке парадигме. Такође обједињена термином *свирале*, група „правих“ дувачких инструмената подељена на три поткатегорије типолошки је логична, али термилошки конфузна (Марковић 1987: 40, 41):

- 1) инструменте без писка:
 - цилиндрична цев (*дудурајка*, *кавал*, *шупељка* и *пастирски рог*);
 - конусна цев (*пастирски рог*);
- 2) инструменте са прорезаним писком:
 - пиштаљке и све врсте свирала (*фрула*, *дудук*, *цевара*, *двојнице* и *окарина*);
- 3) сложене инструменте са:
 - једноструким језичком типа кларинета (*дипле*, *мјешнице* и *гајде*);
 - двоструким језичком типа обоје (*зурле* и *сопиле*).

¹⁵ Истражујући област Црноречја Драгослав Девећ напомиње да се *фрула* и *флуер*, иако припадају „истој врсти“, разликују у начину израде (Девећ 1990: 82). Корен речи *фрула* могли бисмо тражити и у молдавском *флуер* (Вертков, Благодатов и Язовицкая 1963: 45), односно латинском *flare*, што у преводу значи „дувати“.

¹⁶ Потврду источњачког порекла овог термина можемо наћи и преко његовог другог, pejоративног значења, које има и у киргиском и таџикистанском језику.

Из приложеног видимо да термин *свирала* заузима хијерархијски различите позиције, обухватајући тако разнородне групе инструмената, док се у даљем току рада користи као синоним за *фрулу*. Занимљиво је и то да се термин *дудук*, класификацијом предложен као засебан инструмент поред *фруле*, *окарине*, *цеваре* и *двојница*, касније третира као синоним за *фрулу* на простору Македоније и источне Србије (Марковић 1987: 40-41). Значајни у погледу терминологије свакако су и додатни називи за отвор – „одушку“ на доњем крају инструмента, „данце“, односно чеп којим се затвара горњи крај, „засвирач“ – узани канал на чепу за усмеравање ваздуха, „ветрило“ – рупа гласница, прозорче, вирашка, лабијум, „гласница“ – рупице за бирање тонова, „одушка“ – рупа на доњем крају свирале, „гушица“ или „уво“ – држач са алком (Исто: 42).

На потребу проучавања терминологије народних музичких инструмената у оквирима домаће органологије пажњу је скренула Андријана Гојковић у неколико својих радова (Gojković 1980, 1986, 1987, 1989), истичући значај ове проблематике у вези са пореклом инструмената, као и са распрострањеношћу термина у односу на географске области.

„Без сумње, оволико богатство и разноврсност инструментаријума сведочи о великој стваралачкој снази народа да своја музичка осећања изрази кроз одговарајуће музичке направе које сам израђује или које поседује као културно наслеђе, прилагођавајући их својим музичким законитостима. Зато је и логично да су различито порекло инструмената и разни културни утицаји кроз велико богатство типова и врста, условили и велику термилошку разноврсност“ (Gojković 1989: 29).

Проучавањем семантичке повезаности појаве и појма, према мишљењу Андријане Гојковић, могу се поткрепити претпоставке о етничкој припадности музичких инструмената, као и о њиховој међуетничкој/међукултурној размени у одређеним историјским моментима, а у вези са сеобама појединих народа (Gojković 1986: 136).

Међутим, и поред указивања на проблем термилошке неуједначености у домаћој стручној литератури, а у односу на емски угао, увиђа се извесна недоследност између класификационих шема и описа појединих термина. Наиме, у лексикону народних музичких инструмената (1989) под општим појмом *свирале* подразумева се широк спектар различитих типова и појединачних инструмената: лабијалних без писка и са писком, са једноструким, двоструким и слободним

језичком (Gojković 1989: 36). Према овој подели, *јединка* би представљала тип једноцевне лабијалне свирале с писком, док је *дудук* свирала с једноструким језичком без меха. Касније се приликом одређивања појединачних термина наводи да *свирала* у ужем смислу означава *свиралу-јединку* (Исто: 175), док исто значење може имати и *дудук* у околини Бујановца, Беле Паланке, Бољевца, Лесковца, у Левчу, околини Ниша, Врања, Књажевца, Зајечара, Сврљига, Деспотовца, Неготина, Алексинца, Босилеграда, Сурдулице, Прибоја, Владичиног Хана, Калне, Бабушнице, Пирота, затим на Косову и Метохији, а и код Албанаца у Западној Македонији (Исто: 78). Андријана Гојковић наводи и употребу термина *фрула* као синонима за *свиралу-јединку* на простору Тимочке крајине, у околини Бјеловара (Хрватска), Жепи (Босна и Херцеговина) и Војводини, као и *флу(ј)ера* код влашког становништва у околини Бољевца, Голупца, Кучева и Зајечара (Исто: 87, 88).

Несумњив Девићев утицај у погледу типологизације и терминологије традиционалних музичких инструмената директно се огледа у раду Димитрија Големовића *Народна музика Југославије* (1997).¹⁷ Иако се у самом раду не реферира на *Скрипту*, систематизација инструмената управо је спроведена према овом принципу. Разлика у односу на поменути узор управо је термилошке природе. Непотпуна тенденција Драгослава Девића да аерофоне дувачке инструменте обједини термином *свирала*, код Димитрија Големовића спроведена је експлицитно: „лабијалне свирале“, „свирале с језичком“, „свирале код којих се тон производи треперењем усана (народне трубе)“ (Големовић 1997: 85). С друге стране, у подгрупи лабијалних *свирала* с прорезом и бридом истиче се, поред *цеваре*, *окарине* и *двојница*, значење овог термина у ужем смислу за појединачни инструмент. Термин *фрула* као „најпопуларнији назив за свиралу“, влашки *флуер*, као и *дудук* (односно *дудуче* и *дудучка* за свирале мањих димензија), наводе се као синоними, без етимолошког или географског тумачења. Истражујући традиционалну музику Подриња, Големовић наводи још два значења назива *свирала*: две *свирале* и бубањ код муслимана у значењу две *зурне*, док су

¹⁷ Реферирајући на типологизацију Димитрија Големовића, Мирослав Митровић, аутор најновијег каталога аерофоних дувачких музичких инструмената Етнографског музеја у Београду – *Свирале* (2020), следи идентичан поступак систематизације и терминологије.

бордунска и мелодијска *свирала* делови гајди, које су у овом крају такође биле популарне (Golemović 1987: 55, 57).

Различите термилошке одреднице, према мишљењу Мирјане Закић, не односе се само на различите типове или аспекте овог инструмента (попут деминутива за дуже или краће примерке – *свирала/свирајче* и *дудук/дудуче*), већ на етимолошке и географске наративе чија је граница Велика и Западна Морава (Закић 2009: 49, 50). Источно од ове границе распрострањен је термин *дудук* као старији назив за веће, односно *дудуче* за инструмент мањих димензија (Исто: 50). Обе варијанте припадају старијем морфолошком типу са шест једнаких рупица за свирање, при чему је код већих примерака размак између треће и четврте нешто већи. Имајући у виду заступљеност овог инструмента у планинском окружењу ширег централнобалканског подручја шопске области, средњозападне и југозападне Бугарске, које према мишљењу дијалектолога, антрополога и етномузиколога припада најдревнијем, пресловенском слоју, може се претпоставити да је инструмент овог типа део архаичног старобалканског културног наслеђа (Закић 1993: 45).

*

Полисемантичност и недоследност употребе различитих термина осведочено је и у наративима казивача са недавно спроведених теренских истраживања фрулашке праксе у Србији. Термин *дудук* потврђен је на простору источне и југоисточне Србије:¹⁸ „Некад се говорило свирам дудук или свирам фрулу – оба термина“ (транскрипт разговора са Славишом Стојковићем, Пирот, 2022. године), што потврђују и речи Душана Антића: „Фрулу у Пироту углавном зову дудук, дудуче. Дудук је, да кажем, класичан назив, док дудуче је кад неко тепа“ (транскрипт разговора са Душаном Антићем, Пирот, 2022. године). Тумачење ових термина као синонима сведочи да постоји свест казивача на терену да се ради о истом типу инструмента, са прорезом и бридом.

¹⁸ Иако је сам назив познат и у другим крајевима, његово значење није увек у вези са инструментом: „Как'и црни дудук, то се код нас нигде није чуло. Дудук – знаш шта је дудук? Дудук је неки блесаћ који је мало...“ (транскрипт разговора са Марком Пендиће, с. Трнава у околини Рашке, 2022. године).

Осим тога, овај назив тумачи се и у вези са димензијама инструмента: „Дудук је већи. Ја имам малу једну – то је фрула, а има и дудук – то је велики“ (транскрипт разговора са Жарком Стојковићем, с. Боговина у околини Бољевца, 2023. године). У директној вези са пропорцијама је и тонска слика инструмента која се последично повезује са називом: „Дудук је фрула која је доста дужа и има доста дубљи тон, док је фрула углавном краћи инструмент и има пискавији тон“ (транскрипт разговора са Душаном Антићем, Пирот, 2022. године). Разматрана у односу на димензије инструмента термилошка дистинкција одређује се апроксимативно, будући да се границе у погледу дужине насумично утврђују. Другим речима, на основу казивања носилаца праксе свирања не може се са сигурношћу рећи где се завршава фрула, а где почиње дудук. Ову дилему донекле разрешавају одреднице које Неда Николић преузима од свог ментора Боре Дугића. Према њеним речима, *дудук* се користи за дугачке *фруле*, које представљају дубљи октавни пандан истог штива: „Ас је највећа фрула, а G, која је мало већа, заправо је дудук, зато што постоји и G мала фрула. Дудуци се крећу од G па до С“ (транскрипт разговора са Недом Николић, Београд, 2021. године). Проблем овакве поделе је тај што се терминологија дефинише својствима супротног типа, чије би се морфолошке и ерголошке дескрипције (да се задржимо само на томе) подударале. Имајући у виду то да су разлике између „Ас фруле“ и „G дудука“ минималне, визуелно одређивање као примарни вид дефинисања морфолошких карактеристика једне материјалне појаве, у случају оваквог гледишта није довољно.

Значење овог назива може бити у вези и са техником свирања: „Чуо сам за дудук. Дудук је велики и он се 'терцира' са доњом усном – мало се затвори“ (транскрипт разговора са Миливојем Јовановићем, с. Падеж у околини Крушевца, 2021. године). Речи казивача јасно реферирају на појаву шушкаве боје тона, као последице наслањања доње усне на „прозорче“ инструмента приликом свирања „са заржавањем“. Индикативна је и употреба речи „терцирање“ која се односи на звучни сазвук, а која се међу свирачима старије генерације користи за илустровање гутуралне технике. Размишљајући о евентуалним разликама које сугеришу термилошку дистинкцију, Стефан Радованић из села Метовнице у околини Бора наводи другачију апликатуру покрета прстију приликом добијања

мелодије у различитим регистрима који се употребљавају (видео бр. 1). На крају закључује да су *фрула*, односно преведена на влашки *флуер* и *дудук* заправо један исти тип инструмента: „Па мислим генерално дудук је исто фрула (...) то је на влашком *флуер* (...) све је *флуер* буквално (...) па све је то фрула, мислим оно – шупља цев са рупама“ (транскрипт разговора са Стефаном Радовановићем, Бор, 2023. године).

Миљан Токовић из Медвеђе код Лесковца наводи да је упознат са употребом термина *дудук*, али да то није својствено његовом крају у ком се користи назив *свирала* или *свиралче* уколико је инструмент краћих димензија. У истом значењу користи се и *фрула*, термин, који је, према његовом мишљењу, новијег датума: „Све је исто. Само што је то *свирала* – *свирала* или *свиралче*. Само што је сад у модерном добу наишла *фрула*“ (транскрипт разговора са Миљаном Токовићем, Медвеђа, 2022. године). Да историјски контекст може представљати оквир употребе различитих термина сведоче и речи казивача Трипка Трипковића, према чијем казивању се термин *фрула* одомаћио тек након Другог светског рата, уместо дотадашњег *свирала* (Радиновић 1984: 412).

На простору западне Србије, на шта указују и истраживања Димитрија Големовића и Драгослава Девећа, у употреби су и *свирала* и *фрула*, доминантно као синоними (Големовић 1989, 1990а, 1990б, 1994). Ово потврђују и речи саговорника Луке Видаковића из Пријепоља, који, показујући свој инструментаријум, користи оба термина. Извесна разлика у његовом тумачењу ова два назива огледа се у погледу димензија и гутуралне технике свирања: „Дуга свирала или свирала. На њој се свирало оно гутурално; кажу дај ону 'зунзару'. А ово су фруле. Опет фрулу не знам да је овде неко свирао гутурално, него обичним тоном“ (транскрипт разговора са Луком Видаковићем, Пријепоље, 2021. године). За разлику од ових „једноструких“ *свирала*, према мишљењу Луке Видаковића, „двострука“ *свирала* синтагма је за двојнице у околини Пријепоља.

Миливоје Јовановић из Падежа код Крушевца свира „у свирајче“, како се у овом крају називала *фрула*. На питање да ли осим термилошке постоје још неке разлике, наводи следеће: „То је исти инструмент, само се каже *свирајче*“ (транскрипт разговора са Миливојем Јовановићем, с. Падеж у околини Крушевца, 2021. године).

Носиоци традиционалне праксе свирања из области Рашке потврђују да се инструмент којим се служе у овом крају назива *свираља*, односно *свираљче/свирајче*, уколико је реч о инструменту краћих димензија. О извесним разликама у односу на термин *фрула*, казивачи ове области имају различита мишљења: „Ја мислим да је то исто. Ово смо звали велика свираља или свираљче – мало. Е после су га прекомпоновали фрула“ (транскрипт разговора са Марком Пендићем, с. Трнава у околини Рашке, 2022. године). Градитељ и свирач Драгош Ковачевић сматра да је *свираља* претеча данашње фруле, не само у терминолошком, већ и у погледу штимовања: „Свираља стара или свираљче, то су инструменти који нису штимовани. Да би тачно утврдили, ја сам један примерак наш'о код неког учитеља Светислава Трифуновића и с оригинала пренео мере, тако да сам направио фрулу тог времена, свираљу у ствари тог времена, која ево наставља да живи и даље. Данашња фрула је наследила нашу свираљу“ (транскрипт разговора са Драгошем Ковачевићем, Краљево, 2022. године). Своје објашњење Далибор Тодоровић из Рашке, заснива на основу сопственог теренског истраживања, литературе, као и извођачког искуства на бројним фестивалима, такмичењима и саборима народног стваралаштва:

„Разлика између свирале и фруле, оно што сам научио од старих људи по селима и оно што сам научио читајући и пошто ево сад сам свирач па упућен сам у тај поса већ годинама, свираља је инструмент који се на нашем подручју искључиво правио од шљивовог и нешто касније од багремовог дрвета (али шљивовог у 99% случајева). То је прва ствар. Друга ствар је што је то 'нештимовани' инструмент. Нештимовани кад кажемо није био прикључен на штим апарат и није га правио неко ко је био музички образован, али је то инструмент, који је у неку руку штимовао. Али како? Примитивно. Неко псеудо-штимовање. Тако да не можемо баш да кажемо буквално да је то нештимован инструмент. Свирала у Рашки је карактеристична по томе, што нисам видео у другим крајевима, да има елипсасте рупе које су значајно велике. Значи нису округле, нису мале елипсасте, него су солидно велике и не може баш свако да их поклопи. Требају велики, раднички, сеоски домаћински прсти да би их поклопио. Свирала у Рашки нема рупу са задње стране за онај последњи тон, значи има шест потпуно једнаких рупа са предње стране, одвојених три по три. Мерећи све фруле с којима сам имао прилике да се сусретнем на терену (исправићу се) не фруле него свирале, у Рашки је прва ова рупа тачно на средини дужине инструмента. Конкретно фрулу, свиралу (исправићу се), свираљу коју држим у рукама је из села Казновића (транскрипт разговора са Далибором Тодоровићем, Нови Сад, 2022. године).

*

Упоредном анализом етнографских података добијених у непосредном разговору са свирачима и грађом документованом у литератури, утврђује се да је употреба појединих термина контекстуално, локално или пак индивидуално специфична. Семантика термилошке тријаде, дијахронијски, географски, морфолошки, ерголошки и музички детерминисана, осцилира између тумачења која су у већој или мањој мери у вези са инструментом са прорезом и бридом. Додатни проблем приликом проучавања терминологије представља и чињеница да научна тумачења у највећем броју случајева не кореспондирају са претходним сазнањима, приликом чега аутори неретко изостављају сопствени критички став по овом питању.

Потреба јавног мњења и носилаца праксе свирања за очувањем традиционалних облика културе апострофира тенденцију употребе термина *свирала* и *дудук* као аутентичнијих и старијих – мада је назив *фрула* у српском језику историјски потврђена готово паралелно у 19. веку (Стефановић Карацић 1852: 797; Милићевић 1876: 858). Образложење да се ради о старијем типу инструмента већих димензија, нештимованом, са шест рупица за свирање уз употребу гутуралне технике свирања итд., оповргава то да и савремени инструменти могу бити већих димензија, а посебно чињеница да поједини свирачи управо на штимованим стандардизованим инструментима са седам рупица за свирање практикују традиционалну технику извођења.

Неретко се *свирала*, *дудук* и *фрула*, на списку инструментаријума којим баратају тзв. „мултиинструменталисти“, истичу као засебни инструменти, који захтевају посебну вештину свирања. Несумњиво је да извесне разлике у погледу штима, технике извођења, морфологије и ергологије, постоје, али оне нису увек доследно и прецизно праћене одговарајућом терминологијом. *Свирала* се у многим класификацијама тумачи двојачко, као појединачни инструмент у ужем, а у ширем смислу као кровни назив за читаву категорију аерофоних дувачких инструмената, што потврђује честа употреба именице у множини. Произвољна интерпретација емских података допринела је унификацији термина *свирала*, премда се он не може наћи у свим крајевима Србије подједнако. Посебно је

проблематична генерализација термина *дудук*, који, осим што је локално заступљен, историјски и етимолошки има неуједначено значење.

Будући да разноликост термина указује на укореењеност праксе свирања на овом инструменту на ширем географском подручју, отуда и потреба да се нађе адекватан и надасве универзалан термин, прихватљив и за научну и за народну праксу. У том смислу, као довољно прецизан и историјски и географски утемељен у пракси, термин *фрула* у овом раду биће парадигматски опредељен, означавајући тип инструмента из породице лабијалних аерофоних дувачких инструмената са прорезом и бридом, уз могућност проширења значења које остале одреднице омогућавају. Циљ овог рада није да богатство термина маргинализује, већ да њиховом тумачењу приступи у односу на значења која могу имати у смислу варијетета, контекстуализованих кроз поимање националног идентитета. Укратко, *фрула* није тип *свирале*, већ је *свирала* варијанта *фруле*.

2.3. Морфологија и ергологија

Будући да музичке инструменте пре свега можемо одредити у физичком смислу, као „уређаје“, чија је примарна функција продукција звука (Lysloff and Matson 1985: 217), њихово проучавање по правилу почиње описивањем управо конструкционих карактеристика, димензија, облика, материјала, алата и поступака израде. Поред базичне улоге носилаца нематеријалних културно детерминисаних звучних импулса, истицање „техноморфних“ аспеката (Dräger 1948: 12-22; Neude 1975: 22-28), доприноси поливалентној перцепцији уређаја инструмента подједнако и као предмета у домену материјалне културе. Остављајући опипљив историјски траг као сведочанства културне заоставштине одређених музичких традиција, значај инструмента као својеврсног артефакта минулих времена надилази строго музичке оквире, задирући у поље интересовања различитих научних дисциплина (археологије, музеологије итд).

Почетни развој органологије као дисциплине манифестује се кроз интересовање за техничка и историјска питања у Европи током друге половине 19. века, формулисана у форми музејских каталога музичких инструмената. Допринос музејског приступа проучавању музичких инструмената нарочито се

огледа на пољу производње, материјала, технологије израде (алата, вештина и документовања индивидуалних поступака израде), декорације и естетизације, натписа, једном речју морфологије као „најразвијенијег аспекта документовања“ (Mačák 1987: 46). Истраживања овог типа резултат су вековног рада на унапређивању научних техника мерења, класификације, очувања, конзервације, рестаурације и позивања на историјске музичке расправе, јавне записе и приватна писма, који се ослањају на методологије и технике акустике, проучавања дрвета, конзервације материјала, музејских студија и биолошке систематике (Dawe 2001: 1). Дескрипцију физичких аспеката музичких инструмената Ментл Худ види као основу ефикасне таксономије, која би, према његовом мишљењу требало да представља стандардну органографску процедуру (Hood 1971: 133).

Према мишљењу Гвида Адлера (Guido Adler), обнављање раног репертоара као завршне фазе музиколошке анализе мора бити засновано на правилној свирачкој пракси, односно познавању техничких аспеката раних музичких инструмената, неопходног за идентификацију одговарајућих модела и специфичности. С обзиром на то да је технологија утицала на уметничку продукцију, посебно у случају модерних инструмената који су, у неким случајевима, или ограничавали или стимулисали музичку креативност, Адлер органолошка истраживања историје музичких инструмената у вези са њиховом конструкцијом и употребом види као помоћну грану музикологије (Adler 1885: 10). Не заборавимо и то да су неке од првих класификација, попут кинеске, управо биле засноване на критеријуму материјала од којих је инструмент направљен: метал, камен, земља, кожа, свила, тиква, бамбус и дрво (Hood 1971: 124).

Успостављањем првог музеја музичких инструмената у Паризу 1864. године (*Musée du Conservatoire National de Musique*) омогућено је публикување каталога као одраза мишљења кустоса музеја (Rognoni 2008: 5). Први овакав каталог (*Raccolta di Antichi Strumenti Armonici conservati nel Liceo Musicale del Comune di Bologna*) датира из 1866. године, а његов аутор Федерико Велани (Federico Vellani) дескрипцију инструмената употпуњава историјским подацима из периода између 12. и 19. века. Опису инструмената претходе мере и називи, праћени прилогом у виду фотографија, што представља пионирски подухват

развоја дескриптивне методе засноване на дефинисању, атрибуирању и датирању димензија (Исто: 6).

Наслов наредног каталога – *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum*, јасно указује на органографски приступ немачког колекционара и музиколога Карла Енгела (Carl Engel 1818-1882). Друго издање из 1874. године садржи дескрипције скоро 400 инструмената, илустрованих цртежима на којима је приказан начин свирања. Овакав приступ од изузетног је значаја, будући да је велики број приказаних егзотичних инструмената у то време био непознат (Rognoni 2008: 7).

Годину дана касније појављује се прво издање каталога Музеја музичких инструмената Националног конзерваторијума музике у Паризу, чији други том, под називом *Органографија*, разрађује и питања израде инструмената са циљем подстицања реконструкције античког и средњовековног инструментаријума. У погледу приступа каталог је више усмерен на морфолошке и ерголошке аспекте, као базичног критеријума класификације, него на историјска и географска питања (Rognoni 2008: 11, 13).

Оснивач и први кустос Музеја музичких инструмената у Бриселу, Виктор Маило (Victor C. Mahillon), значајно је допринео развоју класификације музичких инструмената разрадивши систем који је могао да укључи све типове инструмената, без обзира на њихово порекло. Насупрот историјско-географском приступу претходних каталога, Маило као основни критеријум прикладан за истицање односа међу инструментима наводи генератор звука, минимизирајући улогу порекла, датирања или „супраструктурних“ карактеристика као што су орнаменти, облик тела и материјали, који могу зависити од локалне варијације и тиме умањити реконструкцију еволуционог процеса (Mahillon 1893: 1-5). Према мишљењу аутора, „органологија анализира саставне делове инструмената и физичке законе који регулишу производњу звука у сваком од њих, док историјски аспект омогућава праћење узастопних побољшања у изради инструмената до данашњих дана“ (Исто: VII). Иако са ограниченим значењем проучавања техничких аспеката музичких инструмената, новосковани термин *органологија* сведочи о потреби аутора да се дисциплина усмери на интерпретативне, а не само дескриптивне парадигме (Rognoni 2008: 14).

Маилов систем убрзо је постао узор типологизације, која је са извесним изменама у употреби до данас. Џон Крозби Браунова (John Crosby Brown) (1902), Еугенио де Гварињонијева (Eugenio de' Guarinoni) (1908), а пре свега Хорнбостел-Заксова (1914) класификација засноване су на постављеном систему од четири основне групе инструмената, следећи критеријум морфолошко-ерголошких карактеристика и начина добијања тона. Утицај Хорнбостел-Заксове класификације, али и потребе приказивања инструмената кроз каталоге, евидентан је и у домаћој пракси (Марковић и Васиљевић 1957; Марковић 1987; Митровић 2020). Без обзира на то какав методолошки правац заузимају, каталожке збирке део су пописа инвентара који се налази у поседу музеја, представљених на изложбама као културно-историјских предмета, при чему органографија, односно опис облика и димензија инструмената као приступ никада није напуштен.

Указивање на морфолошко-ерголошке карактеристике, међутим, нема само историјски и географски значај, већ пре свега важност у контексту сагледавања културолошких аспеката, који генеришу спецификације инструмената у датом естетско-функционалном оквиру. Будући да се музички инструменти могу схватити као „тачка пресека материјалних и духовних појава дате културе“, многе идеје духовног света „материјализоване су у музичком инструменту у облику у којем се могу мерити и испитати објективним методама“ (Маџак 1987: 43). Сагласно томе, опис спољашњег изгледа фруле има за циљ не само да прикаже одређене приступе и поступке приликом израде инструмента *per se*, већ да укаже на музичко-функционално-контекстуалне захтеве који генеришу базичне визуелне идентификаторе. У супротном, ризикујемо да уђемо у замку прихватања музеја као „маузолеја“, односно „места за чување и излагање тела музички мртвих инструмената, са органолизима који делују као погребници“ (Bates 2012: 365).

Градитељи су током времена под утицајем музичких и контекстуалних захтева прилагођавали спољашњи изглед фруле и начин њене израде, што је реципрочно утицало на звучну реализацију, померајући границе свирачких домета. Утицај развоја фруле на еволуцију музичког мишљења први је приметио Драгослав Девић:

„Свакако да новији начин свирања условљава више фактора, од којих су посебно значајни: начин грађења и штимовања фрула и савршенија извођачка техника, која се примењује. Отуд произилазе и квалитативне промене које запажамо у мелодици и развијенијој структури форме. Негдашње велико шаренило у грађењу фрула различитих димензија и неуједначеног штимовања, видимо да смењује тзв. 'кратка штимована фрула', каква ће, вероватно, превладати у будућности, јер се на селима прихвата све брже нов начин живота и музицирања, као неизбежна последица тражења новог у процесу савремене акултурације“ (Девих 1978, 71).

Комплементаран међузавистан однос човека, контекста и инструмента Растко Јаковљевић објашњава издвајајући три модела фруле: *инваријатни*, *стандардни* и *алтеровани*, посматрајући их као смену одређених принципа у праволинијском еволутивном дијахронијском току (Јаковљевић 2009). Са овом поделом не можемо се сагласити из два разлога. Кључне разлике које би утицале на саму звучну реализацију између *стандардног* и *алтерованог* модела нису евидентне ни данас. Прављење фрула из два дела и одабир материјала као кључни апсекат *алтерованог* модела примењују се и приликом израде традиционалног *инваријатног* и *стандардног* модела. Може се рећи да одлука о томе није само историјски условљена, будући да представља ствар избора појединца, притом не утичући битно на сам модел. Друго, сукцесивна смена одређених принципа дијахронијски постављена није одржива, посебно имајући на уму све израженију потребу истицања *инваријатног* модела у савременом контексту очувања и ревитализације традиционалних облика извођаштва на сцени.

Иако је тешко говорити о различитим моделима, можемо, прегледности ради, заузети угао гледања кроз два типа – *традиционални* и *савремени*, али никако као искључива, будући да су преклапања одређених принципа, посебно имајући на уму развој градитељства данас, свакако могућа и да готово зависе од индивидуалне одлуке. Због чињенице да се оба типа фруле и данас израђују, чак и од стране истог мајстора, ове одреднице нису строго дијахронијски детерминисане. Више је, дакле, реч о варирању једног основног универзалног принципа, повезаног са музичким, естетским, односно друштвено-културолошким захтевима. Тај основни мета-принцип поседује опште параметре уписане у саму замисао инструмента, а који се варирају у односу на поменуте факторе: цилиндрична или благо конусна цев са прорезом и бридом на горњем и

„одушком“ на доњем крају, са (најмање) шест рупица за свирање. У зависности од облика писка и позиције гласнице разликујемо два (под)типа: са равно засеченим писком и рупом гласницом на задњој страни инструмента, и са косо зарезаним писком и рупом гласницом на предњој страни (јавља се у Хрватској и Славонији под називом *свирала*, на Хвару *свирла*, на Косову *билбил* или са конусно обликованим крајем у коме је писак, у Босни и Херцеговини под називом *ћурлик*, *ћурликалица*) (Марковић 1987: 40). Будући да фрулу у овом раду разматрамо у контексту националног идентитета у Србији, у обзир ће доћи први (под)тип распрострањен на простору читаве Србије.

Основна карактеристика *традиционалног модела*, који се често перципира као старији, сеоски тип, јесте његова неодређеност у погледу димензија, резултирајући различитим звучним варијантама. Узимајући дужину инструмента као произвољну компоненту, градитељи су фруле израђивали руководећи се физиономијом сопственог тела (величина шаке, прстију итд), а не потребама одређених тонских висина (Gojković 1989: 15). Увидом у велики број примерака, од којих се и данас многи налазе у архиви Катедре за етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду, Драгослав Девић је фруле класификовао према величини на кратке (од 150-300мм), средње (од 300-450мм) и дугачке (од 450-750мм) (Dević 1977: 49). Међутим, како величина зависи од „воље онога који га израђује“ (Gojković 1964: 218), то и ову поделу не би требало узети као стандардизован систем. Величина инструмента у великој мери зависи од технологије израде, доступних материјала, алата и спретности градитеља. Као материјал погодан за израду традиционалних облика фруле најчешће се наводи срце шљиве или дрена, нешто ређе багрема и шимшира, док је увидом у етнографску грађу и податке из литературе сагледива и употреба самораста или семењака, јасена, врбе, јавора, липе, трешње, дуда, јоргована и клена (Gojković 1964: 271; Dević 1977: 48, 49; Марковић 1987: 43). „Данце“, помоћу кога се фрула са горњег краја затвара, прави се од различитог дрвета које мора бити сувље од тела инструмента, како натопљено влагом не би набубрило и располутило фрулу. Најчешће се узима старо, употребљавано дрво третирано на киши и сунцу, као што су ђерам, делови точкова од кола итд (Марковић 1987: 43).

Приликом ручне израде користио се доступан столарски алат: сврдло (ручна бургија), тестера, бритва или нож, шило или ужарена шипка, рендић, као и примитивни ножни струг. Дужина инструмента директно је условљена дужином сврдла којом се буши срце одрезаног дрвета.

Будући да је размак између рупица одређиван насумично – према величини шаке, без јасно утврђених пропорција, тонски нивои су од примерка до примерка варирали. Када је реч о примерцима већих димензија рупице су једнаке величине елипсастиг облика, бушене на истом растојању од половине инструмента наниже. Нешто већи размак може се уочити између треће и четврте рупице, при чему су, према тумачењу Андријане Гојковић, „народни мајстори несвесно, без икакве претходне музичке едукације, обележавали границу између два тетракорда“ (Гојковић 1989: 15). Загорка Марковић извештава о двојакном начину распоређивања рупица, који одговара „србијанском“ и „војвођанском“ штиму. Војвођански штим се добија када се од дужине инструмента одбије дубина чепа и један центиметар с доње стране. Средина растојања је место прве „љуке“ (рупице за свирање), док је преостали део једнако подељен, осим већ поменутог размака између треће и четврте рупе. Код „србијанског“ штима, место прве „љуке“ је тачно на средини фруле, док се остали део дели на једнаке делове (Марковић 1964: 241). Представљање овог универзалног принципа израде традиционалних облика фруле као етничког и националног, данас поприма својства локалних идентификатора код градитеља овог типа инструмента.

Будући да израда усника подразумева велику прецизност, сонорност инструмента детерминисана је вештином градитеља, коме некада полази за руком да направи бољи инструмент, а некада не. Оштар брид би требало да се налази тачно на половини прореза на „данцету“ кроз који се удувава ваздух, а који често није шири од једног милиметра.

У циљу спречавања од сушења фрула се раније премазивала уљем, сирћетом, или соком неке биљке, а импрегнација се вршила и стављањем инструмента у печеницу, најчешће од овна, како би се приликом печења натопила масноћом (Гојковић 1964: 218; Марковић 1987: 44).

Као неизоставан део органаграфског проучавања Ментл Худ истиче начин украшавања и орнаментације тела инструмента, као последице „интеркултурне

размене и утицаја акумулираних у виду ових детаља“ (Hood 1971: 140). Занимљиво је на овом месту напоменути да је Тихомир Ђорђевић крајем 19. века ове елементе укључио у свој приступ проучавању, што се најбоље огледа кроз „Питања за прикупљање музичких обичаја у Срба“ (1899): „Како и од чега справља народ поједине од тих инструмената а разног облика? Како се називају поједини делови инструмената? Да ли се поједини инструменти нарочито украшавају, како се то чини и зашто и како се ти украси називају?“ (Ђорђевић 1899: 15).

Описујући морфолошке карактеристике свирале, Владимир Карић истиче естетику традиционалне израде, базиране на резбарењу или додавању металних прстенова и плочица уметнутим у издубљене делове тела инструмента (Карић 1877: 199). Најчешћи вид украшавања јесте оплитање бакарном жицом или урезивањем, како би фрула била „фигурнија“ (Гојковић 1964: 217).



Слика 1, 2: свираља од багрема оплетена жицом; Драгош Ковачевић демонстрира звук свираље

Драгош Ковачевић, једини градитељ који данас успешно израђује „старинске свираље“ сматра да је украшавање неизоставан део традиционалног

поступка градње на територији Рашке: „Већина мојих свираља су 'везене', то је по традицији. Ја сам то све пренео са старог експоната на један овакав нов“ (транскрипт разговора са Драгошем Ковачевићем, Краљево, 2022. године). Поред оплитања жицом, као јединственог и аутентичног идентификатора традиционалног модела, особеност естетизације тела фруле представља и хексагонално обликовање горњег дела инструмента, изнад рупица за свирање, са неретко назубљеним ивицама (слика бр. 3). Овакав поступак израде представља још један вид придржавања традицијом утврђених норми, а као разлог може се навести и претпоставка да је зид оваквог облика знатно дебљи, чиме се инструмент боље чува.



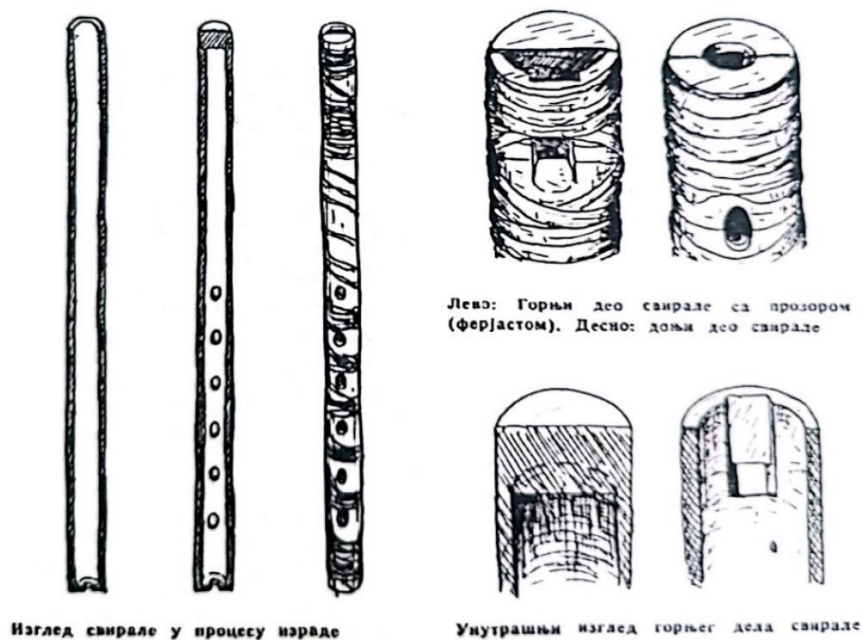
Слика 3: свираља Славољуба Мартића, с. Рудно у околини Рашке – део породичног наслеђа аутора

Један од честих орнамената старијих примерака инструмента јесте змија, за коју се у народу веровало да од њеног пиштања човек може да изгуби слух. Сагласно томе, симболика овог детаља лежи у подражавању продорности звука (Гојковић 1964: 218). Градитељи су као вид личног печата урезивали сопствене иницијале и годину производње, маркетиншки истичући на тај начин градитељско искуство и подразумевани квалитет израде, свесно успостављајући везу са потенцијалним купцима (слика бр. 4).



Слика 4: Иницијали Драгоша Ковачевића урезани испод „прозорчета“.

Поред овог, уобичајеног начина, већ смо истакли израду *свиравке* у источној Србији, која се прави копањем располућеног штапа, чије се половине преливају млеком како би боље налегале једна на другу (слике бр. 5-9).



Слика 5: поступак израде *свиравке* (Марковић 1971: 71).

Пре завршног спајања „чељуски“, „угађа се глас“, „удешава се“, штимује се *свиравка* „просвиравањем“ песама (Марковић 1971: 74, 75). Завршна дорада

обавијања тела инструмента младом кором од дрвета трешње има, осим естетског украшавања, практичну улогу учвршћивања делова инструмента.



Слике 6, 7, 8: дудук Данила Степановића из села Влаоле у околини Мајданпека



Слика 9: дудуци „S“ облика Данила Степановића из села Влаоле у околини Мајданпека

Описани поступак израде и данас је акутелен код влашких свирача-градитеља, који, осим цилиндричног, праве инструмент других облика пратећи ергономију дрвета (слика 9).

Разумевање континуитета традиције као процеса непрекидних промена које постају њен саставни део, нуди решења настала у односу на реконтекстуализацију историјских и економских околности. Сложене културне конструкције усмерене традицијом, односно жељом да се она настави, неизоставно се подређују непрекидној корелацији оригиналног даровитог појединца и референтног колективног идентитета (Лајић Михајловић 2007: 139). У настојању да одговоре на нове услове и музичке захтеве, градитељи су постепено унапређивали технологију израде фруле прилагођавајући морфолошке карактеристике музичко-естетским специфичностима. Развој савремених принципа израде и звучни резултат добијених фрула, с друге стране, обезбеђују еволуцију музичког мишљења и имагинације у контексту сценске презентације.

Популарност новокомпоноване народне музике, нарочито апострофирана кроз доминацију даровитих појединаца виолиниста, хармоникаша и певача, затим развој културно-уметничких друштава и свирачких ансамбала мотивисала је фрулаше да покажу умеће на свом инструменту. Сеоско становништво све више се обретало у градовима, негујући традиционалне културне вештине у контексту сцене. Утицај елемената западноевропских музичких пракси проузрокованих низом акултурационих процеса, као и тежња ка заједничком музицирању, посебно у контексту медијске пажње, определила је свираче према фрулама краћих димензија, које су биле знатно ближе дурској тонској основи. Како би одговорили овом задатку и решили основни проблем – штимовање, градитељи размишљају о односу дужине цеви, распореда, размака и величине рупица за свирање. Један од првих задатака био је одређивање позиције рупица и њиховог пречника, тако да су фруле добијале шест неједнаких рупа, од којих је друга одоздо бивала највећа, а трећа најмања (слике 10, 11). Временом су фруле добијале и седму рупицу на полеђини инструмента за палац (Девић 1978: 69).



Слике 10, 11: Предња и задња страна савременог типа фруле

Колико је вештине и прецизности неопходно приликом израде фруле сведоче речи једног од најбољих градитеља фрула и корифеја фрулашке музичке сцене Боре Дугића:

„Погрешиш рупицу, израчунаш га, али у стварности је то другачије. Ти толеришеш дебљину зида, а дебљина зида је страховито важна, јер ти кад пробушиш рупицу на дебелом зиду тај део где је рупица пробушена је један мали ваљак који има своју запремину и та запремина има неку количину ваздуха и тај ваздух трепери на свој начин, па кад се са оним сабере онда добијате нешто сасвим треће. Ако је тај ваљак сувише дубок онда две ствари постоје: рупица неће штимовати, а добићеш аликвоте углавном ниске. Док је обрађујеш мораш да водиш стално рачуна о штиму, јер ако претераш са том обрадом оде увис, а кад оде увис онда не можеш ништа. То је та прича која мора бити такође довршена у смислу да се мора наћи компромис која то дебљина зида мора да буде, где се налази рупица и тек онда долази обрада. Обрада рупице је процес који најдуже траје“ (транскрипт разговора са Бором Дугићем, Крагујевац, 2016. године).

Стандардизација димензија у односу на дурски основни тоналитет допринела је изради фрула у свим штимовима, од F мале до C велике. Услед потребе за доштивавањем, али и једноставнијим транспортом када су у питању фруле великих димензија, градитељи неретко прибегавају изради инструмента из два дела.



Слика 12: Дводелне фруле различитих димензија мајстора Мирослава Крсмановића из села Чукојевац у околини Краљева.

Морфологија инструмента обogaћена је и металним или прохромским прстеновима на саставима или крајевима цеви.

Конструкционе промене, финија и прецизнија обрада цеви различитих димензија захтевају и употребу савременијег алата, пре свега електричних стругова и бургија различитих величина и пречника. Резултат употребе савременије технологије јесу примерци пунијег и чистијег звука са распоном од преко две октаве, што одговара новој звучној естетици. Поред доступних природних материјала мајстори користе и пластичне масе и легуре метала, али и увозе дрво попут абоноса, бразилског гренадила, мароканске букве и палисандера. Међутим, већина градитеља слаже се са тим да је за најбољи однос јачине и боје тона шљива непревазиђена, као дрво које „природно одговара нашој фрули“. Импрегнација фрула врши се кувањем у маслиновом уљу или пресвлачењем у целулоид и бакелит који штити тело инструмента од пуцања. Препознатљив начин и квалитет израде обезбеђују мајсторима већу потражњу и тржишну цену, а иницијали градитеља једини су естетски детаљ који краси данашње фруле (слике бр. 13, 14).



Слике 13, 14: Метални прстен на фрули изгравирани именом Боре Дугића

Руководећи се звучним идеалом, а не условима технологије, алата или пропорцијама сопственог тела, Бора Дугић је поставио највише стандарде и у погледу израде инструмента. Сећајући се препрека с почетка каријере истиче повезаност актуелне традиционалне праксе, односно музичких захтева, са градитељским иновацијама:

„Када сам дошао у Абрашевић лепо сам свирао за оно време, али је проблем био то штимовање. Хармоника – темперовани инструмент и фрула са једнаким рупицама – тада је било то 'геометријско штимовање'. Дакле, на једнаком одстојању једнака величина рупица и то ти је што ти је. Када сам се упустио у свирање виртуозних композиција, свирао сам *влашку народну игру* Јовице Петковића (можете мислити ту дрскост), једна изузетно тешка композиција са којом је он освојио прву светску награду у Паризу, тако је растао тај мој захтев, значи треба ми боља фрула. Ја сам онда узео *E* фрулу, дотерао сам је и ја сам то свирао и добијао сам награде.

Оног момента кад сам схватио да су две октаве за мене тесан простор онда је почела та моја борба и то су тек били експерименти, који се могу поредити са највећим експериментима на музичким инструментима икада.

Света Николић ми је дао једну књигу, а то је физика, која има одељак 'таласно кретање', 'валови' и 'механика'. Он мени објасни и настанак тона, тако да сам ја уз његову помоћ почео да рачунам број који подразумева место рупице на једној цеви. Онда сам ја схватио принцип: шире рупице дају виши тон. То је било за мене откриће. Тражећи ко може да ми направи фрулу, јер то што сам имао било је једно сврдло, један пречник који је ко зна какав, чујем за Митра Васића. Он је, такође, правио фруле са једнаким пречником рупица. Пошто сам већ ушао у ову причу, ја сам му причао ово што физика говори и оно што и моје уши чују, које сам већ био привико на другачији тон. Он је имао добар слух, али се тешко привикао на овај темперовани после нетемперованог система. Свирао је

на тим нетемперованим фрулама на којима је свирао и Сава Јеремић, који му је био узор (а коме не би био у то доба). За њега је било важно одсвирати *левачко коло* Саве Јеремића. То је коло које је било чувено и за њега је било важно да то звучи онако како је то Сава одсвирао. Код Саве је постојало управо исто то; та рупица, тај трећи тон одоздо, ако је *Е* фрула није био ни *g* ни *gis*. Оно што је најважније тај дур је деловао тужно, зато што је тај тон *gis* био нижи, тежио је да буде мол. То је толерисано кад се свира коло. Да су свирали песме то би било страшно, али у колу је то могло да прође“ (транскрипт разговора са Бором Дугићем, Крагујевац, 2016. године).¹⁹

Савремена фрулашка пракса готово је потиснула традиционална музичка и градитељска достигнућа на маргине мејнстрим градске културе, истискујући је из медијског и свакодневног простора као рубних остатака аутентичног нематеријалног културног наслеђа. С друге стране, извођачке тенденције у новом медијском и сценском контексту, идентификоване као културно и извођачки значајне, реактивирале су опредељење појединаца да понуде адекватан градитељски допринос. Подстицај израде инструмента у неотрадиционалном контексту резултира модификацијама ерголошких поступака, алата и технологија израде надокнађујући недостатке, пре свега, у погледу квалитета тона. С друге стране, задржане морфолошке спецификације резонују са музичком праксом традиционалног стила свирања на „ненаштимованим“ фрулама, са шест једнаких елипсастих рупица за свирање.

Реферирајући на јасне културно-историјске па и терминолошке дистинкције, градитељ фрула Драгош Ковачевић из околине Рашке, свесно прави разлику између две традиције, односно *фруле* и *свираље*, прилагођавајући начин градње жељеном тонском квалитету који је у корелацији са репертоаром специфичног музичкофолклорног наслеђа:

„Примерак ове свираље од кога сам ја узео мере је стар 200-300 година. У то време није постојало штимовање, није се знало. Свирало се на таквим инструментима које нису могли да одреде, они су то отприлике бушили, јер то је обрађивано примитивним средствима. Скоро ме је питао Веља Кокорић који је то ноталитет, а ја сам рекао да нема ноталитет, да није штимована, него је једноставно једна обична свираља која свира изворну старинску музику – значи то је чисто изворна музика. То је гутурално... Оно што не може штимована фрула, ова може гутурално да дочара – музику тог времена. Може и на штимованој фрули да се свира гутурално,

¹⁹ Део резултата истраживања на пољу градитељства Бора Дугић је имплементирао у поменути *Трактат о фрули* (2015).

али не може она никад да дочара гутурално свирање као свираља. Не може, јер нису исто. Разлика је у отвору рупе. Док је код гутуралних свираља свака рупа иста, на штимованим фрулама има табела, цртеж који тачно говори њене димензије или димензије рупа“ (транскрипт разговора са Драгошем Ковачевићем, Краљево, 2022. године).

Иако са успехом прави оба типа, потражња за традиционалном свираљом не јењава, посебно имајући у виду млађе нараштаје који сопствено свирачко умеће изграђују у контексту „чувања“ традиције. За разлику од савремених фрула, на традиционалном моделу могу се наћи иницијали Драгоша Ковачевића, као својеврсна тенденција самоидентификације са инструментом упечатљивог изгледа и квалитета. Упркос потреби да кроз поступак израде реконструише инструмент из свог родног краја приписујући му локалне специфичности, дистрибуција *свираље* на ширем географском простору и њено преименовање сведочи о универзалном принципу националног обима.

*

Демаркација терминолошко-морфолошких од функционално-контекстуалних елемената, особито изражена у археолошким, историјским, ликовним, књижевним и етнографским изворима, нуди непотпуне податке стимулишући непоуздане претпоставке о генеалогским везама инструмента са пракоренима нације. У наредном делу рада покушаћемо да историјску прошлост фруле синтетички разматрамо обједињујући сазнања о функционалним и контекстуалним аспектима. Анализа ових међусобно повезаних и условљених корелата има за циљ не само да ближе одреди инструмент фрулу, већ да истакне њен значај у обликовању друштвеног и културног живота.

2.4. Функција и контекст

Изражен потенцијал улоге музике као сумарне ознаке многих активности или као саставног дела многих других (које се не могу правилно извести или извести уопште без музике), сведочи о свепрожимајућем значају обликотворних и контролишућих модела људског понашања (Merriam 1964: 209-218). Често се у научном па и свакодневном дискурсу истиче њена функционалност нарочито

детерминисана у контексту синкретичних форми деловања. Дефинисање инструмента преко назива и морфолошко-ерголошких аспеката није довољно уколико као битну координату одређивања манифестације фруле у еволутивном процесу не узмемо функцију, односно контекст као кључни генератор осталих аспеката, укључујући и артикулацију звука. Другим речима, „музички инструмент или његов еквивалент може се у потпуности разумети само када је препознатљива форма у директној вези са функцијом и значењем“ (Johnson 1995: 261).

Синтагматски однос *музички* ↔ *инструмент* сугерише на примарну улогу неког предмета у склопу музике као референтног контекстуалног оквира. Међутим, ова функција априори узета може бити оспоравана колико и потврђена. Наиме, редефинисање неког предмета као објекта који производи звук у праву која артикулише „људски организован звук“ (Blacking 1973: 26), управо је функционално детерминисан процес. Као најбољи пример ресемантизације неког изабраног предмета чија примарна улога није музичка, у контексту Дишановог *ready-made* концепта издваја се композиција *The Typewriter* америчког композитора Лироја Андерсона (Leroy Anderson). Изолована из првобитног функционалног контекста писаћа машина представљена је као солистички инструмент у концертној симфонијској форми. Сличан поступак увођења музичког контекста у предмет другачије намене у српској традиционалној пракси можемо видети управо кроз појаву фруле, а у одсуству њених архетипских морфолошких карактеристика. Реч је о *штан-свирали* (слике бр. 270, 271) насталој као својеврсни амалгам компатибилног мултифункционалног поља деловања пастирске доколице и употреби овог предмета као помагала приликом чувања стада, с једне, и потребе прекраћивања времена музичким звуком, с друге стране. У својству „примењеног инструмента“ могу се наћи и други алати, попут секире, мотике, лопате итд.

Реверзибилан поступак спроводи се третирањем музичког инструмента ван његове првобитне замисли (у контексту музичког звука), као предмета који у одређеном моменту губи своју употребну, а добија илустративну, сентименталну вредност. Ово је нарочито изражено у контексту поменутих каталога и изложбених прилика које презервирају експонате не као музичке, већ екс-музичке, апострофирајући историјски значај њихове некадашње употребе. Бројни

примерци музичких инструмената (чини се ипак најчешће фруле и гусала) могу се и данас наћи окачени на зид, као артефакти приватног културног, иако не нужно увек и музичког, наслеђа. Посебно занимљиву појаву прелазног типа можемо видети у делатности градитеља који поједине примерке музичких инструмената израђују без идеје о њиховој музичкој примени: сувенир-фрула, чије су тонске могућности тек последица наликовања на овај тип инструмента. Етнографски музеј у Београду покренуо је сарадњу са радионицом за израду инструмената као вида репродукције, односно реплике појединих врста, нарочито оних који више нису у употреби у актуелној пракси и који се на терену не могу пронаћи. Примарна замисао ове иницијативе јесте реконструкција инструментаријума са циљем визуелне презентације, док је употреба ових предмета као звучних објеката само потенцијална, чиме је и аудитивна апликација од секундарног значаја.

Функција као аспект етноорганолошког дискурса, осим као окружења које обликује звучни спецификум, доприноси и ширем разумевању значења и значаја одређеног феномена, које са становишта народног вредновања не мора бити изражено или пак схваћено. Упозоравајући на колоквијално и често погрешно тумачење функције и контекста Алан Меријем указује на узрочну повезаност ових појмова, који се у дискурсу друштвених наука морају разликовати. Компарација намене музике често имплицира на „функционалнију“ употребу у друштвима усмено преношене традиције, односно на већи значај у односу на савремено друштво (Merriam 1964: 215). Оно на шта се заиста реферира јесте коришћење музике у већем броју ситуација него у нашем савременом друштву. Сагласно томе, музика у друштвима базираним на усменом традиционалном трансферу може се више користити на „ситне и директно примењене начине“, али није нужно „функционалнија“ (Исто: 214, 215). Правећи разлику између појмова *употреба* и *функција* (“use and function”) Алан Меријем истиче комплементарно значење ових термина у смислу двоструке (народне и аналитичке) евалуације референцијалног културног оквира, при чему се појам *употреба* тумачи као *контекст* – „ситуација у којој се музика користи у људском деловању“, док се *функција* односи на „разлоге њеног ангажовања“ (Исто: 209, 210). У односу на специфичност контекста, Меријем разликује десет потенцијалних функција музике (Merriam 1964: 209-227):

1. „Функција емоционалног изражавања“;
2. „Функција естетског уживања“;
3. „Забавна функција“;
4. „Комуникативна функција“;
5. „Функција симболичке репрезентације“;
6. „Функција физичке реакције“;
7. „Функција спровођења усаглашености са друштвеним нормама“
8. „Функција валидације друштвених институција и верских ритуала“;
9. „Функција доприноса континуитету и стабилности културе“;
10. „Функција доприноса интеграцији друштва“

Антрополошки приступ апострофирања везе људског понашања и звучне артикулације позиционира функцију као интермедијарно поље укрштања ситуација, околности, односно контекста, с једне, и појединца и друштва, с друге стране. Иако су поједине функције у датом контексту очигледније и израженије од других, не постоје фиксирани еквиваленти ових корелата, будући да специфичне околности генеришу нестабилан, дијахронијски и ситуационо детерминисан функционални комплекс. Емоционално изражавање, естетско уживање, забава и комуникација иманентни су аспекти музике у готово било којој ситуацији и као такви могу, али и не морају, бити препознати од стране учесника.

У Остиновом (J. L. Austin) лингвистичком схватању, реализација перформатива детерминисана је контекстом као „скупом одговарајућих околности“ и предуслова насталих успостављањем одређених конвенција (Austin 1962: 6). Полазиште „конвенционалног контекста“ базирано је на претпоставци да се сви актери перформатива налазе у истој конкретној ситуацији која им обезбеђује транспарентна значења и међусобно разумевање (Stanković 2013: 19). Иако традиционална пракса следи овакву логику, њено обликовање не може се у потпуности антиципирати, будући да контекст зависи од „...низа чинилаца чији се уплив не може сасвим контролисати“, обезбеђујући „...не фиксни, већ променљив карактер“ (Исто: 19). Употреба појма контекст реферира на релевантно позиционирање појаве у односу на услове и последице које омогућавају њено извођење. У савременом научном дискурсу контекстуализација представља фундаментални део разумевања људског понашања као динамичне структуре

променљивог поља значења, односа и кретања, чије је дејство неодвојиво од перформатива.

Ситуације у којима дело настаје обликује се и мења нису ограничене само политичким, друштвеним или културним околностима, већ се тичу „субјективне перцепције и интерпретације актера у динамичном процесу“ (Van Dijk 2008: 16). Као ментални емпиријски модел комуникацијског оквира заснован је на „епизодном (аутобиографском) памћењу“, које континуирано контролише процесе продукције и разумевања дискурса, обезбеђујући заједничке културне обрасце неопходне за интеракцију међу „корисницима“ (Исто: 16-18).

Однос музичког текста и контекста Мирјана Закић тумачи у семиотичком смислу као питање синтаксичких и семантичких димензија музике. Посматрана као независна област људског деловања музичка формација значења успоставља у целини унутрашње структуре која „поседује одговарајућу аутономну вредност“ (Закић 2008: 216). Као самосвојна естетска вредност заснована на одређеном начину музичког мишљења усмерена је на техничке аспекте стварања и продукције музичког дела, односно на њена унутрашња својства. Узимајући у обзир дубље импликације настанка музичког текста, значења се одређују у односу на шире друштвено окружење (Исто). Један звучни идиом не остварује естетски смисао постизањем архитектонске равнотеже унутар дела, већ разумевањем принципа музичког мишљења у целини. Стога се, посебно имајући у виду традиционално стваралаштво, предност даје контексту као генеративном фактору обезбеђивања музичког јединства у односу на индивидуалне креативне процесе. У најширем смислу контекст се дефинише као сплет „(...) социјалних, временских, просторних, економских и општекултурних чинилаца, као и специфичних околности које утичу на обликовање језика и доприносе успостављању комуникације“ (Исто: 217). Схваћен на овај начин контекст обухвата крупне друштвенополитичке потезе настале у одређеним дијахронијским периодима као модел који регулише специфичне обрасце понашања, социјалну интеракцију и интеграцију друштва. Ближе одређивање услова који су директније укључени у процес обликовања музичке праксе, Мирјана Закић дефинише појмом *конституације*, као темпоралне и локативне конкретизације инваријантне замисли у структуру реалног постојања: „Контекст, дакле, подразумева културни спектрум

који учествује у стварању кбда; конситуација представља манифестацију кбда у датим, конкретним условима“ (Исто: 219). Музички текст је дакле двоструко детерминисан систем чија значења и смисао се остварују једино у корелацији са друштвеним приликама.

Ослањајући се на приступ сагледавања друштва кроз различите етапе развоја Димитрије Големовић разликује три основне функције музичких инструмента: обредну, сигналну и забавну (Големовић 1997: 45). Међутим, дистинкција ових наизглед истих концепата упућује на закључак да функција предмета означеног као музички инструмент не може бити обредна, али може бити магијска у оквиру ритуалног контекста. Следећи еволуционистичку поставку Димитрија Големовића, Нина Аксић нијансира седам основних функција ослањајући се на различите типове контекста: магијску, забавно-магијску, сигналну, сигнално-магијску, сигнално-забавну, забавно-уметничку и забавну (Аксић 2017: 117).

У првобитним заједницама инструменти су вероватно употребљавани као „звучна оруђа“, будући да су се на њима производили звукови са циљем поспешивања комуникације са вишим силама у контексту обредне праксе (Baines 1957: 171; Големовић 1997: 45). Захваљујући археолошким налазима коштаних свирала из Дивјих Баба (Словеније), према којима замисао инструмената овог типа датира из периода горњег палеолита, а узимајући у обзир тонске потенцијале утврђене на основу самог изгледа, можемо претпоставити да је овај пра-инструмент имао крајње симболички значај, чији звук потенцијално указује на сигнално-комуникативну или магијску функцију (Ђуровић 2016: 107; Vitezović 2017: 8). Међутим, ни тумачења остатака свирала старчевачке и винчанске културе, као дела наслеђа централнобалканског неолита (Vitezović 2017: 9), не могу поуздано да поткрепе претпоставку о обредној генези инструмента. Услед нецеловите морфолошко-визуелне представе, а у одсуству прецизнијег функционалног одређења, не можемо са сигурношћу тврдити да се ради о претечама фруле.

Улога музичких инструмената као дела ширег културолошког, а не само музичког контекста, мењала се и прилагођавала следствено развоју друштвених потреба, одражавајући „социо-политичка кретања, уметничка стремљења,

понашање и менталитет појединих друштвених заједница“ (Gojković 1994: 33). Подаци из доступне литературе, потврђени теренским истраживањима, сведоче о постојању три кључне конситуације развоја фрулашке праксе – сезонски сточарски послови, колективно светковање и сценски облик друштвене интеракције – импрегнираних историјским, географским и социополитичким околностима. Звучни спецификум реализован у оквиру различитих жанрова резултат је везе поменутих конситуација са функционалним усмерењима.

2.4.1. Сезонски сточарски послови

Делатност чобана као оквир активације различитих функција музике потврђена је у вези са овим инструментом на ширем геокултурном простору (Вертков, Благодатов и Язовицкая 1963; Sachs 2006).

Континуитет развоја сточарства као доминантног вида привређивања услед повољних географских услова на овим просторима можемо пратити од винчанске и старчевачке културе готово све до данас. Осим егзистенцијалног, овај конситуациони оквир има и културолошки значај генерисања одређених образаца понашања. Начин живота у оквиру аграрног друштва подразумева вођење стоке на испашу од стране млађих укућана, који ову активност виде и као прилику за социјалну интеракцију међу пастирима. О томе сведоче и стихови појединих песама:

Јова Ружу кроз свиралу зове:
„Хајде, Ружо, да чувамо овце,
Ја ћу овце, а ти ћеш јагањце.“

...

Чувам овце у мало ливадче,
прође драги, свира у свиралче,
па ме пита: „Шта радиш чобанче?“
Ево, драги, везем ти марамче!

...

(Васиљевић 2008: 122)

Поједини казивачи порекло инструмента доводе у везу са пастирском конситуацијом: „Па ето ти порекло – порекло је настало, значи, од чобана. Чобани

су је први произвели; она је отале почела; чобански инструмент“ (транскрипт разговора са Марком Пендићем, с. Трнава у околини Рашке, 2022. године).

Употреба фруле као пастирског инструмента запажа се и у поменутој Кухачевој студији из 1877. године:

„Свако мужко диете већ у најмлађих годинах навикне на свирање тако, да поставши пастиром не треба у тој струци учитеља. Дан на дан говори у свиралу, вежба се премећају прстију, док му не пође за руком превраћати мелодије пописевака... Кадкада се сакупи више пастира, правећи тако рекућ један пред другим изпит у вјештини свирања, те се том сгодом тресе један другога надсвирати“ (Кућаћ 1877: 12, 13).

Потврда пастирске улоге инструмента запажа се и у нотном запису музичког комада *Маштање у свиралу*, који је Јосип Шлезингер „укајдио“ на основу свирања српског пастира Гарашанина (Исто: 13). Иако се не може са сигурношћу рећи у којој мери је Шлезингер следио оригинално извођење, овај запис представља први нотни прилог фрулашке праксе са простора Србије.²⁰

Како композитори-мелографи с краја 19. и у првој половини 20. века, услед стваралачких потреба и начина записивања на лицу места пастирску свирку нису уврстили у своје збирке, о музичким карактеристикама могуће је говорити тек на основу истраживања спроведених у другој половини 20. века.

Будући да ова делатност не захтева превелику позорност и ангажовање, јављају се дугачки интервали доколице подстичући креативне процесе неспутане имагинације. Инструмент у овој ситуацији заузима истакнуто место као оруђе са вишеструком функцијом. Испуњавајући дуге сате слободног времена свирање на фрули примарно служи као забава, али неизоставно и као вид емоционалног изражавања и естетског уживања присутних. Успостављањем интеракције са другим чобанима, стадом или самим собом последично се остварују и комуникациони процеси између емитера и примаоца, при чему је преношење поруке одређено бивањем у култури (Вукичевић-Закић 2001: 47). Поједини аутори ове звучне импулсе апострофирају као сигналне кодове (Големовић 1997: 45; Јаковљевић 2009: 95; Аксић, 2017: 121, 122), реализоване кроз различите релације: усмеравањем путање кретања стада, обавештавањем других пастира о

²⁰ Будући да представља оригиналну композицију насталу по узору на традиционално пастирско свирање, овај запис је у прилогу приказан у оригиналу (пример бр. 270).

сопственој позицији, најављивање повратка у село (Вукичевић-Закић 2001: 47). Свирка на фрули у овом контексту може се тумачити и као вид удварања: „Момком знаде лежати у лугу којем, сав задубљен у мисли, и свиралом својом прижељкивати и пјесме измишљати драгој својој“ (Кућаћ 1877: 13). Будући да звук фруле има умирујуће дејство на стадо, Андријана Гојковић поред сигнално-забавне указује и на могућност тумачења пастирске свирке преко магијске функције, о чему сведоче бројне легенде и приче (Gojković 1994: 176). Сагласно томе, магијско дејство звука фруле могуће је довести у везу и са профилактичком улогом заштите од дивљих звери у овом контексту. Помиње се да је у планини, мада не нужно у контексту чувања стада, могло да се чује „тужење“ мушкараца, који кроз звук фруле изражавају тугу за својим умрлим (Gojković 1989: 25).

Околности у којима настаје пастирска свирка обележене су снажим самореференцијалним могућностима изражавања најдубљих емоција, имагинација, афеката и интуитивних тумачења сопства као музичког бића. Резултат ових интровертних доживљања усмерених традиционалним наслеђем јесу импровизоване музичке форме остварене у рубато метроритмичком систему са слободно конципираним мелодијским покретима. Особеност индивидуалног израза зависи од тренутне инспирације, креативности и слободе коју извођач показује у односу на референтни систем. Осмишљене на лицу места чобанске мелодије нису условљене одређеним мотивским, регистарским или другим ограничењима. Међутим, анализа показује да свирачи приликом изградње следе одређену музичку логику која се може окарактерисати као уопштени инваријантни образац. Мирјана Закић на територији Запаља запажа правилност мелодијског кретања на генералном плану, доводећи семантику издвојених интонационих модела у директну везу са конкретним дешавањима у природи (Вукичевић-Закић 2001: 50-52).

Каузална повезаност унутар растегљиве тријаде контекст-функција-дело обезбеђује опстанак и развој музичких структура све док постоје кохезивне нити које их обједињују. Услед недостатка семантичке повезаности у моменту контекстуалног застоја, долази до функционалног бесмисла инертно опстајућих перформатива, који услед редуковане употребне вредности временом ишчежавају. Такав је случај са пастирском фрулашком свирком чији „разлози ангажовања“

услед промењених околности аграрног привређивања нису препознати. Интонирање ових слободних облика као и сама конситуација неретко конотирају атрибуте архаичности и старине (Golemović 1987: 55), посебно изражене кроз реферирање на везе са природом и пределима у контексту савременог схватања сеоског као ендемог егзотизма. Сачувана у форми теренских снимака пастирска свирка повремено буди интересовање припадника млађе генерације, који себе идентификују као „чуваре традиције“, односно вредносних система у контексту очувања националне културе. Редифинисањем улоге емитера и примаоца у новим условима, перформатив „ослобођен везивања за првобитни контекст“ функционише као „отворени систем који се може калемити, увезивати на друге контексте“ (Stanković 2013: 35, 36), попримајући притом другачије функционалне и семантичке релације, које позитивно утичу на ревитализацију изгубљене праксе.

2.4.2. Колективно светковање

Забавна функција фруле најизраженија је у ситуацијама колективног окупљања заједнице у оквиру којег, у синтези са плесним покретом, чини неизоставни део музичко-кинетичке синкретичне форме (Јаковљевић 2009: 103). Улогу музичке пратње у овом контексту Димитрије Големовић види као најнапреднију фазу развоја инструмента, у којој он постаје „музичка справа у правом смислу те речи“ (Големовић 1997: 45). Као облик друштвене интеракције и садејства музичких и плесних форми, заједничко светковање дубоко је укорењено у српској култури као готово свакодневна колективна делатност, чији развој можемо пратити од 19. века до данас. Најчешће је везан за неку конкретну прилику – игранку, свадбу, славу, сабор, али може бити и део неформалног окупљања чланова породичне, сеоске или неке веће заједнице: „Без свирке не може бити ни на саборима, вашарима, а у многим паланкама и селима на отвореном месту игра коло сваке недеље и празника цела лета и јесени“ (Тројановић 1909: 3). Тихомир Ђорђевић наводи да је музика задовољавала „целокупну потребу“ сеоског друштва с почетка 19. века, истичући да је дудук (поред гајди, двојница и гусала) чинио окосницу тадашњег инструментаријума (Ђорђевић 1922: 162). Нотни прилог у публикацијама композитора-мелографа из

прве половине 20. века указује на репертоар извођен у контексту плесне праксе (Мокрањац 1902; Ђорђевић 1931; Манојловић 1929).

Колико је овај моменат био важан у животу заједнице сведоче и речи Бранислава Миљковића, који се сећа припрема за свадбу свог брата: „Када се Југо женио, градња нове куће била је при крају. Неколико дана пре свадбе постављен је патос, а како би проверили квалитет и издржљивост звали су Микаила да донесе свираљу, да играју коло“ (транскрипт разговора са Браниславом Миљковићем, Краљево, 2010. године).

У научном дискурсу свадба се, услед унифициране процесуалности, разматра као својеврсни ритуални систем у оквиру којег *коло* остварује улогу означитеља просторно-временски-семантичких пунктова (Ранисављевић 2021: 284). Поједини моменти свадбеног церемонијала могу се издвојити као значајнији, али и универзални, попут окупљања гостију, полазак младожење по невесту, невестино напуштање дома, венчање, улазак невесте у нови дом и свадбено весеље, неретко праћени специфичним обредним радњама (Исто: 284). Иако Андријана Гојковић указује на симболику прокреативног значења дувачких инструмената, посебно у обредима прелаза у оквиру којих звук има профилактичну улогу против демона и злих духова (Gojković 1994: 106), чини се да магијско схватање функције фруле као дела обредног синкретизма емпиријски није потврђено. Двострука примена фруле у оквиру свадбеног церемонијала може се евентуално тумачити на оси „забавно-магијске“ (Аксић 2017: 119), иако, извесније, чисто забавне функције. Као потврду ове тврдње можемо навести новија искуства према којима се моменти свадбе са ритуалном симболиком обављају без музичке пратње, како би се скренула пажња на озбиљност самог чина.

Чини се да је управо функционална стабилност забавне улоге инструмента, у процесу транспозиције сеоских културних пракси, нарочито током друштвенополитичких, демографских и привредних промена након Другог светског рата, обезбедила развој инструменталног плесног жанра у оквиру свадбеног церемонијала. Прилагођавање савременом начину живота, који евидентно показује знаке редукције ритуалности и свођења појединих обичаја на фолклор ради забаве, отвара простор за музичку поуну свадбеног тока. Међутим,

потреба за изразитијим тонским и звучним потенцијалом, услед светковања у специјализованим великим просторима, редефинисала је инструментални састав са хармоником у главној улози, потискујући фрулу на маргине свадбеног церемонијала. Ретки су ансамбли који фрулу имају у сталном саставу, а њена појава на весељу третира се, попут облачења народне ношње, као вид атракције.



Слика 15: коло испред манастира Стара Павлица након церемоније венчања Бранка и Ане Михајловић. Свирач: Љубодраг Михајловић (место Брвеник, околина Рашке, 2011. године)

Додатни разлог може се приписати и репертоару, који је махом базиран на извођењу песама, а мање на интерпретирању кола. Умеће свирања на фрули данас, изузетним појединцима – попут Милинка Ивановића-Црног, Марка Којадиновића, Неде Николић, Милоша Томића, Дарка Прелића и других, обезбедило је егзистенцију у оквиру свадбених весеља.

Како сама реч каже, „игранка“ је организована од стране сеоске заједнице са циљем остваривања заједничке интеракције у колу. Предуслов за „купљење игре“, осим адекватног простора у некој већој кући, дому или школи, био је обезбеђивање музичке пратње, односно фрулаша. О важности улоге свирача у овом контексту сведоче и речи Крстивоја Суботића из околине Ваљева: „Он је свир’о код нас – из Крчмара – игре. Увек иду њега првог питају може ли да свира игру, па ако он одобри да може, онда вичу. Ако не може Раде да дође, онда нема игре – не вичу игру“ (Големовић 2009: 16). Игранка је уједно била и испит

спремности фурулаша, чије је умеће од стране колектива одобравано уколико задовољава функционалне потребе плесног догађаја.

Смањена виталност сеоских светковина током индустријализације земље у другој половини 20. века постепено је преносила потребу за кинетичким изражавањем у градски кафански простор, са циљем остваривања профита организатора – власника простора. Жанр инструменталних плесних мелодија извођених на дудуку, као пратња плесном покрету, према мишљењу Тихомира Ђорђевића, део је српског сеоског наслеђа, док су у контексту варошке плесне праксе Цигани свирали на ћеманету, кларинету, зурлама, даирама и бубњевима, као заоставштини турске културе (Ђорђевић 1922: 178). Иста етничка дистинкција, када је у питању инструментаријум коришћен на игранкама од стране Срба и Рома, евидентирана је готово читав век касније (Ракочевић 2018: 297). Профилисање плесно-музичког репертоара у градској средини усмерено је на слободни покрет и доминантно вокалну, ређе чисто инструменталну музику као окосницу кинетичког израза.

Организовање игранки – „седница“ још увек се спорадично одржава у околини Лесковца, за шта се, према речима свирача Миљана Токовића, свирала и даље употребљава са циљем истицања локалног плесно-музичког репертоара.²¹ Финансијским подржавањем игранки поводом већих празника од стране локалних општинских управа, остварује се функција конструисања и оснаживања колективних идентитета локалних сеоских заједница, посебно у контексту дијаспоре (Ракочевић 2018: 296).

Концепт веселја подједнако је везан и за отворен простор на саборима као местима сусрета већег броја људи. Одржавани одређеним празницима у центру села, поред цркве или неком другом адекватном простору, сабори су прилика за обављање разних трговинских послова, склапања договора, али и окупљања ради забаве. Један од првих описа догађаја овог типа проналазимо у студији Владимира Карића, који кроз неколико реченица живописно дочарава целокупну атмосферу, друштвену и културну структуру сабора:

„Сабор није само маса богомољаца који су дошли да падну богу на молитву, да траже опроштаја гресима и благодати радовима својим; нису

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=82FYzVtw5dc> (приступљено: 12.12.2022).

то ни само они људи који су с чисто животним потребама дошли на тај скуп, да продају што им је сувишно, и да купе што им је потребно; није ту ни тек безбрижна омладина, којој се игра и кад се једе и кад се спава; него је на сабору све оно што живот животом чини: ту видиш старца који се приклања пред образима божијих угодника; видиш старицу која целива икону и кити је зеленим босиљком; сусреташ оца који по сабору мерка за сина девојку; (...) виђаш трговчића, калауза, бургијаша, који мотри, шта се јевтино може купити, шта ли скупо продати; удараш на слепца, који гулама буди наше старе; на Цигане, који подмирују потребе мелодије срцу новог Србина и на просјакe, који, иштући за бога потсећају на бога“ (Карић 1887: 176).

Ове речи илустроване су графиком В. Тителбаха која приказује одржавање сабора код манастира Каленић (слика бр. 30). У средишту композиције, окружен играчима у колу, приказан је фурулаш као централна фигура сабора.

Вештина свирања у овој ситуацији била је драгоценa, неретко и новчано награђивана од стране оног који жели да поведе коло, надајући се да ће на тај начин остварити контакт са особом супротног пола. Симпатије су се изражавале позиционирањем у колу, које најпре формирају мушкарци чекајући да им се придруже неудате девојке. Иницијални моменат „развијања кола“ праћен је лаганијим тактовима мелодије, коју универзално можемо именовати као *шетњу*: „Морало је да буде 'развијање кола'. Никад коло није почело из старта да се игра. То су се ватали претходно мушкарци и рашири коло у тој маси људи да би имао простор. Играју у круг лагано и њишка се коло. Кад направе велико место онда почиње коло“ (транскрипт разговора са Марком Пендићем, с. Трнава у околини Рашке, 2022. године).

Неопходно је на овом месту осврнути се на сабор као концепцију сценске манифестације у савременом контексту промоције и дисеминације традиционалних културних система. Реч је о издвајању плесних и музичких елемената из некадашње хетерогене слободне форме и њиховом истицању и афирмацији у оквиру презентацијског перформанса. Овакав вид манифестација неретко је повезан са сабором као широм културно-друштвеном интеракцијом, везаном за одређени датум. Другим речима, имамо ситуацију сабора у сабору у коме се јасно прави дистинкција између извођача и публике. Фурулашка пракса се као облик народног стваралаштва у контексту савременог саборовања обрела на сцени, остављајући партиципаторни механизам у рукама раније поменуте новокомпоноване музике у шаторским или кафанским просторима. Занимљива је

у том смислу појава сабора фрулаша у Прислоници, при чему се уметничка и духовна начела не мешају са забавном функцијом ван сцене.

Актери плесног догађаја у конситуацији колективног светковања активно учествују у комуникационом процесу израженом кроз синхорнизовано функционисање музичких и кинетичких елемената. Уједначено испољавање покрета и звука омогућено је дистрибутивним метроритмичким обрасцем и темпом који се успоставља у интеракцији извођача током неодређених временских интервала:

„Свирам сву ноћ. Једно коло, па друго. Редом, једно за другим... Свирам онако како они могу да играју. Ко ми најлепше у колу игра, ја на њему држим поглед. И према њему држим ритам. Ако погледам онога ко н' умије да игра, ја се смутим и ја покварим. И не смем ни да гледам онога што игра контра, него само онога што најбоље игра, у њега гледам и према њему догоним тај финал, и улепшавам и то буде добро" (Крстивоје Суботић, према: Големовић 2009: 17, 22).

Забавна функција регулише форму конситуације, успостављајући адекватне звучне импULSE ситуационо их обликујући кроз жанр инструменталних плесних мелодија, у народу једноставније названим – *коло*. Као врста музичког комада чији је тематски материјал замишљен преко чврсте вишеделне структуре, *коло* је састављено (најчешће) од четворотактних и осмотактних фраза, чије је макроформално обликовање у датим контекстуалним условима подложно различитим комбинаторикама. Осим сукцесивног континуираног смењивања различитих плесних мелодија, уочава се и прожимање фраза и делова, њихово произвољно понављање и појављивање на различитим местима током једног плесног догађаја. Хомогеност жанра уоквирена традицијом омогућава отворену форму и трајање које није структурисано унутар музичко-кинетичких фактора, већ зависи од енергије, извођачких способности и креативних предиспозиција учесника. Утицај контекста на артикулацију музичког звука огледа се и у појави специфичних техника свирања – „на вирашку“/“са заржавањем“/“фркање“ и гутурална техника (или како је у околини Рашке називају “зумборење“) – чији ће звучни резултат, перципиран као тембровски идентификатор традиционалног стила свирања, бити образложен у наредном поглављу.

*

Схваћени као „природни“, поменути контексти могу се посматрати у светлости Туриновог (Thomas Turino) концепта „партиципаторног“ перформанса, заснованог на односу међу учесницима у пракси и степену њиховог ангажовања у комуникацијском процесу (Turino 2008: 26). Непосредност се у овом случају односи на директно извођење у затвореном културолошком систему, при чему су значења детерминисана бивањем у култури свих укључених у комуникацијски процес (Закић 2015: 34-35). Остваривањем „контактне“ (природне) комуникације (Чистов 1975: 35) међу свим учесницима у оквиру партиципаторног перформанса, дихотомија извођач-публика посматра се као комплементаран принцип манифестације и обликовања традиције. Овакав статус најбоље се огледа кроз употребу инструмента са циљем да се обезбеди музичка подлога за плесни догађај – контекст који подразумева укључивање већег броја чланова заједнице као учесника. Вештина свирања, иако доприноси значајнијем друштвеном статусу појединца, није представљала део професионалне оријентације, већ је била од значаја за читаву заједницу, чиме је и идентификација више била усмерена на колектив него на индивидуална стремљења.

2.4.3. Сценски облик друштвене интеракције

Развој сценског контекста најдиректније је повезан са друштвенополитичким околностима које оснажују пораст миграција на релацији село-град, утврђујући градску радничку класу као носиоца културних вредности. Учвршћивање градског сталежа, започето ослобађањем од турске владавине у 19. веку, нагло је убрзано јачањем социјализма након Другог светског рата, што је довело до постепеног губитка контекстуалних околности које генеришу услове за настанак и развој традиционалне праксе, као и моделе за разумевање значења у процесу комуникације. Нови естетски системи временом су потискивали дотадашњи начин свирања, градитељство као и репертоар, неретко перципиран од стране фрулашке заједнице као мање вредан. Популаризација фрулашке праксе у контексту сценског-уметничког поимања остварена је и захваљујући развоју домаће културне сцене у виду специјализованих институција, манифестација и

такмичења, продукције аудио снимака, радио и телевизијских емисија, као простора уметничког изражавања истакнутих појединаца.

Кључни ослонац и даљи катализатор овог процеса представља формирање јавног националног медија – Радио Београда 1929. године, чија је првобитна програмска шема била заснована на преносу музичко-друштвеног дешавања из београдских кафана (Думнић Вилотијевић 2019: 107). Позициониран на пресеку полујавног и полуприватног простора садржај радио-таласа постаје парадигма културног живота на ширем географском подручју.

Укључивање фруле у састав народног оркестра, према мишљењу Мирјане Закић, последично је довело до нових контекстуалних обележја: „деловање у јавном простору, сценски наступи у урбаној средини, комуникација са члановима оркестра и са ширим аудиторијумом на концертима или путем публиковања звучног материјала“, обезбеђујући свирачима признатост и видљивост, истовремено доприносећи „иступању из њихових дотадашњих анонимних оквира“ (Закић 2015: 39, 40).

За дисеминацију фрулашке праксе, а под утицајем естетике и културне политике Радија, заслужна је и издавачка делатност комерцијалних дискографских издања ПГП-РТС, JUGOTON, JUGODISK, DISKOS, DISKOTON, BEOGRAD DISK, MELOS, а у новије време и различите интернет платформе, које осим звучних особености пружају увид и у начине представљања и (само)идентификације извођача на фрули.

Паралелно са развојем утицајних медија, сценски контекст подстицан је и кроз делатност других организација, попут аматерских инструменталних ансамбала при школама, домовима културе, културним центрима и домовима омладине, чија је намена била припрема и промоција културно-уметничког програма у разним формалним приликама (Аксић 2017: 130). Најзначајнију улогу приликом обједињавања сценског контекста и традиционалне културе прерађене као вид уметничке форме, одиграла су културно-уметничка друштва, чија делатност на бази аматеризма пружа шансу великом броју свирача/плесача/певача. Здруживање овог типа посебно је подстицано идеолошким начелима „братства и јединства“ након Другог светског рата, која су пријемчивост народне праксе код већине становништва која је прелазила у

градове видела као могућност успостављања активног односа према уметничком стваралаштву у новој средини. Развијана у оквирима радничких синдикалних покрета културно-уметничка друштва афирмишу радне организације као средиште друштвеног и културног живота, повезујући аматеризам са радном средином – „култура за свакога“ (Вукановић и Миланков 2023: 5-7). Наставак до тада доминантне сеоске „аутентичне“ праксе као културне вредности која постаје део „друштвеног бића“ градског становништва, обезбеђује аматеризму „корективну“ улогу у односу на „институционализовани професионализам и бирократизацију културне и уметничке продукције“ (Ђукић 2010: 228). По узору на ова аматерска удружења формиран је 1948. године и Национални ансамбл „Коло“, под покровитељством Министарства културе и информисања, са циљем неговања и очувања традиционалних облика културе на сцени. Улога фруле од изузетног је значаја и представља незаобилазну оркестарску, а неретко и солистичку деоницу инструменталног ансамбла у оквиру ових институција.

Почев од 1980-их и касније 2000-их година организују се манифестације и сабори фрулаша са циљем промовисања и популаризовања фрулашке праксе. Значај који фрула заузима у инструментаријуму, али и у свести колектива на овом простору, потврђује и чињеница да се од 1995. године налази у плану наставе и учења државних основних и средњих музичких школа на Одсеку за српско традиционално певање и свирање.²²

За разлику од партиципаторног, презентацијски перформанс више је усмерен на структуру дела и његова естетска начела, него на околности под којима настаје, изводи се и прихвата. Калемљена на нови контекст традиционална музичка култура добија пре свега нова значења, као вид уметности, која као битну премису етаблира дихотомију извођач-публика. Иако се често о сценском контексту говори као виду губљења функционалности заправо је реч о промени функције, не и о њеном „смањивању“. Идентификација фрулашке праксе као вида аматерског стваралаштва у контексту пастирске/сеоске културе у новим околностима постепено варира ка професионалном свирању, приликом чега се, поред забаве, емоционалног изражавања и естетског уживања, инструмент

²² На сајту Министарства просвете и Завода за унапређење образовања и васпитања у моменту писања рада план наставе и учења није био доступан.

користи и у функцији остваривања егзистенције. Насупрот „анонимном даровитом појединцу, који је, иако издвојен својом вештином у односу на неиздиференцирану масу (народ), најчешће остао неименован“, Марија Шурбановић уводи појам *народног уметника*, као познатог и од стране свог непосредног окружења признатог делатника (Šurbanović 2009: 1, 2), који са публиком комуницира на „техничком“ нивоу (Чистов 1975: 36; Алексеев 1988: 65). Самим тим долази до истицања појединца, чије изражавање може бити „усмерено традицијом или водити даље од границе доследног, дословног преношења“ (Лајић-Михајловић 2007: 138). Побољшавање перформанси инструмента на пољу градитељства довело је до уметничких захтева које су истакнути свирачи постављали испред себе стварајући, посредством јавног медијског истицања, отворен културолошки систем слободан за уписивање значења масовног аудиторијума, без обзира на позицију учесника (Закић 2015: 35). Другим речима, свирање на фрули постаје занимање, чији се делатници идентификују као *фрулаши*.

Без обзира на то да ли је реч о контекстуално-функционалној транспозицији постојећих традиционалних облика или су у питању „нова“ ауторска дела, која у већој или мањој мери кореспондирају са наслеђеном праксом, детерминисаност перформанса води ка концепту *оригинала*, коме се тежи приликом сваког следећег извођења. Захваљујући ослањању на традицијом утврђене музичке обрасце, нове замисли и промене врло брзо се апсорбују и у свести колектива обрађују као друштвено прихватљиве идеје, евидентирание као тренутни моменат у еволутивном току фрулашке традиције. Удаљавање од традиције потврда је њене растегљиве структуре, посебно имајући у виду то да промене нису радикалне већ поступне.

Стилизација фолклора као кључни модус сценског присуства детерминише начин музичког мишљења, без обзира на то да ли се ради о наслеђеним или новонасталим облицима утврђеним у традицији. Сценски патернализам измешта некадашње (најчешће сеоске) културне обрасце свакодневног понашања из природних околности формирајући нове реалности, које пребацују тежиште са заједнице на ужи круг носица праксе. Захваљујући колективном прихватању индивидуалних уметничких домета као парадигматски релевантних, могуће је

пратити континуитет развоја фрулашке праксе преко појединачних случајева, на линији Адама Милутиновића, Саве Јеремића, Добривоја Тодоровића, Тихомира Пауновића, Андрије и Томислава Бајића, Веље Кокорића, Боре Дугића и других фрулаша, који су обележили јавну музичку сцену у Србији у другој половини 20. века.²³

*

Функционалне промене усмерене ка уметничком поимању утицале су на жанровско обogaћење фрулашке праксе, пре свега у погледу извођења инструменталних верзија народних песама. Превазилажење дихотомије носиоца вокалног односно инструменталног жанра, својствене традиционалном сеоском контексту, остварено је захваљујући разумевању песме као самосвојном инструменталном жанру, нарочито подстицаним такмичарским пропозицијама. Премда јесу бележене, инструменталне верзије народних песама представљају изузетак: „За своју музику имао је народ и своје инструменте, гусле, дудук, гајде (карабе). На тим је инструментима народ пратио своје песме (гусле), и свирао мелодије песама и мелодије за игру (дудук, гајде)“ (Ђорђевић 1933: 33). У оквиру новог израза долази до губитка пастирске свирке, али се, на супрот томе, јавља парафразирање музике других култура. Гутурална техника није нашла своје место у комбинацији са другим инструментима, нарочито због немогућности реализације предуханог октавног регистра, који је неопходан приликом извођења комплексног тематског материјала у ширем амбитусу. Раскид са традиционалним контекстом доводи до артизма, нарочито видљивог када је у питању темпо извођења.

Насупрот естетизацији традиционалног наслеђа јавља се и супротан процес – традиционализација уметничке праксе у свакодневним животним, можемо рећи „природним“ околностима, посебно израженим у контексту народног весеља. Музика прављена за сцену, услед одговарајућих квалитета бива прихваћена од стране шире заједнице као део традиционалног културног наслеђа. Коло

²³ Будући да се у овом раду фрулашка пракса сагледава у контексту националног идентитета у разматрање ће бити узети афирмисани фрулаши, градитељи и педагози, чији се утицај на јавност може етнографски и емпиријски потврдити кроз њихову сопствену или делатност њихових наследника.

колубарски вез најбоље илуструје овај процес прераде традиције и њеног калемљења у савременом контексту, захваљујући коме је, природном селекцијом од стране шире друштвене заједнице, поново прихваћено као народно.

*

Културни заокрет према истицању национално вредног наслеђа убрзан распадом Југославије 1990-их година, подстиче ревитализацију фолклорних образаца као елемената од непроцењивог значаја. С једне стране, формирање националног идентитета одвија се кроз државни механизам институција, док, са друге, политичка конструкција нације није могућа (или није „права“) уколико не постоје психолошке предиспозиције које доводе, у складу са личним избором, до мање или више изражене идентификације са групом на нивоу државе-нације. Обновљено интересовање за традиционалне облике културе у процесу ревитализације извођачких пракси с почетка 21. века, посебно је изражено у контексту „очувања“ живе праксе додатно мотивисано административним основама Унескове Конвенције за очување нематеријалног културног наслеђа. Спровођење основних Унескових принципа очувања подстакло је промовисање извођача чији свирачки донети потврђују традиционални стил музицирања. Носиоци праксе свирања препознати су као „чувари“ нематеријалног културног наслеђа, које према Конвенцији подразумева: „практике, репрезентације, изразе, знање, вештине – као и инструменте, предмете, артефакте и културне просторе који су са њима повезани – које заједнице, групе и, у појединим случајевима, појединци, препознају као део сопственог културног наслеђа. Ово нематеријално културно наслеђе, које се преноси с генерације на генерацију, заједнице и групе непрестано стварају као одговор на своје окружење, њихову интеракцију са природом и њиховом историјом, пружајући им осећај идентитета и континуитета, промовишући на тај начин поштовање културне разноликости и људске креативности.“²⁴ Базична функција музике у овом контексту доприноси континуитету и стабилности културе, доприносећи интеграцији друштва.

Као вид „живе праксе“ са израженим трајањем и осведоченим идентификационим потенцијалима, фрулашка пракса, на предлог чланова

²⁴ <https://nkns.rs/sites/default/files/documents/konvencija.pdf> Article 2 (приступљено: 30.06.2023).

Српског етномузиколошког друштва, Музиколошког института САНУ, Факултета музичке уметности у Београду, представника локалних заједница, Сабора фрулаша, удружења „Копоничка фрула“, као и појединачних носилаца, добија 2012. године и формални легитимитет обележја националног идентитета уписом на Националну листу елемената нематеријалног културног наслеђа Републике Србије. Редефинисање друштвених околности и схватање културних симбола као идентификатора државне заједнице, доприноси ресемантизацији извођачких пракси као духовно и национално вредних и важних елемената очувања националног идентитета.

Нематеријално културно наслеђе као и стратегије његовог очувања најчешће су усмерене на старије облике музицирања, представљајући га као део архаичног (самим тим и вредног) културног инвентара. Стога долази до поларизације носилаца праксе свирања на *чуваре* и *уметнике*, чија је делатност у стилско-извођачком смислу па и презентацијским стратегијама углавном јасно разграничена. Овој дихотомији су у великој мери допринеле фестивалске политике, које јасно раздвајају „савремено“ од „изворног“ свирања, апострофирајући чврсте границе географске и етничке припадности зарад очувања локалних специфичности. Такмичарске пропозиције као обавезу намећу свирачима извођење репертоара са подручја коме географски припадају (чак уз неопходан костим као део наступа), упркос њиховој личној самоидентификацији. Претпоставка да ће се у том светлу најбоље приказати у потпуности искључује могућност индивидуалне бимузикалности.

2.5. Жанр и репертоар

Полазну тачку етномузиколошких елаборација чини класификација материјала према критеријумима који, исходећи из саме праксе, указују на постојање система позиционираног у корелацији субјекта и објекта. Категоризација музичких појава, посебно када је реч о инструменталним комадима, најчешће је резултат недовољно јасно дефинисаних критеријума, односно подразумевајућих поступака груписања, који заобилазе проблем конципирања жанра као теоријског појма. Разматрано у типолошком смислу

сажимања различитих врста народног стваралаштва, питање жанра можемо разумети као групу различитих музичких дела, односно „сет реалних или могућих музичких догађаја“ (Fabbrì 1982: 52), чија сродност исходи из заједничких особина препознатљивих на нивоу општости (Milutinović 2009: 11; Šuvaković 2011: 798). Постојаност у случају народног стваралаштва почива на нестабилном естетском континуитету иманентног метамодела семантички реализованог једино преко низа варијација, што жанр чини динамичном категоријом.

Успостављање генетског односа у процесу формирања замишљеног жанровског калупа усмерило је првобитне етномузиколошке аналитичке тенденције ка осмишљавању универзалне методологије издвајања носећих музичких особености препознатљивих као материјализоване формуле у свакој појединачној конкретизацији. Са исходиштем у релативистичкој поставци А. Џ. Елиса (Alexander John Ellis) о коегзистенцији музичких лествица (Ellis 1885), примат мелодијских разматрања представља парадигму аналитичких тенденција у раној историји етномузикологије.

Суштину Хорнбостеловог приступа у проучавању музике различитих култура представља фокусирање на мелодијске аспекте и интервалске односе, једном речју – скале као основу изградње музичког тока. Приликом покушаја истицања интервала у оквиру четврттонских низова, као вида назнаке успостављања хијерархијски дефинисаног тоналитета, генерализације настале статистичким издвајањем појединачног аспекта музичког тока занемарују активацију и прожимање са другим градивним елементима. Компаративни аналитички потенцијал тонских структура доводи до неформалног карактерисања осталих компонената музичког процеса, а самим тим и до уопштавања када је у питању музички стил (Abraham and Hornbostel 1906; Hornbostel 1913).

За разлику од Хорнбостеловог, систематичнији и темељнији аналитички приступ Георга Херцога (George Herzog) базиран је на сопственом теренском искуству. Превазилазећи статистичко уодношавање тонских структура, Херцог подједнако разматра питања начина интерпретације, тоналитета, мелодије, ритма пратње и формалног обликовања, тако да подела на различите „врсте“, које се развијају унутар корпуса одређеног репертоара, функционише као супституција стилске дескрипције (Herzog 1936: 307, 308).

Свестан поменутих аналитичких тенденција усмерених ка тонским структурама, Бела Барток (Béla Bartók) у студији о српско-хрватским народним песмама (*Serbo-Croatian Folk Songs*, 1951) истиче управо супротно – одсуство скала као критеријума обједињавања, недостатног када је у питању приложени узорак: „Многи који овом фактору приписују велики значај биће изненађени да се као такав уопште не може користити у српско-хрватском, као ни у неким другим источноевропским материјалима, због своје непостојаности“ (Bartók and Lord 1951: 34). У том смислу, као кључни проблем Барток види колебљиво интонирање тонова a^1 и b^1 , чак и од стране истог извођача, при чему долази до амбивалентног тумачења тоналне основе. У прилог томе сведочи и заснованост поменуте вокалне праксе на трикордалним, тетракордалним и пентакордалним структурама, недовољним за размишљање о лествицама у западно-европском смислу. Стога, као основу критеријума класификације издваја пет принципа: формална структура изражена бројем мелодијских одсека, дужина одсека одређена структуром стиха, издвајање подврста у односу на претходна два критеријума, подела према последњем тону одсека, мелодијски амбитус (Bartók and Lord 1951: 29-31).

Кантометрија Алана Ломакса (Alan Lomax) осмишљена је као одговор на потребу издвајања генералних карактеризација које повезују музичке манифестације у исти стил, односно жанр и могу се препознати као релевантни културно специфични феномени. Овај приступ издваја скуп свеукупних квалитета који снажно карактеришу извођење и по којима се може дефинисати „профил“ главних особина музичког ткива у свим појединачним делима (Lomax 1968: 34). У том смислу кантометрија је развијана као „декриптивна техника за брзу карактеризацију и класификацију музичког стила“ подразумевајући разлагање музичког звука на тридесет седам параметара, тако да се свако музичко извођење може дефинисати у комбинацији присуства, одсуства или изражајности сваког појединачног елемента (Исто: 8).

Поменуте тенденције можемо објединити концептом „морфолошких доминанти“ дела, регионалног, историјског или индивидуалног стила, који, према мишљењу Игора Мацијевског (Игор Мациевский), дозвољава самом уметничком феномену традиционалне културе препознавање у свим варијантама музичко-уметничког изражавања стваралачке личности или колективног творца – народа

(Мацевский 2002: 13). Ослоњен на теоријске поставке Владимира Пропа (Владимир Пропп), Мацијевски морфолошке доминанте тумачи као „константне вредности“ које конструишу форму, односно структурирају сам систем, док се другостепени елементи разматрају као „привремени“ (Исто). У контексту оваквог начина размишљања, ослоњен на чврсте међусобне односе доминантних елемената, жанр функционише све док су његови чиниоци подређени структури система.

Међутим, питање генерализације музичких аспеката донекле је у супротности са природом самог фолклора, који функционише искључиво на нивоу варијанти и одступања у односу на аналитички претпостављен модел. Блиски структурни однос између садржаја, функције и конситуације у различитим друштвено-историјским околностима активира дијахронијски растегљиве и културолошки различите обликотворне музичке принципе кључне за дефинисање жанра. Стога, синкретични карактер ових веза указује не само на еволутивност конкретних музичких „врста“ већ и жанра као концепта чије евентуално свођење на искључиво музичке аспекте неправедно занемарује ванмузичке конструктивне елементе кључне за разумевање значења акустичких импулса. Као историјски, функционално и контекстуално регулисану, жанр је дакле неопходно схватити као категорију са израженим унутрашњим развојем. Разлике се у оквиру исте категорије испољавају чак и у синхронијској равни, на једном истом примеру изведеним у другачијим околностима, од стране истих или различитих извођача. Што су ове дистанце веће разлике су очигледније, што доводи до „гибања“ жанра чија одрживост функционише све док су основни конструктивни елементи препознатљиви.

Историчност жанра у теоријској поставци Александра Веселовског (Александр Николаевич Веселовский), открива динамизам његове природе базиран на „дијалектици традиције с једне и иновације с друге стране“, при чему се „нов садржај у дијахронијском ланцу трансформација утискује у старе обрасце“ (Веселовски 2005: 543). Народни музичар је наслеђем предодређен да у већој или мањој мери путем сопствене имагинације одговори на изазове установљених модела. Жанровска упутства иако обликована на различите начине омогућавају заједничко разумевање и повезивање тематских, стилских, идеолошких и других

корелата са већ запамћеним шемама. Сагласно томе, жанр не представља само унутрашњу структуру материјализовану кроз објекте исте категорије, већ „когнитивну категорију (...) која омогућава разумевање, осећање, спремност и жељу за стварање/прихватање/повезивање текстова, упућује на начин на који се стварност доживљава и представља и одређен је препознатљивим синтаксичким, семантичким и прагматичним својствима“ (Milutinović 2009: 29, 30). Концепција историјске поетике Александра Веселовског наговестила је развој релативистичке парадигме у теоријским разматрањима руских формалиста у првим деценијама 20. века, која жанр виде као функционално детерминисану категорију. Будући да је реч о еволутивном систему, чија су одступања једнако значајна колико и правила, формалисти се фокусирају на контекст, односно на „однос значења и начине његовог изграђивања“, а не само на тематику одређеног текста (Исто: 20).

Закључујући да се жанр „прожимањем семиотике и теорије комуникација са херменеутичком рефлексijом и психоанализом, особито у настојањима француског постструктурализма и америчког деконструктивизма“, може објаснити као „текст у контексту“, Ана Живковић у потпуности изједначава овај појам са контекстом: „Контекст се не проматра попут инстанце која дословно окружује текст, већ превасходно као интегрисани чинилац. Чак и у процесу историјске смене или модификације једног жанра, информације о конкретном делу добијамо контекстуално“ (Живковић 2019: 67, 68).

Потакнуто разматрањима формалиста, питање фолклорних типолошких образаца интензивирано је промишљањима припадника руске школе почев од 70-их година 20. века. Усвајајући еволуционистичке идеје Владимира Пропа, Изалиј Земцовски (Изалиј Земцовский) даје предност функционалим аспектима у односу на поетски и музички садржај: „Генерално, концепт функционалности треба сврстати у један од најосновнијих концепата фолклористике. Уметност је настала као одговор на одређене потребе друштва. Ове потребе, ма колико биле примитивне, када су се уметнички манифестовале, већ су биле функционалне“ (Земцовский 1971: 27). Са уверењем да се историјски развој фолклора огледа у историји жанрова, Земцовски износи претпоставку о „периоду неиздиференциране функционалности“ као почетном стадијуму везе једне универзалне музичке формуле и функције као генератора звучности (Исто: 29).

Одређивање граница жанровских категорија могуће је спровести истицањем важности корелата из тријаде функција – текст – напев, при чему се добија одговарајућа „формула жанра“ (Земцовский 1968: 105, 106). Међутим, како и сам наводи, жанр не би требало схватити као шему или апстракцију, већ као живи организам у развоју, који настаје у одређеним друштвено-историјским фазама формирања народне културе, коегзистира, развија се, пропада или потпуно нестаје (Земцовский 1971: 26, 27). Имајући у виду то да генотипско апстраховање инваријантних особина у односу на варијабилне редувантне појаве другостепеног значаја чини основу структуралистичке епистемологије проистекле из лингвистичких теорија Фердинанда де Сосира (Ivić, 2001: 86, 87, 154), отуда и не чуди то што се ове идеје примењују доминантно у оквиру вокалне праксе.

Рефлексије поменутих разматрања у домаћој етноорганолошкој пракси запажају се у раду др Мирјане Закић, која систем класификације заснива на принципима функционално-контекстуалне повезаности и усклађености инструменталног музичког израза са естетским, историјским, социјалним и другим потребама заједнице: „Разматрајући питање склоности и афинитета инструмената према одређеним жанровима, треба имати на уму да функција инструмента, опредељена његовом применом у народном животу, имплицира одговарајући музички садржај, дефинише репертоар, а тиме и припадност појединим жанровима.“ (Закић 1993: 61). Полазећи од чињенице да је артикулација музичког звука у корелацији са друштвеном функцијом и приликама које заједница артикулише као адекватне колективне оквире, али и уважавајући музичко-стилска обележја, ауторка разликује неколико инструменталних жанрова: 1) мелодије извођене у посебним приликама (*Пастирска* односно *Чобанска* или *Овчарска свирка*, *Путничко*, *Кад се изводи млада невеста*, *Гостинска–Совринска*), 2) играчке инструменталне мелодије које немају вокалне пандане, 3) играчке инструменталне мелодије са текстуалном позадином, 4) инструменталне верзије мелодија народних песама, док се као посебан облик изражавања истиче и 5) употреба дечијих музичких направа као вид подражавања звучних ефеката из природе (Исто: 60, 61). Према се предложена типологија односи на локално специфичан облик сеоског музичког израза на различитим типовима инструмената, класификациона логика базирана на комбинацији

звучно-изражајних и функционално-контекстуалних критеријума релевантна је за сагледавање жанровских специфичности фрулашке праксе у овом раду. Како бисмо фреквентност појединих принципа издвојили као стилске црте које представљају „структурно тежиште“ дате праксе (Popović 1998: 109-114), односно носиоце значења путем којих се могу разматрати ванмузичке релације, неопходно је фрулашку праксу сагледати као еволутивни историјски процес. Кроз предложене категорије, уз извесне измене и допуне, могуће је пратити развој праксе свирања на фрули, односно њених стилских особености и репертоара као индикатора контекстуалних и функционалних регулатива у различитим геокултурним и историјским околностима. Богата етнографска грађа пружа увид у хетерогено жанровско (звучно-конситуационо) наслеђе, чија класификација у обзир узима бројност, заступљеност и значај појединих облика у културном животу заједнице.

Инструменталне плесне мелодије – коло

Одређење *кола* као модалитета у различитим дискурсима нуди бројна адекватна појмовна тумачења. Према актуелној дефиницији Унескове Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа, изражена интегративна улога *кола* као „...колективног традиционалног плеса ланчано повезаних плесача, који се крећу по кружној линији држећи се за руке спуштене низ тело“, имплицира значења као симбола националног идентитета.²⁵ Музичка конкретизација, било да са плесом кореспондира на нивоу одређеног специфичног кинетичког типа или универзалног обрасца „кола у три“, функционално је одређена плесним догађајем, односно плесно-кинетичким обрасцем, заузимајући подједнако важно место приликом приватних и јавних окупљања заједнице. То потврђује и чињеница да је *коло* најзаступљенији инструментални жанр на овом простору. Детерминисаност покретом се у оквиру фрулашке праксе препознаје на нивоу фразирања, формалног обликовања, темпа, па и тембровско-акустичких особености специфичних техника свирања, као кључних одредница *кола* у смислу музичко-плесног синкретизма. Вербално наглашавање ове везе речима: „Кад га чујем како свира дође ми да заиграм!“, потврђује констатацију према којој је свирање *кола*

²⁵ <https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270> (приступљено: 01.01.2024).

део партиципаторне сеоске праксе подстицања ванмузичког емоционално-естетског начина изражавања. С тим у вези је и тумачење *кола* као концепта који осцилира између музичких и ванмузичких значења, партикуларног дела, с једне, и сумативне жанровске ознаке, с друге, стране.

Покушај да се *коло* у овој дисертацији дефинише превасходно као музички жанр у вези је контекстуално-функционалним разграничавањем са плесом у моменту представљања традиционалне културе као аутономног облика уметничког израза у околностима сценске презентације. Започет још између два светска рата, појавом Саве Јеремића на Радио Београду, процес уметничке презентације и перцепције, али и велике продукције посебно је наглашен од 60-их година 20. века делатношћу Добривоја Тодоровића, Тихомира Пауновића, Веље Кокорића и Боре Дугића, као истакнутих уметника на овом инструменту. Иако се квалитет *кола* често разматра у односу на „игривост“, у околностима презентацијског перформанса ова инструментална форма наставила је да се развија независно од плесног потенцијала. С тим у вези, појмовно одређење *кола* као „инструменталне плесне мелодије“, према тумачењу Мирјане Закић (Закић 1993: 61) само донекле је одговарајуће, будући да се, као што смо већ напоменули, односи на одређен културни идиом, не и на фрулашку праксу у целини. Услед прихватања у новој градској средини, као последица утицаја комерцијализације и комодификације народног стваралаштва, *коло* се, према мишљењу Здравка Ранисављевића, афирмише као „инструментални (под)жанр новокомпоноване музике“ (Ранисављевић 2021: 8). Независно функционисање *кола* као самосвојног музичко-семантичког културног текста, оправдава тенденције да се појам *плеса*, као не нужно одлучујућег аспекта и органске повезаности код извесног броја примера који припадају истом жанру, не користи у предлогу типологизације. То свакако не значи маргинализовање кинетичког покрета као генеративног фактора обликовања праксе свирања израженог у традиционалном контексту, већ појмовно уопштавање на нивоу инструменталне праксе, које резонира и са емском употребом термина.

Задржавајући препознатљиве формалне музичке аспекте који одговарају плесним квалитетима, фрулаши-аутори су у процесу комодификације народног стваралаштва обезбедили својим делима популарност и дуготрајност. Настојања

да се *коло* од стране шире националне заједнице прихвати, морала су да задовоље одређене критеријуме, односно шаблоне по којима се „ново“ може разумети као „старо“, ауторско као анонимно, савремено као традиционално. Многа ауторска *кола* временом су као својеврсну потврду квалитета добила плесну реализацију на свадбеним и другим веселима. Међутим, високи артистички изазови у великој мери променили су значење овог инструменталног жанра као аутономне музичке парадигме са израженом концертном наменом. Иако прихваћено у области народне музике, стваралаштво фрулаша попут Веље Кокорића, Тихомира Пауновића, Боре Дугића, разуме се првенствено у контексту њиховог личног уметничког израза. Следећа инстанца, у деловању фрулашице Неде Николић и композитора Вељка Ненадића, услед јаких музичких, контекстуалних, значењских и других аспеката раскида жанровско јединство, чак и у случају када се цитирају већ етаблирана *кола*, мењајући им перцепцију у контексту *етно/World Music* жанра.

Употреба овог жанра у другачијим околностима нуди нова и оригинална решења, посебно изражена у моменту одвајања од кинетичког чина. Уметничко поимање традиције у новим околностима наглашава семантичку вредност мелодијске линије, односно тематског материјала као идентификатора не само композиције, већ и његовог аутора. Именовање појединачног дела и његова препознатљивост у складу је са идејним замислима композитора, при чему се принцип варирања на свим нивоима редукује у корист концепта *оригинала*, коме се тежи приликом сваке следеће интерпретације. Сагласно томе, избор назива у циљу маркирања оригиналности код знатног броја примера указује на географско порекло аутора или музичког стила са којим се идентификује, на личности и пределе повезане са аутором или делом (*зајечарски вез, ресничко коло, браничевка, алексиначко коло, шумадијски извор, коло из Дубраве, Савино коло, Мирково коло, Вељин фрулашки вез, Шелетово коло, Радино коло...*). Задржавајући стил инспирисан локалном културном матрицом, поједина *кола*, попут *ђурђевке, нове баричанке* или *колубарског веза* изгубила су ауторску идентификацију апсорбујући се као део традиционалног наслеђа.

Имајући на уму различите могућности тумачења, посебно у контексту административног разграничавања елемената нематеријалног културног наслеђа,

коло ће у овом раду бити разматрано као независни фрулашки музички жанр, чије ће контекстуално и функционално детерминисане стилске одлике бити образложене у наредном поглављу.

Мелодије извођене у посебним приликама – *пастирска свирка*

Корелација „ситуације у којој се музика користи“ и „разлога њеног ангажовања“ (у Меријемовом смислу), највидљивија је кроз детерминацију звучног спецификаума реализованог кроз жанр *пастирске свирке*. Насупрот осталим жанровима који звучно испуњавају различите ситуације и контексте, за пастирску свирку заиста можемо рећи да је повезана са „посебним приликама“ (Закић 1993: 60). Истовремено, музички звук илустративно одсликава доколицу чобана кроз монотono, импровизовано и слободно мелодијско кретање базирано на познавању датог традиционалног система, које омогућава извођачу да, поштујући одговарајућа правила, коректно бира, комбинује и употребљава јединице система (Radovanović 1979: 46-48). Иако уоквирена традицијом, пастирска свирка показује висок степен индивидуалности кореспондирајући са самом конситуацијом сходно тренутној мотивацији и умећу појединца: „То су углавном свирали овчари или пастири и човек кад свира неку мелодију он настави неку своју импровизацију. То сваки инструменталиста избаци из себе у тренутку“ (транскрипт разговора са Душаном Антићем, Пирот, 2022. године). Звучна конструкција времена и простора подлеже случајним и неочекиваним покретима, који се не могу унапред антиципирати. Обликовање импровизоване музичке структуре која настаје на лицу места као непоновљив исказ, усмерена је наслеђем као предвидљивим обрасцима понашања: „Индивидуални језик, наравно, уклапа се у постојеће колективне норме музичког мишљења, у групу прагматичких правила која се утврђују и чувају традиционалном усменом предајом“ (Вукичевић-Закић 2001: 47). Пастирска свирка као вид тренутне форме, слободу изражавања остварује у оквиру референтног језика, а не у супротности са њим. Чврста повезаност имагинације са самим контекстом видљива је и у немогућности свирача да приликом теренског интервјуа, у контролисаним и у односу на традицију временски дистанцираним условима, на лицу места произведу било какву импровизовану форму.

Будући да стилске одлике мелодија нису захтевале инструмент изражених тонских могућности, то су и фруле често израђиване на лицу места. Интересантан је у том смислу податак Андријане Гојковић, која наводи да „дуге свирале тамног тона“ нису погодне за „добро свирање“, те да их стога најрадије купују пастири (Гојковић 1978: 166). Ова смела претпоставка, међутим, није утемељена у самој пракси, која показује да су међу свирачима управо омиљене веће и нарочито украшене фруле. Имајући у виду и то да су пастири употребом ножића као јединог доступног алата своје направе током чувања стада правили у константном покрету, логичније би било помислити да су успевали да направе инструменте мањих димензија, погодних и за ношење у цепу.

Реорганизација аграрног система као механизоване делатности је, почев од друге половине 20. века, убрзала процес ресемантизације овог културног комуникационог оквира искључиво на ванмузичку разину. Губећи своју примарну намену, пастирска свирка као облик директно условљен конситуационим околностима постепено постаје елемент заборављања. Формирање културних садржаја нове радничке класе на основама фолклорних образаца више је било усмерено на колективне елементе са израженом забавном и естетском функцијом, што је додатно маргинализовало овај жанр. Сценска естетизација фолклора на пастирску свирку реферира тек изузетно, наглашавајући ток драмске радње (дозивање пастира) или карактер појединца, као дела веће музичко-кореографске целине. Потенцијали звучног карактера као мирне, контемплативне, меланхоличне концепције искоришћени су у контексту сложеније форме као контрастирајући одсек, испред извођења *кола*. Услед појављивање на сцени као предетерминисаном догађају, пастирска свирка не само да губи аутономију самосвојне музичке замисли, већ престаје да се формира као слободна, непредвидива и тренутна структура. Иако импровизациони елементи представљају окосницу звучне идеје неки од кључних параметара унапред се разрађују. Као знак који се појављује само у традиционалном и (нео)традиционалном контексту који реферира на исти стилски поредак, свирка овог типа недвосмислено указује на архаично пастирско наслеђе (Девић 1992: 453).

Услед недовољне очуваности облика музицирања у посебним околностима о њима се у домаћој етномузикологији писало на општем нивоу истицања културних специфичности одређеног геокултурног простора. Рад Мирјане Закић о запањском музичком дијалекту (2001) представља научни куриозитет, али и значајан теоријски ослонац, будући да износи неколико генералних запажања о овом жанру. Контекстуална условљеност запажа се на музичком плану у садејству рубато метроритмичког система, мелодијског обликовања са изразитом употребом легато артикулације, обезбеђујући, у одсуству играчке пратње и поетске основе, неспутан музички израз (Вукичевић-Закић 2001: 47). Импровизациони карактер изазван понављањем и варирањем монотематске основе као основног конструктивног принципа, омогућава приликом формирања хомогеног музичког тока осећај самосвојности и непоновљивости интерпретације. Слободна и разноврсна организација музичких елемената као и стално украшавање мелодијске линије доприносе великој динамичности пастирског инструменталног језика, чинећи овај жанр јединственим (Исто: 47).

Подударност музичких елемената доводи до жанровског прожимања пастирске свирке и рубато песме, чије се границе диференцирају на идејно-композиционом и контекстуалном плану. Обновљено интересовање за традиционалне облике музицирања у контексту ревитализације и очувања фолклорних елемената с почетка 21. века, додатно скреће пажњу на ову форму као изразитог представника сеоске праксе свирања.

Инструменталне верзије мелодија народних песама

Иако се песма као један од најзаступљенијих жанрова традиционалног сеоског наслеђа често помиње у стручној литератури, забележена звучна грађа као и стање на терену говори готово супротно. Упркос тврдњама појединих свирача да подједнако свирају песме и кола, извођачки репертоар на фрули базиран је доминантно на извођењу кола, као историјски и географски најраспрострањенијег жанра.²⁶ Стефан Радовановић, припадник млађе генерације свирача-чувара

²⁶ Иако бисмо основне хипотезе овог рада могли да изградимо на основу сагледавања *кола* као еволутивне категорије, у контексту формирања националног идентитета као савремене потребе идентификовања и очувања културног наслеђа, неопходно је осврнути се и на творевине које указују на процес развоја фрулаштва као живе праксе уопште.

традиционалног стила свирања из села Метовнице у околини Бора, сугерише на то да се песме на фрули у селима североисточне Србије нису изводиле до периода између два светска рата (из транскрипта разговора са Стефаном Радовановићем, Бор, 2023. године). Не желећи да доведемо у питање релевантност овог жанра, ипак се намећу извесне недоумице око генерализације поменутих тврдњи.

Следећи поменутоу Нетлову констатацију према којој „свако може да пева“ (Nettl 1964: 120), неопходно је указати на то да вокална пракса заузима истакнуто место у оквиру календарског и животног циклуса у животу појединца и колектива. Значења мелопоеетске форме у комуникационом процесу експлицирана су посредством текстуалне компоненте, која изостаје у инструменталним формама. Одсуство инструменталне пратње на фрули у оквиру ритуалног синкретизма потврда је логике функционалног и контекстуалног детерминизма према којој би свирање иначе вокалне музике било бесмислено. У прилог томе сведочи и скучен друштвени оквир у коме би се предност дала свирању уместо певању песме као колективне творевине. Другим речима, не постоје функционални и конситуациони разлози за инструменталним извођењем песама у оквирима јасно дефинисаних културних образаца комуникације.

Тонски потенцијал инструмента није сасвим адекватан за транспозицију вокалне праксе у целини. Фиксиран тонски низ фруле и неприлагођеност штима условима заједничког музицирања искључују могућност извођења великог дела певачког репертоара, свдећи га на универзалне примерке са израженом мелодијском компонентом и начином украшавања типичним за инструменталну праксу. Као пандан вокалном изразу инструментално извођење песама на фрули ретко реферира на старију сеоску праксу певања „на глас“.

Превођење звука са једног медијума на други последица је уметничког и акустичког начина размишљања нетипичног за поменути контекст. Увидом у богату медијску продукцију закључујемо да овај жанр не представља део репрезентативног репертоара појединца – уметника на фрули. Претпоставља се да је извођење песама као инструменталног жанра интензивирано у оквиру такмичења и манифестација које истичу фрулаша као солисту. Песма се у пропозицијама појављује као жанровски контраст колу, омогућавајући извођачу

истицање извесних уметничких слобода (динамике, артикулације, орнаментирања).

Као специфична форма инструменталних верзија народних песама издваја се *балада*, која према музичким карактеристикама и функцији може бити схваћена и у контексту слободнијег музицирања у посебним приликама. Према подели народне књижевности на родове и врсте, балада као мешовита књижевна форма обједињује драмске, лирске и епске изражајне могућности, при чему су драматични и трагични догађаји снажно емоционално обојени (Živković 1986: 62-64). У контексту разматрања баладе као првенствено музичког фрулашког жанра, неопходно је указати на извесне разлике у односу на претходно описану категорију.

Под овим појмом мисли се на традиционално наслеђе Влаха у североисточној Србији, које је, како наводе информанти, услед турбулентних историјских трвења у потрази за потврдом етничког идентитета доводила до трагичних судбина исказаних кроз ову музичко-поетску форму, названу „ђе-дор“:

„Шљивар је село код Зајечара и ова балада говори о страдању мештана за време Другог светског рата. Тако буквално и почиње песма, описујући од детаља до детаља страдање: Немци и много Бугара опколили су Шљивар у намери да побију све мештане села. Сада се не римује јер је у питању буквални превод песме“ (транскрипт разговора са Стефаном Радовановићем, Бор, 2023. године).

Наративни ток није нужно и вокално интерпретиран, већ служи као драмски сиже програмске инструменталне праксе, чије је омузикаљење усмерено на снажан емоционални набој. Жанровски означитељи, попут широког мелодијског амбитуса, рубато метроритмичког система, високог регистра и додавања вибрата на тоновима дугог трајања, могу се разумети као искључиво музички естетски нормативи, што ову праксу потенцијално опредељује као инструменталну форму – „балада која се не пева“ (из транскрипта разговора са Данилом Степановићем, с. Влаоле у околини Мајданпека, 2023. године). Сагласно томе, у контексту ревитализације народног стваралаштва на сцени *ђе-дор* се често изводи као уводни лагани одсек испред *кола*.

*

Са исходиштем у партиципаторној сеоској пракси, описани жанрови представљају окосницу фрулашког репертоара, захваљујући чијој генези кроз презентацијски перформанс можемо говорити о различитим стилским усмерењима и континуитету праксе свирања на инструменту чије значење поприма националне конотације. Могућност међужанровског заступања у процесу унифицирања функционално-контекстуалних оквира препознаје се као вид прожимања првенствено музичких параметара. Као најилустративнији издвојићемо пример *баладе* – омиљеног начина музичког изражавања влашких свирача са простора североисточне Србије. Без обзира на то да ли је реч о музикализацији поетско-драмског сижеа или о апсолутном независном инструменталном изразу, музичка структура у потпуности обједињује ова два типа. Одсуство језичког предлошка ни на који начин не услављава другачији музички израз, тако да би се могло претпоставити да би идејни поступак могао бити и супротан: да се на музичку основу осмисли поетска раван. Стилско подударење примећује се и у односу на инструменталне верзије песама са чобанском свирком, будући да рубато метроритмички систем, као тежиште обликовања, представља основу њихове изградње. Интересантан је с тим у вези податак да је на једном од престижних такмичења фрулаша награду за најбоље одсвирану песму понео извођач који је свирао пастирску импровизацију (из транскрипта разговора са Александром Кулићем, с. Сумраковац у околини Бољевца, 2023. године).

Према речима Дејана Милутиновића, о постојању жанра можемо говорити тек када се „когнитивне могућности практично потврде и овере свешћу културних чиниоца“ (Milutinović 2009: 33). Аналитичко идентификовање музичких повезница аналогно је препознавању сродних особности музичког израза од стране информаната, најчешће кроз дихотомију категорија „коло-песма“, уз додатак чобанске свирке и баладе. Историјски и географски потврђени као најзаступљенији, ови жанрови етаблирани су и кроз захтеве на такмичењима и манифестацијама, које за циљ имају очување културног наслеђа. Настао од стране организационих а не извођачких структура, чини се да захтев „коло-песма“ кореспондира са потребом сагледавања извођача преко различитих музичких карактера, аналогно такмичењима у оквирима класичне уметничке музике. У том

смислу инструменталне верзије народних песама, као жанр који може бити замењен сродном категоријом у виду чобанске свирке, опонирају колу као вид другачијег естетског захтева. То је на неки начин допринело изједначавању квантитативно диспропорционалног репертоара у прошлости базираног доминантно на извођењу кола.

Етно/World Music

Као реакција на кризу изазвану друштвенополитичким дешавањима у периоду 1980-их и 1990-их јавља се постјугословенска (постсоцијалистичка) парадигма истицања вредносно значајних атрибута за препород нације. Уметањем префикса „етно“ као гаранта квалитета, а надахнута потрагом за идентитетом, интелектуална и културна јавност прибегава обнављању традиције као упоришту духовних и националних вредности. Позивање на вернакуларну културу требало би да обезбеди јасне дистинктивне тековине које оправдавају бивање нацијом у контексту ратних превирања изазваних етничким сукобима. Као алтернатива презасићеној новокомпонованој музици и декадентно означеном „турбо-фолку“ појављује се „етно“ звук, чији се основни смисао огледа у функцији просвећења. Прилагођавање новим потребама друштва тек је спорадично укључивало дословну транспозицију садржаја из прошлости у садашњост, већ радије њихову трансформацију. Оригинално аутентично наслеђе најчешће служи као инспирација за стваралаштво у духу традиције формирајући самосвојне хибридне музичке творевине, често (парадоксално) препознате као „изворне“. Прожимањем традиционалних са елементима савремених популарних жанрова долази до интегрисања специфичних „незападних“ и универзалних „западних“ принципа, при чему музички инструмент служи као идентификатор локалног у односу на глобално. „Етно“ музика, као део свеопштег „новог националног романтизма“ у коме друштва са израженом традицијом и дугом историјом виде прилику за афирмацију сопственог идентитета у односу на глобалну културну хегемонију (Milojević 2004: 12, 13), у термилолошком смислу представља локални пандан *World Music* етикети гајења поменуте естетике мешања различитих стилова (Ristivojević 2009: 118; Milojević, 2004: 9, 10; Јаковљевић 2011: 13; Марковић

2004). Будући да се под овим појмом, насталим 1980-их година у Лондону као комерцијална маркетиншка етикета (Barrett 1996: 1; Tomić 2002: 329, 330), означавају веома хетерогене појаве, мишљења о постојању жанровске логике су подељена. На тој оси, једни – не задржавајући се на музичким карактеристикама разматрају политику музичке индустрије истичући комерцијални тријумф и експлоатацију традиционалних узорака „Трећег света“ као тржишне робе (Feld 2000: 146-149), док други – однос према овом концепту изграђују у односу на оригиналност музичког стила (Големовић 2004; Wergin 2007), као и продуцентске пропорције аутентичности и модерности (Boyd 2009). Имајући у виду флуидност граница различитих стилова традиционалних и савремених опција, Ива Ненић предлаже *метажанровско* односно *полижанровско* одређење овог појма (Ненић 2006: 1, 2). Сагласно критеријуму базираном на комплементарности музичких и ванмузичких функционалних и контекстуалних особености, који се заговара у овом раду, компромисно решење Растка Јаковљевића чини се најсврхисходнијим: „Прецизније одређујући сам појам и смисао долазимо до закључка да је *World Music* заправо могуће дефинисати као место сусрета традиционалне музике, медија и технологије, у чијој суштини јесте чињеница да се традиционална музика, ван свог првобитног контекста и функције прилагођава и представља као посебан вид популарне музике, самим тим добијајући и друго значење“ (Јаковљевић 2011: 14).

Иако не тако упечатљиво попут кавала, фрула је с краја 20. и почетком 21. века продрла у свет популарне музике. Протагонисти новог звука су на различите начине допринели развоју новог (мета)жанра, омогућавајући различита тумачења повезаности с традицијом и нацијом. Другачијем третману фруле најпре је приступио Бора Дугић албумом *Чаробна фрула Боре Дугића* (1980), у коме се преплићу хетерогени музички правци. Поред свирања српских кола, односно румунских хора, на албуму се налази неколико композиција које растачу дотадашње стереотипе о употреби фруле искључиво у домену народне музике. Реч је пре свега о композицијама *Badinerie* (из свите бр. 2 у ха молу Ј.С. Баха) и *Цигански напев* (Pablo de Sarasate), којим уз адекватну инструменталну пратњу Бора Дугић демонстрира пре свега сопствене уметничке домете, али и могућности самог инструмента, који упркос националним специфичностима може да парира

универзалним музичким квалитетима. Иако дословно реферирају на оригинална дела класичне музике, пренесена на инструмент који представља „метафору културних корена“ (Чоловић 2004: 60), композиције попримају национално обојена значења. *Месечева романса* (В. Негман), као и Дугићево ауторско дело *Плави цвет*, већ по називу указују на другачији дискурс разумевања ових композиција у контексту популарног жанра *елегије*, које одликују нежна и сетна расположења карактеристична за књижевни романтизам. Готово исти стилски и концепцијски микс јавља се на Дугићевим албумима *Сећање на Дижон* и *Нежно пролеће* (оба из 1989. године), која од стране продуцентских кућа добијају и одредницу *World*.

Делатност етно-састава, попут *Балканике*, *Балканополиса*, *Бистрика* и њихових истакнутих појединаца, попут Слободана Тркуље и Милинка Ивановића-Црног, као и све већи број независних музичких продукција, допринели су афирмацији фрулашке праксе у другачијем музичком контексту, нарочито почев од политички бурних 2000-их година.

Веза са православном црквом као императивом духовности, неопходном у обнови српског националног идентитета, изражена је на музичком плану продукцијама које су често реализоване уз благослов неког од црквених великодостојника. „Подигнимо Ступове“ један је од најзначајнијих пројеката који окупља велики број свирача на традиционалним инструментима, са циљем да религијске мотиве омузикаљују у адекватној мирној звучној музичко-поетској форми. „Нова духовност“ подупрта прихватљивим, једноставним и разумљивим формалним аспектима, до своје публике долази не само аудитивним, већ и визуелним средствима у форми спота, посебно актуелних у медијским програмским шемама током већих верских празника. Музички састав „Ступови“ настао као део поменутог пројекта, звучну реализацију познатих духовних нумера (*Маријо славна, песма о недељи, подигнимо Ступове, Христос воскрес* итд), заснива, с једне, стране на употреби препознатљивих традиционалних инструмената уз доминацију фруле као солистичког инструмента и, с друге стране, на формалним обрасцима поп-жанра, у виду смене инструменталних интерлудијума, строфе и рефрена, уз додатак савремених инструмената. Иако се стилско профилисање звучног спецификаума реализује у оквирима етно музике,

услед доминације функције просвећења у контексту повезивања са моралним квалитетима, ову музику можемо као поджанр *World Music*-а условно окарактерисати као „духовну“.

Занимљиву појаву на музичкој сцени представља делатност фрулашице Неде Николић која, осим дословног реинтерпретирања репертоара новокомпоноване народне музике, потрагу за сопственим изразом наставља истражујући звучне могућности кроз фузију савремених, популарних и џез стилова. Настала у сарадњи са композитором Вељком Ненадићем, дела која уз пратњу клавира изводи на фрули, базирана су између осталог и на цитатима и парафразама постојећих нумера. Реперкусија њеног деловања на овом пољу чини се да је значајнија на светској сцени, у оквиру које је остварила запажене резултате.

*

Органографски подаци изложени у овом поглављу иако на обухватан начин расветљавају појаву фруле у традиционалном наслеђу Србије, недовољни су приликом дефинисања инструмента као обележја националног идентитета. Поменути аспекти фрулаштва у директној вези су са органофонским показатељима, кључним за идентификацију музичким звуком. Важност представљања резултата анализе културолошки артикулисаног звучног спецификаума, са циљем успостављања органске повезаности идентитета и различитих стилских комплекса, захтева посебну тематску целину у оквиру наредног поглавља.

3. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР РАДА

Одабир релевантних теоријско-методолошких поставки детерминисан је хипотезом базираном на идеји изједначавања националног идентитета и фрулашке праксе, при чему се као чворно место издваја њихов динамичан однос. Корелативна веза може се окарактерисати као формативно-рефлексивни механизам, кључан за разумевање активирања специфичних музичко-социјалних индикатора у одређеном историјском контексту. Постмодерно фокусирање на релационе аспекте проблематизује позицију музике, која поред одсликавања друштвених збивања доприноси и њиховом структурирању (Stokes 1994: 3-5). Већина аутора сагласна је са ставом да музика подупире социокултурне релације (Frit 1996; Born, Hesmondhalgh 2000; Лајић-Михајловић 2007; Милановић 2007; Rice 2007...), посебно у условима када је идентитет потребно променити, што доводи до „...преобликовања музике од стране појединаца који желе да учествују у симболичкој презентацији новог идентитета“ (Rice 2007: 26-27). Модификације које се примећују у развојном току фрулашке праксе последица су реакције поједин(а)ца на друштвене осцилације. Представљена као два наличја оба концепта међусобно се одређују: национални идентитет могуће је дефинисати музичко-стилским појмовима и, обрнуто, звучни спецификум фрулашке праксе разумева се као појмовно упориште идентификационих стратегија. Као вид звучне конкретизације развоја друштва у Србији током 20. и почетком 21. века, фрулашка пракса пружа могућност за истраживање ових веза као универзалних принципа обликовања социјалних релација музиком. Будући да је концептуално слојевита и сложена, категорија националног идентитета биће разматрана у вези са фрулашком праксом, а кроз међусобне утицаје и прожимања у различитим друштвено-историјским оквирима.

Поред стандардних етномузиколошких процедура рад је базиран на мрежи интердисциплинарних теоријско-методолошких пунктова из домена антропологије, социологије и студија културе, адекватних за дијахронијско позиционирање значења корелативних музичко-социјалних веза, са циљем препознавања модалитета њиховог уодношавања. У оквиру селектованих

приступа социокултурни системи сагледани су у светлости постмодерне критике друштвеног детерминизма као контингентни, променљиви и динамични феномени, чији је смисао одређен дихотомијом индивидуално-колективно (Закић и Лајић Михајловић 2012: 483). Заузимање оваквог става последица је потребе систематичног и обухватног сагледавања фрулашке праксе као резултата трансформације, наслојавања и прилагођавања друштвеним променама.

3.1 . Теоријски приступи националном идентитету

Увидом у велики број стручних и других написа који идентитет постулирају као централну тему у области социологије, антропологије, психологије, етномузикологије и студија културе, стиче се утисак да сâм појам измиче прецизном дефинисању, па чак и било каквој одређености (Gelner 1983; Hall 1990, 1996; Edensor 2002; Milošević Đorđević 2003; Eriksen 2004; Rice 2007; 2010, Nedeljković 2007; Прелић 2008; Smit 2010; Пешић 2012; Закић и Лајић Михајловић 2012; Ненић 2014). О концепту идентитета свако може да има сопствено (релевантно) гледиште засновано на личним идентификационим стратегијама, спољашњим и унутрашњим рефлексијама, као и свесним или несвесним изборима. Несразмеран интензитет манифестације-конструисања, као последица културолошке условљености и избора појединца, консеквентно може резултирати и потпуном негацијом нације. Увиђајући проблем плуралности одређења појма, Мирјана Закић и Данка Лајић Михајловић истичу да је „бројност сфера коришћења термина 'идентитет' – од научних дискурса, преко публицистике, политике и свакодневног живота – сразмерна разноврсности његовог поимања“ (Закић и Лајић Михајловић 2012: 482). Узроци когнитивних, емоционалних и афективних стимуланса не морају нужно бити емпиријски потврђени колико замишљени; национални идентитет кључно је ствар интерпретације, односно позиционирања у односу на праксу коју сагледавамо. Дискурзивни судар научних и свакодневних наратива о националном идентитету, његовом значају и конститутивним елементима, могао би се објаснити кроз дихотомију есенцијализам – конструктивизам, при чему савремена научна мисао предност даје потоњем.

3.1.1. Есенцијалистичко-конструктивистичка компаративна парадигма

У суштини есенцијалног схватања друштвених појава налази се идеја непроменљивости трајних и унапред датих особина, захваљујући чијој отпорности се успостављају везе са древним, готово митским пореклом. Овакво поимање често је у јавном нарративу осведочено исказима његових актера. Износећи сопствене утиске са наступа, Бора Дугић наводи да деца, поред свих инструмената које имају прилику да виде, посебан афинитет гаје према фрули: „То дете носи њен звук у себи, тај звук је архетип, њему неком шифром уписан (подв. Б.М). И ја кроз звук фруле само проговарам језиком својих предака. Оно што носим као колективно несвесно јесте суштина музике коју производим“ (*Глас јавности*, уторак, 27. фебруар, 2001. године).²⁷ Свакодневна замисао постулира овај концепт као архетипски довршен феномен, који је потребно очувати у изворном облику и заштитити од изазова модерног времена. Крутост мишљења окренута је „нетакнутој“ прошлости, која се извлачи у ситуацијама када је о идентитету потребно говорити или када је фрулашку праксу неопходно позитивно окарактерисати. Појмови *аутентичност* и *оригиналност* погодују стварању адекватне слике националног идентитета, чија наследна (готово биолошка) предодређеност сугерише претходно уписан „(...) сноп дистинктивних, позитивно конотираних одлика чије се порекло и оправданост јемче и потурају као природни и саморазумљиви“ (Ненић 2014: 18). Припадници једне нације подразумевају заједничко духовно сродство укореењено у етницитету, раси, традицији и култури, а њихове задате особине реализују се на исти начин. Независне од социјалих искустава примордијалне везе су „природне“, више духовне, емоционалне и афективне, засноване пре на „неописивим“, „неодољивим“ и „принудним“ сентиментима, него на конкретним „рационалним чињеницама“, стварним односима и потребама појединаца (Putinja i Stref-Fenar 1997: 98; Milošević Đorđević 2003: 129; Nedeljković 2007: 24, 25). Иако Филип Путиња (Philippe Routignat) и Жослин Стреф-Фенар (Jocelyne Streiff-Fenart) очинство примордијализма приписују Едварду Шилсу (Edward Shils), а потом и Клифорду

²⁷ Интернет издање листа *Глас јавности* доступно на сајту: <https://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/02/27/srpski/R01022601.shtml> (приступљено: 17.01.2024).

Герцу (Clifford Geertz) (Putinja i Stref-Fenar 1997: 98), чини се да је есенцијализам у критичкој теорији заступљен више као имагинарни антагонизам на коме се базирају неесенцијалне поставке.

Конструктивистичка позиција заузима гледиште према коме се оспорава историјска фиксираност и стабилност, при чему идентификација представља процес атрибуирања и уписивања, а не препуштања и препричавања. Наглашавајући заокрет у приступу, теоретичар културе Стјуарт Хол (Stuart Hall) истиче да идентитет као историјска категорија није „вечно фиксиран у есенцијализованој прошлости“ која чека да буде откривена, већ представља „начин на који се позиционирамо унутар наратива прошлости“ (Hall 1990: 225). Према конструктивистима национални идентитет је динамичан, споран, вишеструк и флуидан (Edensor 2002: vi); „животни путеви (*routes*) важнији су од животних корена“ (*roots*) (Rice 2007: 19-20). Утврђен у социјалним категоријама попут културе и традиције, колективни идентитет није дефинитиван, једном за свагда дефинисан, већ се изнова успоставља у односу на друштвене промене. То, међутим, не значи да се он остварује као скуп произвољних идентификација у условима бесконачне интерпретације, да се може формирати из било чега. Заједнички именован сдржан је у идеји континуитета пракси чије понављање/обнављање обезбеђује привид истости зарад даљег опстајања. У процесу преношења долази до модификација које у историјском ланцу постају модел у даљој генези традиције, тако да континуитет траје паралелно са разликама (Hall 1990: 115; Лајић-Михајловић 2007: 137). Оно што се у једном стадијуму појављује као новина у следећем постаје део традиције, која ће, обезбеђујући сопствени историјски ток, изнедрити следећу новину мењајући сопствено језгро; универзалну константу чини неизбежност промене.

Комплементарно тумачење дихотомне есенцијалистичко-конструктивистичке парадигме пружа могућност за позиционирање идентитета на међи контрадикторних принципа као „социокултурне конструкције“ у контексту модерности, која се од стране њених актера доживљава као есенцијална у свакодневном дискурсу (Прелић 2008: 43). Схватање ова два приступа као прожимајућа представља начин да се фурашка пракса у својој свеукупности сагледа као динамичан процес смене одређених принципа, који у дијахронијској и

синхронијској равни обезбеђују значења и смисао у датим социолошким околностима.

Са исходиштем у есенцијалистичко-конструктивистичкој парадигми посматра се и примордијалистичко-инструменталистички теоријски пар, који, наизглед супротстављен, стоји у међусобној дијалектичкој повезаности превазилажења ове дихотомије. Ублажавање ових граница заснива се на чињеници да инструментализација идентитета употребљава програмска начела примордијализма, на које се позива у стратешки важним моментима. Корене модела генеалогског исцртавања друштва, према Ричарду Џенкинсу (Richard Jenkins), требало би тражити у „романтичарској реакцији на рационализам просветитељства“, у покушају натурализације и оправдавања „етничког шовинизма и национализма“ (Dženkins 2001: 79). Изградња модерних нација у 18. и 19. веку темељи се на идејама славне и херојске прошлости, а инструментализација примордијализма актуелизује се и у постсоцијалистичком периоду оснаживања националне свести у Србији. Иако своје теоријско гледиште заснива на одбацивању идеја примордијализма, Џенкинс, реферирајући на размишљања Клифорда Герца, донекле разумева постојање „датости“, будући да их актери културе доживљавају као „природне“, „неизрециве“ и обавезујуће“ (Исто: 81). Схватање идентитета као неупитне категорије која имплицира фиксираност задатих одлика погодује манипулативним и мобилизаторским аспектима маневрисања друштвеним значењима приликом „освајања политичке власти и економских добара“ (Putinja i Stref-Fenar 1997: 107). Према инструменталистичким теоријама, представници моћи се приликом остваривања политичких циљева увек позивају на заједничко порекло, религију, језик и културу. Иако ова начела не морају нужно бити део директне репресивне идеологије, историјски развој националног у Србији показује да обликовање друштва „одозго“ има моћ да захвати различите аспекте културног стваралаштва.

3.1.2. Свакодневица као интерпретативни оквир националног идентитета

Иако је почев од 1960-их година појам *свакодневице* све више укључен у наратив хуманистичких и друштвених наука, његова проблематизација више је

усмерена на улогу „експресивне културе“ него на концептуализовање као теоријског оквира (Del Negro and Berger 2004: 3). Питање идентитета у свакодневном дискурсу базирано је на утврђивању својстава неке појаве, њеног изгледа или карактера, чијим описивањем се дати ентитет одређује као самосвојан и различит у односу на неки други. Дескриптивне технике усмерене су на откривање специфичних и упадљивих аспеката, који се даље разумевају као одлике идентитета са израженим значењем. Осим тога, истакнути елементи ефикаснији су приликом идентификације неког типа: лакше ћемо описати некога ко има неки белег, чудну фризуру, носи наочаре, има изражену висину, од особе која је „просечна“. Без обзира на то да ли је реч о естетским или другим квалитетима, природни закон „привлачења пажње“ у основи је аналитичких поступака издвајања општег у односу на посебно. Када обрасци почну да личе један на други говоримо о устаљеним праксама које се у свакодневној интеракцији подразумевају, не изазивајући додатне реакције њихових актера. У очима интерних посматрача, осим упражњавања не постоји додатно промишљање или преиспитивање одлука донетих интуитивно на основу унапред изграђених и наслеђених друштвених навика. Успех појединих ансамбала, попут Сање Илић и *Балканике*, Слободана Тркуље и *Балканополиса* и других, утолико је изазвао више пажње што је у основу инструментаријума увео већ помало заборављене инструменте. Употреба фруле у том контексту није толико упечатљива, колико ревитализација кавала, гајди, тамбура и других традиционалних звучних направа. Одсвирати коло на фрули постало је крајем 20. века толико уобичајено да су носиоци ове праксе престали са издавањем нових композиција тог типа.²⁸ С друге стране, стилске и жанровске иновације у виду класичне или музике других култура истиче се као изразито обележје, чија значења се, између осталог, повезују и са маркетиншким стратегијама. Имајући у виду привлачну снагу посебног у односу на опште, омогућава се ревитализација старије праксе свирања као атипичне естетске појаве на почетку 21. века.

Бављење идентитетом утолико је теже имајући у виду „типичне“ елементе који услед употребе приликом уобичајене интеракције креирају културу

²⁸ Један од последњих албума народне музике на фрули снимео је Милинко Ивановић-Црни 1992 године, након чега су тек 2012. године Тихомир Тихомир Пауновић и 2019. године Веља Кокорић, покушали да оживе савремени стил компилацијом нових и старих кола.

свакодневног живота. То је уједно и разлог што се ови друштвени аспекти не разматрају као део културе, нарочито не као њена специфичност. У потрази за „спектакуларним“ облицима културе, теоретичари идентитета занемарују „свакодневне сфере које већина доживљава већи део времена“, јер се „репродукује на нереклексиван начин“ (Edensor 2002: 17). Фрулашка пракса, самим тим, иако није била облик јавне истакнуте културе током 19. века представљала је важно упориште музичког друштвеног изражавања. На то указују бројни књижевни и етнографски подаци, као и записи мелодија који сведоче о културном синкретизму са плесним покретом током окупљања колектива на заједничким светковинама. Конципирање свакодневице отежава чињеница да је она превише „очигледна“ и као таква истраживачима „незанимљива“: „будући да свакодневица има тенденцију да буде у супротности са временом славних личности, празника изузетних и симболичких догађаја, верује се да је статична“ (Исто: 18). Навике стечене понављањем у дугом ланцу преношења, Џенкинс види као облик друштвене институционализације:²⁹ „то су обрасци друштвене праксе за идентификовање људи, који су се током времена усталили као 'тако се то ради' у конкретном локалном контексту, и којих су учесници у том контексту свесни“ (Dženkins 2001: 108). Захваљујући овим процесима једна социјална група има потенцијал да културно специфичне, па чак и стране елементе, обради као друштвено прихватљиве. Дијахронијски преглед етнографске грађе пружа увид у смену принципа удаљавања и приближавања свакодневици, која обезбеђује развој фрулашке праксе и начина музичког мишљења. Говорећи о начинима успостављања везе између локалне и националне културе, Тим Едензор (Tim Edensor) истиче неколико кључних тачака: локални облици често су „синхронизовани“ са националним и могу се сматрати делом „националног мозаика“; националне институције продиру у локалне светове; сервис јавног информисања прикупља информације са локалних подручја које чине нацију“ (Edensor 2002: 18). На тај начин национални идентитет настаје као скуп хетерогених међусобно повезаних јединица.

²⁹ Појам институције Џенкинс не третира у административном већ у културолошком смислу, као део „локалне друштвене стварности преко којих и у односу на које се одлуке доносе, а понашање усмерава“ (Dženkins 2001: 108).

За проблематизацију фрулашке праксе као искуственог облика уобичајене, природне и наслеђене међуљудске интеракције чини се конструктивним концептуализација свакодневице као „интерпретативни оквир дефинисан у дијалектичкој супротности са појмом посебних догађаја, који користе и научници и ненаучници, како би дали смисао пракси“ (Del Negro and Berger 2004: 4). Овакво разматрање посебно долази до изражаја у супротности са романтичарским идејама, које националну културу профилишу кроз уметничку прераду композитора 19. века.

3.1.3. Нација: стандардизација као облик државног друштвеног уређења

Иако се у јавном дискурсу истичу примордијалне везе са праотачком културом, језиком, религијом и расом, епистемолошко тумачење конститутивних елемената нације узроке тражи у настанку државе као модерне творевине у 19. веку. Уздизање и мистификовање прошлости као премиса романтичарског буђења националне свести, културу види као гарант стабилности унутар административних граница. Фиктивна подударност културних и државних граница пружа осећај сигурности и припадности колективу одржаваном правним системом. Другим речима, нација је позиционирана између историјске несагледивости и историјске неизвесности. Разлику између нације засноване на културно-историјским, с једне, и институционално-политичких стремљења, с друге стране, Ентони Смит тумачи преко синхронизоване *етничко-грађанске* дихотомије, при чему формирање приписује етничком, а реализацију више грађанском моделу (Smit 2010).

Као један од кључних услова за постојање нације-државе Смит види у поседовању територије као колевке историјских сећања и асоцијација, на којој се услед генерацијског утицаја људи и терена јавља осећај зависности и припадности, изражен дубоким поштовањем и својеврсном „сакрализацијом домовине“ (Smit 2010: 23). Такав географски конструкт представља сложен концепт симболичког спајања места, времена и човека, при чему административне границе претпостављају и самосвојну културну матрицу унутар омеђеног простора. Полазећи од претпоставке да музика није само маркер структурираног

друштвеног простора, Мартин Стоукс (Martin Stokes) истиче њен формативни значај као „...средства помоћу којег се простор може трансформисати“ (Stokes 1994: 3). Успостављање простора звуком смело је размишљање, које свој потенцијал остварује у симболичким представама и звучно интензивираним сентименталним значењима. Подупрти фрулашком матрицом визуелни телевизијски и други садржаји наглашавају топографске симболе као духовне и историјске вредности, подсвесно стварајући асоцијативне стереотипе простора и звука. Наглашавање простора на овај начин у свести појединца и колектива изазива когнитивне, сензуалне и афективне доживљаје који не морају бити емпиријски потврђени. Изазивање емоција у спрези музике и предела представља део навика да се одређени звук визуелизује увек на исти начин, као део фиксираних система међусобно повезаних знакова (Edensor 2002: 41). Научени обрасци конотирају позитивну представу о домовини као корену традиције, која је органски повезана са планинама, рекама, потоцима, шумом итд. Замисао да је култура територијално оивичена функционише на микро-нивоу локалних заједница, које спојене местом становања формирају сопствен културни екосистем, препознат од стране етномузиколога као специфични звучни идиом. У случају конструисања места фрулашком праксом довољно је сетити се Прислонице као географске одреднице препознате посредством фрулашке праксе, или у случају Шумадије одређеног стила извођења. Извесне паралеле могуће је повући и када је у питању личност фрулаша, попут Саве Јеремића, коме је у част фестивал „Дани Саве Јеремића“ постао заштитни знак Ражња. Телевизијски материјали у вези са природом, сеоским амбијентом, историјом и религијом често су заоденути звуком фруле као додатним подстицајем уграђивања сопства у окружење аксиоматске припадности.

Иако се у свакодневном дискурсу корени српске нације повезују са успостављањем средњовековне државе, представљене као логичан след интеграције етничке заједнице у територијалну и политички организовану целину, питање културног јединства као кључног услова дефинисања националног идентитета модерна је замисао. Процеси идентификације, ако се о њима уопште може размишљати као свесно изабраној стратегији у средњовековној држави, усмерени су на локалну културу до које је појединац могао да досегне. Структура

нације почивала је на плурализму локалности и појединачности, мозаику изолованих сингуларности које функционишу независно једна од друге. Састављен од низова који могу и не морају имати узајамне везе, средњовековни национални идентитет можемо окарактерисати као фрагментаран.

Проучавајући српску етничку мањину на простору Мађарске, Младена Прелић потврђује да без осећаја заједништва сâмо постојање државе није довољан аргумент за постојање нације (Прелић 2008: 49). Постизање културног јединства, као основног критеријума стварања националног идентитета, омогућено је, према мишљењу Ернеста Гелнера и Томаса Ериксона, индустријализацијом и развојем градова. Функционалистички усмерена доктрина културног егалитаризма резултат је потребе заједничке комуникације путем стандардизованог система опште писмености у индустријским друштвима, при чему образовни систем оптимизује поузданост и употребљивост неопходних вештина. Циљ нормирања свакодневних активности не огледа се само у профилисању одређених звања, већ последично и у унификацији заједничке културе (Gellner 1983: 35-38). Као једну од кључних тековина модерних држава, поред индустријализације, Ериксен види у развоју градских средина као стецшта „урбано-руралне солидарности“, јер упркос експонирања индигене културе као есенцијалне, градско становнишво одређује који ће то „реификовани аспекти руралне културе одсад бити национална култура“ (Eriksen 2004: 176, 177). Будући да је идеја суживота аристократије и сељаштва у средњем веку била незамислива и једнима и другима, ова констатација представља потврду чињенице да је национална држава модеран феномен (Исто: 177). Редифинисање сеоске праксе и њено прилагођавање новим значењима последица је укључивања великог дела становништва у заједнички економски и политички систем, при чему тенденција ка једнозначности не продире поједнако истом брзином и интензитетом у све друштвене делатности.

Промене које се у оквиру различитих уметности дешавају углавном нису симултане и одређене су блискошћу са свакодневним активностима. Будући да представља иманентно својство свих животних околности, стандардизација се најпре појављује на плану језика. Оригинални приступ на коме се темеље многа разматрања националног идентитета формулисао је Бенедикт Андерсон у својој студији *Нација: замисљена заједница* (1998), у којој се језик, као „инструмент

административне централизације“, види као предуслов развоја осталих аспеката у правцу националног (Anderson 1998: 47). Референтни оквир Андерсоновог „замишљања нације“ управо представља развој штампане речи на вернакуларном, разумљивом и свима доступном језику. Истовремена доступност информација на дневном нивоу омогућава поимање синхронизованог и симултаног замишљања нације као фикције „хоризонталног другарства“ и специфичне солидарности (Исто: 127). Иако се фокусирањем на штампани медиј ствара редуktivни поглед на културу, коме измиче репродуковање заједнице преко аудитивних и визуелних садржаја кључних за разумевање фрулашке праксе, Андерсонову премису можемо повезати са развојем медија, помоћу којих је фрулашка пракса посредством радија (касније и телевизије) развила модусе интеграције друштва при конструисању националног идентитета. Погрешно би било тврдити да национална свест није постојала пре појаве радија или штампаних медија (па и формирања модерне српске државе у 19. веку), али је идеја националне музике била усмерена на уметнички романтизам Корнелија Станковића, Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића, Косте Манојловића и других композитора, у чијим делима се народно стваралаштво експлицира као фундаментални вредносно-естетски аспект. О постојању фрулашке праксе на овим просторима можемо говорити знатно пре појаве стилизације фолклорног наслеђа, али је национални потенцијал попримила тек посредством медија у поменутом процесу културне унификације. Стандардизација је само последица национализације онога што у пракси свакодневног живота већ унапред постоји, при чему се хетерогеност локално и индивидуално диферентних појава прихвата као део културне разноликости. „Замишљање заједнице“ у овом случају реализује се ширењем, прихватањем и копирањем стила који је настао као амалгам претходних пракси и његовом уметничком ресемантизацијом.

Хомогенизацији, али и популарности и заступљености фрулашке праксе допринео је и развој других институција, попут културно-уметничких друштава, удружења за неговање традиционалне културе, манифестација различитог карактера и формата, а у новије време и формалних и неформалних школа за учење свирања на овом инструменту, које подупиру дисеминацију културне политике кровних медија. Лоцирање и анализа ових момената у историји

нације=фрулаштва има за циљ да покаже на који начин се свирачко умеће као облик свакодневне праксе прилагођавало новим околностима, доприносећи развоју извођачких, перцептивних, симболичких, педагошких и других аспеката.

3.1.4. Нација у пресеку индивидуалног и колективног идентитета

Униформизација се нуди „одозго“ кроз институционалне канале а прихвата „одоздо“ од стране њених учесника, тако да се национални идентитет у односу на фрулашку праксу спроводи успостављањем равнотеже поменутих перспектива. У зависности од интензитета стваралачких идеја овај концепт би требало схватити као ротирајући, будући да снага појединца често доприноси стандардизацији одоздо. Као одговор на изазове нивелације и усаглашавања локалних разлика индивидуалне свирачке стратегије кориговане су у смеру актуелних естетских вредносних система као универзалних на ширем географском подручју. Традиција је изнедрила појединца који својим талентом обликује дотадашње и формира нове стваралачко-репродуктивне тенденције, које обично не праве велики јаз, већ стварају управо утисак континуитета. Овај однос најбоље се огледа у дијахронијском прегледу развоја фрулашке праксе и смене принципа индивидуално-колективно на којима пракса свирања почива. Наиме, у периоду пре појаве медијске презентације фрулашка пракса била је део локалног колектива, при чему је појединац био изданак и настављач традиционалног ланца коме припада рођењем и географским оквирима. Временом су се изузетни свирачи издвајали из недиференцираног анонимног миљеа померајући дотадашњу праксу у смеру ближем или даљем од традиционалне норме. Почетак 21. века ревитализовао је сеоску праксу свирања на фрули, која у савременом контексту почива на признатим, познатим и медијски презентованим фрулашима „чуварима традиције“ (попут Љубодрага Михајловића, Далибора Годоровића, Миљана Токовића, Душана Антића, Стефана Радовановића и других).

Неоспорно је да друштвена идентификација није тек збир, сума или пресек целовитих субјективних идентитета, али се о индивидуалистима мора расправљати нарочито у контексту развоја фрулаштва као уметничке праксе у

другој половини 20. века. Јачање индивидуе између традиције и иновације створило је профил фрулаша-уметника, који постаје активан извођач професионалац, кадар да оствари уметничку каријеру (али и националну пензију). Допринос појединца који има снагу да промени читаво поимање једне праксе као националне, у случају фрулаштва најевидентније је у делатности Боре Дугића. Приступ појединцу базира се на чињеници да се национална културна свест „прелама у пракси индивидуалне дискурзивне свакодневице“ (Anderson 1998: 9). Питање корелације појединца наспрам/у колективу аналогно је међузависној паралели традиција-иновација, која се налази у константном процесу осцилације и међусобне корекције. Користећи Деридин (Jacques Derrida) концепт *различитости* (*difference – differance*) у контексту исцртавања културног идентитета црначке дијаспоре, Стјуарт Хол напомиње да дихотомију традиција-иновација не треба схватити као бинарну опозицију потпуне „другости“, већ као „разлику са истим својствима“ (Hall 1990: 229).

Схваћена као оквир животног искуства традиција обезбеђује обрасце сналажења у свакодневним ситуацијама нудећи шематизована решења, прихваћена од стране појединца у већој или мањој мери. Однос према традицији мери се степеном инвентивности у изналажењу нових и оригиналних решења, која у складу са потребама и креативним снагама субјекта морају бити одобрена од стране колектива. Како би постала део културног миљеа иновација мора проћи кроз процесе *селекције* и *прихватања*, односно ширења од њеног иницијатора на остале чланове све док не буде универзално прихваћена. Да бисмо говорили о континуитету једне праксе схваћене као традиционале, иновација у обрнутом процесу мора постати део традиције: традиција → иновација → традиција. У константној смени ових принципа оно што се препознаје као авангарда у једном, у следећем тренутку постаје део традиције. Преведено на језик идентитета појединац из колектива узима готова решења како би остварио оригинално учешће на културној мапи, док га колектив копирањем нивелише у ниво свакодневне праксе. У овој међусобној размени настаје проблем порекла и оригиналности извесног броја мелодија, које се у зависности од идентификационе стратегије пласирају на различите начине. Без обзира на порекло и аутентичност, однос према традицији одређује да ли ће појединачни комади бити представљени

као део анонимног фолклорног наслеђа или ауторског деловања. Да ли ће нешто од стране заједнице бити прихваћено као стандард националног мејнстрима зависи од степена дистанцирања од традиције. Притом, не мисли се само на извођаче који свој допринос процесу национализације иницијално дају у виду прихватања, копирања и усменог преношења појединих принципа, већ и ширег колектива који музику конзумира у свакодневном дискурсу. Оно што се на јавној сцени појављује као индивидуална новина постепено, посредством медија и осталих структура постаје део универзално прихваћеног стереотипа константно преобликујући свакодневицу, односно мењајући постепено изглед онога што Ериксен назива „стандаризована селектована култура“ (Eriksen 2004). Даровитог појединца не треба схватити само у смислу популарности као иноватора, већ пре у контексту усвајања његових идеја као потенцијално универзалних, јер његово умеће баратања традицијом одређује степен прихватања и копирања од стране других у контексту национализације. Занимљив случај су браћа Бајић који су до те мере поједина кола пласирали да су „враћена“ на ниво традиционалности. Креирање националне културне политике више иде на руку умереним искорацима, који су у константној вези са традицијом, него радикалним потезима који доминантно дефинишу лични извођачки стил. У процесу приближавања и удаљавања долази до преговарања индивидуалног и колективног, аутора и неименованог колектива, традиције и иновације, институције и свакодневице, што консеквентно доводи до губања у дијахронијском следу нестабилности и неизвесности као кључног аспекта националног идентитета. Контекстуално детерминисан национални идентитет није само дијахронијски нестабилан, већ се и у синхронијском пресеку његово поимање разликује на локалним, па и индивидуалним нивоима.

Могућност превазилажења опозиција појединац – група, Џенкинс дефинише на следећи начин: „(...) етнички идентитет је истовремено и колективни и индивидуалан, екстернализован у друштвеној интеракцији и интернализован у (личној) самоидентификацији (Dženkins 2001: 27). Сагласно томе, основу изградње колективитета било које врсте (у овом случају националне), чини бинарно дијалектичко повезивање супротстављених корелација. На трагу ових

поставки Данка Лајић Михајловић однос појединца и колектива види као основу концептуализације друштвеног идентитета музиком:

„(...) сваки музичко-фолкорни текст представља одраз корелације два идентитета: идентитета ствараоца-преносиоца и оног вида колективног културног идентитета кога називамо музичком традицијом. И сам обликован у датом друштвено-културном контексту, као суштински продукт друштва у коме живи, народни музичар-солиста је изаткан од генетски му додељених талената и дубоког печата културе којој припада, од материјално-техничког нивоа до оног кључног – нивоа мишљења о музици и мишљења у музици, њеног доживљавања и креирања“ (Лајић-Михајловић 2007: 139).

Аутономија појединца/ствараоца/извођача ограничена је свесним или несвесним, вољно или невољно прихваћеним искуством предака, као референтним оквиром социокултурног стварања (Исто: 136).

Следећи дијахронијску линију, а у зависности од степена отклона од традиције, стваралачке снаге, контекстуалних и функционалих аспеката у датом социополитичком и историјском тренутку, разликују се неколико типова фрулаша: *традиционалисти*, *народни уметници*, „чувари традиције“, *иноватори*. Будући да се на плану једног истог извођача могу испољити различити типови (било дијахронијски или синхронијски), предложене категорије не треба схватити као међусобно искључиве нити историјски условљене, већ као прожимајуће и комплементарне, детерминисане друштвено-индивидуалним ситуацијама.

Иако се у контексту овог рада фрулашка пракса у целини посматра као јединствен традиционални еволутивни ток смене статичних и динамичних принципа, *традиционалисти* су као тип фрулаша повезани са неговањем сеоске праксе у „природном“ окружењу „партиципаторног перформанса“. Високо профилисани наслеђем коме рођењем припадају фрулаши из ове групе показују најмањи степен инвентивности, подређујући индивидуални извођачки стил традицији, самим тим и лични идентитет локалној заједници. Свирачки домети у служби су потребе читаве заједнице изоловане од утицаја других, која национални идентитет освешћује преко сопствених културолошких система. Посвећени сеоском фолклорном наслеђу извођачи овог типа се у етномузиколошком дискурсу препознају као *анонимни даровити појединци* чије се умеће свирања разматра као део локалне праксе.

Промена друштвеног устројства у процесу индустријализације и његово сублимирање у економске, политичке, образовне јавне административне токове најавила је стандардизацију културе као заједничке својине свих грађана. Смештањем свакодневних пракси на јавну сцену, почев од делатности Саве Јеремића, појављује се профил *народног уметника* инспирисаног сопственим наслеђем, који колективни идентитет подређује личном у креирању сопственог стила свирања. Првобитни уметнички облици представљају „ехо“ постојеће традиционалне праксе, „прочишћене“ и прилагођене новим условима, именоване и приписане појединцу. У извесном смислу, следећи закључке Ериксона, Гелнера и Андерсона, овај тип свирача могли бисмо схватити као „праве националне“.

„Чувари традиције“, у односу на приступ фолклорном материјалу, могли би се схватити као (нео)*традиционалисти*, будући да свесно и несвесно сопствено умеће редукују изразито на сеоско наслеђе коме географски припадају. Упркос великој мобилности и сусретању са другим музичким традицијама, фрулаши из ове категорије виде себе као „чуваре традиције“, генетски предодређене баш за јединствен тип извођаштва. Међутим, будући да своје умеће доминантно представљају у оквиру „презентацијског перформанса“, као део сценске ревитализације у контексту очувања традиционалног наслеђа, добијају префикс „нео“. Изграђена свест о постојању нације као културног наслеђа мултилокалности, предност даје омеђеним и специфичним праксама које ови фрулаши негују. Иако подређени фолклорном наслеђу занимљиво је да се одређене слободе, микро-инвентивности, варијације, прожимања и прихватања као принцип свесно одбацују зарад идеје униформизације, која се у случају копирања сеоског стила свирања чини неприродном. Такође, окренути прошлости као систему вредности „чувари традиције“ актуелизују и употребу инструмента који је у међувремену маргинализован савременијом варијантом. Ограничен идејом традиције као статичног феномена, негативан став према интервенцијама било које врсте може бити изражен чак и код припадника млађе генерације. Без обзира на то о ком степену инвентивности је реч, (нео)*традиционалисти* лични идентитет подређују локалном као националноцентричном.

Обезбеђујући могућност одупирања трајном конзервирању, *иновација* чини саставни део традиције, али ће у ужем појмовном смислу бити разматрана у

односу на специфичне *етно* и *World Music* појаве у постсоцијалистичком периоду, које на традицију гледају као на инспирацију. Посезање за различитим видовима музичког изражавања, нестандартних за општеприхваћене моделе, последица је потребе извођача који тежи ка оригиналности и препознатљивости. Изражена самосталност у потрази за личним стилем извођења у први план истиче индивидуалне квалитете, који са националним имају везе тек у случају представљања на интернационалној сцени. Неда Николић, представница млађе генерације савремених фрулаша, у том смислу би се могла схватити двојачко: као фрулашица-уметница – у случају репертоара који одржава континуитет са претходном праксом, на супрот радикалном пресеку авангардне фрулашке музике која (барем још увек) није препозната као део хомогеног и универзално прихваћеног музичког израза. У овај тип фрулаша се, поред Неде Николић, могу сврстати и Бора Дугић, Милинко Ивановић-Црни и Слободан Тркуља.

Поменути типологија заснована је на узајамном уодношавању индивидуално-колективних свирачких приступа као основном критеријуму поделе која није дефинитивна, посебно у контексту савременог поимања прошлости као актуелне борбе за очувањем националног идентитета. Потреба за разврставањем овог типа у корелацији је са развојем фрулашке праксе у различитим друштвеним околностима, које активирају извесне музичко-стилско-идентификацијске аспекте као доминантне. Циљ ове категоризације није да национални идентитет сведе на случај појединца, већ да њиховим груписањем у дате типове укаже на важност разумевања дијалектичког односа колектива и појединца као комплементарног механизма.

*

Теоријски приступ идентитету, базиран на умрежавању различитих научних поставки има за циљ да укаже на модусе помоћу којих фрулашка пракса, као вид преплитања унутрашњих статичних и динамичних аспеката, одговарањем путем индивидуалних снага на изазове друштвено-историјских околности, утиче прихватањем и даљим преношењем на обликовање менталитета националне заједнице на овом простору.

3.2. Етнографија

Тематски оквир рада базиран на компаративном приступу сагледавања идентификационих и музичких корелата изискује богату етнографску грађу, која омогућава увид у развојне процесе ових концепата у циљу доношења закључака о њиховом међусобном утицају у широкој дијахронијској перспективи. Сумирањем бројних дефиниција етнографије Сања Поткоњак истиче вишеструкост значења и употребе овог појма као „дескриптивне науке, резултата спровођења етнографског истраживања и истраживање сâмо“ (Potkonjak 2014: 11), у чијем средишту се као последица *опсервације* налази *дескрипција* културних пракси (Cooley and Barz 2008: 4). Као резултат спровођења различитих дисциплинарних техника, темељно описивање базира се на разумевању света у који се етнографски измештамо успостављањем односа са изабраном заједницом, у циљу интерпретације емпиријских сазнања. Повезивање резултата добијених посматрањем, описивањем и разумевањем текста у контексту, позиционира етнографију као предуслов дисциплинарног фокусирања.

Интерпретативно оријентисана на етномузиколошки дискурс етнографија ће у овом раду бити рашчлањена на теренски рад и транскрипцију, као две кључне фазе истраживања.

3.2.1. Теренски рад

Теренски рад се имплицитно повезује (неретко и поистовећује) са етнографијом у ужем смислу, као методом прикупљања података. У савременом етномузиколошком приступу теренско истраживање концептуализује се као *искусствени* део етнографског процеса (Cooley and Barz 2008: 4), током кога се остварује интеракција између истраживача и појединаца као медијатора који пружају увид у дату праксу. Детерминисан међусобним односом, сусрет истраживача и казивача може се, према подели Раскина и Рајса, окарактерисати као *директан*, *индиректан* и истовремено *директно-индиректан* (Ruskin and Rice 2012: 310).

Директан однос остварује се „живим“ контактом са субјектом у *face to face* ситуацији конвенционално спроведеног теренског истраживања, које укључује интервју у виду партиципаторног посматрања, бележења усмених историја, биографских података и музичког материјала пре свега. Докторска дисертација у великој мери ослоњена је на грађу добијену сопственим теренским истраживањем, континуирано спровођеним од 2009. до 2012. године, потом и од 2016. године до данас.³⁰ Имајући у виду претходна истраживања као и територијалну заступљеност фрулашке праксе данас, у циљу мапирања ареала распрострањања одређених појава, теренски рад спроведен је на простору Рашког, Расинског, Јабланичког, Пиротског, Зајечарског, Борског, Шумадијског, Подунавског и Златиборског округа. Систематично бележење фолклорног материјала има за циљ употпуњавање фонду примера из готово свих области Србије, бележених у различитим временским периодима, као и откривање носилаца праксе свирања на фрули, препознатих од стране заједнице као адекватних презентера локалног/националног стила. Иако је процес унификације и стандардизације као основ национализације инициран од стране изузетних и изванредних свирача, његово прихватање, спроведено на нивоу „обичних“ фрулаша спремних да одређени манир усвоје, представља подједнако важан услов.³¹ Бруно Нетл ову ширу групацију види као „мејнстрим“ музичке заједнице, која универзалије свакодневног музичког искуства чини културно прихватљивим (Nettl 2015: 193).

Насупрот томе, индиректан однос имплицира изврстан степен дистанцирања, који услед коришћења секундарних извора у виду разноврсних писаних извора (историјских, етнографских, етномузиколошких, новинских, музејских, итд), нотних и аудио записа, омогућава увид у развој слике друштвеног

³⁰ Поред самостално организованих теренских експедиција, систематично истраживање области Расинског, Јабланичког и Борског округа, обавио сам као сарадник на пројектима Српског етномузиколошког друштва „Истраживање и очување елемената нематеријалног културног наслеђа кроз радионице и презентацију свирања на кавалу и фрулашке праксе“ у периоду од 2021. до 2023. године.

³¹ Занимљиво је напоменути да су досадашња истраживања потврдила да на територији Србије не постоји свирач који подједнако добро „барата“ различитим фрулашким стиловима. Разлог за то свакако не лежи у предиспозицијама и таленту, већ у избору правца коме фрулаш тежи. „Чувари традиције“ не усуђују се да свирају савремену музику; мејнстрим одбацује традиционално гутурално извођења као примитивно, заостало и недостојно квалитета; Бора Дугић неће свирати композиције које нису његове, а разлике се најбоље виде у тумачењу етничко-географски различито обојене музике влашког и шумадијског и јужносрпског стила.

и идеолошког света у коме је појединац живео или живи (Ruskin and Rice 2012: 310, 311). Условно назван „теренски“, рад на прикупљању материјала, дакле, не мора нужно подразумевати локативно измештање истраживача са циљем бележења музичкофолклорног материјала. Имајући у виду различите тенденције развоја и схватања националног идентитета као реперкусије фрулашке праксе, формирање фондуса подразумева прикупљање нотног и аудио материјала из различитих извора, релевантних за указивање на стилске одлике фрулашке праксе у историјско-географском контексту. Датирана на различите временске периоде, звучна и нотна грађа као основа развоја музичко-стилског аналитичког апарата, представља колаж примера преузетих из Фоноархива Факултета музичке уметности у Београду, приватних колекција, званичних и незваничних доступних аудио издања.

Иако се већи број фрулаша по питању омиљених прилика за извођење опредељује за сопствено окружење у кућним условима, сценско приказивање је у првом контакту са њима сугерисано као најпогодније место сусрета и показивања умећа свирања. Потреба да се истакне присутност „негде тамо“ насупрот „сада“ и „овде“ може се објаснити препоручивањем квалитета на коме извођачи раде током припрема за наступ, што их приказује у бољем светлу. Будући да највећи број манифестација наглашава везу порекла свирача и географски омеђеног музичког стила, приказивањем и вредновањем себе као представника локалног наслеђа фрулаши на неки начин изграђују позитивну слику о датој култури и значају сопственог инволвирања у њу. Омиљени локус измештања из сфере приватног у сферу јавног, поред сабора, смотри и манифестација народног стваралаштва у последњих неколико година, представља виртуелни приватно-јавни простор ослобођен пропозиција било које врсте. Чак и у ситуацији директног контакта и бележења „на лицу места“, сâми казивачи реферирају на снимке сопственог свирања објављених на интернет платформама, као релевантнијег и унапред припремљеног перформанса. Поједини фрулаши свесно се дистанцирају од истраживача не дозвољавајући му залажење у оне приватне нише које би расветлиле узроке настанка одређених извођачких избора. Међу њима се налазе и они који умеће свирања на фрули приказују искључиво као већ извршену радњу, која их заступа у виду објављеног студијског снимка/албума.

Услед израженог измештања у свет дигиталне реалности аналитичко укључивање у интернет-дискурс представља неизоставан део теренског истраживања, спровођеног од 2016. године до данас. Осим обимне званично и незванично објављене грађе доступне на јутјуб каналу и друштвеним мрежама, истраживање виртуелног простора открива важне податке у вези са начинима уписивања значења у аудио-визуелни текст, принципе комуникације, као и естетских критеријума и нормативних система исказаних кроз опције коментарисања и „лајковања“. Поред самог звука и биографских, дискурзивних наративних и вредносних метаподатака, у дигитални простор смештени су и педагошки аспекти, формално и неформално удруживање, продаја инструмената, градитељски подухвати, маркетинг итд.

Као вид комбинације директног и индиректног сусрета, „хибридна“ истраживачка методологија заснована је подједнако на учешћу колико и на посматрању. У случају фрулашке праксе могуће је „са стране“ посматрати не само учешће појединца у креирању праксе коју заступа, већ и рефлексije личних презентацијско-идентификацијских стратегија представљања сопства у свету дигиталне реалности. Терен се, дакле, конципира као посредно или непосредно прикупљање података, мета-података, сазнања, утисака и наратива у односу на проучавану праксу, кроз директно или индиректно учешће носилаца фрулашке праксе. С тим у вези, „удаљеност“ терена и његово спровођење релативизовано је посредством савремених технологија комуникације и редефинисањем комуникације саме у дигиталном свету дистанцираности. Било да се ради о „природном“ или виртуелном присуству, приступ теренском истраживању је, осим предметом проучавања, пре свега детерминисан позицијом истраживача.

Почетни развој етномузикологије базиран је на проучавању ван-европске, егзотичне, племенске, далеке, једном речју музике изван сопственог друштеног окружња (Merriam 1977: 196). Дистанцирана другост, подразумевана у историјском развоју етнографије, није питање географске удаљености већ је ствар позиционирања истраживача, његовог искуства, претходног познавања дате праксе и модела њеног разумевања. Однос према непознатом претпоставља објективно залажење у дубину разумевања система насупрот његовом подразумевању. Због непознавања културних кодова, дешавања на која наилази

аутсајдер неће препустити случају, што се као недостатак услед личне ангажованости и редукованим могућностима објективног просуђивања приписује истраживачима у властитим срединама. Немогућност дистанцирања од предмета истраживања у циљу изоштравања перцептивних и когнитивних вештина истраживача кључно се мењају инсајдерима.

Значајно место у редефинисању етнографске парадигме заузимају постколонијалне теорије у другој половини 20. века, настале као последица разумевања света као „глобалног села“ – простора константне мобилности и флукуације људи и идеја нарочито изражене у дигиталној ери 21. века (McLuhan and Powers 1989). Заокрет од проучавања „других“ према промишљању сопствене културне позадине испитује могућности и потенцијале превазилажења поменуте инсајдерско-аутсајдерске дихотомије. Упркос истраживању далеких светова, потенцирано бивање „у култури“ Бронислава Малиновског (Bronislaw Malinowski) има за циљ управо приближавање непознатог и његово преобликовање у форму разумевајућег сопственог искуства, као императива поменутог схватања теренског рада у поставкама Тимотија Кулија (Timothy Cooley) и Грегорија Барца (Gregory Barz) (Cooley and Barz 2008: 4). Дуготрајни боравак на терену, према Малиновском, има за циљ откривање „импондерабилија стварног живота“ или „другим речима, постоје читави низови појава од великог значаја које се не могу забележити испитивањем или прикупљањем докумената, већ морају бити посматране у својој пуној датости“ (Malinowski 1979: 17). Остваривањем личне повезаности са проучаваном културом, проживљавањем природе њихове свакодневице емпиријски се потврђују опсервације добијене неутралним посматрањем. Повезаност са културним системом, било да је у питању припадност стечена рођењем, географским лоцирањем или живљењем у њој и према њеним принципима кроз свакодневно искуство, предност даје стеченом интуитивном разумевању имплицитних и експлицитних садржаја, компетенција и вредносних механизма (Potkonjak 2014: 28-32).

Гледиште Бронислава Малиновског, које заговара емску позицију интерпретирања удаљених других, у истраживању сопствене културе (оној којој истраживач припада и са којом може да се идентификује) замењује супротан смер у виду дистанцирања од заједнице у циљу рационализације и рефлексивног

промишљања емпиријских сазнања. У оба случаја претендује се на неутралну „нулту“ позицију остварену нивелисањем јукстапозиције инсајдер-аутсајдер у процесу прављења „блиског“ од „другог“ и „другог“ од „блиског“. Начин постављања ове бинарне опозиције у равнотежу, у циљу постизања објективизације идентитета, детерминисан је културолошком удаљеношћу истраживача од сопственог предмета истраживања. Позивањем на академску аутономију посматрања превазилази се претпоставка поистовећивања истраживача и истраживаних у смислу унакрсног повезивања емско-етске и инсајдер-аутсајдер позиција. Без обзира на то да ли са истраживанима делимо иста искуства, сâмо спровођење теренског рада потврђује чињеницу да се услед интерне културне хетерогености не можемо у потпуности поистоветити са субјектима којима прилазимо. „Поетско отуђивање“ и „дефамилијаризација“ у односу на сопствену заједницу (Gulin Zrnić 2005), последица је потребе за „полиморфним“ разумевањем етнографа изграђеног путем „вишеструке лојалности и смештености“ (Potkonjak 2014: 30). Постмодерно превазилажење парадигме поларизације указује на потребу комплементарног разумевања бинарних опозиција, које, у циљу постизања веће информативности, претендују једна на другу.

Преиспитивање истраживачког усмерења у овом раду имплицирано је дилемом сопствене припадности/наклоњености мене као свирача и педагога, с једне, и етномузиколога који претендује објективној научној етској интерпретацији емпиријских и емских утисака, с друге стране. Сопствена искуства повезана су са праксом свирања на фрули још од детињства у оквиру школских приредби, активирања у КУД-у „Абрашевић Краљево“ и нешто касније кроз експерименталну наставу *тонских основа српског музичког наслеђа*, која се наставља формалним учењем на етномузиколошком одсеку у МШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву. Бављење народном музиком део је свакодневног интуитивног усвајања утицаја околине, директно повезане са сеоским културним наслеђем подручја Голије. Захваљујући формалним и неформалним видовима учења свирања на хармоници, техника свирања на фрули (иницијално научена у кућним условима у најужој породици од стране оца) убрзо је добила јасна обележја новокомпоноване народне музике самоуког свирача. Упркос

институционалним позиционирањем као ученика музичке школе и учесника радионице свирања фрулаша Срећка Перчевића у поменутом КУД-у, принцип учења остао је близак демонстрацији са понављањем, доприносећи аутосугестији приликом овладавања репертоара који је обележио фрулашку сцену у другој половини 20. века. Додатно интересовање, подстакнуто укључивањем фрулашке музике у оквиру савремене *етно/World Music*, преко састава и појединаца који су се у овом контексту активирали на преласку векова (*Балканика*, Слободан Тркуља и *Балканополис*, Бора Дугић и други), накнадно је допуњено традиционалном праксом сеоских свирача, између осталих и мог деде Славољуба Мартића.

Рад на Одсеку за традиционалну музику, касније преименованом у Одсек за традиционално певање и свирање, у музичким школама „Стеван Мокрањац“ у Краљеву, „Мокрањац“ у Београду, као и на Катедри за етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду, омогућио је преиспитивање претходно стечених знања, искустава и личних импресија свирања на традиционалним инструментима у контексту развијања педагошке праксе. Суочен са недостатком наставног материјала, методама рада и методичким принципима усмерио сам се ка побољшању система образовања, посебно кроз учешће у креирању плана наставе и учења под окриљем Завода за унапређење образовања и васпитања Републике Србије. Поред осмишљавања метода рада, педагошки рад изискивао је и убрзану продукцију материјала у виду обезбеђивања аудио и нотних записа и њихово усклађивање са потребама овладавања стилски различитих могућности из домена савремене и традиционалне праксе свирања на фрули.

Центрирање истраживачке оријентације на оси „in-out“ у овом раду у корелацији је са размишљањима Кирина Нарајана (Kirin Narayan), која заговара „хибридност“ етнографа истовремено смештеног у „свет ангажоване учености“ и „свет свекодневног живота“ (Narayan 1993: 672). Лична и професионална умешаност мене као „бикултурног“ аутора помера нагласак са дихотомије инсајдер/аутсајдер према ситуационо нестабилној идентификацији у средишту међусобно прожимајућих заједница и односа моћи (Исто: 671). Идентитет истраживача се у овом случају одређује као флексибилан и селективно усклађен са приликама на терену, при чему се етнографски приступ може дефинисати као однос према људима које проучавамо. Преиспитивањем сопствене опсервацијске

вишеструкости у контексту проучавања фрулашке праксе и националног идентитета са њом у вези, закључује се да она није само ствар датости, већ стратешког избора унакрсних техника интервјуисања. Координација одабира у тој констелацији није одређена искључиво познавањем праксе свирања на фрули, већ и интуитивном идентификовању са српском нацијом. Етнограф је, као стабилна категорија теренског истраживача, према мишљењу Кирина Нарајана, услед „мултиплексне субјективности и много унакрсних идентификација“ у постколонијалном периоду симултане припадности одавно закаснили статус (Исто: 676).

Као императив националног идентитета традиција се налази у сталном преговарању на линији индивидуално-колективно, јер и „најколективнији идентитет мора, у извесном смислу, постојати у свести појединачних актера“ (Dženkins 2001: 127). За разлику од вокалног и плесног, инструментално наслеђе понајвише је индивидуални чин, што теренски рад одређује као ситуацију директног сусрета лицем у лице. Извођач-субјекат је, као централни регулатор/проводник значења, мишљења, традиције, значајније место у научним промишљањима добио у последњих неколико деценија (Rice 1987; Narayan 1993; Stock 2001; Лајић-Михајловић 2007; Закић и Лајић Михајловић 2012; Ruskin and Rice 2012; Rice 2014; Закић 2015; Svanibor and Lasanthi 2018). Са упориштем у поставкама Раскина, Рајса, Џонатана Стока и Мирјане Закић, приступ индивидуалистима неопходно је разумети у контексту коципирања теренског рада. Моделирање истраживачке парадигме као „субјектно центриране музичке етнографије“ (Rice 2008), нарочито се оправдава издвајањем појединца из анонимног простора у условима јавне музичке сцене и истицања ауторских права, што је уједно у корелацији и са различитим типовима фрулаша издвојених у претходном поглављу.

Креирањем нових личних идентитета у покушају преосмишљавања новонасталих друштвених формација у свету глобализације, политичке фрагментације и детериторијализације, музичари као „најизузетнији“ представници заједнице, нису једноставно резултат културе и друштва већ и учесници који дају значење мењајући друштвене, културне и музичке системе приликом њеног формирања (Ruskin and Rice 2012: 299; Rice 2014: 43, 46). Ова

констатација евидентнија је у случајевима истакнутих фрулаша који су, уважавајући домете традиционалног наслеђа као модела сопственог развоја, успели да искораче у препознатљиво лично, истовремено утичући на развој фрулашке традиције прихватањем од стране шире заједнице. Довољно је поменути нека имена попут Боре Дугића, који је у своје стваралаштво уткао до тада актуелне обрасце, отварајући сопствено свирачко умеће, ауторско стваралаштво, па и градитељство као релевантан парадигматски модел копирања. Осим тога, Борино мишљење се у фрулашкој заједници узима као релевантна потврда система вредности. То свакако не значи да оваквих појединаца није било у контексту традиционалне сеоске праксе, окарактерисане као анонимне, али се њихово умеће углавном мерило квалитетом извођења постојећих принципа. Иако су свирачи били посебно цењени чланови сеоске заједнице као носиоци дешавања, самоидентификација углавном не претендује на свирање као основу препознавања, посебно због чињенице да овакав статус не доноси економску добит.

Полазећи од Слобинове (Mark Slobin) тезе да смо „сви ми индивидуалне музичке културе“ (Slobin 1992), Рајс као један од задатака субјектно центриране музичке етнографије види увођење „наративне кохеренције“ смештене у „биографијама субјеката и у интеракцији људи који заузимају донекле разичите субјектне позиције“ (Rice 2008: 28). Будући да се проблематизација докторске дисертације једним делом ослања на испитивање индивидуалних импресија у вези са идентификацијом на нивоу националне заједнице, музичко узорковање надопуњује се подацима о личним ставовима казивача, њиховим вредносним системима и закључцима, који у виду емских наратива употпуњавају интерпретативну слагалицу. Самим тим, теренски рад се као простор-ситуација субјектно-објектне интерференције фрулашке праксе као предмета истраживања, с једне, и њених заступника као носилаца значења, с друге стране, у процесу партиципаторног нарушавања равнотеже свакодневног природног окружења, разумева преко тријадног модела перформанса, наратива и интерпретације. Значај друштвеног позиционирања фрулаша се, дакле, не остварује само кроз перформатив као кључни аргумент, већ и кроз „саморефлексивно“ разумевање у виду разраде „друштвеног ауторства сопства“ (Исто: 29). Схваћен у контексту

„радикалног емпиризма“ као „методологије и дискурзивног стила који наглашава искуство субјекта и укључивање са другима приликом изградње знања“, субјекат се прихвата не само као „теоријска марионета“ или извор информација професионалних генералија, већ као тумач знања које у том случају није трансцендентално, већ ситуирано, договорено и део је текућег процеса (Narayan 1993: 680-682). Проблематизација фрулашке праксе као обележја националног идентитета помера фокус теренског истраживања са објекта на субјекат, чије заступање донекле објашњава артикулацију звучног импулса. Музички текст у смислу првостепеног податка обликован је не само традицијом као нужним оквиром, већ и ставом фрулаша-субјекта и његовим естетским начелима у систему вредности заснованом на замишљеној платформи заједничког узајамног деловања. Суштина није у сâмом свирању, већ у преференцијама које постоје према одређеној врсти музике, начинима њеног извођења, значењима која производе специфичне афективне емоционалне обрасце: производ и његова конзумација. Оснаживањем позиције испитаника у процесу успостављања дијалогске сарадње и међусобно корективног односа током узајамног преиспитивања знања и искуства охрабрује се уграђивање когнитивних и емпиријских импликација субјеката приликом доношења закључака. Покушај потпуног неутралисања дистанце, оствареног ангажованим етномузиколошким истраживањем различитих тематских опредељења, омогућено је унакрсним мешањем позиција моћи истраживача-испитаника приликом теренског рада са фрулашицом Недом Николић.

Насупрот *посматрању* и *сакупљању*, афективно *доживљавање* и *разумевање* „живљеног искуства“ у поменутој студији *Shadows in the Field* (2008) постулира се као суштински део теренског сусретања. Будући интерсубјективним продуктом дељеног ауторитета са казивачима, *разумевање* укључује рефлексивност у виду дескриптивне, наративне и евокативне наративне репрезентације (Titon 2008: 25-30). Тумачење се као вид споразумног усвајања налази у основи нове парадигме, која етнографију као дисциплинарни императив, види не као експерименталну науку која трага за законима, већ као *интерпретативну* у потрази за значењем (Geertz 2017: 5). Семиотички карактер интерпретативне парадигме, према речима Клифорда Герца (Clifford Geertz),

одређује културу као контекст друштвено успостављених структура значења при чему се личне, психолошке, мисаоне и когнитивне норме подређују и одређују установљеним обрасцима (Исто: 5, 14, 15). Захваљујући уважавању и позиционирању у/између поменутих приступа дизајнираних у циљу квалитативног истраживања фрулаша Добривоја Годоровића, студија Мирјане Закић (2015), иако у смислу добијања етнографских података представља другостепени извор проширивања корпуса музичког материјала, може послужити и као релевантан ослонац приликом стицања утисака о личности фрулаша.

Квалитативно залажење у партикуларне индивидуалне светове омогућава нормативно уопштавање културних образаца, чија квантификација представља аналитички предуслов интерпретативне дескрипције (Rice 2014: 20). Услед изражене потребе (критичког) уважавања личних исказа, важних приликом идентификовања локалних и индивидуалних културолошких разлика, прилагођавање упитника усмереног на структурирани и полуструктурирани интервју био је кључни задатак етнографије у овом раду.

3.2.2. Транскрипција

Упркос технолошком развоју савремених апарата за ефикасно бележење звука, о специфичностима музичке артикулације појмовно је практичније говорити кроз визуелну, а не аудитивну перцепцију. Као метод превођења звучног импулса у аналитички прихватљив и прецизан нотни материјал, транскрипција представља основу етномузиколошког научног дискурса, која се, услед иманентног подразумевања, у радовима често посебно не истиче. Будући да је докторска дисертација базирана на примерима од којих један део потиче из пера других истраживача, неопходно је, са циљем уједначеног представљања музичке грађе, критички се осврнути на приступе записивања инструменталне праксе развијане у различитим периодима за потребе различитих научних усмерења, како у глобалним тако и у оквирима домаће етномузиколошке праксе.

У недостатку уређаја за снимање звука, нарочито у периоду формирања компаративне музикологије, нотни запис уједно је био и једино средство приказивања музичке праксе удаљених култура (Nettl 1964: 76). Према мишљењу

многих аутора нотно писмо представља несавршен систем презентовања свих аудитивних специфичности одређене културе (Bartok 1951: 3; Seeger 1958: 184; Merriam 1964: 57, 58; Hood 1971: 51-54; Ciantar 1996: 4; Tagg 2013; Ranković 2020: 52). Поређењем транскрипција једне исте мелодије на симпозијуму SEM-а, одржаном 1963. године, показало се да не постоји јединствена формула записивања, будући да процес мелографије зависи од тога шта мелограф слуша и разуме под одређеном музиком (Ciantar 1996: 18). Свестан проблема веродостојности записа, Барток наводи да упркос тенденцији ка што објективнијем заступању звука потпуно верна музичка нотација, услед недостатка адекватних ознака, није могућа (Bartok 1951: 3). Уместо уобичајене нотације, најмеродавније средство за илустрацију звучне слике јесу трагови на самом снимку, али овакав поступак, према Бартоковим речима, није од користи, јер „људски разум није у стању да визуелне трагове преведе у тонове“ (Исто: 3). Међутим, упркос овим недостацима нотација још увек представља непревазиђен начин заступања идеја извођача (Nettl 1964: 63). У циљу *разумевања* и *доживљавања* одређених културних појава као „живљеног искуства“ (Titon 2008: 25-30), проблем апсолутног подударана два медијума није, међутим, само питање објективности, већ дискурзивне аналитичко-етномузиколошке сврсисходности.

Замисао „музичке картографије“ (Nettl 1960: 343), дакле, омогућава одражавање звучног импулса не само у физичком, већ и у културолошком смислу читања музичких појава. Правећи разлику између звука као физичке величине и музике као друштвено обликоване творевине, транскрипција је као прелиминарни вид тумачења смештена у домен интерпретације. На трагу превазилажења субјективно-објективних дихотомија, у транскрипцију се, као дела искуственог етнографског процеса доживљавања и разумевања „живљеног искуства“, уписују не само објективне чињенице, већ и субјективна тумачења утисака записивача заснована на познавању и разумевању дате праксе. „Максимална објективност“ записа може се постићи једино уколико се истраживана пракса разуме у контексту музичке традиције којој припада, онако како је перципирају припадници дате културе (Ciantar 1996: 6). Устаљени етномузиколошки проблем према ком свако „различито чује“ није (увек) последица недостатка музичке перцепције, већ културно условљеног слушања музике (Hood 1971: 94).

Приступ мелографији, детерминисан пре свега развојем научне мисли и предметом истраживања, може се сагледати преко фонемско-фонетске дилеме. Преузети из области лингвистике ови термини реферирају на употребу детаља у запису, при чему фонемска представља широку, а фонетска уску и детаљну транскрипцију (Nettl 1964: 64, Hood 1971: 55, Ciantar 1996: 14-16). Изостављање детаља, који доприносе јаснијем разумевању карактера стила, у записима заснованим на фонемским принципима потврђује да се њихово присуство може предвидети из њиховог окружења (Nettl 1964: 64). Тумачење је у том случају засновано на познавању извођачке праксе, технике извођења и самог стила са циљем музичке интерпретације.

Поред колебања између прескриптивних и дескриптивних тенденција, развој нотације у корелацији је са препознавањем музичко-техничких, естетских и извођачких експресија, унапређивањем конструкционих и акустичких аспеката музичких инструмената, развојем уређаја за снимање, архивирање и репродукцију материјала, као и апарата и софтвера за транскрибовање. С друге стране, приступ мелографији умногоме је одређен истраживачким позицијама у односу на посматрану праксу, културу и сâм предмет и циљ истраживања.

Почетак развоја транскрипције фолклорне музике везује се за интересовање мисионара и путописаца у оквиру колонијалних експедиција заснованих на тековинама културног хуманизма, оријентализма и универзализма из доба просветитељства (Myers 1992: 3), предузетих са циљем дочаравања сећања истраживача на сопствено доживљање незападних егзотичних култура. Размишљања импрегнирана ренесансним и просветитељским идејама природних закона и мерљивих чињеница насупрот метафизичким аксиоматским пропозицијама, навела су на преиспитивање музике у контексту истицања математичких односа музичких интервала.

У покушају да докаже аутентичност грчких дијатонских скала, Марин Мерсен (Marin Mersenne 1588-1648) међу првима је развио стандардизован систем у компаративне сврхе. Како су теоретичари музике постепено откривали законе хармоније, Мерсенова парадигма представљала је доминантну основу за европску крос-културалну музичку мисао и учвршћивање „хармонског универзализма“ током наредна два века (Ellingson 1992: 112, 113). Развој хармонског

етноцентризма и стандардизованог система односа погодовало је интензивирању универзалистичких претпоставки да слобода измене приликом записивања, додавање хармонске пратње уз употребу темперованог клавира, представљају побољшања. Тренд хармонизације, снажно подржан од стране Хермана Хелмхолца (Hermann Helmholtz 1821-1894), наилазио је на различита решења. Иако са музичке стране јасни и читљиви, прескриптивни записи Алис Канингем Флечер (Alice Cunningham Fletcher 1838-1923) и Џона Филмора (John Comfort Fillmore 1843-1898) у аналитичком смислу нису сасвим задовољавајући, будући да услед хармонизације представљају искривљену слику музичке реалности Омаха Индијанаца (Исто: 115, 116). Развијан под окриљем романтичарских идеја спајања фолклорних елемената са западноевропским начином размишљања, посебно у виду препознавања елемената латентне хармоније, западњачки етноцентризам снажно је одјекнуо и у словенским земљама. Композитори тог времена ревностно су, утирући пут не само популаризацији већ и селекцији примера који се у овај систем најбоље уклапају, развијали национални уметнички стил стандардизујући мелодијско-хармонске квалитете.

Док је Мерсенов систем имао за циљ да истакне сличности у прилог теорији „физичког универзализма“, Жан-Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau 1712-1778) је, напротив, истицао разлике у музици као подршку теорији „културног хуманизма“ (Ellingson 1992: 113). Према његовој концепцији природа музике не почива на физичким законима, већ представља културолошки условљену творевину чија суштина лежи у „утицају музике на људско срце“, а не у односу међу звуковима (Исто). Предност културолошкој парадигми дало је увиђање да стандардизовање музике у калуп западноевропских универзалија не може у потпуности бити прихваћено као адекватан начин разумевања истраживаних култура. Овај став је међу првима навео Гијом-Андреа Вијота (Guillaume-Andr  Villoteau, 1759-1839) модификујући постојећу нотацију додавањем дијакритичких ознака, како би прецизније одредио особености интервалских односа у египатској музици (Исто: 115, 116).

Од илустративног средства за демонстрирање унапред зацртаних универзалистичких теорија, транскрипција се током 17. 18. и 19. века постепено преобликује у инструмент за откривање културног диверзитета (Ellingson 1992:

110). Будући да намену конзервације материјала почев од краја 19. века преузимају уређаји за снимање звука, основна замисао транскрипције имплицира примену у истраживачке и аналитичке сврхе научне интерпретације, у виду документације која поткрепљује научне теорије.

Првобитне покушаје бележења у моменту извођења (*field transcription*), Бруно Нелт дефинише као неадекватне, наводећи као разлог дистракције које су могуће у различитим ситуацијама, посебно имајући у виду то да се ради о музичком стилу који записивачу није близак (Nettl 1964: 62). Поред очигледних недостатака записа прекриптивног карактера у условима „на лицу места“, неоспоран историјски значај документовања грађе допуњен коментарима и утисцима о природи музике и њеном утицају на околину, додатно указује на развој „културолошке парадигме“, односно посматрања музике као културолошког феномена (Ciantar 1996: 3).

Крајем 19. века научна мисао развијала се под нарочитим утицајем методологија и постигнућа из области антропологије, психологије и филологије, одредивши нове перспективе транскрипције изражене у радовима Франца Боаса (Franz Boas), Карла Штумпфа (Carl Stumpf) и Александра Џона Елиса (Alexander J. Ellis) (Ciantar 1996: 9). Истичући значај музике као саставног дела културног садржаја удаљених народа, Боас је у великој мери подстицао њено сакупљање кроз употребу западне нотације. Увиђајући недостатке лингвистичких транскрипција, насталих под јаким утицајем очекиваних и од стране европоцентрично културно условљених истраживача погрешно схваћених звукова, Боас се повезао са идејама „неограматичара“, према којима језик представља живи еволутивни организам. Његова етнографска дескрипција, заснована на проучавању путем емпиријских података, улогу музике повезује са интересовањем за откривање процеса и принципа културних промена (Ellingson 1992: 118, 119).

Ослањајући се на математичке доказе цент-система, а не на слушне претпоставке хармонског универзализма, Александар Џон Елис закључује да апсолутну висину тона (*absolute pitch*) није могуће добити: „То се једино може постићи уз помоћ аутентичног извођача, а вероватно би се и тада разликовали, јер ја нигде нисам открио ништа слично стандардизованом тону“ (Ellis 1885: 490).

Његов рад усмерен на тонска мерења допринео је значајним закључцима у погледу тонских система: „Музичка лествица није једна, није 'природна', чак ни нужно утемељена на законима конституисања музичког звука (...), већ веома разноврсна, веома вештачка и ћудљива“ (Исто: 526).

Мелогографски процес Карла Штумпфа је, у недостатку уређаја за снимање, био заснован на континуираном понављању узорка од стране извођача како би се стекао утисак о читавој структури мелодије. Најпре је записивао мелодијски костур транспонован *in C*, који је у даљем току рада допуњавао детаљима, ознакама за темпо и динамику, сугеришући подударност са западноевропским скалама. Суочен са чињеницом да је извођење приликом сваког понављања подложно извесним променама, определио се за приказивање „универзалне инваријанте“ елиминишући ситуације за које је претпостављао да су резултат случајности или грешке приликом извођења (Живчић 2008: 2; Nettl 2015: 78). У својој студији о Белакула Индијанцима (1886) Штумпф употребљава и дијакритичке ознаке за незнатно више (X) или ниже (O) интонирање појединачних тонова (Ciantar 1996: 10). Насупрот Боасовом директном теренском искуству, Карл Штумпф је мелогографски процес неретко базирао на снимцима других истраживача.

На развој транскрипције, али и успостављање компаративне музикологије, свакако највећи утицај имао је проналазак фонографа 1877. године омогућивши бележење и репродукцију фолклорне грађе. Први је у сврху мелогографије фонограф употребио Бенџамин Гилман (Benjamin Ives Gilman 1852-1933), указујући на микротонска одступања музике племена Зуни у односу на западноевропски систем. Уз додатак дијакритичких ознака, Гилман је за потребе откривања ових специфичности употребио систем од 45 линија, које на једнаком одстојању омогућавају бележење четврт-тонова (Ciantar 1996: 13). Иако детаљан и прецизан, овакав начин приказивања разумљиво је непрактичан и у музичком смислу тешко применљив. Снимање звука убрзо је постало нормативни етномузиколошки предуслов повезан са унапређењем објективности записивача, који не морају нужно бити у директној вези са процесом бележења.

На концу поменутих методолошких разлика, а услед увећаног интересовања за продукцију фолклорног материјала, почетком 20. века јавља се

тенденција ка универзалном приступу мелографији са циљем постизања уједначеног општег теоријског и аналитичког језика (Abraham and Hornbostel 1909: 1; Radinović 2010: 30; Nettle 2015: 74; Ranković 2020: 53). Први значајнији покушај успостављања јединственог начина записивања традиционалних мелодија уобличили су Ото Абрахам (Otto Abraham) и Ерих Марија фон Хорнбостел (Erich M. von Hornbostel), у виду методолошког „Предлога за транскрипцију егзотичних мелодија“ (1909), често називаним „Хорнбостелова парадигма“ (Ellingson 1992: 125). У циљу изналажења компромисног решења између прегледности и објективне прецизности, аутори, руковођени премисом према којој је „главни задатак нотне слике да изазове акустичку представу мелодије“ (Abraham and Hornbostel 1909: 4), заступају употребу стандардног нотног писма уз додатак дијакритичних ознака, које у великој мери могу да употпуне недостатке западноевропског система, не оптерећујући визуелну перцепцију и замисао музичке идеје.

У погледу интонације и укупне тонске слике, аутори се залажу за приказивање оригиналне тонске висине, како би се могао утврдити распон гласа код вокалних, односно штим код инструменталних мелодија. То, међутим, не представља императив њихове методологије, будући да је оном ко чита запис неопходна поједностављена слика. У том смислу, мелодије са већим бројем предзнака транспонују се у тоналитете са мањим бројем, притом водећи рачуна о томе да нотна слика буде позиционирана у средишњи простор петолинијског система, а не да се ослања на велики број помоћних линија (Abraham and Hornbostel 1909: 4). Употреба предзнака према њиховим упутствима требало би да кореспондира са западноевропским мелодијским и хармонским представама, али не у смислу препознавања тоналитета: „предзнаци се никада не пишу за тонове који се у мелодији не појављују“ (Исто). На тај начин се као предлог тонске слике иза кључа истовремено могу појавити и снизилнице и повисилнице. Осим прилагођавања стандардне нотографије музици ваневропских култура сугерише се и употреба дијакритичких ознака за више (+) и ниже (-) интонирање тонова, као и изостављање нотних глава у случају неодређене висине тона. Посебно су значајна њихова запажања у погледу украсних тонова: „(...) ако се одустане од

репродукције украса, могла би се јавити опасност да се употребљени тонски материјал непотпуно схвати (...)“ (Исто: 5).

Иако се залажу за објективно превођење звука на папир, аутори наглашавају да „нотни текст не сме да буде претрпан дијакритичким ознакама на штету прегледности текста (...)“, јер сврха нотног текста је да читаоцу омогући стварање представе о укупној структури дела (Abraham and Hornbostel 1909: 2). Упркос покушају нормирања процеса записивања, Абрахам и Хорнбостел остављају простор за субјективно тумачење квалитета извођења, а самим тим и за селекцију релевантних ознака. Мелографски принцип у великој мери ослања се на поверење према записивачу и његовим способностима да препозна „намеру извођача“ и на тај начин избегне непотребно оптерећење нотног текста елементима који нису од значаја за изградњу музичког тока и дефинисање стила. Уклањање „грешака“ из записа фокусирано је на компаративно сагледавање варијантних места, што представља методолошки поступак усвојен из филолошких истраживања (Radinović 2010: 31). Процена интенције извођача и његових (не)могућности остваривања замишљеног звучног идеала културолошки је осетљива позиција, заснована на субјективном доживљају одређене праксе. Бележење према сопственом утиску „по слуху“ посебно долази до изражаја у одсуству фонографских снимака:

„Где фонографски снимци из било ког разлога нису могући, морамо се помоћи белешкама по слуху. Ова метода има своје предности и ни у ком случају је не треба одбацити, али су при њеном коришћењу неопходни опрез и пажња. Најбоље је да истраживач сâм тако научи све песме и инструменталне комаде да његовом интерпретацијом буду задовољни и домороци. За критичара се мора изабрати музички посебно обдарен човек (опет по мишљењу његових сународника), и притом бити сигуран да његов избор није проистекао из пристојности и незаинтересованости. Тако ће бити могуће поуздано оценити шта је у музици домородаца суштинско (...). Метода учења може и поред фонографске методе да буде врло инструктивна, нарочито код компликованих инструменталних техника (...), чије је особености, као и однос конструкције инструмента са мелодиком, могуће докучити само на тај начин“ (Abraham and Hornbostel 1909/10: 14).

Упркос чињеници да пружа легитимитет „двострукој субјективности“ – с једне стране кроз „намеру извођача“, а, с друге, кроз „ослањање на утисак записивача, уздигнут до статуса основног мерила за процену о истој“ (Ellingson

1992: 125), „Хорнбостелова парадигма“ широко је прихваћена као темељни методолошки предлог компаративне музикологије у 20. веку.

*

Поменути приступи могу се, иако не експлицитно, препознати и у домаћој мелографској пракси, чијим се дијахронијским прегледом јасније разумева методолошка намера у овом раду. Развоју етномузикологије као научне дисциплине на овим просторима претходио је период бележења и публиковања записа народних мелодија са циљем сакупљања и конзервирања грађе с краја 19. и почетка 20. века. У методолошком смислу хетерогена, бележена по слуху и сећању, уз хармонизацију мелодија, без употребе адекватне опреме за снимање и репродукцију звука, пракса записивања на различите начине обележила је ово раздобље. Почев од записа Франца Мирецког у Вуковој збирци *Народна србска песнарица* (1815), интересовање за прикупљање народних мелодија настављено је кроз делатност географа, путописаца, музичара и композитора, попут Емануила Коларовића, Алојза Калауза, Корнелија Станковића, Фрање Кухача, Владимира Карића и Милана Милићевића³², махом заинтересованих за вокално наслеђе.

Први запис фрулашке праксе представља *Маиштање у свиралу* – фантазија Јосипа Шлезингера коју је Кухач објавио 1877. године. Иако остаје нејасно да ли поменути пример представља запис аутентичне свирке „србскога пастира“, или Шлезингеров уметнички омаж свирци коју је имао прилику да чује, сâм наслов, као и избор нотографских средстава, реферирају на карактер пастирске свирке. Будући да се анализом записа може утврдити да тактне црте не означавају присуство правилне метрике, већ границе мелодијских мотива, почетна ознака – *recitativo*, вероватно указује на рубато метроритмички систем, карактеристичан за овај жанр. Употреба тактне ознаке 2/4 у наставку записа одговара карактеру кола, често свираног у продужетку мелодије импровизованог карактера. Шлезингер брижљиво бележи употребу стакато и легато артикулације у мањим нотним групама, као и различите ознаке за орнаменте, такође карактеристичне за сеоску праксу свирања на фрули. Посебно је занимљив закључни детаљ кола у виду

³² Више о поменутих истраживачима видети у: Драгослав Девић (1960: 99-122).

задржавања финалиса (у запису забележеног короном) и скока навише у интервалу кварте, који се и данас као манир традиционалног стила извођења може чути на разним аерофоним инструментима.

О значају студије географа Владимира Карића (1887) за развој српске етномузикологије већ је било речи, а на овом месту осврнућемо се на његов приступ записивању мелодија. Недостатак података о пореклу записаних мелодија и инструменту на коме су изведене омогућава извесне аналитичке спекулације. Мелодије за игру су „живе“, што се доследно назначавала адекватним музичким терминима за карактер – *allegro*, *allegro vivace*, *allegretto*, *allegro vivo*, уз додатно евидентирање места агогичких промена – *poco a poco accel.* Такт је углавном дводелан или троделан, а као основу музичке мисли аутор види у четвортактној, ређе тротактној и петотактној фрази. У свим инструменталним примерима брижљиво је записано одступање од *non legato* артикулације, карактеристично за свирање на фрули. Занимљива је и појава акцената у примерима *Ћурђевка* и *Јелке тамничарке*, записаним у 3/8 такту, чиме се очигледно истиче наглашавање друге добе у такту. Осим јединствене ознаке за пралтрилер у примеру *Неда гривне изгубила*, може се закључити да Владимир Карић није обраћао посебну пажњу на извођење украса.

Формирање етномузикологије у Србији иницијално се повезује са објављивањем збирке *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча* Тодора Бушетића (1902), коју је приредио Стеван Мокрањац. Значај ове студије огледа се у предговору у коме се Мокрањац осврнуо не само на музичке карактеристике приложених записа и функцију напева, већ и на саму методологију бележења. Упркос наклоњености ка хармонизацији народних мелодија, Мокрањац сматра да уметничка обрада ових примера није адекватна: „Потписани, не стављајући презнаке за тонски род, уздржао се да с овога места утиче на начин хармонизације. Он сматра да народне мелодије, које Академија издаје, морају бити записане верно, како се у народу певају“ (Мокрањац 1902: VII, VIII). Међутим, када је у питању инструментална пракса Мокрањац даје другачије образложење: „Код мелодија, које се свирају у свиралу или на виолину и уз које се игра у колу, свуда су написани презнаци за тонски род. Тиме су музичари, који би хтели да употребе ове свирке, у неколико упућени на извесну складбу. Ово је

учињено зато, што ове свирке, крећући се у доста широком обиму, оваквим кретањем готово несумњиво одређују свој тонски род“ (Исто, VIII). Овакво схватање указује на потребу разликовања вокалног од инструменталног музичког мишљења, коме је приликом записивања неопходно приступити из другачијих позиција, тако да одговарају духу традиције за који се Мокрањац и као композитор залагао. Забележено је укупно десет мелодија које припадају жанру кола. Сва су записана у такту 2/4, а на основу назнака о карактеру на почетку записа може се закључити да су изведена у бржем темпу. Захваљујући пажљивом запажању у Мокрањчевим записима могуће је приметити принцип варирања на нивоу мањих мелодијско-ритмичких измена мотива, чак и у примерима у којима се јавља назначена репетиција. Особеност нотног прилога примера предвиђених за инструмент *свиралу*, јесте позиционираност у другој октави са предзнацима који упућују на тоналитете *in C* и *in D*, а у примерима *ресавка*, *секурчанка* и *ситниш* јавља се и промена тоналитета. Иако је могуће да су примери одсвирани у предуваном регистру на фрулама различитог штима, мора се имати на уму да их је Бушетић према сопственом нахођењу свирао на виолини (вероватно са извесним изменама и допунама). Исписивање легато артикулације у корелацији је са традиционалним сеоским начином свирања бележеним деценијама након збирке из Левча. Поред наведеног, Мокрањац истиче употребу украса користећи увек исту ознаку – *tr*.

О Ђорђевићевом сакупљачком раду и мелографији највише сазнајемо из сведочанстава сестара Јанковић које су са ујаком тесно сарађивале на послу оживљавања фолклорне грађе. Љубица Јанковић извештава да је Ђорђевић забележио и публиковао близу 400 „орских мелодија“ (Јанковић 1955: 250, 251), од чега велики број представљају обраде за виолину, клавир и/или гудачки оркестар. Према њеним речима, у Ђорђевићевим обрадама сачуван је „дух народне музике“, а поменути инструменти „(...) служе као најбоља замена народних музичких инструмената који прате игру“ (Исто: 251). Често се о Владимиру Ђорђевићу писало као о стручњаку који је „...рано схватио аутентичну народну мелодију и веома развио осећање за њу...“ и који је „...живео у народној музици и присно познавао народни живот у музичким обичајима“ (Јанковић 2019: 12, 13). Ове особине педантног и искусног мелографа препознају се у његовим

записима инструменталних мелодија из збирке *Српске народне мелодије (Предратна Србија)* из 1931. године. У погледу тонске структуре, понављања и истицања варијантних момената, Ђорђевићев начин приказивања одговара Мокрањчевом уз одређене допуне. У самом запису могуће је видети информације о пореклу мелодије и локалном називу за инструмент на коме се изводи. За разлику од Мокрањца који даје ознаку за карактер на почетку записа, Ђорђевић први пут метрономски прецизно наводи темпо извођења. Различити типови украса одређени су дужином трајања нотних вредности и у запису су истакнути другачијим ознакама за пралтрилер, односно дугачак трилер (*tr*). Истицање легато артикулације потврђује да се ради о елементу вредном пажње композитора-мелографа.

Допринос Владимира Ђорђевића развоју методологије записивања народних мелодија огледа се и кроз прилог сестара Јанковић, чији је мелографски рад формиран према његовим упутствима (Јанковић 1955: 251). Етнографски наратив Данице и Љубице Јанковић, базиран на великом теренском искуству и практичном познавању плесног наслеђа, публикован је у осам студија под називом *Народне игре*. Иако посвећене проучавању плесног наслеђа, значајан део прилога чине записи мелодија народних плесова, почев од друге књиге 1937. године. Као резултат укрштања етнографских искустава, записи настајали на лицу места дорађивани су касније према смерницама Владимира Ђорђевића (Ракочевић 2014: 229). Као важан сегмент накнадне обраде материјала истиче се одређивање тонског рода (Јанковић 1937: 5), које није могло бити спроведено у односу на реално звучање већ, врло вероватно, према Ђорђевићевом (гудачком) нахођењу. Поређењем записа може се утврдити да се ради о сродном приступу мелографији, заснованом на брижљивом одређивању темпа, нотирању ознаке за пралтрилер, легато артикулације на карактеристичним осминским покретима, а надамце у погледу информације о инструменту на коме се мелодија изводи (барем када је у питању фрула).

У односу на своје претходнике и савременике делатност Косте Манојловића методолошки није значајно допринела развоју мелографије. Неколико забележених кола у збирци *Музичко дело нашега села* (1929) позиционирано је на различите тоналне основе. Варијантна места назначена су

истовремено – као деоница другог гласа. Анализом записа може се утврдити да су украсни тонови у тумачењу Косте Манојловића део костура мелодијске линије. Одсуство других ознака за орнаменте, артикулацију и темпо извођења сведочи у прилог томе да су детаљи у његовој мелографској делатности подређени широј слици сакупљачког рада.

Скромни почетак развоја домаће етномузикологије назначен у поменутиим радовима, од којих се свакако истиче делатност композитора-мелографа, у методолошком смислу може се окарактерисати као хетероген. Значајно се примећује приврженост вокалној музици, посебно кроз делатност њене уметничке обраде и даљег популарисања у виду извођења ансамбала различитог типа.³³ Приступ транскрипцији одређен је потребама сакупљања традиционалне грађе и субјективним проценама записивача, који су у првој половини 20. века мелодије бележили по слуху, на лицу места или према сећању (сопственом или посредном), са циљем прикупљања, конзервирања и публиковања материјала. Будући да је импровизоване форме у оваквим условима тешко записати, забележени репертоар жанровски је оријентисан искључиво на кола (са изузетком Шлезингеровог *Маштања у свиралу*) – мелодијски и структурно једноставнији модалитет, који се лако памти.

Значајан помак у приступу транскрипцији допринела је употреба фонографа (касније магнетофона и других уређаја за снимање звука), као и развој научне мисли у контексту етномузикологије као интерпретативне академске дисциплине. Изразита некомуникативност радова погодовала је прихватању тенденција стандардизације транскрибовања у облику Девићевог предлога *Основних мелографских упутстава* (1974). Упутства су намењена студентима етномузикологије са намером да се мелографски поступак нормира у циљу успостављања заједничког аналитичког језика:

„Упутства која смо средили представљају покушај да на једном месту изложимо досадашње искуство познатих записивача (наших и странаца) ради изграђивања мелографске праксе будућих записивача. Очекујемо да ће она корисно послужити и допринети успешној конзервацији наше

³³ У том смислу народне игре више су послужиле као инспирација приликом компоновања оригиналних дела предвиђених за свирање на неком другом инструменту него као узорак за хармонизацију.

музичко-фолклорне грађе коју припремамо за предстојеће аналитичке и компаративне студије“ (Dević 1974: 5).

Обрађујући различите теме у вези са транскрипцијом, концепција Девићеве студије реферира на Хорнбостел-Абрахамову поделу према тематским областима, обухватајући укупно девет поглавља. Ипак, приликом објашњења различитих проблема транскрипције Девић налази ослонац пре свега у размишљањима Беле Бартока (Béla Bartók). Кључна смерница у том смислу представља тенденција ка постизању објективности кроз употребу стандардног нотног писма, уз додатак дијакритичких ознака (квоцајући тонови, стрелице за четвртонска одступања од интонације, ознаке за продужавање и скраћивање трајања), преузетих од Бартока. Одабир нотних вредности и њихово усклађивање са назнаком темпа конципирано је према Бартоковим упутствима: „Ако се извођење одвија између 50 и 100 метричких јединица у минути, треба да узмемо као основну вредност четвртину ноте. При извођењу између 100 и 200 откуцаја у минути основна вредност треба да буде осмина ноте. За извођење које прелази 200 откуцаја у минути узећемо као основну вредност шеснаестину ноте“ (Dević 1974: 32, 33). Иако су ове дилеме у избору нотних вредности увек присутне и донекле субјективно детерминисане, доследно спровођење предложене формуле могло би у неким случајевима недовољно јасно да одсликава темпо, који происходи из карактера саме музике. У погледу избора такта, када је у питању инструментална музика, Девић наговештава доминантну употребу двочетвртинске, ређе трочетвртинске и мешовите мере. Приликом нотирања украсних тонова предлаже се неколико решења: кратак предудар/постудар записује се ситном прецртаном осмином, двоструки и вишеструки предудар ситним шеснаестинама. Упутства предлажу и употребу ознака за мордент, трилер, пралтрилер и групето „(...) ако су украсне фигуре истоветне са онима које постоје у уметничкој музици“ (Исто: 52, 53). Процес варирања обележава се издвојеним системима у виду „фусноте“, што донекле онемогућава увид у развојни ток инструменталних комада који се не записују у целини. Тонски систем наше традиционалне праксе није мишљен из западноевропске перспективе дур-мол система, па стога Девић предлаже употребу оних предзнака који су реално употребљени, без указивања на лествичне и хармонске потенцијале.

Осим прихватања Бартокових начела, значајно упориште Девећевог начина транскрибовања представља тзв. „финска метода“, представљена домаћој јавности од стране Винка Жганеца 1948. године. Први корак приликом стандардизованог начина приказивања представља једнообразно бележење свих доступних метаподатака – наслов примера, информације о извођачу, пореклу мелодије, датум бележења, име и презиме записивача итд. Поред транскрипције извођења, финска метода подразумева и кратак аналитички део, који укључује увид у структуру поетског текста, тонски низ, амбитус, метроритам и формалну структуру дела. Кључни аспект предлога, који је обележио домаћу мелографску праксу, тиче се усаглашавања записа на заједнички финалис g^1 . Важно је напоменути да се овај поступак може приметити и у Бартоковим и у записима Миодрага Васиљевићева, који су директно претходили Девећевим мелографским упутствима. Ради лакшег уочавања сличности и разлика и уједначавања записа, за одређивање финалиса узима се последњи тон мелодије, јер се „у највише постотака напјеви завршавају тоником“ (Žganec 1948: 1). Питање односа тонике замишљеног дур-мол тоналитета и финалиса као мелодијског упоришта није сасвим јасно образложено у домаћој пракси. Жганец наводи да руковођени финалисом, као резултат најчешће добијамо Ге дур, ге мол, Еф дур, еф мол и Ес дур, у зависности од тога на ком ступњу лествице се мелодија завршава (Исто: 1). Упркос претпоставци да је могуће завршити тоном који не представља основно тонско упориште, пракса записивања предност даје изједначавању последњег тона са финалисом g^1 , што није увек у складу са природом извођења, нарочито када је свирање на фрули у питању. То је најлакше увидети паралелном анализом звучног и видео записа, при чему апликатура јасно указује на могућа решења.

Транскрипције инструменталних мелодија у студијама о областима Драгачева и Црноречја не одају утисак да се ради о утемељивачу мелографије, посебно имајући у виду то да се Девећева упутства често ослањају на Бартокове принципе објективног и детаљног записивања. Примери из Драгачева у великој мери сведени су на мелодијски костур са спорадичним знацима украса у виду предудара. Мордент, пралтрилер и дупли пралтрилер, као језгровити принцип украшавања фрулашких комада, у овим записима ретка су појава. Осим тога, како и сам аутор наводи, фрулашка пракса заснована је на принципу варирања, што се

из записа са назначеним репетицијама не може уочити. С друге стране, нешто потпунији записи из Црноречја обилују ознакама „tr“, али тумачење овог типа украса на ситнијим нотним вредностима у брзом темпу остаје нејасно. Оно што се може уочити као велики недостатак јесте и одабир начина представљања без наслова и напомене на ком инструменту су записане мелодије изведене (уз сам нотни прилог). Значајно за сагледавање фрулашке праксе јесте увођење помоћног линијског система за бележење гутуралне технике извођења у виду мелодијског костура са нотним главама које означавају неодређену висину тона (Dević 1979: 136).

Извесне сличности али и одређена побољшања у виду детаљнијег сагледавања фрулашке праксе могу се уочити у раду Димитрија Големовића. Детерминисани предметом истраживања Големовићеви записи оправдани су аналитичким приказом монографског типа студија у којима фрулашка пракса представља један сегмент целокупне грађе. Навођење назива инструмента, места порекла примера, имена извођача и других метаподатака значајни су у погледу разматрања распрострањености и заступљености одређених облика. Уједначено бележење метроритма, такта и ознака за темпо и приступ записивања на финалис *g*¹ омогућавају практичнији компаративни увид у дату праксу. Упркос указивању на различите видове изградње макроформе приликом понављања, нотним прилогом не илуструје се целокупно извођење. Као вид добре праксе тумачења записа може се истаћи легенда значења коришћених ознака (Големовић 1990: 50). Међутим, извесне недоумице могу се јавити приликом сагледавања орнамената, које аутор записује на различите начине. Паралелно са употребом ситних нота за обележавање једноструких и двоструких предудара (предложених од стране Драгослава Девића), у појединим записима користи се и ознака за пралтрилер, чије значење остаје упитно у вези са праксом ужичког краја. Обрађивањем других области, попут Такова (1994) и Подриња (1987), записивање украса недвосмислено је решено доследном употребом одговарајућих ознака за пралтрилер, мордент и трилер. Насупрот брижљивом записивању легато артикулације, ознака за стакато значајно је ретка појава у Големовићевим записима, што није у складу са стилем свирања на фрули. Значајан допринос развоју мелографије огледа се у скретању пажње на поменуте „двозвуке“, типичне

за свирање у селима западне Србије (Golemović 1987: 56). Ова појава се у запису третира као случајна звучна реализација изазвана недовољним удубавањем ваздуха у цев инструмента, при чему је горњи регистар тек у назнакама остварен. За илустрацију овог феномена користе се двозвуци у којима је горњи тон издвојен заградом.

Поменуто фокусирање тематског и методолошког приступа на фрулашку праксу и њене особености у оквиру индивидуалног стила Добривоја Тодоровића, умногоме је одредило приступ записивању репертоара у студији Мирјане Закић (2015). Кључни помак у односу на своје претходнике Мирјана Закић је направила у погледу записивања читавог тока извођења, са циљем детаљног бележења детаља који указују на варијабилни принцип изградње музичке форме. Овакав начин представљања пружа увид у микро и макроформално обликовање настало у тренутку извођења. Разноврсне ознаке за различите типове украса, нијансе у погледу артикулације и прецизно одређивање темпа, резултат су минуциозног рада заснованог на објективном приступу са циљем научне интерпретације свих параметара који указују на особености извођења Добривоја Тодоровића. Значајна новина у погледу представљања одређених музичких параметара свакако представља употреба ознаке за динамику, као и симбола за свирање „на вирашку“. Осим тога у студији се за представљање гутуралног начина извођења користе два система предложена од стране Драгослава Девића. Сви поменути аспекти чине ове записе детаљним, информативним, и мада обилују детаљима, читљиви су и одговарају музичкој логици пресликавања звука на папир. Стога се приступ транскрипцији фрулашке праксе Мирјане Закић може узети као парадигматски, будући да укључује све оно на основу чега се објективно могу сагледати особености репертоара.

*

Са исходиштем у критичком осврту на домаћу праксу транскрибовања заснованој на токовима развоја научног приступа у свету, предложићемо неколико кључних елемената неопходних за разумевање нотног прилога у овом раду. Најпре, важно је истаћи чињеницу да је транскрипција фрулашке праксе у приказаним радовима била усмерена искључиво на традиционалну сеоску праксу,

која се у погледу разматрања одређених параметара и избора начина њиховог што вернијег представљања разликује у односу на савремене облике музицирања. Будући да је значајан део материјала у овом раду базиран и на савременој пракси, неопходно је процес мелографије саобразити музичком мишљењу које се записом заступа. Имајући на уму два различита стила свирања, чије контекстуалне, функционалне, морфолошке, ерголошке и извођачке детерминанте не почивају на истим разинама, неопходно је начин записивања прилагодити датим праксама, руководећи се принципом што вернијег приказивања звучне слике (Hood 1971: 66).

Различити начини музичког мишљења на којима почива материјал који ће у овом раду бити разматран изискују транскрипцију са двојаким приступом, пре свега када је реч о тоналности.

За разлику од записивача из прве половине 20. века Драгослав Девић је с правом скренуо пажњу на то да наша традиционална сеоска пракса не указује на појаву хармонског начина мишљења у оквирима дур-мол система. Имајући у виду ритмичко-линеаран начин музичког обликовања, одређивање тонског рода самим тим није адекватно. Потенцијали латентне хармоније на једногласном инструменту нису остварени мелодијским кретањем, које се често реализује у пентакордалном и хексакордалном опсегу. За разлику од савремених примерака инструмента, који у основи увек имају одређену дурску лествицу, резултат традиционалног начина израде су фруле прављене без јасне тенденције за уклапање у одређен штим. Иако се у неким случајевима (посебно када су у питању мање фруле) тонски низ подудара са дурском лествицом, резултат произвољног начина израде су примерци са различитом основом. Музика изведена на оваквим инструментима, са уским амбитусом, без промене тоналног центра и тонског рода, указује на музичко мишљење које тоналност нема као важно упориште. Сагласно томе, одсуство стандарда у погледу штима не захтева одређивање реалне звучности наводећи на размишљање о употреби истоветног финалиса за ову групу примера. Досадашња употреба финалиса g^1 , иако омогућава стандардизован истраживачки језик, није најбоље решење када је у питању фрулашка пракса. Основна свирачка позиција, за коју се у случају великог броја инструмената као полазна тачка и најнижи тон узима c^1 , више одговара

тумачењу финалиса на другом тону тонског низа – d^1 . Важан аспект извођаштва јесте и употреба предуваног регистра за који је музички адекватније користити приказивање у другој октави. У случају опредељења за финалис g^1 моменат пресликавања мелодијско-тонске слике у другој октави визуелно представља изузетно високо позиционирање са великим бројем помоћних линија, наводећи на погрешан утисак да фрула може остварити пун тонски потенцијал у трећој октави. Осим тога, може бити нејасно да ли се мелодија чији је амбитус g^1-d^2 реализује у оквиру једног или два регистра и на којој је позицији на инструменту одсвирана.

Други критичан моменат је изједначавања финалиса са последњим тоном, што није увек у корелацији са свирачком праксом. Иако се већина традиционалних (па и савремених) примера завршава другим ступњем основног низа, моменат краја често је резултат одлуке у моменту свирања на којој ће се позицији у апликатури завршити. Неретко се као врста додатка (*codetta*) убацује квинта од почетног тонског низа инструмента, тумачена било као мелодијски костур било као постудар. Практично искуство, сусрет са казивачима на терену и видео записи пружају увид у распознавање завршетка на три различите висине: хипофиналису, финалису или хиперфиналису (видео бр. 2-4). Самим тим, коначна одлука не мора нужно бити опредељена на финалис, чиме би мелодије одсвиране на истом инструменту добиле различите предзнаке (поменутих Жганчевих Ес дур, Еф дур или Ге дур тоналитета) и створиле слику другачије тонске структуре, указујући на евентуалну промену позиције приликом свирања. Предлог записивања на финалис d^1 значајније може допринети овим одлукама посебно имајући на уму то да се тонски низ на фрули не шири испод тона c^1 . Као још један битан разлог навешћемо и то да се допринос докторске дисертације огледа и у њеној примени у школском образовном систему и употреби записа у сврху интерпретације, чиме се избегава непотребно транспоновање у односу на позицију свирања. У циљу постизања компаративне аналитичке комуникативности и уједначавања са записима преузетим из студија других записивача, неопходно је приступити „транслитерацији“/„транслитерацији“/„трансортографији“ – процесу превођења музике из једног система нотације у други (Ellingson 1992: 111, Ciantar 1996: vi).

Насупрот традиционалној, савремена пракса поштује тоналност као „оригинал“ коме се тежи сваким следећим извођењем, при чему фрулаши користе инструмент одговарајућег штима, како би се и тембровски уклопили са оригиналним извођењем. Важност тоналитета као битног својства музичког мишљења огледа се и на плану градитељства, тако да се фруле данас праве у свим штимовима почев од c^1 до f^2 . Музичка концепција у оквиру дур-мол система подразумева латентан или реалан хармонски језик, остварен пратњом деоница других инструмената, прожет променама тоналитета и тонског рода. Стога ће транскрипција визуелну слику ових примера да прикаже уважавајући изворни тоналитет. Будући да се особености фрулашког музичког језика ишчитавају из основне мелодијске деонице, у обзир ће бити узети примери у којима фрула има доминантно солистички третман. Продуцирана у виду студијских снимака, савремена пракса испољава тенденцију убрзавања током читавог извођења, не као вида агогичког нијансирања, већ неприметног распламсавања музичког тока. Сагласно томе ознака за темпо биће третирана у конвенционалном смислу као средња вредност целокупног извођења. Највише разлика у развоју нотације могуће је приметити у записивању украса, чије тумачење подразумева познавање дате праксе у контексту њеног историјског развоја (Hood 1971: 68). Будући да је тешко утврдити јединствен стандард приликом употребе одређених ознака, неопходно је предложити табелу њиховог тумачења у овом раду:






Табела 1: орнаменти

Свирање „на вирашку“ се као посебна техника извођења може једноставно назначити симболом (табела 2) на почетку транскрипције изнад линијског система, како запис не би био оптерећен цртицама у нотном систему,³⁴ посебно у условима нотирања извођења у целини. Као вид модификације звука свирку „са заржавањем“ могуће је третирати попут *сордине*, чијом се употребом утиче на измену основног тембра инструмента. За разлику од пригушивања тона,

³⁴ Погледати у: Мирјана Закић 2015.

делимично затварање „прозора“ на полеђини инструмента резултира шушкавијом и продорнијом бојом, омогућавајући јаче дување у инструмент без бојазни од предувавања у други регистар. Одлуку о престанку употребе ове технике свирачи некада доносе током свирања, што је неопходно додатно назначити симболом са дна табеле 2.

-  Свирање "на вирашку";
-  Гутурално свирање;
-  Престанак свирања "на вирашку";

Табела 2: технике извођења

Гутурално извођење се приликом сагледавања фрулашке праксе традиционалног стила извођења двојачко тумачи – као специфична техника извођења, чији је другачији тембровски резултат последица потребе да се нагласи волумен иначе не тако изражајног инструмента, или као деоница подражавања пратње у циљу истицања ритмичког ослонца неопходног када су у питању мелодије за игру. Будући да је сама природа грленог звука у мелодијском смислу подређена инструменталној реализацији у виду подражавања мелодијско-ритмичке окоснице неодређеним тонским висинама, њено маркирање у другом систему са „х“ нотним главама, чини се довољно разумљивим поступком. Међутим, као иманентну свирачком искуству и реализацији музичког тока, деоницу гласа довољно је нагласити у виду ознаке из табеле 2 на почетку записа. У том смислу грлени звук се подразумева, при чему је неопходно евидентирати извесна одступања од устаљеног начина извођења. Неопходно је нагласити и то да гутурално извођење укључује свирање „на вирашку“, па отуда предложена ознака представља допуну првог симбола из табеле. Пракса показује да је током извођења могуће променити технику свирања укључивањем или искључивањем тона из грла, што ће у запису бити обележено знаком за наставак свирања „са заржавањем“.

Специфичности влашког стила свирања умногоме се огледају на плану ритмичке организације у виду осцилације између тросложног и двосложног дводелног такта (6/8-2/4). Имајући у виду хармонско-ритмичку пратњу као и

генерални звучни утисак влашког мелоса, можемо рећи да је у погледу избора такта свакако адекватнија двочетвртинска мера. Будући да је мелодијска линија често заснована на нивовима од три или шест тонова приближно једнаког трајања, унутрашња организација такта захтева додатно образложење. Употреба триоле као фигуре која у датом трајању на једнаком одстојању тонова испуњава тактну целину свакако представља најпрецизније решење. Међутим, како карактер ове фигуре више указује на везу са тросложним тактом у оквиру других музичких жанрова, може се рећи да њена визуелна појава није типична за овај музички стил. Као вид компромисног решења може се понудити записивање у осминским групама по три означених као триолска група на почетку записа, док ће се у наставку записа овај маркер изостављати као подразумевајући.

Предложена методологија записивања има за циљ објективно приказивање музичких дешавања, логично одсликаних у визуелни медиј са циљем указивања на стилске особености, потенцијално практичних приликом звучне реализације у процесу ревитализације и интерпретативног оживљавања нотних записа.

3.3. Концепти тумачења музичког стила

Као један од централних појмова теорије уметности, филозофије естетике и критичке теорије, стил представља есенцијални „означитељ идентитета музичке историографије, односно музикологије саме“, које налик на историје других уметности сопствени предмет проучавања заснивају на низу стилских периода (Marković 2009: 77-88). Различити приступи анализи музичког стила³⁵ засновани

³⁵ Насупрот Платоновом есенцијалистичком схватању саме егзистенције уметничке форме (квалитет који једно дело има а друго нема), према коме је функција стила аксиолошка, аристотеловско генеричко тумачење у вези је са аспектима настанка дела (место, време, аутор, језик, род, жанр...). Овакво реалистичко схватање, које стил користи за критичко и аналитичко преиспитивање сагледивих, материјалних својстава дела, значајно је за разраду теорије стила почев од 17. века. Иван Супичић дефинише три кључна модела: *номиналистички*, *реалистички* и *есенцијалистички*, у чијој основи се налази однос према датом тексту. Према првом, стил је „етикета без своје суштине“, чија је основна улога именовање одређених појава са циљем њихове лакше периодизације. Реалистички принцип тиче се стила као општег начела скупа конкретних елемената заједничких сродним музичким делима. Есенцијалистичко становиште предност даје околностима духа времена, које самим тим нису емпијски ухватљиве или аналитички мерљиве категорије. Погледати у: Ivan Supićić 1978.

су на другачијем схватању самог појма и одређењу граница његовог значења као стриктно музичког или ширег културолошки заснованог концепта.

У најопштијем смислу појам стила може се схватити као конвенција у „сталној колебљивој равнотежи са субјектом“ (Adorno 2002: 205). Прихваћене као модалитети унутар-друштвеног деловања, конвенције, иако представљају нормативни принцип усмеравања мноштва ка јединственом колективном функционисању, не искључују могућност индивидуалног доприноса формирању стила. Груписање фолклорне грађе могуће је захваљујући постојању замишљеног општег (музичког) закона, присутног у сваком појединачном чину. Колективитет омогућава употребу заједничких изражајних средстава препознатих од стране друштва као прихватљиви начини изражавања. Целовитост друштва као естетске категорије одређује се устаљеним обрасцима понашања у условима сопственог стварања, обликовања и регулисања начина музичког мишљења.

Потреба да се стил схвати као „удаљење у односу на норму“ део је двосмислене снаге истицања дијалектичког поништавања ове дихотомије, јер се стил на тај начин дефинише као „однос у којем је истовремено садржано и прилагођавање моделу (норми) и удаљење од тог модела (...)“ (Stefanović 2004: 11). Тумачење привидне противуречности ове опозиције предност даје генеричким аналогијама комплементарног моделирања и међусобног заступања ових релација. Модел као замишљена референтна основа представља аналитички формулисану ирационалну апстракцију својстава, које указују на постојање јединственог заједничког система. Формулисан кроз низ продукција стил се као начин употребе језика позиционира ближе замишљеном инваријантном моделу. Истраживања Ане Стефановић потврђују да се основне поставке теорије музичког стила у 20. веку могу схватити у контексту структуралистичке дихотомије *језика* и *израза (langue-parole)* Фердинанда де Сосира, при чему се синтагматски (појединачни) чин одређује у односу на шири (парадигматски) ниво (Исто: 13).³⁶

³⁶ Позивајући се надаље на Хјелмслева (Louis Hjelmslev) и Натиеза (Jean-Jaques Nattiez), Ана Стефановић допуњује општу *langue-parole* поставку могућностима, које ови аутори разрађују донекле на сродан начин. Као трећи међукорелат којим се успоставља однос између *језика (шеме, система)* и *речи (употребе, чина)*, Хјелмслев уводи *норму*, насталу као „укупност индивидуалних исказа“, остварујући смисао у односу на „константе које су претпостављене у шеми“ (Stefanović 2004: 14). У извесном смислу свако појединачно извођење представља удаљење у односу на норму, јер се никада не користе сви елементи норме – у противном не бисмо говорили о партикуларизацији већ о самом систему. Музички језик никада није у потпуности остварен у

Парадигматска оса одражава вертикалну раван у језику узимајући у обзир чињеницу да се одређене језичке јединице могу заменити другим без нарушавања суштинске граматичке структуре. Синтагматска раван, с друге стране, задржава језичку посвећеност протоку времена и зависи од постепеног одвијања језичког значења током „извођења“ датог исказа (Agawu 1991: 16). У контексту изградње облика кола, мелодијски садржај у подређеном је положају у односу на формално обликовање засновано на двотактним, четвортактним и осмотактним фразама. Такође, избор орнаменталних и артикулационих средстава се у оквиру исте референтне мелодије разликује од извођења до извођења у пресеку синхронијско-дијакхронијске перспективе. Језик би у Сосировом смислу требало сагледати у укупности појединачних факата, односно у тражењу *инваријаната*, одвајањем онога што је *релевантно* (битно) од *редундантног* (узгредног и мање-више случајног) (Ivić 2001: 154). Доминацију одређених аспеката у односу на друге у контексту музичког језика, Жан Молино (Jean Molino) види као прву фазу *нормативног* и *поетичког* разграничавања „правилних од неправилних форми“ (Molino 1990: 134). Како се из претходног дела рада види, ова дилема често је била део основних поставки етнографије. Разумевање *langue-parole* опозиције у контексту тумачења музичког језика, Кофи Агаву (Kofi Agawu) тумачи као однос социјалног и индивидуалног: „О класичном стилу можемо размишљати као о језику (*langue*, прим. аут.), а о појединачним „исказима“ Моцарта, Хајдна и њихових савременика као различитих *парола*“ (итал. аут.) (Agawu 1991: 15). У случају фрулашке праксе когнитивно-аналитички формулисан и емоционално-интуитивно вербализован кроз различите наративне дискурсе, *шумадијски стил*, као вид референтне естетике, може бити тумачен у смислу нормативног оквира уписивања различитих индивидуалних решења, која поседују одређене заједничке

појединачном извођењу већ у свеукупности његових сингуларности. Стога, Ана Стефановић закључује да је *норма* „апстракција која је извучена из употребе методолошким издвајањем“, односно „апстракција створена употребом“ (Исто: 14, 15). По узору на Хјелмслева, Натиез у међупростор поставља *дело*, које није сводљиво ни на систем ни на употребу (према: Stefanović 2004: 16). Упркос томе, у аналитичком смислу дело се као централни појам користи за објашњавање/формулисање оба корелата поменуте Сосирове дихотомије, односно за образложење стила. Будући да је суштина постојања дела у његовом извођењу, у присуству сада и овде, препознавање стила није независно од његове крајње инстанце – не зауставља се на само једној координати, већ се смешта у пресеку тријадне концепције: језик (шема, систем) - дело - реч (употреба, чин).

карактеристике. Чак и у случају оригиналних композиција посезање за провереним квалитетима саставни је део личне музичке поетике и идентификационе политике појединца.

Иако се до претпоставке стила долази аналитичким апстраховањем издвојених елемената у виду инваријантног модела, његово појављивање није крај суцесивног једносмерног ланца, већ симултано постојање у језику и његовој употреби. Питање интерпретације условљено је *садржајем* као индивидуалном музичком идејом, с једне, и стилем као заједничким скупом карактеристика које различита дела поседују у оквиру датог културног контекста, с друге стране (Nettl 1964, 100). Однос *садржаја* и *стила* Бруно Нетл дефинише као међузависни услов постојања: „композиција не може постојати без одређених карактеристика (...), а ове карактеристике су, опет, само асптракције музичког садржаја“ (Исто: 100). Особеност стила не почива на специфичним, аналитички истакнутим посебним елементима, већ у њиховом односу са музичким контекстом једне конкретизације у ужем, и мелоса у ширем смислу. Уписивањем различитих индивидуалних извођења не нарушава се концепција стила, већ се напротив конституише: „Упркос потреби извођача да истакну личне домете сопственог извођења, њихова креативност, имагинација и умеће најчешће је усмерена потврђивањем већ устаљене праксе“ (Лајић-Михајловић 2007: 138). У својим тумачењима о постојећим етномузиколошким дискурсима Бруно Нетл издваја неколико услова стварања стила: биолошки, географски, језички, индивидуални и социјални (Nettl 2015: 320-324). Осим као вид профилисања критеријума обликовања музичког звука, стил се, дакле, мора разумети у ширем смислу као систем вредности, формиран у дијахронијској перспективи човекове везе са природним, географским, социолошким и другим условима схваћеним као животне околности. Поред проблематизовања епистемолошке основе аналитичког процесуирања повезаности поменутих околности са обликовањем стила извођења, о постојању разлика кључних за препознавање особености извођења одређеног поднебља сведочи и комбинација вербално-демонстративних исказа од стране носилаца праксе свирања на фрули. Упоредјујући приступ артикулацији међу свирачима из околине Рашке и југоисточне Србије, Миљан Токовић као важну одлику естетског квалитета истиче мекоћу сопственог свирања: „Мораш да имаш

онај такт који ће да буде леп за уво; кад изађеш пред публиком да то није опорито, да то није оштро, да то буде лепо и складно...“ (подвукао Б. М.) (транскрипт разговора са Миљаном Токовићем, Медвеђа, 2022. године). Ове речи Миљан јасно илуструје извођењем кратких музичких одломака имитирајући различите начине извођења [пример бр. 1]. Анализа музичке структуре не може се одвојити од структуралне анализе њене друштвене функције: „функција тонова у међусобном односу не може се адекватно објаснити као део затвореног система без осврта на структуру социокултурног система чији је музички систем део“ (Blacking 1973: 31). Ма колико идеја артикулисаног звука почивала на ендегеном развоју музичког мишљења, претпоставка постојања правила, као јединственог обрасца музицирања у оквирима традиционалне праксе, заснована је на идеји изједначавања стила са културом као регулаторним фактором друштвених критеријума обликовања вредносних система. Сагласно томе, стил као „начин писања, понашања и уметничког изражавања, скуп заједничких обележја који истраживани објект повезује с другим сродним појавама у култури и уметности“, односно као „скуп уметничких дела са заједничким или бар сродним обележјима (колорит, композиција, тема, жанр и, понекад, техника) у датом историјском периоду“ (Šuvaković 2011: 675), пружа могућност проблематизације карактера, изгледа, квалитета, односно изражавања описа категорије идентитета. Идеја „музикализације идентитета“, који стоји у дијалектичком односу са фрулашком праксом у виду музичких решења као одговора на културно-историјске околности, огледа се у музичком стилу: културолошке осцилације део су промена праћених различитим приступима музичког мишљења на фрули. Пракса свирања на инструменту, као друштвено прихваћен образац наученог понашања, утврђује стил као „избор из сопствене природе односа са друштвом као делом адаптивног процеса сазревања у култури“ (Blacking 1973: 25). Проблематизација овог концепта тиче се не само посебних издвојених елемената, већ њиховог односа са музичким контекстом као целином. Речима Хорнбостела „стил је тешко анализирати а да се притом не уништи управо есенцијални фактор садржан у неподељеној целини“ (Hornbostel 1948: 67). Имајући у виду ванмузичке предиспозиције обликовања стила неопходно је Сосирову концепцију проширити на концепт културе, као нормативног принципа историјски створених,

експлицитних и имплицитних, рационалних и ирационалних селективних процеса, који регулишу људско реаговање како на спољне тако и на унутрашње подстицаје (Kluckhohn and Kelly 1945: 84, 97). Као јединствен регулатор друштвеног облика живота, стил се налази у пресеку индивидуалних оригиналних иступа и колективне музикализације на општем нивоу, између културе и музике, језика и норме, дела и употребе. Захваљујући подражавању доследним интерпретацијама, с једне, и степену удаљења у односу на замишљену норму, с друге стране, могуће је говорити о постојаности, односно о формирању индивидуалних, локалних и других стилских разлика као посебних видова испољавања традиције. Ове разлике, мање или више изражене, могу се разматрати као део веће стилске целине или као систем за себе.

Проблематизација стила као теоријског концепта у етномузиколошким студијама спроводи се на различите начине. Компаративно одређивање представља најчешћи покушај издвајања „стилских слојева“ унутар једног или између друштава, чија разлика почива на специфичним типовима економских или друштвених активности (Blum 1992: 165).³⁷ Велики број етномузиколошких студија показује тенденцију ка издвајању универзалних категорија, при чему,

³⁷ Блам издваја преглед најважнијих приступа стилу у етномузикологији: 1) Настојећи да наброји карактеристичне елементе неког система и да укаже на њихове улоге и односе, Хорнбостел се ослања на разлике постојанијих (есенцијалних) и променљивих (случајних) компонената. Користећи термин *стил*, описивао је различите тоталитете, првенствено оне који обухватају уобичајено понашање музичара – у смислу начина извођења насупрот ономе *шта* се изводи (у: Blum 1992: 170). 2) Георг Херцог, под утицајем Боасовог антрополошког гледишта развоја културе као резултата утицаја и међусобног прожимања са суседним народима, стил описује као скуп „обележја“ или „својстава“ која могу и не морају да конституишу складну „гешталт“ конфигурацију, као предмет континуираног уписивања. Постулирање стила као динамичне категорије формулисано је уопштавањем која се односе на ограничен број транскрибованих нумера из сваке културе (Исто: 171, 172). 3) Три типа музичких система, који се разликују по степену осмишљености тонских и ритмичких односа, Роберт Лахман (Robert Lachmann) сматрао је носиоцима различитих друштвених функција: песме жена, литургијске кантилације и празничне песме (Исто: 173). 4) Константин Брајлоју (Constantin Brăiloiu) доказивао је да извесни „системи“ као „кохерентни скупови уметничких поступака, који подлежу појмљивим законима“ одговарају „одређеном типу цивилизације, суштински окарактерисаном једнообразношћу занимања и поковања наслеђеном поретку ствари“. Анализа таквог система има за циљ откривање постојаних и „природних“ принципа помоћу којих се успостављају стилски и дијалекти (Исто: 176). 5) Према мишљењу Алана Ломакса, стил функционише и као „симбол“ и као „учвршћивање“ уколико млади људи кроз певање науче норме понашања у својим културама: „стил песме симболизује и учвршћује извесне важне аспекте друштвених структура у свим културама“ (Исто: 180). 6) За Белу Бартока јединственост или хомогеност стила била је главно својство „сеоске музике“, посматране као идеалтип или „засебан тип мелодијске креативности, која, пошто је део сеоског окружења, одражава известан униформни емоционални образац и има свој сопствени специфични стил (Исто: 188).

приликом анализе одређених теренских података, оне од локалног значаја имају истакнутије место у односу на глобалне. Стога је развој стилских концепата и општих аналитичких процедура ограничен на једнозначна тумачења у оквирима одређене културе или праксе унутар ње. Апликативност музичке анализе приликом представљања локалних географских и индивидуалних специфичности обликовања музичког мишљења такође је део домаће етномузиколошке праксе у оквиру које стил није експлициран као референтан теоријски концепт, већ као подразумевана саморазумљива категорија.

На различите стилске специфичности у односу на географско подручје, међу првима упућује Владимир Карић: „Мелодије, како песама тако и игара народних, не само да су многобројне, него их и сваки крај има својих засебних и у свакоме се, готово, друге и свирају и певају“ (Карић 1887: 188). Свестан да због усменог преношења и недостатка већег броја записа није могуће извести прецизније закључке, концепт стила географски детерминисан остаје недовољно разрађен. Класификујући народне мелодије из Левча према одређеним критеријумима проистеклим из специфичности саме праксе, Стеван Мокрањац свесно истиче појединачне елементе који су од суштинског значаја за изградњу традиционалних облика музицирања: мотивски склоп, композициони принцип, такт, тонски систем, формално обликовање. Аналитички приступ проистекао је из потребе указивања на постојање националног стила, на шта упућује Мокрањачев закључак: „Ми смо изнели да у нашим мелодијама има правилних музикалних мисли, и да се те мисли изражавају по извесном закону (подв. Б. М.). Тражити ове законе, значи тражити (ако смем да упоредим) музикалну граматику (подв. Б. М.) и логику, по којој наш народ пева и свира, а несумњиво је да ће Српска уметничка музика бити само она, која ће се на овој основи подићи“ (Мокрањац 1902: XXI). Закономерност стилских индикатора као супстанцијалних националних атрибута, приметио је и Коста Манојловић: „Све су ово елементи који дају нашој народној музици, створеној, у већини случајева, на селу, позитивне музичке вредности, које се имају искористити, са својим националним карактеристикама, за стварање *националне* музичке културе“ (Манојловић 1929: 62).

У контексту омеђавања музичког дијалекта одређеног поднебља у радовима Димитрија Големовића, закључци музичке анализе упућују на

постојање стила као заједничког именитеља великог броја примера, чије су сродности последица различитих фактора. Питање повезаности музичког израза са природним, економским и историјским утицајима, Големовић истиче пишући о области Бујановац: „Само бисмо нагласили да су сва кретања и историјска збивања која су се одвијала у прошлости утицала на одржавање, а и мењање обичаја, навика и схватања становништва овог краја, што је утицало на стварање карактеристичне музичке и орске традиције“ (Големовић 1980: 12). Разноврсност и богатство традиције Бујановца приписује се етничком саставу становништва које чине Срби, Албанци и Роми (Исто: 15). Насупрот хетерогеној традицији насталој захваљујући мултиетничком саставу становништва који чине поменути етници, народна музика ужичког краја показује знатно већи степен јединства: „Без обзира на разноликост видова народног музичког стваралаштва, после њиховог детаљнијег сагледавања, постаје јасно да су они – без обзира на то којој музичкој врсти припадају – веома слични. Потекле са истог извора – вокална, инструментална и вокално-инструментална музичка традиција садрже многе заједничке особине“ (Големовић 1990: 43).

Однос праксе свирања на фрули као друштвено обликоване активности и околности културног развоја, Драгослав Девећ види као узрок постојања два доминантна стила, релевантна и за проблематизацију у овом раду. Процес развоја друштва иницирао је савремене тенденције, које се, иако део еволутивног тока, у раду јукстапонирају традиционалном приступу ради јасније диференцијације. Систематични приступ сагледавању овог адаптивног поступка, тиче се свих аспеката фрулаштва, од морфологије до обликовања звучног спецификама. Стилско прилагођавање новим условима Девећ формулише као „начин свирања“ разликујући извођење старије и млађе генерације³⁸ (Девећ 1978: 69). Подела на традиционално и савремено свирање прихваћена је како у научном тако и у свакодневном дискурсу у виду такмичарских пропозиција, чији утицај у друштву је још увек значајан. На фрулашким манифестацијама могу се уочити два кључна критеријума која се директно тичу стила: географско порекло извођача/дела и начин извођења у Девећевом смислу. За разлику од Девећа који не улази у

³⁸ Генерацијска подела данас се чини несврхисходном будући да све већи број младих фрулаша претендује управо на старији стил свирања.

појмовно разјашњење самог концепта, Блам начин свирања види као основу дефинисања стила: „Када се стил схвата као начин извођења уместо као структурална окосница, ово друго се може третирати као константа у односу на коју се утврђују карактеристични начини остваривања једне есенцијалне идеје“ (Blum 1992: 191).

Као историјски динамични феномени који реалност конструишу у специфичним дијахронијско-синхронијским културолошким и социополитичким околностима, национални идентитет и фрулашка пракса могу се кроз стилски дискурс у општим појмовима дефинисати као варијантне категорије које одликује одсуство чврстог структурног планирања. Генерализација оваквог типа недовољна је приликом указивања на моделе помоћу којих фрулашка пракса учествује у изградњи свакодневне реалности у одређеним историјским ситуацијама. Стога је стилску анализу неопходно методолошки и контекстуално конципирати/развијати. Премиса узајамног деловања омогућава увид у еволутивне стратегије, које се у датим друштвеним околностима испољавају као „структурно тежиште“ дате праксе (Роровић 1998: 109-114). Евидентне разлике у музичком изразу, које ће у раду бити приказане као различити стилови, резултат су динамичних друштвених процеса који фрулашку праксу обликују у различитим околностима. Дефинисање стила засновано је на структурно-формалној етномузиколошкој анализи дела, која обухвата све музичке и ванмузичке параметре: терминологију, ергологију, морфологију, контекст/функцију, орнаменте, артикулацију, мелодијско кретање, тонску структуру, тембр, метроритам, темпо, форму и композициони принцип. Поменути елементи се у контексту историјског, географског и социолошког простора испољавају на различите начине формирајући специфичан начин музичког мишљења. Циљ стилске анализе није само издвајање елемената који се сматрају најрелевантнијим, већ указивање на принцип њиховог међусобног уодношавања као референтних ознака идентификације у специфичном персоналном, темпоралном и локативном оквиру. Будући да се у раду барата културолошки, функционално, жанровски, географски и историјски разноврсном грађом, процедурално формулисање стилске анализе мора да буде довољно флексибилно и уопштено да, користећи уједначену методологију, буде у стању да открије

заједничке елементе фрулашке праксе, али и да укаже на манир појединца приликом третирања одређене традиције. Стога се као најрелевантније чини одређење стила у виду понављања дистинктивних параметара у већем броју примера, препознатих као својеврсна конвенција у одређеним околностима.

*

Са упориштем у поставкама Срђана Тепарића, који појмове из области књижевне теорије разматра као део аналитичке методологије наука о уметничкој музици, конкретизација стилске анализе биће првенствено усмерена на издвајање *стилских црта*, као најмањег градивног елемента стила. Реферирајући на лингвистичке концепте хијерархијски различитих нивоа, Тепарић стилску црту или „стилему“ дефинише као несамосталну јединицу одређену музичким контекстом у коме се издваја као „дистинктивно својство које стилски неутрално разликује од стилски обележеног“ (Тепарић 2023: 189). Да би неки покрет био окарактерисан као *стилска црта* неопходно је да у контексту целине музичког ткива буде истакнут као особен и наглашен. Издвајање појединачних параметара могуће је захваљујући функционисању у контексту осталих музичких дешавања: „(...) стил обухвата различите карактеристике, мада, са друге стране, оне нису увек стилске; односно, само извесни аспекти 'тематике' – форма и осећање дела – јесу елементи стила“ (Marković 2009: 16). Селективни приступ увек у обзир узима међуоднос различитих елемената музичког ткива. Такође, један исти елемент у другачијем музичком оквиру нема исти стилски значај: „(...) заједничке одлике многих дела могу бити у извесним делима стилски релевантне, а у неким стилски ирелевантне, док друге могу бити значајне не због тога што су присутне у великом броју дела, већ зато што се никада или готово никада не јављају у другим делима“ (Исто: 17). Статус и границе стилске црте одређене су музичким контекстом и духом времена који једну музичку епоху дефинише на одређен начин. Најмањи музички покрет релативизован је посредством сложености музичког ткива и значењем које заузима у односу на целину музичког исказа, као и језичке норме. Да ли један музички елемент може бити схваћен као *стилска црта* не одређује његово својство, трајање, обим или сложеност, већ окружење у коме се појављује. Посебност издвојених музичких средстава (одређен

мелодијско-ритмички покрет, орнамент, ритам, тембр, техника свирања итд.), остварује се њиховим учесталим понављањем на ширем репертоарском плану. Да би неки елемент имао улогу структурног тежишта он мора бити позициониран између језика као система и исказа као његове употребе; мора бити присутан и у делу и у језику. Посебност елементу даје чињеница да се он понавља у скупу дела, повезујући их самим тим у јединствен музички израз. Задовољењем ова два критеријума (дистинктивност и репетитивност) било који елемент музичког ткива аналитички може бити констатован као *стилска црта*, чијим груписањем се постиже доживљај стила. Као пример издвојене *стилеме* у фрулашкој пракси може се навести појава легато артикулације у контексту традиционалног начина свирања кола. Велики број примера показује да је везивање по два тона учестали принцип поједностављеног наглашавања/груписања ритмичких фигура у једноставније обрасце. Појава овог елемента у другачијим околностима може се једноставно сматрати анахроном грешком, изазваном недостатком свирачке технике, али и врстом „архаизације музичког језика“ (Тепарић 2023: 190).

Музички ток, међутим, функционише једино као целина симултаним деловањем различитих истакнутих и мање истакнутих елемената, који једино у садејству чине једно дело, језик или стил особеним. Стога се издвојени елементи разматрају у садејству са другим дистинктивним цртама у чијем односу се остварује *стилска формација* као „скуп карактеристичних стилских црта (стилема) заједничких низу дела“ (Исто: 191). Легато артикулација заједно са гутуралном техником, у комбинацији са свирањем „на вирашку“, варирањем мелодијских мотива у недоследном конципирању макроформе, чини целину вишег реда својствену за жанр кола на ширем географском подручју. Етномузиколошки дискурс аналитичког повезивања у целине вишег реда детерминише не само „дух времена“³⁹, већ увид у естетска начела одређеног

³⁹ Символика времена као важна одредница музичког стила представља базичну основу Имбертијеве психолошке семантике музике: „Музика је симболичко представљање времена, још тачније, представљање унутрашњих искустава времена која представљају интеграцију и дезинтеграцију Ја у његовом постајању“ (Stefanović 2004: 18). Јединство уметничког стила се према томе огледа у свим манифестацијама културног живота колектива једног времена. Однос дела према наслеђу налази се у основи Семперове (Gottfried Semper) поделе на природни (законитости које произилазе из структуре самог музичког ткива) и историјски (обухвата утицај контекста) слој уметничког остварења. Стил се према томе тиче „усаглашавања једне уметничке појаве са њеном повешћу настанка, са свим условима и околностима њеног постајања“ (у: Marković 2009: 38, 39).

поднебља као дела културног наслеђа и особености етничких карактеризација музичког мишљења. Проистекао из саме праксе, критеријум дефинисања стила може бити заснован на различитим географским, историјским, контекстуалним, културолошким, индивидуалним и естетским факторима. У контексту сагледавања фрулашке праксе у дијахронијској естетско-социјалној перспективи у овом раду разликује се неколико базичних *стилских формација*: *традиционални шумадијски стил*, *традиционални североисточни српски и влашки стил*, *традиционални југоисточни стил*, *савремени шумадијски стил* и *савремени североисточни влашки стил*. Сваки од поменутих стилова може се разматрати засебно у виду самосвојног односа норме и исказа, а у вези са одређеним поднебљем, етничким идентитетом или начином музичког мишљења, као локално специфична или универзална појава на националном нивоу.

Употребом Девидевићевих одредница *традиционално* и *савремено*, сугерише се постојање заједничких *стилема*, које *стилске формације* обједињују у целине вишег реда – *стилске комплексе*, са другачијим значењем у односу на теоријску поставку Срђана Тепарића. Овај ниво се у оригиналној концепцији такође састоји од низа *стилских црта*, али, за разлику од *стилске формације*, заузима прелазно место између ове две структуре (Тепарић 2023: 190). Имајући у виду сложен вишеслојан музички систем на који се оригинално односи, *стилски комплекс* настао је из „потребе да се дефинишу специфична обележја стилских формација“, попут монодијског, концертантног, ораторијумског, бел канто стила итд. (Исто). Будући да се у контексту фрулашке праксе не препознаје јединство музичких дешавања на овом нивоу, тумачење *стилског комплекса* у појмовном смислу поставља га у овом раду на хијерархијски најшире место. Сагласно томе, могуће је издвојити *традиционални стилски комплекс*, као референтни систем *шумадијског, североисточног српског и влашког и југоисточног* начина изражавања и *савремени стилски комплекс*, карактеристичан за новији начин свирања на фрули настао на основама *традиционалног шумадијског и традиционалног североисточног српског и влашког* стила свирања. Имајући у виду развојне процесе који су до формирања савременог начина изражавања довели естетизацијом традиционалне праксе, додатно се дефинишу *шумадијски и североисточни српски и влашки стилски комплекс*, настали у комбинацији

традиционалног и савременог свирања. Другим речима, *шумадијски стил* (као и *североисточни српски и влашки стил*), у зависности од позиције према референтном систему и контекста у коме се говори, може имати тројако значење:

- 1) као *стилска формација* у оквиру *традиционалног стилског комплекса*;
- 2) као *стилска формација* у оквиру *савременог стилског комплекса*;
- 3) као *стилски комплекс* сачињен од *традиционалне и савремене стилске формације*

Осим тога, појмови шумадијски и североисточни српски и влашки стил могу се користити и као одреднице генералног принципа обликовања праксе, без обзира на то да ли о њима говоримо као формацији или комплексу. Увођењем категорије *стилског комплекса* не негирају се самосвојне специфичне одлике *стилских формација*, већ се указује на њихово потенцијално шире аналитичко и културолошко значење. Будући да говоримо о пракси заснованој на општим начелима културе и традиције као динамичних категорија, повезивање различитих облика музицирања намеће се као нужна последица развоја прожимања микрокултурних локалних и индивидуалних елемената. Интерпретација Саве Јеремића у том смислу може се двојако схватити: као наслеђени вид сеоског начина музицирања и као зачетак савременог стила у контексту медијске презентације; кола браће-Бајић подједнако су идентификатори својих аутора као и *шумадијског стилског комплекса* народне музике. Из самих назива и визуелних представа албума Боре Дугића (*Кола, виртуозна фрула, Чаробна фрула Боре Дугића, Чари румунског фолклора, Симфонија духа и даха*), могуће је наслутити идеју овладавања различитим принципима естетског осмишљавања и индивидуалног искорака ван претпостављеног географског и културног наслеђа. Примери стилске амалгамације у фрулашкој пракси могу се препознати у бројним комбинацијама.

Усмерене различитим условима настанка и обликовања, у садејству општих културолошких и естетских критеријума музичког мишљења, духа времена, географских, индивидуалних и социолошких околности, *стилске црте*, *стилске формације* и *стилски комплекси* упућују на ширу разраду концепта стила

у контексту поимања националног идентитета, као адекватног индикатора његове конструкције/презентације.

3.4. Примена семиотичких теорија

Сложеност апстрактне природе друштвено обликованог звука, смештене у домен имагинације и евоцирања проживљеног искуства које доприноси осећају идентитета, изазивајући снажне емоције повезане са њим, чини музику потенцијално богатом значењима, посебно имајући у виду инструменталне облике који не почивају на поетској основи. У слојевитој структури бројни елементи могу бити интерпретирани као носиоци значења, која појачавају (или противрече) осећај припадности групи (Rice 2014: 33). Критикујући став према коме музика поседује универзалне вредности, Мишко Шуваковић истиче да се значења у музици формирају „људском активношћу у специфичним условима одређене историјске културе“ (Шуваковић 2002: 127). Тумачење звучних импулса, стога, „није повезано са 'опажањем' (перцепцијом, слушањем) 'из' музике, већ продукцијом значења у процесу извођења (репродукције) музичког дела и слушања“, у условима актуелног контекста и „историје (меморисаних могућности)“ (Исто: 128). Будући да се преношење музичко-семантичких импулса одвија једино у међуљудској интеракцији, комуникативни чин разумева се не само у констелацији звукова као „трансцендирање њене формално-техничке вредности“, већ представља последицу прећутног семантичког захтева као облика људског понашања (Merriam 1964: 258; Шуваковић 2002: 127). Укључена у праксе кроз које се манифестује развој колективног мишљења, значења су консеквентно део историјског наслојавања различитих политика, поетика и естетика, са којима стоји у међузависном односу. Потенцијал инструмента као референтног симбола у оквиру ширих друштвених историја Меган Рансијер види као основу за његово конципирање у виду својеврсног „интерактивног архива (...) 1) историјских, социјалних, музичких и емоционалних информација, 2) акумулираних значења, 3) приступачних значења у служби (ре)интерпретације идентитета“. „У свом физичком облику, квалитету звука, извођачкој пракси, репертоару, али и

дискурсима између извођача и публике, музички инструмент преноси искуства и културна значења која су обликовала претходне генерације, остављајући их да одјекују у имагинацији садашњих генерација“ (Rancier 2014: 380).

Могућност заступања идентитета музиком (и обрнуто) посредовано је значењима којима се пракса свирања на фрули позиционира у свакодневном животу појединца и колектива на овим просторима. Наслеђена сећања и искуства део су емпиријског ланца повезаног са еволутивним током фрулашке праксе, дијалектички устројене у концепту националног идентитета. Као широко распрострањен и веома заступљен дувачки инструмент у музичкој пракси на целој територији Србије,⁴⁰ фрула пружа могућност предузимања стратегија самоодрживог развоја обезбеђујући не само наставак практичне извођачке репрезентације, већ и семантичко продубљивање њене перцепције у друштву. Захваљујући когнитивним, културним и експресивним асоцијацијама, ванмузичке импликације могу бити визуелне, сензуалне, емоционалне и интелектуалне природе (Born and Hesmondhalgh 2000: 32). Као комуникацијски систем, фрулашка пракса почива на друштвеном прихватању, које зависи од разумевања културно обликованог звука. Да би се одређен музички звук разумео и прихватио неопходно је познавање „речника“ музичких норми од стране учесника у комуникативном ланцу. У супротном настаје „кодална инкомпетенција“, и/или „кодална интерференција“ настала мимоилажењем у односу на степен познавања датог система (Tagg 2013: 179).⁴¹ Ова два наизглед „недостатка“ у систему комуникације, Филип Тег (Philip Tagg) види као прилику за поновно преговарање о могућим значењима музике и њеном опстанку као система знакова способног да се прилагоди различитим функцијама за различите појединце у различитим географским и историјским околностима (Исто: 178). Будући апстрактна и полисемична, односно отворена за уписивање најразличитијих значења, музика (посебно када је реч о традиционалној), у данашњем контексту људске

⁴⁰ Из досијеа Центра за НКН: <https://nkns.rs/cyr/popis-nkns/frulashka-praksa> (приступљено: 24.04.2024).

⁴¹ Прва настаје у условима када „предајник“ и „пријемник“ не деле заједничке кодове распознавања музичких елемената, односно када исти музички звук означава различите ствари на било ком крају комуникацијског процеса. Интерференција настаје када „предајник“ и „пријемник“ поседују исти основни речник музичких знакова, али се разликују у смислу социокултурних норми: „Кодална интерференција значи да жељени звуци продиру и да се у основи разумеју, али да је 'адекватан одговор' опструираним факторима који се односе на поглед на свет примаоца, скуп друштвених или моралних вредности, стратегије социјализације, итд.“ (Tagg 2013: 182).

свакодневице ствар је избора који зависи од привржености, културних навика, естетских начела прихватања или одбијања као дела личне политике идентификације са одређеним жанровима. Подељени у два „табора“ фрулаши данас подједнако негују и традиционално и савремено свирање истичући значај који обе праксе имају у погледу очувања националног идентитета. Једни су базирани на уметничком уобличавању естетике као квалитета модерног начина интерпретације у контексту заједничког сценског музицирања, док други истичу историјски значај који „изворно“ свирање има као део нематеријалне културне баштине.

*

Имајући на уму семиотички приступ разматрању концепта културе Клифорда Герца, фрулашка пракса као њен саставни део (или као култура сама), такође може бити схваћена као „структура значења кроз које људи обликују своје искуство“ (Geertz 2017: 334). Примена семиотичке теорије као важног методолошког чворишта у овом раду, пружа могућност епистемолошког тумачења издвојених стилских карактеристика као система знакова преко којих се у одређеним културно-историјским околностима концепт музике разумева у контексту идентитета. Највећи број аутора сагласан је са тим да је семиотика⁴² наука, „органон или оруђе свих наука“ (Moris 1975: 69), која проучава знаковне системе (језика, кодова, сигнализације итд.) (Giro 2001: 5), односно „епистемологија о постојању или актуелности знака у друштвеном животу“ (Sendera and Totu 2014: 4).⁴³ Са упориштем у структуралној лингвистици Фердинанда де Сосира развој семиотике природно је повезан са језиком као

⁴² Будући да ће се касније у раду разрађивати концепција Чарлса Сандерса Пирса, термиолошки избор биће усмерен на англосаксонску варијанту.

⁴³ Функцију знака има „свака чулима доступна јединица која некога упућује на нешто изван себе саме“ (Živković 1986: 889). У процесу *семиозе* „сигнал“ није само стимуланс, већ захваљујући постојању *кода*, изазива интерпретативни одговор код *адресата* (Есо 1976: 8). Полазећи од Морисове тезе да „нешто постаје знак само ако се интерпретира као знак“ и да се стога семиотика не ограничава само на одређене врсте објеката, већ и на „обичне објекте утолико (и само у мери) у којој учествују у семиози“ (Moris 1975: 20), Есо истиче да је људски *адресат* методолошка, а не емпиријска гаранција постојања значења, односно да присуство људског пошиљаоца није гаранција природе претпостављеног знака (Есо 1976: 16). У том смислу разликују се „природни“, који се јављају „сваки пут када људска група одлучи да користи и препозна нешто као средство нечег другог“ и, за проучавање музичке праксе значајнији, „ненамерни“ знаци перципирани као сигнали заступања нечега, упркос томе што им пошиљалац не приписује такво својство (Исто: 17, 18).

базичном средству људске комуникације на свакодневном егзистенцијалном нивоу. Један од основних задатака лингвистике, која је према Сосиру уско везана са другим наукама, јесте истраживање универзалних и општих закона на које се могу свести све посебне појаве историје. Применљивост Сосирове пропозиције исходи из гледишта које говор утврђује у синхронијско-дијахронијској перспективи статично-динамичне дијалектике: „он је сваког тренутка једна установа садашњости и један производ прошлости“ (Sosir 1969: 18). Тумачење семантичких повезница фрулашке праксе и националног идентитета као превасходно историчних категорија нужно подразумева прављење синхронијског пресека стања стила у широј дијахронијској перспективи. Историчност перцепције фрулашке праксе у оквирима различитих друштвених формација (фрулашка заједница, научни дискурс, свакодневни и медијски наратив, државна идеологија, сентимент итд.), ствара различита поља значења у којима се национални идентитет конструише, егзистира, обликује и мења. Као нецеловит систем, он зависи од интерпретације актера у одређеном историјском тренутку и резултат је трансформације, наслојавања и прилагођавања претходних пракси са којима стоји у међузависном односу. Тај међузависни однос огледа се у пројекцији разумевања у дати временски интервал: из перспективе садашњости поимање фруле као националног симбола последњи је стадијум еволутивног тока прошлости, у којој ова пракса (можда) није имала овакво значење, али без чијег континуитета о њој не би могли да говоримо у контексту националног данас.

За разлику од језика, који не само да представља егзистенцијално питање међуљудске комуникације, већ се налази у основи свих осталих система који захтевају вербални исказ, уметнички музички систем захтева другачију врсту перцепције. Имагинација традиционалне инструменталне праксе укључује широк спектар емоционалних, несвесних, афективних, интуитивних реакција у дијахронијско-синхронијском пресеку. Културно детерминисани ови саморефлективни одговори не морају бити истог интензитета, већ се код припадника заједничког наслеђа испољавају на различите начине (или се не испољавају). То значи да је стицање наклоности према одређеном звуку ствар отворености/затворености подједнако културног система и појединца у/или изван њега.

Препознавање неког покрета као музичког знака вишеструко је сложен задатак, јер се значај појединачних аспеката огледа само у односу на шири музичко-формално-културолошки контекст: „Појединачни тонови, попут фонема у језику, не носе значење, већ га стичу на вишем нивоу захваљујући целини диференцијалних односа у које су укључени“ (Закић 2009: 111). Аналитичким апстраховањем елемената из вишеслојне музичко-друштвене структуре знак постаје отворен за бесконачно тумачење, губећи самим тим смисао. Таксономско инсистирање у супротности је са нестабилном природом музичког знака, који нема универзалну вредност чак ни у оквиру једне исте традиције – орнаментација у контексту фрулашке праксе може се различито тумачити или пак занемарити. Релативна природа онемогућава јединствену дефиницију знака у музици, чији распон обухвата различите нивое музичке структуре – од орнамента до нације. Значења се активирају у оквиру културног контекста који препознаје конвенционалне асоцијације одређених врста музичког материјала (Agawu 1991: 16). Музички знак је, према мишљењу Кофија Агавуа (Kofi Agawu), у корелацији са Хатеновом (Robert Hatten) концепцијом *топика* као „делова музичког ткива који изазивају јасне асоцијације са стиловима, жанровима и експресивним значењима“ (Hatten 2004: 2, 3). Конфигурација/ширина топика као музичког знака може се подједнако односити на различите музичке елементе: орнаментику, артикулацију, мелодијски покрет, композициони принцип рада са мотивима, фразирање, формално обликовање, метроритам итд. Реферирајући на Сосирову бинарну концепцију Кофи Агаву музичке *топике/знаке* конституише у корелацији *означитеља* и *означеног*, при чему *означитељ* заузима одређену „диспозицију музичких димензија“, док се *означено* односи на „конвенционалну стилску јединицу, често, мада не увек, референтну по квалитету“ (Agawu 1991: 49). Делови музичког знака се, према томе, идентификују као релационе јединице у оквиру димензија жанра, мелодије, форме, тембра, метроритма, орнамената итд., и конвенционалним одредницама преузетим из одређеног културног контекста (Исто: 49). Имајући у виду отвореност знака као вишезначне категорије, Кофи Агаву указује на различите могућности тумачења значења чија је перцепција условљена компетенцијама слушаоца.

Будући да је према Сосировој поставци знак резултат бихевиоралних реакција и активности људског ума који се изражава језичким кодовима, семиоза се може разумети као својеврсни „спој природе и културе“ (Idris 2020: 8). Активација знака је, према томе, процес који се јавља са намером да се успостави значење; ништа није знак ако се не тумачи као знак. Стога се знацима не могу сматрати било које појединости из окружења, већ оне које имплицирају одређену замисао. То сугерише да је знак у Сосировом тумачењу подложен систему конвенционалног, што значи нешто о чему се међусобно или заједнички слажу сви они који су укључени у одређену културу (Sendera and Totu 2014: 7). Укратко, „ниво на коме се нешто испољава као знак јесте култура“ (Milutinović 2009: 29).

Као комуникацијски систем музика је иманентна људском постојању готово колико и сам језик. Могућност примене базичних лингвистичких методолошких концепата на другачије видове комуникације показала је не само универзални карактер семиотике, већ и настојања да се истакне аналогија између различитих система. Захваљујући могућности произвољног учитавања значења у било коју структуру, сваки концепт може прећи у говорно стање, одобрено од стране друштва (Bart 2013: 183). Међутим, за разлику од језика музички симболички систем знатно је апстрактнији, јер сама значења нису увек тако експлицитна. Њихово генерисање последица је деловања различитих симултаних фактора: музичког звука (посредованог нотацијом), визуелно-технолошких форми, праксама и друштвеношћу извођења, деловањем непосреднијег микросоцијалног искуства извођења и рецепције, обједињених појмом естетике, као „начина на који музика-као-култура производи значење и задовољство“ (Born 1993: 215, 217).

Развој семиотике Чарлса Сандерса Пирса можемо разумети као својеврсну допуну Сосирове бинарне концепције знака као означитеља и означеног, којој недостаје „процес који повезује семиозу у култури са семиозом у природи и чини једно продужетком другог у континуираној спирали интеракција“, при чему се знак артикулише и трансформише најпре у објекат, а затим и у друге знакове (Idris 2020: 5). *Знак* (репрезентамен), *објекат* (означено) и *интерпретант* чине основу Пирсове тријадне концепције, при чему сваки корелат има додатно

трихотомно појашњење.⁴⁴ Насупрот извесним Сосировим ограничењима, знак у поставкама Чарлса Сандерса Пирса добија шире одређење, тако да, док, према интерпретацији и мишљењу појединца постоји способност представљања, све може бити протумачено као знак. Пирсова замисао почива на премиси да се знак може појавити случајно, независно од намере пошиљаоца поруке. Исто тако постоји могућност да се знак у процесу семиозе изгуби, односно да не мора нужно бити схваћен на исти начин на оба краја комуникативног ланца. Ова својства су значајна за епистемолошко разумевање знака као резултата аналитичке научне продукције, делимично или потпуно независно од саме праксе. Свест о постојању знака/значења у музичком покрету тиче се компетенција тумача; тежиште значења пада на крај комуникативног ланца – место на коме знак изазива реакције. Не мисли се притом на апстрактне замишљене и скривене поруке које музички звук може да носи, већ на параметре конкретизоване музичком реализацијом или збиром музичких реализација у оквиру датог стила. Евоцирање на проживљена искуства значајна за емоционално и естетско поимање реалности ослања се на ангажовано учешће у друштвеним активностима одржавања једне праксе каква је фрулашка. Пирс не губи из вида чињеницу да знак за некога може представљати нешто друго, будући да је тај однос „залагања“ посредован интерпретатором. Имајући у виду могућност неуједначеног присуства знака,

⁴⁴ Прво се тиче природе самог знака који може бити разложен на три концепта: *квалитет* (квалитет који нема самостално одређење знака), *синзнак* (стварна сингуларна појавност знака, која се остварује путем својих квалитета укључујући неколико квалитетова), *легизнак* (општи тип конвенционално утврђеног знака) (CP 2.245, 2.246). Друго се тиче односа знака са својим објектом, укључујући *икону* (реферира на објекат путем заједничких својстава – „даје слику објекта у смислу копије, модела, схеме или структуре“), *индекс* (значење успоставља путем „узрочног односа са референтним објектом, има реалне везе са објектом и директно упућује на њега“), и *симбол* (заснован на правилима и асоцијацијама општих идеја) (CP 2.247-2.249; Закић 2012: 57). Треће трихотомно појашњење односи се на интерпретанта преко *реме* („знак квалитативних могућности за свог интерпретанта“), *дицента* (знак стварног постојања, који стога не може бити икона) и *аргумента* (знак у смислу закона; „симболичке пропозиције и језичке претпоставке на основу којих пропозиције могу да се интерпретирају и оцењују; знак као закључак“) (CP 2.251, 2.252; Закић 2012: 57). Интерпретант, као кључни корелат Пирсове трихотомије, представља ефекат, тумачење, могуће значење или смисао који репрезентиван има у односу на објекат. Будући да се може посматрати као посредник преко кога се знак и објекат доводе у везу, интерпретант је утемељен у домену правила и закона, мишљења, језика, репрезентације друштвене комуникације и интелектуалног искуства. Сагласно томе, Пирс разликује три дејства које знак изазива: *емоционални* интерпретант (осећања као последица деловања знака), *енергентски* интерпретант (усмерен на афективне физичке одговоре узроковане знаком), *логички* интерпретант (изазива мисаоне процесе интерпретације језички заснованих концепата) (Закић 2012: 57). (У електронском издању сабраних радова Чарлса Сандерса Пирса издвојене јединице носе бројчане ознаке, без пагинације: <https://colorysemiotica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (приступљено: 11.05.2024).

Умберто Еко Пирсову дефиницију интерпретира на „неантропоморфан начин“, који не захтева „квалитет намерног емитовања“ (Еко 1976: 15). Овакво тумачење семиотичке теорије, која у обзир узима широк спектар знаковних феномена, значајно је за проблематизацију фрулашке праксе (и музике уопште) као знаковног система заснованог на индексним знацима. Увођењем трећег корелата Пирс је постигао неопходну универзалност семиотике, обезбеђујући јој интердисциплинарни адаптивност у оквиру других знаковних система.

(Етно)музиколошко постулирање Пирсове семиотичке поставке приликом разматрања музике као културолошког обликованог знаковног система евидантно је у радовима В. Кокера (Wilson Coker 1972), Р. Монела (Raymond Monelle 1992), Е. Тарастиа (Еро Tarasti 1994), Р. Хатена (Robert Hatten 1994, 2004), Х. Л. Мартинеса (José Luiz Martinez 1997), Т. Турина (Thomas Turino 1999, 2008), и других. У контексту домаће етномузиколошке праксе, значајнија имплементација ових концепата запажа се у студијама Мирјане Закић (2009, 2012), у којима основу семиотичке теоретизације чине вокалне обредне форме.

Туринова разрада Пирсовог тријадног концепта нуди релевантну основу за конкретизацију општег семиотичког језика у контексту тумачења фрулашке праксе као система знакова. Систематична интерпретација *примарних, секундарних и терцијарних* комбинација знака (Turino 1999: 231, 232; Закић 2012: 57), обезбеђује ширу примену ове таксономије на парадигматском нивоу генерализација, приликом сагледавања различитих типова музичког текста. Повезивањем са конкретним звучним ситуацијама актуелизује се дисциплинаризација семиотике позициониране као методологије у оквиру наука о музици. Осим тога, значај Туринових поставки тиче се и наглашавања друштвене улоге музике, као ресурса емоционалних стимулуса и катализатора социјалних околности, неопходних за остваривање индивидуалног и колективног идентитета. Специфичан семиотички карактер везе између идентитета и фрулашке праксе сагледава се кроз чињеницу да музика, као вид свакодневне активности, обезбеђује посебну врсту афективних и искуствених садржаја на којима се заснива вишеструко спознавања идентитета (Turino 1999: 221, 2008: 1-3). Процес идентификације са колективом се, кроз учешће у синхроним доживљавању и испољавању осећања и искустава, спроводи у директном сусрету са музичким

перформансом. Интегративни фактор музике је у случају фрулашке праксе најочигледнији у контексту сеоске праксе заједничког учешћа на игранкама, свадбама, саборима и другим окупљањима заједнице. Укратко, суштина обликовања Пирсове семиотике аргументована је тезом да музика и плес „производе и комуницирају емоције и значења путем знакова“ (Turino 2008: 5). Као полазну основу Турино види начин на који особа повезује знак са његовим објектом, изазивајући ефекат знака који одређује његову семиотичку функцију (икона, индекс, симбол).

Заснован на принципу сличности са објектом *иконички знак* се у музици испољава препознавањем већ доживљеног музичког искуства. Један музички догађај успоставља значење уколико подстиче очекивања на други музички догађај: „Ако нас, на основу претходног искуства, садашњи стимуланс наводи да очекујемо више или мање одређен последични музички догађај, онда тај стимуланс има значење. (...) очекивање је у великој мери производ стилског искуства, музика у стилу који нам је потпуно непознат је бесмислена“ (Meyer 1956: 35). Музички параметри, попут мелодије, метроритма, тембра, орнаментације (и др.), активирају се као део меморисаних образаца који личе на познате структуре у општем смислу модела, с једне, или ужем као конкретног музичког покрета, с друге стране. Захваљујући иконичким процесима могуће је говорити о препознавању стила као основи културне класификације, укључујући идентитете (Turino 2008: 6). Интуитивно познавање стила омогућава уочавање заједничких карактеристика које обједињују јединствено музичко искуство на различитим структурним нивоима. Ограничена на однос музичких дешавања икона доприноси стилској диференцијацији, која упркос различитим реализацијама и прожимањима остварује унутар-жанровско јединство.

Несвесно груписање музичких феномена путем сличности у контексту фрулашке праксе испољава се на различите начине. Композициони принцип жанра кола заснован је на дословном или чешће варираном понављању постојећих елемената или употреби карактеристичних мотива приликом изградње макроформе. Овај модел примећује се на великом броју примера традиционалне и савремене праксе, посебно изражен између првог и другог дела музичке форме:



Одломак из првог дела кола *колубарка* Добривоја Тодоровића



Одломак из другог дела кола *колубарка* Добривоја Тодоровића

Иконички знак би у овом случају био на нивоу субмотива, чијом се комбинацијом успостављају нове структурне везе приликом макроформалног обликовања. У циљу превазилажења једноличне звучности фрулаши покушавају да из постојећих проверених чврстих тематских структура током извођења развију контрастне елементе. С друге стране, оригиналност тематског материјала као конструктивног елемената може бити од другостепене важности, јер га као значењску категорију одређује стил као шири иконички знак. Одсуство јасних граница међу различитим музичким коадима омогућава низање музичких материјала, прожимање тематског садржаја (примери бр. 163-166, 263-265), формирање сплетова и повезаност у надструктуру скупа музичких дела као контекстуално усмереног друштвеног догађаја (примери бр. 66, 167). Додавање материјала у различитим извођењима резултат је не само подсећања, већ и формирања новог извођења на основу познатих елемената, јер захваљујући иконичком пресликавању казивачи су у стању да (ре)конструишу музичке формације кроз стилски оквир препознатљив као аутентичан. Процес стварања и различит степен инвентивности, заснован на односу према традицији и начинима третирања постојећих елемената, може се видети у приступу фрулаша Крстивоја Суботића и Добривоја Тодоровића. Пишући о умећу двојице истакнутих свирача на фрули, Димитрије Големовић и Мирјана Закић указују не само на

унутаржанровско моделирање истог материјала у различитим примерима, већ и на преузимање познатих решења у оквиру међужанровског прожимања, приликом стварања кола на тему песме (Големовић 1984: 31, 32; Закић 2015: 43-60).

Поређењем сâме звучности *космајског кола* Добривоја Тодоровића и *алексиначког кола* Саве Јеремића стиче се утисак уједначене тембровске специфичности, која повезује два извођења упркос временској дистанци. Постизање истог звучног идеала последица је како продукцијских и аранжманских стандарда, тако и чињенице да је извођење Саве Јеремића представљало идеал времена. Осим тога, уклапање у постојећи метроритмички образац, темпо и карактер доприноси утиску препознавања шире стилске слике.

Улогу иконичког знака у музици имају нотни записи и снимци који директно реферирају на конкретно извођење (Закић 2009: 113). Моћ ових знакова лежи у оживљавању објекта или модела који се преко датог објекта замишља: један издвојен снимак са албума *Симфонија духа и даха* Боре Дугића истовремено реферира на композицију која је уживо изведена на концерту у Сава Центру или на замисао дате мелодије независно од њеног извођења.

Индекс реферира на однос знака који је са објектом повезан кроз паралелно појављивање у реалним искуственим околностима (Turino 1999: 227). Навика остваривања узрочно-последичне везе обезбеђује конотативни ефекат знака и у ситуацијама када је објекат одсутан. Уколико се одређени тонски склоп, стил, инструмент, изведен од стране одређених појединаца или група, у одређеним спацијално-историјским моментима континуирано слуша у поновљеним ситуацијама, музика има снагу да индексира те околности кроз емпиријски меморисане везе. Повезивање знака са објектом последица је њиховог обједињеног доживљавања у свакодневном животу. Будући да директно повезује чулне импулсе са личним искуством, индексни знак поседује највећи емоционални потенцијал (Turino 2008: 9). Етномузиколошка теренска искуства показују да индексирани значења омогућавају реконструисање контекста у којима је музичко наслеђе чинило део свакодневних активности. Насупрот индивидуалним перцепцијама, које се остварују на различите начине, другачијим интензитетом, изазивајући специфичне емоционалне исходе, заједничка искуства могу допринети истоветним индексичким асоцијацијама на нивоу групе. Успешно

и стилски прецизно извођење неког кола, може да призове сећања на ситуације у којима је таква врста свирке имала изражен значај (на свадби, сабору или другим окупљањима попут игранке).⁴⁵

Турино истиче да је оваква функција знака нарочито изражена у контексту мас-медијских презентација у форми спотова, реклама, или других видова употребе музике као звучне позадине визуелног тока. Захваљујући неутралном елегичном и сетном карактеру, умереној оркестарској боји, универзалном стилу и мелодијској линији која не поседује елементе народне музике, као и чињеници да је у питању инструмент фрула, поједине композиције Боре Дугића поседују тај квалитет примењене аудитивне позадине. Без обзира на то да ли се ради о призивању реалних сећања базираних на искуству или о фиксацији захваљујући сличним формацијама, Дугићева дела *сећање на Дижон, пасторала, трен, поноћна елегџа (...)*, независно од намере свог аутора изазивају асоцијације попут природе, историјских догађаја, духовности, одређених предела – категорије које се перципирају као квалитативна обележја националног идентитета.

За разлику од *иконе* и *индекса*, *симбол* значења успоставља помоћу лингвистичких дефиниција, установљених посредством друштвених споразума (Turino 2008: 10). Захваљујући лингвистичком оквиру могуће је приписивати значења различитим знаковима, без обзира на њихово својство. За разлику од апстрактних видова међуљудске интеракције остварене путем музички обликованог звука, највећи потенцијал симбола постиже се предвидљивим језичким комуникацијама.

Тумачење основне Пирсове трихотомије употпуњено тројним интерпретантом сугерише ефекат директног осећања, физичке реакције или концепта заснованог на језику, који музички знак изазива. Иако сва три типа знака укључују перцепцију и менталну активност, генерална теза Туриновог тумачења семиотике, према којој музика има моћ да „створи емоционалне одговоре и да реализује лични и друштвени идентитет“, базира се на идеји да су музички знаци „типично директног, мање посредованог типа“ (Turino 1999: 224). Будући да највећи број музичких знакова функционише као *икона* и *индекс*, семиотичка

⁴⁵ Говорећи о проживљеним ситуацијама мора се имати на уму и научени вид прихватања замишљених туђих искустава, која се културно преносе и усвајају међу генерацијама. То не значи да ефекат знака није подједнако реалан, већ да је имагинарно проузрокован.

ефикасност музике огледа се у корелацији емоционалног и енергетског интерпретанта. Насупрот емоционалним и логичким унутрашњим реакцијама, енергетски интерпретант испољава се кроз директне физичке реакције изазване знаком у виду фацијалних експресија, куцкања ногом или руком у ритму музике, узвиком или плесно-кинетичким покретом. Теренски сусрет са казивачима на терену пружа могућност уочавања одређених утисака путем сагледавања начина њиховог испољавања доживљаја фрулашке музике.

За разумевање развоја фрулашке праксе у контексту дисеминације уметничких квалитета стилизованог језичког израза, као аспекта културне парадигме друштва у другој половини 20. века, неопходно је Пирсову трихотомију ефекта знака допунити категоријом *естетског интерпретанта*. Задовољење естетских потреба апострофирано комунистичком идеологијом „култура за свакога“ не почива на емоционалним, енергетским и логичким рефлексијама, иако потенцијално укључује све три могућности. Ефекат који један знак изазива може имати афективно неутралну позицију у контексту уметничких порива, који захватају друштво интегрисано посредством индустријализације, развоја градова и унификације садржаја нове радничке класе. Значај четвртог корелата нема толико изражен аналитички потенцијал детектовања одређених реакција, колико је усмерен на могућност њиховог одсуства приликом јединственог естетског доживљаја. Естетски интерпретант кључно се повезује са стваралаштвом у оквиру презентацијског перформанса намењеног уживању у музици. У условима партиципаторног суделовања естетска начела исказују се функцијом коју музика задовољава или не – квалитет извођења на фрули самерава се могућностима кинетичко-плесног учешћа колектива. Концепт „лепог“ не почива на структури дела, већ друштва у целини у коме музика има одређену намену; утилитарна плесна улога музике у традиционалном друштву редукује креативне процесе музичког мишљења у односу на потребу. Естетика као универзална категорија својства које дело поседује независно од функције, посебно је изражена у западној култури. Међутим, уколико прихватимо Меријемово становиште према коме појам „естетско“ не представља квалитет музике већ став који се приписује неком делу, закључује се да свако друштво сопственим алатима одређује систем вредности, који самим тим није универзалан

(Merriam 1964: 260, 261). Појава естетског начина музичког мишљења у контексту фрулашке праксе довела је до стилске диференцијације, чија перцепција и значење указују на промену друштвене парадигме.

Својство знака као први корелат Пирсове семиотике разложен на *квализнак*, *синзнак* и *легизнак*, Турино тумачи хијерархијски: од квализнака као реалних квалитета који се чулима могу опазити (тембр, ритам, мелодија...), преко синзнака као веће целине скупа квализнакова (део, фраза или појединачан пример у целини), па све до мета-нивоа легизнака као типа, модела, скупа правила, попут замишљене инваријанте. Легизнак је закономерно употребљен знак, остварен на различите начине, задржавајући свој идентитет у свакој конкретизацији.

Музичко ткиво састоји се од низа елемената (мелодија, тембр, ритам, орнаменти, артикулација...), чије истовремено звучање комбинује симултане функције различитих типова знака. Овај вишекомпонентни аспект омогућава сложено умрежено дејство, које, доприносећи снази одређеног значења, чини музику посебно богатим семиотичким модусом. Начин на који се знак тумачи зависи од друштвеног оквира који дефинише врсту интеракције која се дешава (Turino 1999: 236, 237). Улогу музичког знака у оквиру фрулашке праксе имају издвојене *стилске црте*, формиране унутар саме праксе посредством естетике као начина специфичног музичког мишљења. Поглед на естетику културолошки је одређен јасним уписивањем значења у специфични музички елемент, који у наредној етапи развоја не мора имати исти изражен значај. Смела изјава Жан-Жака Натиеза (Jean-Jacques Nattiez), према којој се оспорава дисциплинарна аутономија семиотике (“Semiology does not exist”), базирана је на чињеници да не постоје универзалне и загарантоване формуле значења (Nattiez 1990: 33). Музика несумњиво има функцију „симболичке репрезентације“⁴⁶ на нивоу афективног и/или културног значења, али њен смисао није остварен заједничким одобравањем оних који су у тај комуникацијски процес укључени, већ се формира у односу на појединачне културе на нивоу емоција и њиховог тумачења. Чак и унутар самосвојне културе, један исти стимуланс у различитим околностима нема исто фиксирано значење, већ оно произилази из саме праксе. Не постоји јединствена дефиниција за знак у музици, јер „свака димензија дела приказује

⁴⁶ Погледати десет Меријемових потенцијалних функција музике на страни 98.

јединствен начин означавања“. Инсистирати на јединственој и стабилној дефиницији музичког знака је, према мишљењу Кофија Агавуа „(...) фалсификовање семиотичког подухвата и пре него што је почео“ (Agawu 1991: 16). Стога је бесмислено питати се о универзалној природи значења једног тона или низа тонова. Музички елементи постају значењски у супротности са апсолутистичким инсистирањем на постојању музике као чисто физичке категорије, тј. када имплицирају на нешто изван њих самих. Будући да су национални идентитет, култура, традиција и фрулашка пракса међусобно зависне, контекстуално условљене и социолошки прилагодљиве категорије, семантика специфичних музичких дешавања мења се у зависности од контекста, активирајући различите музичке параметре, који у датом оквиру задовољавају естетске критеријуме. Инсистирање на стабилности значења неког музичког параметра у супротности је са природом музике као динамичним феноменом. Чак и у ситуацијама када се сама структура музике не мења у историјски удаљеним перформативима, значења се формирају у односу на сам контекст, функцију музике и историјске околности. Наслојавања других сазнања у међувремену доводе до ресемантизације претходно научених образаца тумачења ставова које заузимамо приликом културолошког позиционирања према одређеној пракси. Нешто што је представљало део актуелног начина живота, попут пастирске фрулашке свирке, данас би могло да се перципира као елемент архаичног културног наслеђа, који је потребно заштитити. Са логоцентричне тачке гледишта музика, дакле, поседује изразити полисемични карактер (Tagg 2013: 167). Невербални карактер инструменталне музике посебно је у том смислу погодан за уписивање различитих значења и утисака. Историчност перцепције фрулашке праксе у оквирима различитих друштвених формација (фрулашка заједница, научни дискурс, свакодневни и медијски наратив, државна идеологија, сентимент итд.), ствара различита поља значења у којима се национални идентитет конструише, егзистира, обликује и мења. Као нецеловит систем, он зависи од интерпретације актера у одређеном историјском тренутку и резултат је трансформације, наслојавања и прилагођавања претходних пракси са којима стоји у међузависном односу. Тај међузависни однос огледа се у пројекцији разумевања у дати временски интервал: „Каснија значења коегзистирају у сећању са ранијим

и, комбинујући се са њима, чине значење музичког дела као тоталног искуства“ (Meyer 1956: 37). Свест о значају прошлости и одржавању облика прихваћених као дела традиционалног културног наслеђа данас се испољавају на различите начине, обухватајући готово све аспекте фрулашке праксе. Било да је реч о терминологији, морфологији, ергологији, стилу свирања или репертоару, аксиоматски (готово догматски) се усвајају идеје претпостављеног квалитета, који је зарад очувања идентитета неопходно задржати. Вишезначност се осим дијахронијских позиција огледа и на индивидуалном плану, доприносећи ресемантизацији и/или десемантизацији музичких чинилаца, односно интердискурзивној полисемији. Гутурална техника свирања указује на истицање ритмичког покрета значајног приликом плесне реализације и подизања емоционално афективног стања расположења, чијим евоцирањем се призивају моменти окупљања заједнице и колективног весеља специфичног за сеоски начин живота и доколицу. Фрулаш Срећко Перчевић из Велућа код Крушевца на овај начин свирања гледа са негодовањем одбацујући га као застарео и уметнички недостојан његовог умећа: „То су фрулаши некад тако дудучарили, али то нема појма. Данас се тако не свира. Ја то могу, али как'и то је безвезе...“ (транскрипт разговора са Срећком Перчевићем, с. Велуће у околини Трстеника, 2010 године). Промена естетике у погледу структурних елемената еквивалентна је промени значења стилских карактеристика фрулашке праксе и *vice versa*; можемо рећи да је концепт естетике установљен не само у изражајним средствима датог стила свирања, већ и у тумачењу његовог значења. Стога је неопходно истражити путеве који су довели до актуелног статуса фрулашке праксе данас и указати на модусе њеног прилагођавања променама идентитета у различитим друштвено-историјским ситуацијама.

Културолошко, дијахронијско и семиотичко сагледавање музичког језика чини процес семиозе динамичном категоријом: „Семиоза укључује врсту процеса уланчавања кроз време у којем интерпретант у једној временској фази постаје знак за нови објекат у следећој фази семиозе, стварајући новог интерпретанта који постаје следећи знак у следећем тренутку, ад инфинитум све док се 'ток мисли' не прекине другим ланцем мисли, или доласком до уверења или закључка“ (Турино 1999: 223). Семиотички ланац омогућава и замену функција између знака и

објекта: један конотирани објекат може постати знак у следећем семиотичком ланцу. Обртне комбинаторике знакова и објеката, укључујући полисемични карактер у симултаном преплету звукова и њиховог значења стварају различита културно-историјски детерминисана семантичка поља, која се у семиотичком ланцу могу дискурзивно померати. Укратко један специфичан музички покрет може да денотира мноштво објеката унутар саме фрулашке музике, који у следећем ланцу постају знаци за друге објекте, постепено излазећи из музичког у социолошки дискурс посредством различитих ефеката. Њихов однос и смена зависе од когнитивних, емоционалних, мисаоних и других процеса посматрача дефинисаног као дијалектичка дихотомија појединац-колектив позициониран дијахронијским и синхронијским културним околностима.

Узмимо као пример прву фразу кола *колубарски вез*:



Упечатљив субмотив почетка у комбинацији са темпом извођења препознатљив је сигнал који у понављању функциоше истовремено и као *иконички* и као *индексни квалитет*. Конотативни потенцијал издвојеног сегмента може се усмерити на различите начине:

1. Изазивањем сећања на нешто што смо већ раније чули ствара реконструктивну слику сумирањем у синзнак као целовиту структуру једне фразе, дела или конкретног извођења кола;
2. Остварује предосећај *легизнака* као типа кола, које се упркос различитим конкретизацијама препознаје као *колубарски вез*;
3. Повезује се преко *легизнака* са браћом Бајић који су ово коло снимили у другој половини 20. века;
4. Пратећи претходни ланац семиозе приписује географско порекло сугеришући универзални комплекс шумадијског стила свирања кола, која се и данас изводе на веселјима окупљене заједнице;

5. Ланчано конотирање кола као плесног жанра претпоставља или реализује кинетички одговор у виду одређеног обрасца покрета.

С друге стране, било који од конотираних објеката може се у даљем процесу семиозе тумачити као знак: назив *колубарски вез* сугерише тип популарног кола снимљеног у одређеном периоду од стране браће-Бајић, које се и данас изводи на веселима. Именовање кола подразумева одређен мелоритмички покрет укорењен у ширем моделу, са препознатљивим иницијалним субмотивом.

*

Поменути потенцијали тумачења само су неке од неисцрпних могућности помоћу којих музика каналише релације посредством емоција и искуства. Примена семиотичке теорије приликом сагледавања фрулашке праксе обезбеђује интерпретативни карактер тумачења музичких појава као дела „динамичког система знакова који су подложни променама током времена“ (Tagg 2013: 159), повезујући музичка и ванмузичка значења указивањем на могућа тумачења семантике фрулашке праксе у широј дијахронијској перспективи. Символички системи, према речима Клифорда Герца, „нису дати у природи самих ствари – они се историјски конструисани, друштвено одржавани и индивидуално примењени“ (Geertz 2017: 389). Будући да је значење елемената музичке структуре детерминисано контекстом у коме се јавља (Закић 2009: 114), анализа друштвених околности (пето поглавље) пружа увид у семантичке оквире тумачења кореспондентних музичких и ванмузичких категорија омогућавајући њихово повезивање. Циљ овог рада јесте да утврди који се то музички аспекти у одређеним околностима активирају као структурна тежишта и носиоци значења, као и да артикулише та значења у односу на модалитете поимања националног идентитета данас.

4. МУЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОСОБЕНОСТИ ФРУЛАШКЕ ПРАКСЕ

Узорак на основу кога ће се фрулашка пракса разматрати у овом раду представља селекцију од 349 нотних примера, од чега је 293 илустровано и аудио снимком (ПРИЛОГ 1 на флеш меморији).⁴⁷ Иако не поседују звучну реализацију, преосталих 56 транскрипираних примера преузетих од Владимира Карића, Фрање Кухача, Стевана Мокрањца, Косте Манојловића, Владимира Ђорђевића и сестара Јанковић, представљају значајан извор за доношење закључака о музичким особеностима фрулашке праксе с краја 19. и прве половине 20. века. Од укупног броја, 106 примера резултат је сопственог теренског истраживања периодично спровођеног од 2009. до 2012. и од 2016. године до данас на територији Рашког, Расинског, Јабланичког, Пиротског, Борског и Зајечарског округа; 188 део су теренске грађе Миодрага Васиљевића, Драгослава Девића, Оливере Васић, Димитрија Големовића, Мирјане Закић, Фоноархива Факултета музичке уметности у Београду и других приватних колекција, док преосталих 55 чине званична аудио издања ПГП-РТС-а, DISKOS-а, JUGODISK-а, JUGOTON-а и других издавача. Издвојен материјал обухвата широк географски простор централне, западне, североисточне и југоисточне Србије, укључујући раздобље од краја 19. века па до данас. Нумерација примера у ПРИЛОГУ 1 превасходно следи критеријум географског порекла мелодија уз могућност хронолошког распоређивања. Део грађе који се односи на савремену праксу груписан је према извођачима (примери бр. 271-349). Пракса настала савременим комбиновањем локалних и глобалних музичких узорака представљена је у ПРИЛОГУ 2, уз додатак исечака којима се илуструју објашњења издвојених специфичних елемената. Захваљујући великом броју звучних записа насталих у различитим формалним и неформалним, истраживачким, уметничким и другим околностима,

⁴⁷ ПРИЛОГ 1 састоји се из транскрипција у pdf. формату (именовани као „пример 1“, „пример 2“...), као и аудио снимака, нумерисаних тако да одговарају нотним записима. Ради лакше прегледности распоређени су у два фолдера, а, будући да представљају есенцијални део приложеног материјала, у дисертацији ће се као референце наводити редним бројем у загради.

можемо говорити о другачијим приступима и начинима реализације музичког мишљења.⁴⁸

Полазну тачку стилског разграничавања чини поменуто Девећево разликовање традиционалног и савременог начина свирања (Девећ 1978), које се у јавном дискурсу може приметити у основи фрулашких манифестација, као и опредељења самих свирача искључиво за један облик музицирања (било идеолошки, било музички). Иако поседују заједничке елементе ширег система фрулашке праксе као динамичне развојне категорије, традиционално и савремено свирање биће аналитички постављено независно, уз претпоставку њиховог прилагођавања околностима друштвеног развоја.

4.1. Традиционални стилски комплекс

Настали у условима сеоског начина живота у домену усмене праксе, естетски критеријуми, препознати као традиционални развијани су за потребе заједнице, првенствено у ситуацијама колективног окупљања на заједничким светковинама (игранкама, свадбама, саборима). Идентификовање са заједницом у контексту „партиципаторног перформанса“ (Turino 2008: 26), даје предност колективу у односу на индивидуалне разлике, при чему се аутор подређује наслеђеним облицима традиције и као такав остаје анониман. Захваљујући забавној и комуникативној, као и функцији емоционалног изражавања, естетског уживања и физичке реакције,⁴⁹ фрулашка пракса заузима истакнуто место у животу сеоске заједнице, што потврђује и њена заступљеност на ширем географском подручју. Обезбеђујући континуитет и стабилност културе, фрулашка пракса доприноси и интеграцији друштва (Merriam 1964: 209-227), посебно повезивањем на нивоу јединствене форме плесно-музичког жанра кола.⁵⁰

⁴⁸ Будући да се у раду за потребе илустрације одређених појава користи и аудио материјал који није транскрибован, на флеш меморији ће бити посебно издвојен као ПРИЛОГ 2 у коме су фајлови нумерички изнова означени („пример 1“, „пример 2“...), а који ће приликом навођења у тексту бити издвојени средњом заградом и бројем примера.

⁴⁹ Детаљније у: Merriam 1964: 209-227.

⁵⁰ Велики значај који овај аспект народног стваралаштва има у традицији народа на овом простору додатно потврђује и чињеница да је *коло* уписано на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства 2017. године: <https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270> (приступљено: 11.09.2024).

Изразита заступљеност и распрострањеност овог жанра манифестује се кроз велики број музичких примера забележених на територији читаве Србије, а његову актуелност додатно потврђује и чињеница да се и ван првобитног контекста задржао као омиљени начин изражавања на фрули. Поред кола, као препознатљива форма традиционалне праксе, настала у условима сеоског начина живота обликована у дугим сатима пастирске доколице, јавља се и жанр пастирске свирке. Извођење одломака пастирских мелодија и песама као инструменталних фрулашких минијатура, нарочито је актуелизовано у контексту сценског конципирања лаганог става испред свирања кола.

Иако доминантно солистичко, умеће свирања на фрули у служби је наставка већ утврђених принципа, а не истицања сопствене инвентивности извођача. Упркос процесу реконтекстуализације, у коме је природно окружење директног контакта са члановима локалне заједнице замењено комуникацијом на „техничком“ нивоу у оквиру сценског наступа (Чистов 1975: 35, 36), традиционални стил свирања опстаје и у извођењу (нео)традиционалиста, односно „чувара традиције“, захваљујући поштовању утврђених естетских начела. Настао као последица узајамног деловања морфолошких, ерголошких, функционалних, контекстуалних и естетских фактора, звучни спецификум традиционалног стилског усмерења формира се у садејству препознатљивих универзалних *стилских црта* на ширем географском подручју.

Поступак израде базиран на насумичном одређивању размака, резултира примерцима разноврсним по питању изгледа, али и тонске слике инструмента, која носи обележја нетемперованог тонског система блиског дурској лествици.⁵¹ Одступању од темперованих лествица кључно доприноси размак и величина рупица за свирање, којим градитељи, према мишљењу Андријане Гојковић, маркирају тетракорде (Gojković 1989: 15).

Међутим, како је мелодика традиционалне фрулашке праксе утврђена у низовима недељивим према тетракордалним структурама, чини се оправданијим мишљење Климента Квитке (Климент Квџтка), према коме су градитељи више водили рачуна о оптичкој (визуелној), а не акустичкој симетрији (Квитка 1971:

⁵¹ Анализом тонских мерења Андријана Гојковић и Иво Киригин указују на хетерогеност у погледу штимова, као и тонских низова који се разликују од скала у оквиру „уобичајене“ музичке праксе (Gojkovic and Kirigin 1961: 102).

221). Одсуство стандардизованог штима у оквиру дур-мол система огледа се пре свега у нешто нижем интервалу терце у односу на најнижи тон старијих и већих типова фруле (примери бр. 58, 67, 68, 80-82, 101, 102, 113, 115-118...).⁵² Како се димензије инструмента смањују тако се и размак између треће и четврте изједначава са размаком између осталих рупица кружног облика, што доводи и до „прочишћавања“ тонског низа те он више наликује на дурску лествицу. Услед произвољне и једноставне израде инструмента звучни резултат карактерише недовољно изражена акустичност инструмента.

Како би надоместили недостатке слабе звучности инструмента, који до изражаја долазе посебно у ситуацијама када је већи број учесника окупљен у колу, свирачи су временом развили препознатљиве технике гутуралног и свирања „са заржавањем“ („на вирашку“, „фркање“).

Највећи број примера одсвираних уз употребу грленог звука концентрисан је у јужним и планинским областима Рашке, Голије, Пештера, Старог Влаха (примери бр. 109-113, 116-135, 145, 151-159, 163-179), затим Сврљига и Лесковца (примери бр. 229-231, 253-266), док се нешто мања заступљеност може пратити западно дуж Подриња (пример бр. 29)⁵³, а појединачни примери забележени су у околини Младеновца (пример бр. 55), Крушевца (пример бр. 78), Неготина (пример бр. 190) и Жагубице (пример бр. 185). Такође, гутурална техника карактеристична је за дужи тип инструмента (*свираљу*, *свиралу*, *дудук*), најчешће током извођења кола. Будући да је реч о старијим облицима фруле са недовољно израженим звучним волуменом, употреба гласа у ситуацијама када инструмент прати плесни догађај, доприноси бољој звучности али и додатној ритмизацији музичког тока. О томе сведоче и речи једног од припадника старије генерације свирача и градитеља старијег типа *свираље*:

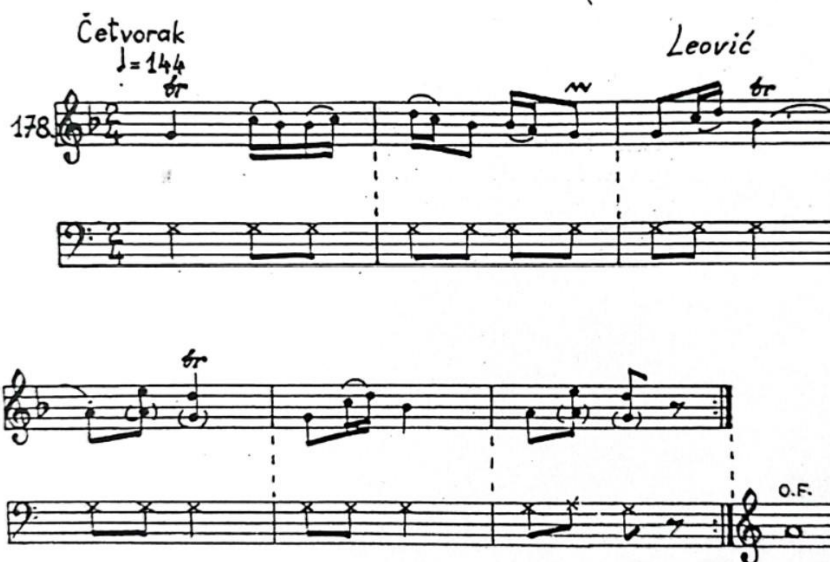
„Те старе свираље из времена кад су настајале, оне су свирале на такав начин што је мајстор који изводи мелодију, он је то кроз грло – имитацију грленог гласа преко гласних жица, стварао један двогласни

⁵² Одступање у односу темперовани систем може додатно бити проузроковано позиционирањем четвртог прста доње руке на прву рупицу у моменту добијања трећег ступња тонског низа. Фрулаши на тај начин често придржавају инструмент прстима који су испод тренутног одвијања мелодије, што незнатно утиче на интонацију.

⁵³ Један број примера забележио је и Димитрије Големовић на територији Подриња и Азбуковице (Големовић 1989, Golemović 1987).

излазак из уста. Тако је то у исто време свирао и коло и басирао је. То је један као бас, зато што у то време није постојало пратећих инструмената који би правили оркестар“ (транскрипт разговора са Драгошем Ковачевићем, Краљево, 2022. године).

На сличан начин своје мишљење изражавају и припадници млађе генерације фрулаша: „Ја сам нешто мислио пошто су то стари инструменти нештимовани, да се свира на тај начин из разлога да би се појачао звук и да би свирач дао себи неки ритам док свира или чак да нагласи неке делове кола“ (транскрипт разговора са Вељком Петронијевићем, с. Ковачево у околини Новог Пазара, 2022. године). Грлено подражавање у вези је са „атаком“ језика, често усмереним на осминску и четвртинску пулсацију:



Dimitrije Golemović (1987), *Narodna muzika Podrinja*, Beograd: Drugari, 213.

Условљеност ритмичком а не мелодијском компонентом показује и неутрална висина гласа који тек у контурама прати покрете навише или наниже.⁵⁴

Поред гутуралне технике, улогу појачавања звучног спектра има и свирање „са заржавањем“ („на вирашку“, „фркање“), које као последицу делимичног затварања „прозорчета“ на полеђини инструмента доњом усном има шушкавију и

⁵⁴ Изузетак од овог правила представља извођење Далибора Тодоровића, који интонацију гласа покушава да усклади са инструментом формирајући унисоно извођење, што се у ширем контексту може посматрати као лични манир извођача.

храпавију боју тона. Иако представља саставни део гутуралног извођења, употреба „заржавања“ није њиме условљена, тако да се често појављује самостално. Осим тембровског употпуњавања тона, који је услед традиционалног начина израде фруле значајно пригушен, затварање „прозорчета“ омогућава извођачу интензивније удубљавање ваздуха у цев инструмента без последичног предувавања у више аликвотне регистре. У зависности од угла држања инструмента, акцентуације и количине ваздуха поједини тонови се током свирања „пробијају“ у горњи регистар стварајући осећај динамизације тембровско-звучних особености, изазваних двоструким октавним позиционирањем у знатном броју примера:



Одломак 2: *повијорац* (пример бр. 113).

Уколико се мелодијска линија у свом пуном тембровском и звучном волумену реализује у другој октави, појавиће се квинтни аликвотни тон изнад основног:



Одломак 3: *козарац* (пример бр. 145).

Промена квалитета тона може се остварити и у супротном смеру, када се током свирања у другој октави услед недовољне количине ваздуха појављују октавни пандани из доњег регистра:



Одломак 4: *коло на две стране* (пример бр. 67).

Иако последица функције у ситуацијама колективног окупљања, употреба гутуралне и технике свирања са заржавањем представљају део естетике

традиционалног музичког мишљења, потврђене речима казивача на терену: „Зато што лепши звук има свирала. Он не може да дуне, мора да га затвори да би могао да дуне на свиралу на 'седници' где има 300 људи, да се свирала чује тамо“ (транскрипт разговора са Миљаном Токовићем, Медвеђа, 2022. године). Дешава се да током извођења, а у циљу динамизације музичког тока свирачи сукцесивно прекидају и/или активирају тон из грла (примери бр. 55, 153, 154, 230, 258, 261). Као део свесне стратегије избора музичких средстава у сценском контексту, гутурално свирање може се изузетно појавити без заржавања, како би се остварио ефекат „подврискивања“, односно употребе предуваног октавног регистра (видео бр. 5). Чињеница да услед тонско-интонативних квалитета не задовољавају критеријуме новије естетике свирања у већим саставима, појава поменутих *стилских црта* у савременом сценском контексту јасно реферише на аутентичност сеоског фолклорног наслеђа и припадност традиционалном стилу свирања.

Особености сеоског фолклорног наслеђа уочавају се и на плану концепирања мелодије, која се, упркос могућностима инструмента, реализује доминантно у оквиру пентакордалног и хексакордалног дијатонског низа својственог дурској лествици (Девих 1977: 49; Големовић 1987: 56). У појединим примерима, одсвираним на мањим и темперованијим примерцима инструмента, могу се запазити и основе других система, попут балканског мола или оријенталног дура (примери бр. 8, 31, 33, 40, 44, 66, 136, 192, 193, 221, 270). Значајнија појава латентне хармоније запажа се у примерима са умереном употребом хроматских тонова: сниженог седмог (примери бр. 4, 5, 7, 32, 36, 46, 52, 75, 82, 88, 89, 98, 124, 172, 181, 213), повишеног четвртог (примери бр. 11, 18, 42, 50, 51, 61, 65, 95, 131, 184, 218, 228, 258), комбинације ова два хроматска тона (примери бр. 26, 37, 54, 250) и знатно ређе сниженог шестог (примери бр. 56, 180), сниженог трећег (примери бр. 104, 116, 124), повишеног другог (пример бр. 143) и повишеног петог ступња (примери бр. 183, 223). Појаву алтерованих тонова Коста Манојловић види као наслеђе старогрчких модалних система који боље „приањају за наше мелодије од модернога *dur* и *moll a*“ (Манојловић 1929: 58). Као резултат западноевропског хармонског начина размишљања израженог у контексту сценске презентације долази до промене тоналног центра, у виду захватања

субдоминантне или доминантне сфере (примери бр. 6, 45-47, 51, 61, 64, 71-73, 100, 139, 196, 197, 218, 261, 269)⁵⁵, као и до промене тонског рода (примери бр. 104, 219).

Интервалски и ритмички покрети одају утисак једноставне музичке концепције, која се огледа и на плану тематско-структурне организације. Иако несамосталан, субмотив се као најмања градивна јединица у појединим примерима препознаје као окосница тематске разраде (примери бр. 58, 80, 132, 188, 248, 249). Као у случају *ћурћевке са заплетом* (пример бр. 62), сукцесивно понављање субмотива може чинити основу читавог музичког тока (примери бр. 119, 234). Изразитост и самосталност музичке мисли на овом нивоу доприноси и недвосмисленом препознавању појединих мелодија, као што су *кокоњеште* и *моравац* (примери бр. 50, 76, 85 и 104).

Ипак, као значајнија заокружена тематско-ритмичка целина издваја се мотив, на чијој разради почивају остали структурни елементи. Осим тога, мотив представља семантичку подлогу музичког тока на чијој основи се препознаје јединство музичке логике на ширем плану фолклорног наслеђа. Рад с мотивом у виду дословног или чешће измењеног варираног понављања и/или комбиновања с другим мотивом доводи до формирања фразе, која наликује на класичну реченичну структуру. Сагласно томе, фраза се у корелацији са плесним четворотактним обрасцем испољава као важан градивни елемент и носилац основне тематске информације. Изузетак од овог правила представља коло *тројанац* изграђен од петотактне фразе (примери бр. 11 и 133), као и примери са шетстотактном фразом (примери бр. 4, 6, 13, 14, 19, 97, 117, 201). У зависности од музичког контекста фраза се може појавити као самостална заокружена целина, па чак и да се изједначи са читавим примером (пример бр. 3). Значење фразе одређено је музичком целином и односом који има према другим нивоима структуре. Основу структурног, формалног и семантичког плана чини део, као тематски заокружена, самостална и перцепцијски јасна музичка целина. Као такав, део садржи довољно музичког материјала и значења за формирање самосвојне музичке композиције, која приликом макроформалног обликовања

⁵⁵ У свирачкој пракси при културно-уметничким друштвима промена тоналитета користи се као омиљено средство увођења контраста.

почива на понављању. У највећем броју случајева део је испољен преко дословног или варираног понављања фраза, које могу стајати у истом независном односу, попут низа реченица:



Одломак 5: *коло у шест* (пример бр. 81).

или градити периодичну структуру:⁵⁶



Одломак 6: *Ћурђевка* (пример бр. 1).

Део може бити изграђен и на принципима велике реченичне структуре:



Одломак 7: *дванаест пута* (пример бр. 33).

Иако изузетно ретко, у основи архитектонике дела појављује се и фрагментарна структура. На тај начин долази до замагљивања фразе и директног односа мотива и дела, па чак и субмотива и дела:



Одломак 8: *Стојанка* (пример бр. 132).

⁵⁶ Иако се као основни услов периодичног односа истиче хармонски план, значења мелодијског покрета у фрулашкој музици јасно указују на отворен или затворен завршетак фразе.

Однос који смо видели на нивоу фраза може се приметити и на нивоу делова, при чему се периодично излагање перципира као структура вишег реда. Будући да се отварање и затварање делова спроводи једноставним мелодијским покретима, овај принцип не мора у току једног извођења бити спроведен доследно.

Тематска концепција, број и распоред делова представљају макроформални тип обликовања традиционалне праксе свирања. Најједноставнији вид излагања представља монотематску основу, која се у условима различитих околности извођења понавља N број пута,⁵⁷ усложњавајући на тај начин макроформално обликовање ($A, A_1, A_1\dots$). На овај принцип указује и Димитрије Големовић описујући мелодије из околине Бујановца: „Инструменталне мелодије углавном су састављене из више целина мањих димензија које се излажу, а потом и (дословно или варирано) понављају. Број назначених понављања (...) није оштро назначен од стране самог извођача, што значи да се свака од постојећих целина (облика) понавља произвољан број пута“ (Големовић 1980: 29). Развој музичког тока се у том случају обезбеђује средствима попут предубавања у други регистар или знатно ређе модулацијом у субдоминантни или доминантни тоналитет. Статичност макроформе изазвана монотоним понављањем истог музичког садржаја донекле је компензована динамизацијом музичког тока, пре свега у виду релативних мелодијских и ритмичких измена мотива (примери бр. 4, 14, 19, 21, 23, 30, 41...). Слична запажања износи и Стеван Мокрањац описујући мелодије игара из Левча: „Кад се ова игра свира, изгледа као да је већим делом састављена из двотактне мелодије. Ну треба напоменути да су слични тактови често мало измењени. Кад погледамо на ове измењене тактове и на места која заузимају, видећемо да су ове измене, које је незнани народни композитор чинио за цело у циљу да избегне монотонију(...)“ (Мокрањац 1902: XVIII). Поред варирања, као чест композициони поступак јавља се замена иницијалног мотива новим материјалом, при чему окосница тематског плана остаје непромењена:

⁵⁷ Манир записивања од стране композитора у првој половини 20. века подразумевао је изједначавање дела са макроформом као монотематског облика (примери бр. 39, 74, 96, 97, 144, 234). У пракси се формирање тотуса никада не ограничава само на једно, већ поновљено излагање теме, односно дела.

Фрула

Одломак 9: дванаест пута (пример бр. 33).

Нешто јачи утисак контраста постиже се у случају када се закључни мотив једног дела користи као иницијални мотив следећег, уз додатну разраду или комбинацију са новим материјалом (примери бр. 26, 27, 52):

Фрула

♩ = cca 120

Одломак 10: сец коло (пример бр. 27).

Прави контраст постиже се већим удаљавањем од иницијалног садржаја, при чему се макроформа гради смењивањем битематског А-В материјала, уз употребу поменутих средстава варирања (примери бр. 15, 24, 25, 34, 36, 37, 43, 45, 48, 58-60 ...):

Одломак 11: моје око гараво (пример бр. 43).

Традиционална пракса углавном је заснована на мањем броју тема чији се поступак разраде и понављања комбинује на различите начине, чинећи макроформу неизвесном и ситуационо условљеном. Иако у мањој мери, заступљени су и примери са већим бројем тема (примери бр. 47, 50, 54, 56, 112, 125, 132, 145, 172, 183, 208, 228, 238, 240...), чијим се репризирањем у сложеној форми остварује тематско јединство. Изузетак представљају прокомпоноване форме низања новог материјала, које нису типичне за традиционалну праксу (примери бр. 28, 124). У садејству комплементарних музичких параметара и контекста у којима је фрулашка пракса заступљена често долази до низања примера у сплетове (примери бр. 66 и 167), али и до прожимања материјала заснованих на истој традиционалној основи, што узрокује замагљивање макроформе (примери бр. 159, 163-166, 258, 263-265).

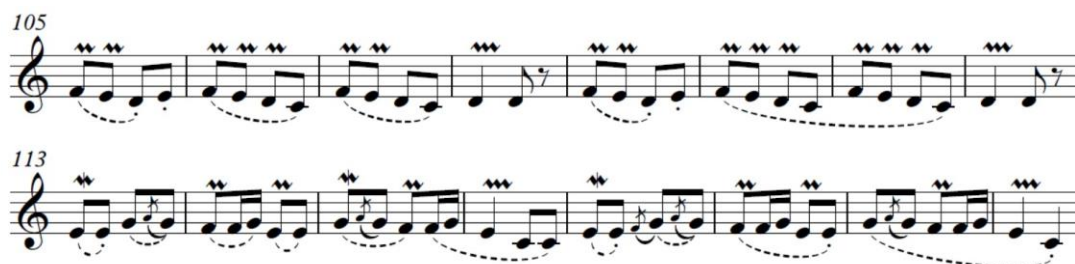
Део инвентара према коме је могуће препознати *традиционални стилски комплекс* представља и легато артикулација, чија употреба је такође усмерена на ритмичко апострофирање у виду сажимања мањих нотних вредности. Груписањем по две суседне шеснаестине додатно се остварује пулсација осмина, стварајући утисак уједначене ритмизације музичког тока:



Одломак 12: *ресавка* (пример бр. 71).

Имајући то на уму можемо претпоставити да легато свирање у ширим потезима није суштаствена карактеристика плесне праксе. На важну конструктивну улогу овог параметра, поред Мокрањчевих (примери бр. 96-72), указују и записи Владимира Ђорђевића (примери бр. 11, 12, 138-140, 143, 144, 234-236), а овај очигледно стари принцип и данас је својствен извођачима традиционалног стила. Извођачи у појединим ситуацијама не користе ударац језиком, већ се утисак одвајања тонова остварује благом пулсацијом из грла, чиме се постиже артикулациони ефекат између легата и нон легата. Нешто веће присуство овог

„влагољастог“ свирања може се приметити у извођењу Љубодрага Михајловића из Брвенице (примери бр. 136-167).



Одломак 13: *сплет игара из Рашке* (пример бр. 167).

Праксу свирања на фрули карактеришу мелодије са израженом употребом орнамената, на основу којих је могуће указати на специфичност одређених стилова. Осим пралтрилера, мордента и дуплог пралтрилера, као универзалних орнаменталних група, већу аналитичку пажњу привлачи обилна употреба предудара и постудара, који се појављују самостално или у комбинацији са поменутиим украсима:⁵⁸



Одломак 14: *Жикино коло* (пример бр. 251).

Осим поступног покрета, једноструки предудар/постудар реализује се и у виду скока са квинте или сексте од најнижег тона тонског низа на фрули:



Одломак 15: *стара влајна* (пример бр. 77); Одломак 16: *мала бугарка* (пример бр. 262).

Манир извођача, који кратким подизањем трећег или четвртог прста горње руке доводи до „пресецања“ мелодије, ствара осећај динамизације и ритмизације музичког тока:

⁵⁸ Анализом аналогних мелодијских ситуација долази се до закључка да се предудар, као део веће орнаменталне групе, услед недовољно спретног извођења може посматрати и као вид скраћења дуплог пралтрилера.



Одломак 17: *свирка по овце* (пример бр. 102).

Осим естетске, једноструки предударни могу бити и у функцији постизања артикулације, односно раздвајања тонова у одсуству употребе атака језиком:



Одломак 18: *брзанка* (пример бр. 220).

Занимљиву појаву, која се може приписати традиционалном стилу свирања, представља и употреба терцног пралтрилера на позицијама првог, трећег и четвртог ступња, односно квартног пралтрилера на финалису у моменту када извођач приликом украшавања користи померање четвртог прста горње руке:



Одломак 19: *стара Колубарка* (пример бр. 48).



Одломак 20: *Дисино коло* (пример бр. 42).



Одломак 21: *кукуњеш* (пример бр. 231).



Одломак 22: *шестица* (пример бр. 23).

Поред издвајања појединачних елемената музичког тока, испољавање старијег музичког стила у случају фрулашке праксе жанровски је дефинисано појавом пастирске свирке, препознате у збиру конструктивних елемената као посебно обележје сеоског наслеђа. Обликована у условима изразите детерминације ванмузичким околностима пастирског начина живота, као једним од најстаријих заната на овим просторима, чобанска свирка ограничена је искључиво на традиционални израз. Имајући на уму услове њеног настанка може се претпоставити да је реч о архаичном и веома старом музичком облику, који у одсуству плесног обрасца и поетске подлоге „омогућава извођачу да се, сходно тренутном надахнућу и личном креативном потенцијалу, неспутано музички изрази“ (Вукичевић-Закић 2001: 47). Будући да се ради о контемплативној форми, која настаје у веома специфичним условима трансценденталне осамљености и повезаности са природом у дугачким временским интервалима, не чуди то што овај облик није забележен у већој мери. Међутим, постојећи примери маркирају широк ареал распрострањања, што указује на претпоставку некадашње заступљености.

Један од првих записа који указују на пастирски жанр са ових простора уједно је и први запис фрулашке праксе уопште, датиран на период 19. века (пример бр. 270). Иако се највероватније ради о композицији Јосипа Шлезингера, поређењем са примерима забележеним касније у распону од седамдесет година (први је снимиио Миодраг Васиљевић на непознатом терену највероватније 50-их година – пример бр. 180, док је последњи забележен 2022. године у Медвеђи – пример бр. 267), могуће је препознати основне одлике стила. Као директна последица контекста у коме је настао, жанр пастирске свирке реализован је искључиво у рубато метроритмичком систему, као слободна форма

импровизационог карактера, заснована на понављању и варирању кратких мотива:⁵⁹

Фрула

Одломак 23: чобанска свирка (пример бр. 221).

Одломак 24: чобанска шетња (пример бр. 122).

Према мишљењу Мирјане Закић, монотематизам као „основни конструктивни принцип“ пастирских мелодија представља „инспиративни стожер у функцији активирања импровизационог поступка и његовог главног развојног механизма – варијационог процеса“ (Вукичевић-Закић 2001: 47). Фразирање богато украшене мелодијске линије остварује се задржавањем на дужим нотним вредностима или паузама између мотивских склопова. Насупрот ритмизацији музичког тока

⁵⁹ Може се претпоставити да је ово уједно и разлог због ког су фрулаши савременог стила заобишли овај жанр, нарочито у ситуацијама заједничког музицирања.

приликом свирања кола, интерпретацију пастирске свирке карактерише употреба легато артикулације, уз често осцилаторно-орнаментално фокусирање око једног језгра:



Одломак 25: свирка по овце (пример бр. 102).



Одломак 26: чобанска свирка (пример бр. 180).

Поређењем мотива из примера различитог географског порекла у временском интервалу од преко једног века, закључујемо да је, иако базирана на слободи музичког мишљења, пастирска свирка омеђена традицијом. Анализирајући запаљске пастирске мелодије, Мирјана Закић издваја два кључна интонациона модела, односно две истакнуте ситуације обликовања мелодије, универзалне за примере из других области. Први принцип одликује поступно силазни покрет ка финалису од највишег тона, који услед истакнутог трајања поседује „највећи енергетски потенцијал и снажно дејство на целокупан развој енергије кретања“ (Вукичевић-Закић 2001: 48). Насупрот томе, таласасто кретање око финалиса (или другим тоновима мелодијског низа) ствара утисак мирнијег кретања, поготово када је реч о каденцијалним сегментима. Сменом описаних динамичних и статарних фаза остварује се енергетска кохезија као општи принцип изградње музичког тока, заснованог на суперпонирању контраста (Исто: 50).

Осим као самостална форма, пастирска свирка може се појавити и као део веће целине у функцији лаганог интерлудијума испред кола (примери бр. 205, 237 и 270), у контексту уобличавања сценске интерпретације.

Инструменталне верзије народних песама представљају посебно интригантно питање, нарочито имајући у виду проблематизацију стила. Будући да је музичко обликовање овог жанра део вокалног наслеђа поставља се питање његове сврсисходности у контексту разматрања специфичности мелодијског, ритмичког, формалног и структурирања општег музичког плана. Упркос чињеници да се песма истиче као равноправан жанр јукстапониран колу, изразито мали број снимљених примера и њихово неизразито извођење сведоче о не тако великој заступљености овог инструменталног жанра у традиционалној пракси. На основу доступне грађе стиче се утисак да је свирање песама на фрули посебно актуелизовано у контексту сценског наступа, при чему се запажа њена улога као уводног одсека (пример бр. 108). У истраживањима с краја 19. и прве половине 20. века примећује се да инструментално извођење песама није било заступљено. Занимљиво је да поједини истраживачи у другој половини 20. века, иако помињу да се на фрули подједнако свирају кола и песме, у прилог анализи инструменталног изражавања реферирају искључиво на плесне мелодије. То потврђују и околности теренског истраживања, приликом кога се извођачи готово неизоставно представљају колом. Имајући у виду партиципаторне околности колективне интеракције, при чему певање као иманентан облик изражавања представља снажан интегративни фактор друштва, свирање ових мелодија делује као неубедљива појава. На то додатно указују и могућности инструмента чији тонски низ није увек адекватан за музикализацију вокалне деонице. Осим тога, будући да се у појединим пределима пева двогласно, инструментално извођење је недостатно приликом приказивања певачке праксе. На основу неравномерне заступљености иначе богатог и стилски хетерогеног репертоара вокалног наслеђа, закључује се да облици старијег стила, као и обредно-обичајне песме нису музички погодне за извођење на фрули.

Ипак, на основу неколико приложених примера могуће је указати на основне принципе који се запажају приликом инструменталног обликовања вокалног израза (примери бр. 68, 108, 123, 126, 128, 160, 173). Избор репертоара

указује на новију сеоску праксу са подручја централне и западне Србије које одликују мелодије ширег амбитуса у оквиру темперованог система. Међутим, изведене на старијем типу инструмента мелодије песама добиле су ниже интонирање хиперфиналиса, својственог старијем стилу извођења. Изузетак представља песма „Селе, Јеле, што се не удајеш“, која, према речима Љубодрага Михајловића, припада певању „на глас“. То је уједно и једини пример изведен у рубато метроритмичком систему. Услед нешто споријег темпа мелодије песама изведене су уз фреквентнију употребу различитих врста украса:



Одломак 27: *Ој, ливадо, росна траво* (пример бр. 108).

Као средство истицања мирног карактера мелодијског кретања извођачи употребљавају легато артикулацију у нешто ширим потезима:



Одломак 28: *Селе, Јеле, што се не удајеш* (пример бр. 160).

Макроформално обликовање песама није условљено бројем мелострофа, већ се третира у складу са тренутном инспирацијом извођача. Иако гутурално свирање представља релевантан избор технике, према речима казивача са терена, извођењу песама највише одговара основни регистар фруле. Нешто слободнији уметнички израз у погледу избора музичких средстава, варирања мелодијске линије и избора орнамената, запажа се у Дугићевој интерпретацији песме „Стани, стани, Ибар водо“ [пример бр. 2] – једне од ретких публикованих верзија вокалне праксе као самосвојног инструменталног жанра.

На основу скромног приказа овог жанра закључује се да приликом транспоновања са вокалног на инструментални медиј мелодије бивају модификоване у складу са свирачким стилским манирима.

У основи свих побројаних чинилаца *традиционалног стилског комплекса* налази се варирање као суштински принцип изградње музичког тока. Недоследност начина третирања издвојених параметара (од украса до жанра) одлика је не само појединачног извођења у датој ситуацији, већ и традиције у целини. Дословно понављање у супротности је са природом традиционалног наслеђа укоренеог у континуираном наслојавању анонимних колективних пракси и друштвених норми са несагледивим исходиштем. У основи оваквог начина обликовања фрулашке праксе уграђена је идеја контрастирања као неопходног аспекта обезбеђивања музичког кретања. Динамизација звучног импулса увођењем промене подстиче креативне процесе преосмишљавања постојећег материјала, као основног механизма одржавања традиције. Иако се „узастопно одступање од иманентног мелодијског обрасца“ у истраживањима Мирјане Закић односи на пастирске мелодије, изразита естетска вредност варијационог поступка „у којој долази до изражаја техника, умеће и инвенција свирача“ представља универзално средство из ког „извођачи црпу велики ужитак“ (Вукичевић-Закић 2001: 48). Индивидуална тумачења исте музичке замисли потврђују да је оригинална идеја замишљена инваријантна апстракција, потврђена једино кроз низ извођења.⁶⁰ У моменту када се концепт оригинала као утврђен референтни оквир поистовети са реалним извођењем, долази до промене парадигме и тумачења у оквиру стандардизованог система. Варирање и недоследна употреба свих музичких параметара кључни су показатељи да је свирање на фрули део живе, актуелне, контекстуално и ситуационо обликоване праксе.

Учесталост на ширем географском простору у већем дијахронијском интервалу указује на то да су се описане појаве, упркос различитим еволутивним процесима у фрулашкој пракси, задржале као дистинктивне црте *традиционалног стилског комплекса*. Богатство фрулашке праксе, међутим, почива на евидентним географским, историјским и естетским разликама унутар поменутог стила, тако да је његова генерализација недовољна да објасни различите тенденције развоја фрулаштва. Стога ће у даљем току рада традиционална норма музичког израза

⁶⁰ Упоредити начине извођења *моравца* (примери бр. 13, 50, 85, 87, 118, 125), *Жириног кола* (примери бр. 55, 107, 112, 116, 179, 251, 254), *чачка* (примери бр. 114, 120, 139, 232, 247, 248, 256, 263, 264), *ђурђевке* (примери бр. 24, 52, 53, 62, 63, 79, 83, 97, 106, 170, 211) итд.

бити представљена преко три кључне *стилске формације*, чији се ареал распрострањава односи на централни и западни део Србије, затим североисточни и југоисточни.

4.1.1. Традиционални шумадијски стил

„Шумадијски стил“ је емски назив којим свирачи новокомпоноване народне музике апострофирају квалитет „аутентичне“, „праве“, „изворне“ српске музике, која представља парадигму радијске праксе. Иако указује на омеђено подручје, сам термин (мада често недовољно експлициран, непрецизан и саморазумљив), односи се првенствено на одлике музичког стила окарактерисане специфичним музичким параметрима, без обзира на географско порекло. У контексту сагледавања фрулашке праксе у овом раду *традиционални шумадијски стил* биће конципиран као стилска формација иницијално заступљена у фолклорном наслеђу централне и западне Србије, али и као универзална естетика чија перцепција не мора нужно бити у корелацији са географским пореклом.

Чињеница да не постоје значајне и јасне природне границе између централне и западне Србије указује на стилско јединство фрулашке праксе на овом културно хомогеном простору, што додатно потврђују и антропогеографски показатељи. Метанастазичка кретања у периоду 17. и 18. века довела су до мешања становништва на овом простору са значајним уделом динарског менталитета. Шумадија се због свог повољног географског положаја посебно истиче као збег и поље укрштања косовско-метохијске, моравско-вардарске и динарске струје, чијим је преклапањем са староседелачким становништвом створен специфичан културни амалгам (Цвијић 1922: 263). Главне особине овог варијетета могу се дефинисати као нешто умеренији вид динарског типа, укореењен у народним предањима и обичајима, сеоској традиционалној култури и историјским генеалогима које сежу у средњи век (Исто: 265-267). Под утицајем ових особина код становништва сконцентрисаног на овом простору у 19. веку јавиле су се идеје националног ослобођења од турске власти и потреба за стварањем самосталне државе. Централна и западна Србија постају средиште

политичког, националног и културног развоја, чији се утицај убрзо проширио и на друге области у којима живи српско становништво. Услед слабе економске моћи, неразвијене инфраструктуре, институција и градова и тада још увек јаког оријенталног утицаја, становништво је у већој мери било сконцентрисано на сеоске средине и начин живота који више одговара пастирским, руралним, патријархалним традиционалним системима. Практиковане у таквом окружењу, усмене праксе представљају један од ретких начина естетског и емоционалног изражавања, при чему свирање на фрули заузима значајну улогу. Као резултат историјског наслојавања, различитих демографских, друштвених, политичких и утицаја насталих као последица односа начина живота у одређеним природним условима, настаје јединствен музички идиом када је у питању фрулашка пракса.

Као део *традиционалног стилског комплекса, традиционални шумадијски стил* поседује све одлике које смо у претходном делу рада навели, па се у том смислу може посматрати као парадигма старијег начина артикулације музичког звука. Жанровска заступљеност показује знатно већу учесталост свирања кола у односу на инструменталне верзије песама и пастирску свирку.

Цвијићева хипотеза о очуваности аутентичних облика културе у изолованим динарским крајевима и њихово преношење према северу (Цвијић 1922: 16), могла би да се подржи присуством гутуралне технике која је на овом простору доминантно забележена. Тонска структура таквих примера обухвата узак амбитус – најчешће у обиму квинте (нешто мање су заступљене мелодије у распону сексте и кварте), реализован на дијатонској основи без употребе хроматских тонова. Изразита једноставност примера из ове групе у вези је и са самим инструментом, који припада старијем типу велике *свирале, дудука*, односно *свираље*. Као својеврсна потврда старине може се навести и мелодијски садржај заснован на монотематском и битематском материјалу код већине примера.

Основу репертоара чине мелодије плесова, међу којима се посебно издваја жанр *кола у три*, чију заступљеност је на овом подручју могуће пратити захваљујући проучавањима још од друге половине 19. века (Ранисављевић 2011: 558). Поред тога, прикупљени материјал са овог подручја у вези је и са посебним плесним обрасцима сеоског културног наслеђа. Међу најпрепознатљивијим и најфреквентнијим налазе се следећи примери: *Жикино коло, кокоњеште, моравац,*

ђурђевка, тројанац, шестица, шпаџир, опанчар, ситно коло, заврзлама, дуњеранке, повијорац, козарац, девојачко коло, палеграј, сец коло, прекид коло, рудничанка, осмица, рузмарин, колубарка, дунда, радикалка, коло на лево, Јованке Стојанке, ретко коло итд.

Као једна од основних карактеристика шумадијског стила узима се двочетвртинска метроритмичка основа, због чега се и сам стил често назива „шумадијска двојка“ или „ес-там“. Ритмичко структурирање унутар такта реализује се преко једноставних образаца у комбинацији 1:2, између шеснаестинских, осминских и четвртинских покрета. Сложеније ритмичке фигуре, попут пунктираних, обрнуто пунктираних и синкопираних елемената, изузетно су ретке. Употребом поменутих стилских обележја традиционалне праксе – гутуралног извођења, свирања са заржавањем у комбинацији са легато артикулацијом, извођачи додатно истичу неопходност рудиментарне парне ритмичке пулсације, која се налази и у основи кинетичког покрета. Изузетак од овог правила представља тро-осминска подела у мелодијама *ој, тата, тата* (примери бр. 34, 174), *трескавац* (пример бр. 41), *Стојанка* (пример бр. 132), *Јованке, Стојанке* (пример бр. 147), *Жирино коло* (примери бр. 55, 87, 107, 116, 179), односно мешовити такт *поп-Маринковог кола* (пример бр. 86).

Једноставност ритмизације усклађена је са мелодијским кретањем усмереним на ниво мотива и фраза кроз парну двотактну и четворотактну структуру, које се налазе у основи изградње дела. Поједини фреквентни мелодијско-ритмички покрети се у репертоару централне и западне Србије препознају као конструктивни фактор стила:



флоскула 1

флоскула 1.1

флоскула 2

флоскула 2.2



флоскула 3

флоскула 4

флоскула 5

флоскула 6



У зависности од музичког контекста у коме се налазе, улога ових и многих други флоскула може бити медијаторна или закључна.

4.1.2. Традиционални североисточни српски и влашки стил

Североисточна Србија омеђена је двема државним границама са Румунијом и Бугарском на истоку, великим природним границама рекама Дунавом, Великом Моравом и Млавом, на југу заокружена Ртњем и Вратарничком клисуром. Етнички састав овог поднебља чини становништво насељено из различитих области, чијом се постепеном симбиозом у дугом процесу акултурације формирао посебан варијетет. Према мишљењу Јована Цвијића, првобитно становништво на ширем подручју североисточне Србије било је српско (Цвијић 1922: 126). Метанастазичка кретања у средњем веку довела су до мешања три главне – динарске, косовско-метохијске и моравско-вардарске, затим шопске и торлачке, као и инверсне струје са севера (Исто: 124). Овим укрштањима допринела је и појава влашког становништва (Унгуреани и Царани), које данас насељава велики део овог подручја. Иако је континуирани међусобни утицај Срба и Влаха на овом простору оставио видљиве културне трагове, потреба за очувањем етничког идентитета испољава се у домену културног наслеђа. Одржавањем прилика у којима се активно развијају локални архетипови негује се традиционална музичка пракса, која представља важан ослонац идентификације на свакодневном нивоу.

Један део мелодија забележен на овом простору припада универзалном репертоару, који према називима и музичким карактеристикама реферирају на припадност *традиционалном шумадијском стилу: старо Жикино коло, мирочко кокоњеште, ђурђевка, заврзлама, поп-Маринково коло, и поломка на лево*. На њихово порекло пре свега указује тематски материјал, унутрашња структура, метроритмичка организација, начин обликовања мелодије – једном речју

препознатљив стил. Поменуте формуле могу се сагледати и у мелодијама карактеристичним за српско становништво са овог простора, које услед разлике на тематском плану представљају препознатљиву одлику репертоара североисточне Србије: *тедено*, *ледено*, *краљичка*, *трговачко коло*, *тимочка руменка*, *Богданкино коло*, *коло*. Правећи етничку разлику у репертоару који се изводи на фрули, Александар Кулић из Сумраковца код Бољевца наводи да су српске мелодије базиране на битематском материјалу, односно да се састоје „из два дела“ (према разговору са Александром Кулићем, с. Сумраковац у околини Бољевца, 2023. године). Истицање српског етничког идентитета у извођењу појединих примера (*басара*, *капек*, *русалија*, *циганчица*, *ајд на лево*, *brate*, *Стево*, *зупчанка*), међутим, није у корелацији са музичком реализацијом која указује на присуство влашких елемената. Насупрот томе, коло *стара влајна* (пример бр. 227) показује супротне тенденције. Могло би се рећи да ови примери представљају прелазни тип између српског и влашког начина свирања, о коме ће бити речи у даљем току рада.

Културолошка прожимања ове две групе становништва огледају се пре свега у морфолошко-ерголошким спецификацијама инструмента, које су у научном дискурсу чиниле основу терминолошке разлике *фруле* код српског и *флуера* код влашког становништва. Међутим, недавна теренска истраживања указују на то да употреба термина није у вези са одликама инструмента, већ да се ради о етничком пореклу назива, при чему су *фрула* и *флуер* синоними за исти тип инструмента. Независно од начина израде и изгледа у употреби је и назив *дудук*. Извесне конструкционе разлике ипак се могу приметити, али би погрешно било закључити да се именују на различите начине. На првом месту издваја се инструмент забележен под називом *свиравка* (Марковић 1971), који се израђује од два располућена дела дрвета увезаног трешњевом кором (слике бр. 5-9). Иако сам термин на терену није потврђен, свирачи и данас без нарочите употребе посебних алата, апарата за штимовање и спецификација, веома успешно израђују овај инструмент према сопственом нахођењу. Осим тога, Власи као и Срби, употребљавају стандардни облик фруле, који набављају од проверених градитеља широм Србије. Оно што се као кључна разлика може приметити јесте склоност ка нешто дужем инструменту са уским ваздушним стубом, који се посебно наручује.

Употреба оваквог инструмента код влашких свирача у вези је са звучним идеалом, који се доминантно ослања на свирање у горњим регистрима и пређувања у други, па и трећи аликувтни низ. „Српска и влашка фрула је иста. Исто је то, само што су влашке раније прављене тање, тањи стуб и оне свирају горе више октава“ (транскрипт разговора са Војиславом Бађикићем, с. Буковче у околини Неготина, 2023. године). Захваљујући конструкцији инструмента, ови тонови се добијају без превеликог притиска ваздуха, што омогућава знатну покретљивост и комбиновање различитих позиција приликом свирања. За разлику од *традиционалног шумадијског стила* у коме пређување представља повремену потребу динамизације музичког тога, влашка музика се у великом броју случајева реализује у горњем регистру.⁶¹ Звучни резултат оваквог музичког мишљења одликује доминантно одсуство гутуралне, односно технике свирања „са заржавањем“, која онемогућава високо интонирање.⁶² Манир свирања у другој октави може се приметити и у појединим примерима репертоара српског становништва.

Једна од разлика која би могла да укаже на етничку идентификацију музичког обликовања јесте мелодијски амбитус, који се у примерима означеним као српски реализује у нешто ужем обиму квинте и сексте са мирнијим интервалским покретима. Насупрот томе, мелодика влашке музике достиже и распон дециме, ундециме и дуодециме, при чему је поступно кретање испрекидано скоковитим интервалима кварте, квинте, сексте, па и октаве:



Одломак 29: *прорупта* (пример бр. 195). Одломак 30: *он, здрн, здрн* (пример бр. 194).

Конципирана на овај начин, мелодија показује тенденцију изостављања појединих тонова из тонског низа:

⁶¹ Естетика високог интонирања може се разматрати и у контексту наслеђа румунске и молдавске традиционалне праксе на инструментима *тилинки* (*tilincă*) и кавалу (молдавском/румунском), који су такође у употреби на овом простору.

⁶² Ову претпоставку требало би узети са резервом, будући да се односи на селектовани узорак који би приликом разматрања овог начина свирања требало проширити додатном фоноархивском грађом.



Одломак 31: *батута* (пример бр. 185).

Примећује се да су из тонског низа, који би одговарао Це дур лествици, тонови f^1 и h^1 прескочени као део мелодијског костура, тако да се у основи добија целостепена петнатонска лествица. Скоковито кретање јавља се и као последица употребе остинатног тона на квинти испод финалиса:



Одломак 32: *унгурјанска влајна* (пример бр. 190).

Мелодика влашке музике заснована је на различитим тоналним основама, при чему се осим дурске и молске може издвојити и појава дорског, лидијског и миксолидијског модуса (примери бр. 182, 183, 193-195). Употребом субдоминантне и доминантне позиције свирања у комбинацији са основном апликатуром, повишени четврти и снижени седми ступањ постају иманентни основном тонском низу. У свирању мелодија у рубато метроритмичком систему запажа се и балкански мол као основа тонске структуре (примери бр. 191, 192, 203, 221).

У погледу унутрашње структуре и макроформалног обликовања примери ове групе деле исту архитектуру са мелодијама из централне и западне Србије у виду третмана мотива, фраза и делова. Занимљив случај изградње макроформе присутан је у колу *трипазаиће*, састављеном од делова са три уместо две фразе (пример бр. 197).⁶³ Осим поменутог остинатног кретања, анализом тематског плана могу се издвојити неке од фреквентних флоскула:

⁶³ Један такав пример Владимир Ђорђевић забележио је у селу Милатковиће у околини Рашке, под индикативним називом *пола влајња* (Ђорђевић 1931: 132).



флоскула 1

флоскула 2

флоскула 3



флоскула 4

флоскула 5

Поред употребе универзалних украса својствених старијем стилу свирања уопште, у влашкој музици примећује се карактеристичан двоструки предудар, који основни тон окружује са обе стране:



Одломак 33: *Десанкино коло* (пример бр. 183).

Као вид непотпуног мекшег дуплог пралтрилера запажа се употреба постудара навише на суседном тону:

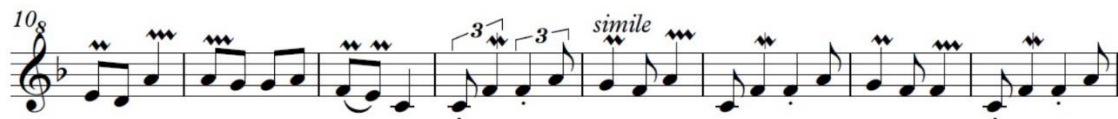


Одломак 34: *коштрелка* (пример бр. 193).

Осим тога, за украшавање мелодијске линије користи се и вибрато, нарочито на дугачким тоновима карактеристичним за жанр пастирске свирке и/или баладе. Треперење тона се поред осцилације из грла постиже и благим померањем прста, тако да амплитуда вибрирања некада прелази у дугачак трилер (погледати видео бр. 6).

Једна од основних карактеристика влашке музике, која се може тумачити и као знак распознавања стила, свакако је прелазни метроритмички систем између такта 2/4 и 6/8. У оквиру јединице бројања јављају се поделе на три осмине у фигури триоле, на две ритмички равномерно изведене осмине, као и на два тона

који се позиционирају између триолског, пунктираног и обрнуто пунктираног ритма:



Одломак 35: *трипазашиће* (пример бр. 197).

Подела на мање ритмичке вредности је стога сведена на минимум. Управо је ово елемент који уноси стилску дистинкцију код примера који су означени као српски (примери бр. 198, 200, 201, 208, 210, 213). Осим парне, неколико забележених примера има мешовиту поделу такта у оквиру аксак метроритмичког система 7/16, у комбинацији 3+2+2 (пример бр. 205) или 2+2+3 (пример бр. 194). У појединим примерима може се јавити и смена различитих принципа, попут комбинације 5/8 и 7/8 (примери бр. 196, 217, 218), или 2/4 и 7/16 (пример бр. 210). Имајући у виду изразиту заступљеност ових ритмичких струкутра у фолклорној пракси Бугарске и делом Румуније, може се претпоставити да представљају одлику наслеђену у току процеса акултурације.

Поред пастирске свирке, кола и песама, фрулашку традицију са ових простора одликује и појава инструменталне *баладе* (или како је другачије називају „ђе-дор“), жанра карактеристичног за влашко становништво (примери бр. 191, 192). Ламентозни карактер изражен кроз мелодијске потезе широког амбитуса у рубато метроритмичком систему, високо регистарско опредељење и употреба вибрата на тоновима дугог трајања, подражавају подрхтавање гласа као одраза трагичне вокалне афективне експресије. Занимљива је прича са терена према којој је „тужно свирање“, као препознатљива одлика интерпретације и традиције свирања на *дудуку* уопште, у одређеним околностима било од животног значаја:

„Јован Рамић из мог села Метовнице важио је за једног од најбољих дудучара (иначе је мој чукундеда). Био је Солунац и на фронту се поткачио са неким официром и ударио га. Пошто су били јако ригорозни тада у војсци требало је да га стрељају. Када су се војници поређали, официр га је упитао за последњу жељу. Он је наводно узео дудук, који му је био за појасом, и свирао је ове старе баладе. Како је жалосно свирао сви су војници почели да плачу и ослободили су га, након чега се вратио кући и касније преминуо од старости“ (транскрипт разговора са Стефаном Радовановићем, Бор, 2023. године).

Било да је реална или замишљена, идеја постојања поетске основе са израженим трагичним и судбинским мотивима остварује везу са музичким планом кроз емоционални аспект, па отуда не чуди то што се овај жанр појављује и у контексту посмртног ритуала као *мелодија за мртве* (пример бр. 203). Иста музичка концепција обједињује и друге примере у рубато извођењу, попут *путничке* (пример бр. 187), *свадбене* (пример бр. 205) и *чобанске* свирке (пример бр. 221). Иако указују на специфичне контекстуалне и функционалне оквире, музички показатељи сугеришу на постојање јединствене стилске основе укорене у карактеру и менталитету влашког становништва. Етничке разлике се и у оквиру овог жанра могу видети на примерима које је Драгослав Девећ забележио под називом *лунино* (пример бр. 215), односно *свирка за овцама* (пример бр. 223), а који показује извесна одступања у односу на поменути баладни карактер. Реч је о пастирској импровизацији интерпретираној у основном регистру, уз употребу технике свирања са „заржавањем“. Мелодијски покрети су једноставнији и засновани на понављању кратких мотива, док су крајеви фрази истакнути дужим нотним вредностима одсвирани равно – без употребе вибрата. Другачији звучни резултат у вези је не само са функцијом инструмента током чувања стада, већ и са разликама емоционалног обликовања и доживљаја апстрактне естетике свакодневице.

4.1.3. Традиционални југоисточни стил

Југоисточна Србија заузима широк географски простор у сливу Јужне Мораве настављајући се на североисточну Србију дуж границе са Бугарском све до Македоније. Историјске прилике довеле су до мешања становништва на овом простору посредством динарске, косовско-метохијске и тимочко-браничевске струје, са староседеоцима сокобањске, сврљишке, а посебно шопске области, за коју се сматра да представља подручје у коме су се сачували најаутентичнији облици старобалканског наслеђа патријархалне културе (Цвијић 1922: 338). Позиционирана на раскршћу културних сусретања са доминантним оријенталним обележјем, простор југоисточне Србије ослобађа се након српско-турских ратова

1878. године. Развијано кроз многе старе обичаје и веровања, као и предања о јединству средњовековне државе, традиционално наслеђе обележено је присуством бројних музичких инструмената карактеристичних за ово подручје. Иако није заступљен у мери у којој је присутан у областима централне, западне и североисточне Србије, *дудук/дудуче*, односно *свирала*, представља значајан део инструментаријума на овом простору.

Неколико редова из стваралаштва Боре Станковића указује на то да је дудук био чобански инструмент, о чему сведочи и материјал забележен у другој половини 20. века. Почев од истраживања Драгослава Девића 1960-их година, и Мирјане Закић 1990-их, па све до недавно спроведених теренских обилазака ове области, пастирска свирка потврђена је на ширем географском подручју Сврљига, Заплања, Беле Паланке, Пирота, Лесковца и Медвеђе. Иако забележена у великом временском распону, доступна музичкофолклорна грађа пружа увид у неколико заједничких карактеристика пастирске свирке.

Закономерност мелодијског кретања остварује се на два начина: поступним кретањем од хипофиналиса навише до кварте и симетричним силазним покретом са завршетком на финалису (примери бр. 233, 244, 267), док у другом случају иницијално интонирање почиње на квинти или сексти са поступно-силазним покретом према финалису (примери бр. 237, 252). Богато украшена мелодијска линија задржава се осцилаторним кретањем на појединим ступњевима, док се кулминација постиже након излагања прве фразе покретом на квинту или сексту тонског низа. Иако слободно конципирани, примери импровизационог карактера засновани су на варираном понављању мотива и фраза у дијатонском низу ужег амбитуса, што их са естетске стране сврстава у групу аутентичног контекстуално детерминисаног музичкофолклорног материјала.

Омиљену форму свакако представља коло са репертоаром који се може поделити на примере универзалног карактера (*дуњеранке*, *кукуњеш*, *Жикино коло*, *рузмарин*); друга група примера чини окосницу репертоара југоисточне Србије (*руменка*, *крупан чачак*, *пешачка*, *једанаесторка*, *Јелено моме*, *пиперана*, *реченица*, *двостранка*, *лесковачка четворка*, *бугарка*). Како би разликовали мелодије које припадају истом обрасцу покрета, свирачи додатним називима указују на локално специфичну конкретизацију датог музичког типа:

димитровградска или *дојкиначка пешачка*, *радомирска реченица*, *понишавски чачак*, *пиротски чачак*, *горњојабланички чачак*, итд.

Према утврђеним једноставним принципима обликовања (мотивске разраде, дијатонског тонског низа, битематске концепције), првој групи могу се прикључити и примери карактеристични за ово поднебље, бележени од стране Владимира Ђорђевића (1931) и Драгослава Девића (1966). Недавна истраживања сведоче о мањој очуваности овог репертоара, за који би се стога могло закључити да припада старијем слоју традиционалног наслеђа (примери бр. 229-232, 234-236, 251, 253, 255, 257, 260, 261, 268, 269).⁶⁴ Важна одлика ових примера односи се на парну метроритмичку организацију у такту 2/4, односно 3/8 у случају *Жириног кола*.

Насупрот томе, услед бугарског, македонског и утицаја североисточне Србије, као важна дистинктивна одлика репертоара са овог простора јавља се велика заступљеност мешовитих тактова, као и појава поменутог влашког ритмичког импулса (погледати на стр. 245). Као најфреквентнији мешовити такт јавља се 7/16 у систему 2+2+3 (примери бр. 237, 238, 240, 245, 249 и 262), или у комбинацији са тактом 2/4 (примери бр. 259 и 266).⁶⁵ Свест о постојању и важности мешовитог такта запажа се и у називу *једанаесторка*, чија унутрашња подела такта 11/16 на 2+2+3+2+2 представља одлику македонског мелоса. Примери из ове групе базирани су на дијатонском тонском низу у распону квинте или сексте са структурном организацијом ослоњеном на рад са мотивима, фразама и деловима као носиоцима осмотактних тематских материјала. Изузетак представља коло *пешачка* (пример бр. 237) забележено у условима сценског извођења у оквиру БЕМУС фестивала, чији мелодијски опсег достиже октаву уз употребу једног хроматског тона. Специфичност овог примера огледа се и на плану структурне организације фраза које показују тенденцију периодичног повезивања.

⁶⁴ Не би требало знемарити чињеницу да је савремени контекст истицања и очувања локално специфичних облика на сцени определио припаднике млађе генерације фрулаша ка географски омеђеном репертоару пре него универзалном.

⁶⁵ Као резултат процеса асимилације може се истаћи извођење *Жириног кола* у такту 7/16 (3+2+2), при чему остале музичке карактеристике показују повезаност са изворним обликом (пример бр. 254).

У погледу музичког садржаја сви примери ове групе вишетематски су конципирани, а јединство макроформе постиже се репетицијом појединих тема, као и употребом елементарних флоскула које обједињују тематски план. Као резултат употребе скученог тонског простора у специфичном метроритмичком систему, јавља се тематско прожимање остварено не само употребом одређених флоскула (попут квартних скокова у каденци), већ и читавих фраза, које постају препознатљиво музичко ткиво на ширем плану. У изградњи мотива приметна је појава остината, који за разлику од *традиционалног североисточног стила* може бити подједнако остварен са горњим или доњим тоном:



Одломак 36: *пешачка* (пример бр. 245).



Одломак 37: *дојкиначка пешачка* (пример бр. 240).

Неизоставну групу примера са простора југоисточне Србије чине различите конкретизације *чачка*, као типа чија основна одлика почива на описаном влашком метроритмичком систему. Важност музичког контекста приликом перцепције указује на нешто другачију реализацију и естетику која је више усмерена на повезаније и мекше звучне резултате. На то пре свега утичу мирнији интервалски покрети и мелодија конципирана на дијатонској тонској основи, најчешће у обиму сексте, уз изузетно ретку примену хроматских тонова. У поређењу са примерима из североисточне Србије, ритмизирање мелодијског покрета засновано је подједнако на равномерној и триолској осминској организацији у виду три једнака или два неједнака тона.



Одломак 38: *мешовити чачак* (пример бр. 264).

У последњем случају је, за разлику од влашког начина извођења, заступљена фигура искључиво састављена по принципу „дуго-кратко“, а не „кратко-дуго“, што доприноси осећају мекшег извођења.

Третман звука инструмента усмерен је на извођење у основном регистру уз фреквентнију употребу грленог подражавања мелодије. Конципирање мелодије преко препознатљивих мелодијско-ритмичких флоскула, одређеног карактера, темпа и начина фразирања, омогућава не само тематско прожимање, већ и дозу креативне слободе, која се запажа у извођењу Миљана Токовића из Медвеђе. Анализом његових изведби можемо издвојити неколико омиљених покрета и комбинација којима овај активан свирач жели да дочара богатство локалног наслеђа:



Мотив 1.



Мотив 2.

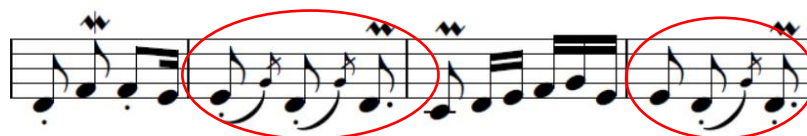


Мотив 3.

Осим тога, Миљан свесно у своју свирку инкорпорира фразе позајмљене из других области и жанрова, чиме додатно обогаћује макроформално обликовање засновано на многобројном тематском материјалу (пример бр. 265).

У одређеним музичким околностима као најмања *стилска црта традиционалног југоисточног стила* издваја се постудар препознатљив у две ситуације:

Случај 1.



Одломак 39: *димитровградска пешачка* (пример бр. 238).

Случај 2.



Одломак 40: *пешачка* (пример бр. 245).

У првом случају постудар се јавља у виду скока од хиперфиналиса или финалиса на квинту основног тонског низа у каденцијалним моментима. Иако изолована, ова звучно специфична појава указује на искуство свирања на кавалу, које Душан Антић негује паралелно са праксом свирања на фрули. Учестало појављивање у неколико примера скреће пажњу на други случај, у коме се украсни тон поставља између два иста тона мелодијског костура. Звучни резултат перципира се као начин омекшавања артикулације приликом атака језика, дајући овом украсу не само естетску већ и конструктивну улогу. У извођењу Миљана Токовића могуће је запазити нешто учесталију употребу предудара са квинте, који, за разлику од поменутих украса, има другачији естетски резултат у корелацији са маниром традиционалне праксе уопште:



Одломак 41: *чачак (од пре 60 година)* (пример бр. 256).

На основу изложених особености свирања на фрули у југоисточној Србији примећујемо да је специфичан музички израз настао амалгамисањем бројних културних утицаја, услед различитих географских, политичких и демографских околности.

*

Увидом у резултате анализе музичких параметара закључује се да се *традиционални стилски комплекс* испољава у три основна вида, као шумадијски, североисточни и југоисточни, чије дистинктивне *стилске црте* представљају структурно тежиште локално специфичних начина обликовања музичког звука. Упркос евидентним разликама, традиционални начин свирања базиран је и на

универзалним елементима који су последица развоја музичког мишљења и естетике засноване на перцепцији животних околности и улози инструмента у свакодневним ситуацијама, својственим за период 19. и прве половине 20. века.

4.2. Савремени стилски комплекс

Развој фрулашке праксе у другој половини 20. века директна је последица трансформације друштва од аграрног ка индустријском, концентрисаном на градске средине. Реформа свакодневице, увођењем специјализованих занимања, институционализације, поделе на радно и слободно време, довела је до нових навика које се испољавају у виду стандардизованих образаца понашања. Интеграцији друштва као културно хомогеном колективу у највећој мери допринео је развој униформног образовног и система информисања остварујући замисао националог јединства. Уопште узев, услед реструктурирања функционалних, значењских и контекстуалних оквира друштвених активности, задовољење естетских потреба изискује нове просторе, оквире и начине изражавања, при чему употреба сеоских фолклорних облика у оригиналном виду постепено губи смисао. Увођењем модерних и стандардизованих инструмената попут хармонике, виолине, кларинета и других, употребна вредност традиционалних инструмената у постојећој форми од другостепеног је значаја. Промена парадигме посматрања свакодневних активности, у виду истицања њихових уметничких квалитета у контексту „презентацијског перформанса“ (Turino 2008: 26), доводи до развоја неколико кључних концепата који су обележили даљи развој фрулашке праксе, а то је естетизација, стандардизација и индивидуално учешће препознато као оригинално насупрот анонимном.⁶⁶ Као одговор на новонастале околности измене функционалног тежишта јављају се модификације на плану фрулашке праксе, чија својства се препознају као одреднице музичког стила.

Дијалектичка повезаност морфолошко-ерголошких и естетских критеријума оснажила је креативна истраживања свирачких и градитељских

⁶⁶ Развој сценског контекста описан је у другом поглављу на страни 110-116.

домета, који се и данас развијају. Приметна опредељеност свирача (посебно у нижим областима западне Србије и Шумадије) према нешто краћим типовима инструмента, чији распоред и облик рупица омогућавају прецизније интонирање тонова у оквиру дурске лествице, омогућила је групни вид музицирања, нарочито у саставима са стандардизованим инструментима. С друге стране, све већа потреба за комбиновањем фруле у оваквим ансамблима допринела је усавршавању инструмента у погледу звучности и тонске слике. Начин израде уз употребу алата и прецизне технологије омогућио је знатно боље звучне перформансе, као и успостављање стандардних димензија које одговарају одређеном дурском штиму.

Следећи Хагово размишљање, Алан Меријем питање стила проблематизује као развојну категорију која настаје у односу на претходна музичка искуства. Поред тога што су засноване на импровизацији и стварању које „произилази из посебно интензивног емоционалног искуства, транспонована и компоновања из индивидуалне идиосинкразије“, технике компоновања базирају се и на односу према постојећем материјалу у виду његове „прераде“, „позајмљивања“ и „уграђивања“ у нове обрасце (Merriam 1964: 114, 115, 184). Прелазак на нов начин музичког мишљења није изазван раскидом, већ прилагођавањем дотадашње праксе актуелној ситуацији. Сагласно томе, савремени стил свирања неопходно је тумачити у контексту континуитета сеоске праксе у градским срединама и условима који су довели до новог начина презентације и перцепције. Будући да у основи почива на великом броју елемената наслеђених из традиционалног стила, посебно у почетном развоју, савремено свирање могуће је разумети као вид интерпретације, односно третирања постојећих структурних елемената музичког ткива на другачији начин. Прожимање елемената и присуство оба стила у појединим извођењима показатељ је континуираног процеса развоја фрулаштва као живе праксе. Стога ће *савремени стилски комплекс* бити приказан кроз појаву појединаца који су својим стваралаштвом обележили важне моменте у развоју фрулашке праксе и утицали на креирање јавне културне сцене.

Звучно-акустички потенцијал постигнут заједничким музицирањем са хармоником, међу првима су остварили Адам Милутиновић-Вилзон (1886-1946) и Раде Манасијевић-Шамовац (?-?) из Драгобраће код Груже. Захваљујући

запаженим наступима у Београду и Загребу уз пратњу сестрића на хармоници, овај уметник на фрули⁶⁷ из села Драгобраће код Крагујевца, отиснуо се на интернационални подијум Чехословачке, Француске и Енглеске, где је, 1929. године, за дискографске куће *Columbia* и *Decca records* снимио 12 извођења, продаваних на подручју целе Европе.⁶⁸ Савременост се у случају овог дуета препознаје у виду додавања хармонско-ритмичке пратње на хармоници и уређивању макроформалног плана као јасне и унапред утврђене заокружене целине. Евидентна је и појава тоналног скока као начина динамизације музичког тока. Изузев тога, мелодијска линија поверена деоници фруле у потпуности се може третирати као *традиционални шумадјски стил*: двочетвртински метроритам, легато повезивање шеснаестина, појава случајно предуваних тонова, употреба једноструких предудара и варирање музичког тока. Иновација усклађена са локалном традиционалном праксом издвојила је двојицу свирача као препознатљиве и оригиналне појединце у односу на заједницу којој припадају (пример бр. 66).

Иако је народна музика увелико развијана у смеру класичних западно-европских принципа архитектонике, издвајања мелодијске линије у односу на средњи и задњи план, остинатно смењивање басове линије и акордске пратње у оквиру дур-мол хармоније, појава фруле у том контексту изазвала је велику пажњу.

Популарност коју је Сава Јеремић (1904-1989) из Послона код Ражња захваљујући сопственом умећу стекао као солиста Радио Београда (1936-1958) у вези је и са квалитетом инструмента, репертоаром и начином интерпретације, који се такође ослања на *традиционални стилски комплекс*. Према интервјуима које је Сава Јеремић давао у различитим приликама, као важна чињеница истиче се то да је велику пажњу Царевца и Михајла Вукдраговића привукла могућност свирања полутонова: „Ја гледам у Царевца, а он ме пита: Како свириш ти полутонови? Ја ћутим, не знам шта ме пита. Царевац ми приђе, пружи ми руку и рече: Саво, ти свириш и оно што пре тебе на фрулу до сад нико није одсвирио! Ни Царевац, а ни

⁶⁷ Из различитих извора сазнајемо да је овакав статус Адаму Милутиновићу-Шамовцу званично потврђен 1929. године од стране различитих институција. Погледати у: Шурбановић (2009), <https://www.politika.rs/scc/clanak/57887/Frula-za-sva-vremena> (приступљено: 22.10.2023).

⁶⁸ Досадашња истраживања потврђују да су ови аудио записи уједно и први комерцијални снимци фрулашке праксе, чиме је започет процес комодификације традиционалног музичког наслеђа.

ту присутни Михаило Вукдраговић нису могли да верују да се такво нешто могло одсвирити на фрули“ (Николић-Стојановић 2014: 30, 31). Будући да у то време није било фрула различитог штива, Савино свирање пружило је веће тоналне могућности и шансу да се тада пастирски, сеоски и веома заступљен инструмент усагласи са већ популарним трендом свирања народне музике у ансамблу. Репертоар са којим се Сава Јеремић појавио на аудицији Радио Београда 1936. године састављао је учитељ и виолиниста Властимир Младеновић, који је у Ражањ стигао из Сокобање и Алексинца (Николић-Стојановић 2014: 28, 29). Међу наведеним примерима на списку мелодија налазила су се кола заступљена на подручју централне и југоисточне Србије: *моравца, чачак, Жикино коло, руменка и србијанка*. Иако се не може са сигурношћу рећи у којој мери су мелодије које је снимао са оркестрима Властимира Павловића-Царевца, Радојке и Тинета Живковића и Драгана Александрића оригиналне, у њима је могуће препознати трагове традиционалног стила. Савино стилско и жанровско опредељење могуће је наслутити из назива примера који указују на доминантно присуство локалног: *дреновачко коло, ражањско коло, варваринско коло, параћинка, алексиначко коло, рутевачко коло, ћићевачко коло*; шумадијског: *жикино коло, моравца, коло из Шумадије, левачко коло, качерац, коло из Србије*, и југоисточног утицаја: *чачак, бањски чачак, врањанка*. Осим назива и директног преузимања мелодија из традиционалног репертоара (*Жикино коло, моравца, качерац, чачак*), на припадност одређеном наслеђу имплицирају пре свега музичке карактеристике, на основу којих се и примери неутралног назива могу сврстати у шумадијски: *врбничко коло, чуприћанка, коранка коло, Слободаново коло, милешевка, Савино коло, Борино коло, Царевка коло, руменка, типографско коло*, односно југоисточни стил: *право оро, Радино коло, Сашино коло*.

Основни принцип сценског осмишљавања заснован је на аранжирању већ постојећих традиционалних мелодија у виду додавања хармонско-ритмичке и мелодијске пратње. Том приликом задржавају се готово све традиционалне одлике, попут тематског материјала, структурног односа делова и мањих градивних елемената, као и варирање по принципу релативних мелодијских и ритмичких измена основне мелодијске линије (погледати пример *моравца* – бр. 286). Новина у погледу третирања узорка, осим употребе других инструмената,

јесте ограничавање макроформе на одређен број понављања тотуса. Поред примера преузетих из сеоске праксе, већу аналитичку пажњу изазивају оригинална дела настала у духу поменутих традиција (примери бр. 281-285, 287-292).

Највећи део репертоара Саве Јеремића базиран је на одликама шумадијског стила, пре свега у погледу структурног и мелодијског обликовања. Двочетвртинска метроритмичка основа, једноставна ритмичка организација и поступност мелодијског кретања кључне су одреднице традиционалног наслеђа. На то указује и структурни план заснован на мотивској разради у виду формирања фраза и делова као носиоца тематског плана. Стиче се утисак да су примери засновани на дијатонској дурској основи (примери бр. 282, 286, 288, 289, 290, 291, 292), услед једноставности мелодијске линије у корелацији са шумадијским стиллом.

Мекоћа свирања Саве Јеремића, која се међу свирачима истиче као препознатљива карактеристика његовог извођења, део је утврђеног манира употребе легато артикулације приликом груписања шеснаестина. Овај утисак додатно је појачан употребом предударара, који осим естетске могу имати и конструктивну улогу одвајања тонова:



Одломак 42: *типографско коло* (пример бр. 289)

Поједини предударари перципирају се као непотпуно изведени пралтрилери и дупли пралтрилери, што потврђује анализа аналогних места:



Одломак 43: *алксиначко коло* (пример бр. 284)



Одломак 44: *типографско коло* (пример бр. 289)

Поступак варирања запажа се и на плану мелодијског обликовања, у виду релативних ритмичких и интервалских покрета који не нарушавају тематско јединство садржаја. Тематски план обједињен је како понављањем делова тако и употребом карактеристичних флоскула које се могу препознати као одлика *традиционалног стилског комплекса*. Доследно макроформално обликовање засновано је на излагању и понављању делова (А, А, В, В, С, С, В, В... – примери бр. 291, 292; А, А, В, В, С, С, D, D... – примери бр. 282, 284, 285, итд.), при чему се као чест поступак истиче формирање новог структурног дела на основу претходног тематског плана употребом закључних мотива/фраза: (А, А, Av, Av, В, В, Vv, Vv... – пример бр. 281; А, А, Av, Av, В, В, Av, Av... – примери бр. 283, 289, итд.). У зависности од мелодијског покрета у каденцама, делови могу у виду периодичног односа (какав постоји између фраза), градити целине вишег реда (примери бр. 290, 292). Услед варирања мелодије, овај поступак не мора бити спроведен доследно приликом понављања тотуса.

Као вид удаљења у односу на традиционалну норму примећује се мелодика заснована на употреби оријенталних тонских структура, које одликује интервал прекомерне секунде (примери бр. 281, 283, 284, 285, 287). Ове ситуације заступљене су на нивоу делова, док је коло *Царевка* (пример бр. 283) у потпуности конципирано употребом овог тонског система. Без обзира на ком су систему базирана, кола Саве Јеремића одликује шири амбитус кретања уз употребу хроматских тонова (изузев примера бр. 290 и 291) и промене тоналитета. Осим тога, динамика музичког тока остварује се и поступцима оркестрације, који, иако фрулу третирају као солистички инструмент, мелодијску линију поверавају и другим инструментима (виолини и хармоници), како би се избегла монотонија једноличног звука. Будући да опсег мелодија премашује октаву, у употреби су оба фрулашка регистра.

Поменути обликотворни принципи могу се запазити и у примерима југоисточне стилске оријентације, код којих се као кључна разлика истиче специфична триолска организација у оквиру двочетвртинског метра (примери бр. 285, 290).

Иако доминантно опредељен за шумадијски стил, Сава Јеремић је био зачетник полистилистичког приступа, као начина универзалнијег третирања инструмента. Удаљење од локалног музицирања у југоисточни начин третирања музичког ткива и искорак у домен савремене праксе, омогућило је овом првом званичном уметнику велику домаћу популарност. Томе је у великој мери допринело измештање из природног контекста у јавни медијски простор, захваљујући коме се квалитет музике мери естетским начелима усмереним на пасивно слушање, пре него на активни кинетички одговор. Његова каријера професионалног фрулаша крунисана је првом наградом на Међународном фестивалу фолклора у Ланголену 1953. године (Велика Британија), а коло *параћинка*, којим је овај успех постигнут, данас је део обавезног репертоара свирача на народним весељима. Искористићени потенцијали инструмента мотивисали су бројне генерације свирача на фрули, а име Саве Јеремића и данас се помиње као једно од централних фигура заслужних за продор фруле на јавну сцену.

Потпуну слику музичког портрета Добривоја Тодоровића (1934-) из Влашке код Младеновца могуће је склопити захваљујући интензивним истраживањима Драгослава Девећа и Мирјане Закић, као и бројним снимцима које је у својој каријери направио свирајући у различитим оркестрима. Увидом у биографске податке и стилско-интерпретативна обележја репертоара, личност Добривоја Тодоровића можемо тумачити двојачо – као представника традиционалног и савременог стила свирања. Његов почетак обележен је активним учешћем у локалној заједници, на чије уважавање је наилазио од ране младости свирајући у различитим ситуацијама: током чувања стада, на прелима и игранкама, а потом и на већим славским и свадбеним окупљањима (Закић 2015: 22). На развој његове музичке личности највише су утицали свирачи из непосредне околине, од којих је имао прилику да „краде занат“ и формира се у складу са сопственим окружењем. Настао у директном контакту са члановима

локалне заједнице, стил извођења старијег репертоара (попут *Жикиног кола*, *колубарке*, *ђурђевке*, *моравца*, *моравског кола* итд.) у потпуности је одређен пореклом и културолошком припадношћу наслеђу централне Србије (примери бр. 44-57). Спознаја изражајно-техничких потенцијала инструмента (пре свега у виду регистарског проширења) приликом слушања Саве Јеремића, подстакла је Добривоја ка даљем овладавању вештине свирања на фрули.

Охрабрен препорукама Радојке Живковић положио је аудицију на Радио Београду и отпочео сарадњу са бројним оркестрима, чији су руководиоци утицали на његова естетска начела. Експонирање у јавном простору оснажило је његову идентификацију као фрулаша који у контексту „презентацијског перформанса“ остварује „непосредни или посредни контакт са отвореним културним контекстом, односно с неограниченим (масовним) аудиторијумом“ (Закић 2015: 35). Према речима Мирјане Закић, савет Ђорђа Краклајића да „фаворизује мелодије из свог краја које на најбољи начин одражавају његов 'шумадијски стил'“ (Исто: 24), одредио је његово даље опредељење.

Нове конситуационе околности свирања уз пратњу ансамбла на сцени узроковале су одсуство пастирске свирке, чија се уметничка функција, у виду лаганог увода испред кола, препознаје у Добривојевом солистичком реферирању на сеоско наслеђе. Транспозиција репертоара из родног краја, која је обележила почетак његове каријере као уметника на фрули, временом је допуњавана мелодијама компонованих у духу шумадијске традиције.

Начин третирања фолклорног узорка могуће је пратити на примеру *ђурђевке*, чије бележење на ширем географском подручју централне и западне Србије почиње још од истраживања Владимира Карића 1887. године (пример бр. 1). На основу анализе доступног материјала закључује се да окосницу овог кола чине два структурна дела, при чему је други изграђен разрадом закључног мотива првог:



Одломак 45: *ђурђевка* (пример бр. 83)

Распоређивање ових делова се на макроформалном плану одвија сукцесивним смењивањем (пример бр. 170), коме може да претходи поступак понављања (примери бр. 79, 83), приликом чега се запажа варијациони принцип третирања мелодије. Начин интерпретације и степен стилизације овог модела одређен је не само естетским критеријумима, већ и ситуацијама у којима је Добривојево свирање забележено. У варијанти коју је именовао као *стара ђурђевка* (пример бр. 53) примећује се усклађеност са поменутиим моделом на тематском и структурном плану уз употребу модулације, коју је свирач вероватно усвојио свирајући у културно-уметничком друштву. Варирање се као принцип иманентан понављању примећује на нивоу украса и артикулације, а у нешто мањој мери у виду релативних мелодијских и ритмичких измена. Легато артикулација, присуство предудара и свирање „на вирашку“ доприносе традиционалном звуку овог кола. У верзији коју је у дуету са Миодрагом Јовановићем уз пратњу оркестра Зорана Пејковића снимео у издању ПГП-РТБ (пример бр. 273), примећује се неколико интервенција у односу на претпостављени модел. Поред постојећих тематско-структурних делова појављују се још два, настала изменама почетног мотива, чиме се, будући да је нов садржај уткан у иницијални део фразе, ствара осећај вишеделности и комплексније тематске разраде. Динамизација музичког тока остварује се и у виду смене фруле са деоницама виолине које преузимају главну мелодијску линију. Варијациони принцип задржан је на нивоу украса, што заједно са одсуством легато артикулације, предудара и свирања „на вирашку“ доприноси утиску „прочишћеног“ свирања. Занимљиво је да је ову *нову ђурђевку* приликом интервјуа са Мирјаном Закић Добривоје одсвирао уз значајније присуство традиционалних елемената, попут недоследне макроформе, легато артикулације, свирања „на вирашку“, уз већи степен варирања (пример бр. 52).

Одлике Добривојевог стила могу се видети и на осталим примерима приложеним у овом раду (примери бр. 271-280). Правилност макроформалног обликовања огледа се у доследном распоређивању делова, који приликом сваког понављања целине имају тачно утврђено место. Осим тога, сваки део се након излагања понавља, без тенденције интегрисања ка целинама вишег реда. Композициони принцип изградње новог тематског материјала на основама старог

примећује се у великом броју мелодија (примери бр. 271-273, 276-278, 280). Заокруженост целине остварује се структурно-формалним понављањем тема, које услед јединственог језгра често поседују исте мотиве и флоскуле карактеристичне за шумадијски стил. Понављање тотуса зависи од дужине целине тако да су примери са мањим бројем делова поновљени до три пута, док они са комплекснијом разрадом материјала подразумевају једну репетицију. „Чистота“ свирања огледа се у одсуству легато артикулације и свођењу варирања мелодијско-ритмичког тока на ниво орнамената. Терцини украс се, као одлика Добривојевог приступа старом локалном репертоару, посредством заједничког свирања компонованих мелодија губи. Динамика музичког тока се осим оркестрације, постиже и променама тоналитета у најближе квинтно сродство.

Карактер Добривојеве благе музичке личности прожет елементима традиционалног наслеђа, у корелацији са тенденцијама униформног свирања формира препознатљив лични стил фрулаша, на оси традиционалне-савремене оријентације. За разлику од Саве Јеремића, Добривоје је више опредељен за дијатонску дурску основу, чији опсег се креће од квинте до ноне. Захваљујући метроритмичкој организацији и мелодијском кретању без значајније употребе хроматских тонова, лични стил Добривоја Тодоровића одликује једноставност израза. Осим тога, као често атрибутивно својство његовог стила истиче се „нежно“ и „слатко“ свирање, додатно омекшано употребом великог броја предудара. Пун стилски потенцијал Добривоја Тодоровића настао посредством различитих контекста и ситуација у којима се кроз живот обретао, прожимањем локалног, личног и на крају националног идентитета, обједињен је *Марковим колом* као јединственом хибридном формом (пример бр. 277). Поред комбиновања поменутих дистинктивних црта традиционалног и савременог шумадијског стила, уз нешто фреквентнију употребу предудара и легато артикулације, звучни спецификум овог примера одликује и употреба гутуралне технике свирања као акустичког обогаћења, којим се директно реферира на традиционалну сеоску праксу.

Развојни пут музичке личности Добривоја Тодоровића, обележен двоструким позиционирањем у различитим контекстима и конституцијама, формиран је у пресеку идентификације са локалним наслеђем и потребе за

учешћем у оквиру јавне националне презентације, укрштањем различитих извођачких и естетских тенденција.

Томислав (1935-2018) и Андрија Бајић (1938-) из села Јабучја код Лајковца, осим као вокални признати су и као инструментални дует. Иако су се рано обрели у великом граду као део радничке класе, на њихов музички укус пресудан утицај имало је сеоско окружење из ране младости. Звук фруле чинио је неизоставан део њиховог одрастања у оквиру свакодневног контакта са старијим свирачима. Значајну улогу у њиховом опредељењу као вокалног и инструменталног дуета имали су концерти са београдским културно-уметничким друштвима, са којима су наступали уз пратњу оркестра. Њихово традиционално утемељење у локалном наслеђу запажа се, попут Савиног и Добривојевог, у називима појединих мелодија: *шабачка чивија*, *лајковачко коло*, *наномирско коло*, *колубарска сељанчица*, *стара осмица*, *тамнавски поветарац*, *колубарски вез*. „Двојкашки“ приступ овог „шумадијског дуа“,⁶⁹ осведочен је пре свега артикулацијом звучног спецификаума.

Свирањем у дуету у паралелним терцама подражава се звук двојница западне Србије које, услед тонског обима квинте и немогућности добијања полутонова, одликује једноставан тематски материјал базиран на дијатонском дурском низу. Тенденција ка постизању оваквог звучног идеала налази се у основи музичке естетике браће-Бајић. Мелодика свих примера заснована је на дурској дијатонској основи уз повремену употребу ретких хроматских тонова у виду скретница и пролазница. Обим мелодија креће се од квинте до октаве, при чему се модулација као средство динамизације музичког тока јавља тек у три примера (295, 296, 302). У ту сврху користи се промена регистра или аранжерски поступак поверавања мелодијске линије другим инструментима или само једној фрули (пример бр. 294). Једноставна концепција усклађена је и са развојем мелодијског материјала базираног на две (примери бр. 293, 302), три (примери бр. 294-297, 299-301, 303) или четири теме (примери бр. 298, 304), које се понављају и смењују према утврђеном распореду делова. Доследност извођења примећује се и на микронивоу субмотивског плана, док се свирачи труде да исте типове украса

⁶⁹ Овим одредницама се у јавном наративу указује на њихово стилско усмерење: <https://www.telegraf.rs/jetset/muzicka-apoteka/3702912-braca-bajic-muzicka-apoteka>; <https://www.leksikon-yu-mitologije.net/braca-bajic/> (приступљено: 01.11.2023).

свирају на истом месту. Приликом понављања може доћи до формирања структура вишег реда уколико делови стоје у периодичном зависном односу (примери бр. 295-297, 299, 303, 304). У великом броју примера браће-Бајић примећује се композициони принцип формирања структуре употребом материјала из претходног дела. Тематско јединство остварује се не само на нивоу појединачних примера, већ и на нивоу читавог репертоара употребом великог броја препознатљивих флоскула и каденцирајућих поступака. Знатно мања употреба предудара и легато артикулације, као и нешто израженије границе између мотива, уз поменуте елементе, стварају утисак прецизног, живог и веселог двочетвртинског карактера коресподентним са универзалним плесним обрасцем кола у три.

Популарност стечена захваљујући препознатљивом тематском материјалу и утилитарном плесном потенцијалу омогућила је браћи-Бајић двојаку идентификацију: као представника шумадијске у ужем и српске фруле у ширем националном контексту. Као показатељ квалитета истиче се уписивање кола *колубарски вез* (пример бр. 304) на листу обавезног репертоара свирача народне музике приликом окупљања заједнице на веселима.

Судећи према цитираности у круговима данашње фрулашке сцене, највећу популарност стекли су Тихомир Пауновић, Веља Кокорић и Бора Дугић, чије је стваралаштво више усмеравано музичким критеријумима сценског изражавања, него потенцијалном применом у оквиру плесног контекста. Руковођени принципима музичке структуре, техником свирања и истраживањем могућности инструмента, поставили су високе уметничке стандарде стварајући препознатљива музичка дела концертантног квалитета. Формирање нове естетике базиране на оригиналности, виртуозности и прецизности интерпретације, резултат је потребе за истицањем индивидуалног умећа и креативне снаге, која резултира учвршћивањем везе аутора/извођача и дела. Настојањем да у циљу остваривања успешне каријере буду универзално прихваћени, тројица свирача поетику сопственог израза развијају под окриљем музичких домета Саве Јеремића, у контексту установљене радијске праксе народних оркестара, која средином 20. века постаје парадигма народне музике у ширим друштвеним круговима и окупљањима заједнице.

У написима поред имена Тихомира Пауновића (1932-2022), из Орљева код Петровца на Млави, солисте Радио Београда од 1954. године, можемо наћи одреднице „фрулаш“ и „композитор“.⁷⁰ Прикључује се 1960-их година ансамблу Будимира-Буце Јовановића, а 1970-их година формира и сопствени ансамбл са којим је снимео велики број влашких и српских кола. Његов опус чини преко 50 забележених кола у продукцији ПГП-РТБ, а сарађивао је и током снимања песама Гордане Стојићевић и Изворинке Милошевић.

Контакт са фрулом обележило је најраније детињство када је у кругу породице на обронцима Хомољских планина слушао свог деду како свира влашка кола. Опчињен звуком и упоран да научи да свира, Тихомир је крадомице узимао дедину фрулу и покушавао да добије прве мелодије, међу којима се искристалисало коло *препишор*. Осим тога, велики утицај на његово музичко одрастање имао је и Сава Јеремић, кога је, као и већина тада слушао на „детектору“; тада најпознатије коло *параћинка* убрзо се нашло на његовом најранијем репертоару.⁷¹ Испоставиће се да су ове иницијалне импресије утицале на формирање музичког портрета Тихомира Пауновића, стилски опредељеног за оба начина свирања.

Прву сингл плочу снимео је за ЈУГОТОН, на којој су се, осим *свадбене игре* Микана Обрадовића, на наговор браће-Бајић наша и његова ауторска кола *хомољанка*, *млавско коло* и *орљевачко коло*. Исте 1963. године заједно са окаринистом Божићем Векићем појавио се на плочи у издању ПГП-РТБ са једним влашким и једним српским колом, што ће постати основа концепције свих наредних публикација. Услед етничког и географског порекла перцепција стваралаштва Тихомира Пауновића данас се најчешће идентификује преко влашких елемената, који ће у раду бити приказани кроз неколико примера снимљених у различитим периодима.

Као заједничка карактеристика ових примера може се издвојити изразита виртуозност, остварена брзим темпом извођења у влашком метроритмичком систему. Овом утиску додатно доприноси чињеница да се легато артикулација појављује изузетно ретко у *горњачком колу* и *свадбеној игри* (примери бр. 323,

⁷⁰ <https://www.rts.rs/lat/radio/radio-pletenica/4734320/medaljon---in-memori---tihomir-paunovic.html> (приступљено: 01.11.2023).

⁷¹ <https://recnaroda.co.rs/in-memori---tihomir-tiha-paunovic/> (приступљено: 01.11.2023).

324), што имплицира употребу технике дуплог и триплог језика. Осим *душановачког кола* које је реализовано у молском тоналитету са модулацијом у паралелни дур (пример бр. 329), мелодика влашких кола Тихомира Пауновића заснована је на дијатонској дурској основи са повременим каденцирањем у паралелном молу:

9 *simile*

A: T _____ D⁷ _____ T _____ D _____ VI _____

Одломак 46: *ђурђевка* (пример бр. 83)

Поред тога, промене тоналитета најчешће захватају доминантну и субдоминантну сферу, док је у *горњачком колу* заступљен однос Бе дур, Ге дур, Еф дур, атипичан за народну музику. Тонски опсег, обогаћен употребом повишеног четвртог и сниженог седмог ступња, креће се од октаве и ноне (примери бр. 321, 324, 326 и 331) до ундециме и дуодециме (примери бр. 327 и 328), па чак скоро до две октаве (примери бр. 323 и 330). Тематско-структурну окосницу чини део чија конфигурација одговара периодичном односу фраза састављеним од различитих мотива или реченичној осмотактној структури. Након излагања по правилу следи понављање истог дела у форми низа реченица или периода, при чему долази до формирања структуре вишег реда (примери бр. 321, 323, 328). Наредни структурни део може бити базиран на материјалу претходног или представљати садржајно нову целину. У *свадбеној игри* примећује се структура у којој осмотакт не представља самосталну заокружену целину, већ се даљом разрадом материјала део формира кроз 16 тактова, након чега следи понављање (пример бр. 323, такт 65-80, 81-96). Макроформу влашких примера Тихомира Пауновића чини вишетематско језгро које се по истом принципу понавља три, односно два пута у *свадбеној игри*. Доследност извођења могуће је приметити и на микроплану, кроз употребу истих типова украса на аналогним местима. Одсуство варирања указује на јасну замисао структуре која замагљује границе између идеје и реализације / модела и конкретизације.

Иако препознатљив по свирању влашких кола не треба занемарити допринос Тихомира Пауновића развоју српског кола, чије ћемо одлике приказати кроз претпоставку њихове хронолошке надоградње. *Млавско коло* и *Вулетово коло* међу првим су српским колима снимљеним 1963. и 1965. године, чијом анализом је могуће указати на почетни приступ интерпретацији. Обликовање *млавског кола* (пример бр. 322) засновано је на битематском материјалу, који се на плану макроформе распоређује на следећи начин: А, А, Аv, Аv, В, В, Вv, Вv. Потреба за комплекснијом разрадом садржаја огледа се у варирању тема након двоструког излагања, постављањем каденцијалних мотива на место иницијалних:

Одломак 47: *млавско коло* (пример бр. 322)

За разлику од мелодике прве теме, базиране на дијатонској дурској основи уз додаток алтерованог четвртог и седмог ступња у обиму октаве, значајан контраст остварује се појавом друге теме на фригијском дуру у обиму сексте (такт 33-64). Иста тематско-структурна концепција може се приметити у *Вулетовом колу* (пример бр. 325), с том разликом да друга тема захвата тоналитет молске субдоминанте (такт 34-48). У овим раним остварењима примећује се употреба легато артикулације и предудара у комбинацији са прлатрилером и мордентом, што је манир који ће Тихомир Пауновић напустити током времена. У колима снимљеним 2012. године запажа се прецизно и доследно извођење свих детаља, уз нешто развијеније мелодијско кретање у ширем тонском опсегу (примери бр. 330, 331). У поређењу са претходним примерима, *браничевку* и *фрулашко коло* одликује и појава додатног тематског материјала уместо варирања друге теме: А, А, Аv, Аv, В, В, С, С.

Сензибилитет развијан још од ране младости потврђен је кроз спретно и прецизно овладавање српским и влашким стилем, омогућивши Тихомиру Пауновићу да се оствари као оригиналан и препознатљив аутор/извођач. Двоструку природу музичког израза потврђују и његове речи: „Ја сам једини од Влаха кога кроз моју музику Србин није познао да ја нисам Србин, а Влах да нисам Влах јер подједнако свирам и српску и влашку музику. То није случајно јер сам рођен између Мораве и Млаве“ (из интервјуа са Тихомиром Пауновићем, 2022. године).⁷²

Развијање двоструког етничког идентитета и спајање у један национални универзални музички израз обележило је богату музичку каријеру Веље Кокорића (1940-), званично започету 1957. године у оркестру Властимира Павловића-Царевца. Исти образац животних околности допринео је формирању афинитета према различитим стиловима народне музике са којима се још као дете сусретао у родном Мустапићу код Кучева. Захваљујући свирачима који су приликом сеоских заветина и светковина долазили са стране, на развој његове музичке личности је осим влашке, утицала и српска, македонска и румунска музика.⁷³ Инспириран традицијом родног краја и музиком која га је од рођења окруживала, свој таленат усмерио је на унутрашње стваралачке потенцијале потврђене опусом од 250 сопствених композиција. Његово ауторско стваралаштво доминантно је укоренењено у влашкој традицији, коју, како сâм наводи, није преносио дословно: „Када је у питању моје стваралаштво и компоновање влашких кола, извор су ми била нека кола које је неко свирао. Не памтим да су нека од њих остала у оригиналном облику комплетна, већ са неколико фраза, тек као инспирација, коју бих сопственим умећем претворио у једно комплетно музичко дело.“⁷⁴

Влашки стил Веље Кокорића одликује развијеност концепције на свим нивоима музичког израза, при чему се као главни идентификатор истиче препознатљив тематизам. Развијена интуитивна музикалност огледа се у великом броју тема, које нису базирани на варарирању истог материјала. Периодичан

⁷² Интервју са Тихомиром Пауновићем објављен је на порталу *Реч Народа*: <https://recnaroda.co.rs/in-memoriam-tihomir-tiha-paunovic/> (приступљено: 01.11.2023).

⁷³ <https://www.ebrancevo.com/velimir-kokoric-frulaska-legendajugoslavije> (приступљено: 01.11.2023).

⁷⁴ <https://www.ebrancevo.com/velimir-kokoric-frulaska-legendajugoslavije> (приступљено: 01.11.2023).

однос фраза обавезан је принцип структурирања дела, који се приликом макроформалног обликовања понавља, градећи притом међузавистан однос у оквиру целине вишег реда. Овај систем се спроводи делимично у односу појединих делова, а може се применити доследно на читаву композицију (пример бр. 338). Тематско конципирање дела често превазилази симетричну осмотактну и гради се као симетрична или реченична шеснаестотактна структура (примери бр. 335, 336, 343, 348).

Новину у погледу динамизације музичког тока представља појава лирског сегмента који се задржавањем на дужим нотним вредностима, употребом вибрата, глисанда и карактеристичним орнаменталним и мелодијским покретима, издваја из целине музичког тока баладним карактером (примери бр. 334, 335, 348).

Мелодијско кретање одликује широк амбитус – од дециме до две октаве, при чему се користи велики број хроматских тонова и модулација у блиске тоналитете. Технички спретно, изразито прецизно и доследно извођење свих детаља додатно појачава виртуозност влашких кола, која је Веља Кокорић замислио у изразито брзом темпу. Употреба предудара се у том контексту може тумачити као свесно изабрана стратегија дочаравања влашке традиције:



Одломак 48: *Вељин фрулашки вез* (пример бр. 334)

Велики допринос стилском обогаћивању репертоара, према његовим речима, имао је Миодраг Крњевац: „Са Крњевцем сам доживео велики преображај у мојим музичким видцима. Поред влашког мелоса, који ми тече кроз вене, са Крњевцем сам проширио музичке видике и на друге крајеве. Шумадију сам, мислим, савладао сто посто“.⁷⁵ Руководећи се принципима моторичке спретности и прецизности, музички материјал српских кола такође је развијан у широким мелодијским потезима кроз амбитус и до две октаве, уз употребу бројних ванакордских тонова и модулација, чинећи тематски план садржајнијим.

⁷⁵ <https://www.telegraf.rs/jetset/muzicka-apoteka/3736519-legendarni-frulas-velja-o-majstorima-uz-koje-je-rastao> (приступљено: 20.08.2024).

Једноставност метроритмичке основе надомештена је динамичним интервалским покретима, захтевним за извођење у брзом темпу:



Одломак 49: *молерски вез* (пример бр. 345)

За разлику од приказаних могућности тематске и структурне разраде појединих делова, као и примене карактерних контраста, у шумадијској музици примећује се извесна униформност, додатно појачана заједничким мотивима и фразама карактеристичним за иницијалне моменте:



Хетерогеност у погледу стилског опредељења обогаћена је инспирацијом *традиционалним југоисточним стилем*, чији се елементи запажају у *Драгановом* и *рудничком колу* (примери бр. 337, 346). Основни маркер препознаје се у избору мешовитог метроритмичког система 7/16 (2+2+3) уз доминантно фокусирање мелодије на основни регистар. Оба примера базирана су на истом тематско-структурном моделу – А, А, В, В, С, С, D, D, Е, Е, који се приликом обликовања макроформе понавља уз дословно третирање свих музичких параметара. Разлика се може запазити у формирању друге теме, која се у *Драгановом колу* истиче као недељива целина од 16 тактова (такт 18-32). Насупрот влашком и шумадијском, југоисточни референтни систем одликује и мирније кретање мелодије у опсегу

једне октаве, док се као идентификатор стила истиче појава оријенталног тонског система, заснованог на интервалу прекомерне секунде. Свесно се у оквиру ових примера примењује постудар навише као вид меканог раздвајања тонова, карактеристичног за ову традицију:



Одломак 50: *Драганово коло* (пример бр. 337); Одломак 51: *рудничко коло* (пример бр. 346)

Избегавањем устаљених покрета у виду специфичних флоскула или остинатног кретања, Веља Кокорић наглашава индивидуални приступ и однос према референтној традицији.

Заснован на различитим традицијама које указују на шири геокултурни простор, музички портрет Веље Кокорића обједињен је индивидуалним приступом, осмишљеним кроз уметнички поглед на народну музику. Примарно естетска функција музике огледа се у виртуозном третирању свих структурних елемената, чија концертантна семантика недвосмислено имплицира перцепцију у контексту *савременог стилског комплекса*. Универзални показатељи доброг извођача препознати и од стране фрулашке заједнице усвојени као мерило квалитета, обезбедили су запажену популарност „фрулашке легенде Југославије“ на националном нивоу.

Прожимање традиције као референтног система и иновације као њене надградње, поистовећено ванмузичким појмовима као преламање индивидуалног и колективног идентитета, најизразитије је у случају Боре Дугића. Стваралаштво доајена фрулашке музике, обједињује дотадашње композиторске, извођачке, али и градитељске домете, сажимајући и поистовећујући читаву праксу са његовим ликом, именом и делом.

Одрастао поред деде Миливоја, који је, према његовим речима, био изузетан свирач, Бора Дугић је од малих ногу био привржен родном Ђурђеву у централној Шумадији, у чије су приче о историји, Карађорђу и ослобођењу утемељене идеје буђења националне свести. Окружен причама о пастирима, једноставном начину живота у коме су се чланови заједнице окупљали и веселили

на игранкама, врло рано је стекао изграђен однос према прошлости са којом се идентификује свирањем на фрули (према разговору са Бором Дугићем, Крагујевац, 2016. године). Сусрет са градском средином пружио је шансу да се кроз крагујевачки „Абрашевић“ развија у смеру професионалног фрулаша, као тачног, увежбаног и спретног интерпретатора народне музике: „Абрашевић је мени омогућио да прво уђем у тај свет шаренила које ме је привукло, то шаренило звукова. Али то шаренило које је тражило консонанцу, које тражи неки склад“ (транскрипт разговора са Бором Дугићем, Крагујевац, 2016. године). Потреба за усавршавањем извођачких техничко-интерпретативних и креативних стваралачких способности, подстакла је истраживања на пољу градитељства и стандардизације димензија инструмента различитих штимова, који данас представља парадигму квалитета.

Наступајући у различитим концертним приликама Бора Дугић је свој извођачки и композиторски таленат потврдио на бројним манифестацијама, телевизијским емисијама и такмичењима, која су у тадашњој Југославији изазивала пажњу читаве јавности. Ови наступи створили су прилику за сарадњу са бројним оркестрима, као и за стално запослење у Народном оркестру РТБ под руководством Бокија Милошевића.

Изразиту спретност баратања тонским потенцијалима фруле уз употребу бројних хроматских тонова, Бора Дугић је показао већ на почетку професионалне каријере, свирајући изузетно захтевно, музички и технички веома виртуозно *Биљанино коло* Јовице Петковића (Diskoton 1974). Иако нешто умеренијег звука у дуету са Павлом Обрадовићем из Чукојевца код Краљева (PGP RTB 1978), наставио је да гради сопствени стил заснован на ширењу тонског потенцијала и мелодијског опсега у оквирима народне музике, базиране на основама шумадијског стила. Два кола публикована исте године за JUGOTON показују различито опредељење, које се у погледу темпа може дефинисати као лагано и брзо-„техничко“ коло. Различит карактер мелодијског кретања, избора тоналитета и интервалских покрета дочаран је и кроз називе: *моравски бисер* и *фрулашки цумбус*.⁷⁶

⁷⁶ Важно је напоменути то да се у контексту развоја народне музике шумадијским често називају лагана и кола са мирнијом мелодиком.

На велику прекретницу у погледу избора музичких средстава, жанрова и стилског усмерења, утицало је снимање Моцартовог *турског марша* емитованог у телевизијској емисији „Сваког госта пола сата доста“. Ефекат који је изазвало спајање српске фруле са матрицом Њујоршке филхармоније Бора Дугић данас описује као „револуцију у космосу“, након чега су уследила бројна писма подршке (из разговора са Бором Дугићем, Крагујевац, 2016. године).

Ширина комплексне музичке личности, која фрулу користи као средство за постизање оригиналних уметничких циљева, демонстрирана је на првом LP албуму *Чаробна фрула Боре Дугића*, у издању RGP RTB (1980). Стилски и жанровски хетерогена компилација састоји се из оригиналних, преаранжираних и цитираних композиција означених као *Folk, Latino, Classical, Baroque, Chinese, romantic, World, Quechua* и *Contemporary*.⁷⁷ Важно је напоменути да се фрула у свим композицијама стилски третира независно, односно користи се као инструмент за извођење утврђеног стила или композиције. Једину везу са традицијом представља сам звук инструмента, односно чињеница да се ради о фрули, чија деоница у потпуности одговара музици других култура. Када је у питању народна, композиције су конципиране према описаном моделу *лагано* и *брзо коло*. Иако звучни утисак указује на мирнији и распеванији карактер, *шумадијски жубор* (пример бр. 307) захтева изразиту техничку спретност приликом интерпретације:



Одломак 52: *шумадијски жубор* (пример бр. 307)

Густо исткана мелодијска линија са обиљем украса и мноштвом интервалских покрета који нису практични за извођење, уклопљени са препознатљивим и музички логичким тематским материјалом, представљају сложену и добро обликовану заокружену структуру, чија конзистентност почива на доследном извођењу свих предвиђених елемената. Семантика појаве једноструких и двоструких предудара као и легато артикулације не тумачи се у

⁷⁷ <https://www.discogs.com/master/1424160-Bora-Dugic-C4%87-Bora-Dugic-C4%8Carobna-Frula-Bore-Dugic-C4%87a-The-Magic-Pipe-Of-Bora-Dugic> (приступљено: 01.11.2023).

контексту апострофирања традиционалног звука, већ као део естетике Боре Дугића. Будући да се ови елементи могу видети и у оквиру других кола са сличном концепцијом, можемо рећи да представљају део индивидуалног стила.

Иако у погледу густине мелодијских елемената једноставна, нотна слика *јасеничког веза* (пример бр. 306) пред извођача поставља другачије музичке и техничке захтеве: прецизно интонирање високих тонова, спретност употребе технике дуплог језика и фразирање музичког тока у изразито брзом темпу. Без обзира на то ком типу припадају, народна кола Боре Дугића подразумевају техничку и музичку спретност, чији је звучни резултат лепршаваг и меканог карактера.

На поменутом албуму се поред српских налазе и два румунска кола, као и једно влашко-румунско која је привукло већу пажњу јавности. У питању је разиграна и динамична композиција *игра лептира* (пример бр. 305), чији оригиналан тематски материјал и виртуозност доприносе већој препознатљивости аутора/извођача. Иако се према карактеру може упоредити са *Вељиним фрулашким везом* или *пастирским јутром* Веље Кокорића, већ у самом уводу аутор соло фрулом оставља лични потпис употребом отворене хроматике кроз готово две октаве, уз додатак агогичких средстава. Већ у првом такту прве теме, употребом триолског ритма јасно се реферира на влашки стил. Без употребе хроматских тонова (са изузетком у такту 48) и модулације у тоналитете даље од паралеленог мола, вртоглави мелодијски обрти реализовани су на дијатонској основи уз фокусирање на високи регистар, при чему се вешто залази и у трећу октаву. Осим тога, на влашки стил указује и пажљиво дозирање предудара и легато артикулације, док комплетан звук кроз контрапунктска оркестарска решења гудачких деоница, синкопираних „брејкова“ и умањених акорада, дочарава румунско наслеђе.

Захваљујући мултимузикалној оријентацији третирања инструмента чије могућности превазилазе традиционалне оквире, Бора Дугић је стекао признање у ширем националном и интернационалном контексту. Ипак, национални донети највише се мере кроз распрострањеност његових кола међу данашњом публиком, али и фрулашима којима ове композиције представљају врхунац интерпретације. Не желећи да експериментише са додавањем нових атрибута, Бора Дугић је своја

кола осмислио у складу са актуелним трендом продукције и аранжмана народне музике 1980-их година. Нека од најпознатијих кола фрулашке музике појавила су се на албуму из 1983. године у издању ППП РТБ. Доследност приступу лаганим колима примећује се у *мајској шетњи* и *шумадијском извору* (примери бр. 310 и 311), који концепцијски подсећају на *шумадијски жубор*. Обиље украса повезаних са карактеристичним мелодијским и артикулационим моментима у складну целину, чине препознатљиву црту особеног стила Боре Дугића. Иако представљају део традиционалног начина изражавања, употреба предудара у комбинацији са пралтрилером и мордентом, терцног пралтрилера и легато повезивања по две шеснаестине, у контексту развијеног и комплексног музичког ткива има другачије значење. За разлику од традиционалне праксе, прецизно и доследно инсистирање на овим детаљима указује на то да није реч случајним омашкама, већ о намери да се постигне одређен звучни идеал заснован на виртуозној естетици. Свирање једноструког и двоструког предудара у том смислу није резултат непотпуне реализације пралтрилера или дуплог пралтрилера, већ представља део осмишљене орнаментације. Терцни пралтрилер доприноси оштрини перцепције украса, својственог за свирање хармоникаша. Функција повезивања шеснаестина, као знака препознавања *традиционалног стилског комплекса*, добија ново значење у контексту тумачења свесног избора музичких средстава приликом обликовања мелодијске линије. Оба кола реализована су на дурској основи, што уз лаган темпо и поменуте елементе чини особеност савременог шумадијског стила Боре Дугића.

Нешто бржи темпо извођења *нове ђурђевке* и *крагујевчанке* (примери бр. 308 и 309), сугерише на плесни карактер, коме у великој мери доприноси и мелодијско кретање и ритмичка организација типична за ове облике. Бројност тематског материјала, широки мелодијски покрети у захтевним свирачким позицијама са честим променама тоналитета, представљају средство динамизације кола са одговарајућим називом *виртуозна фрула* (пример бр. 312).

Крајње границе музике која би се према карактеристикама могла одредити терминима народне, испитане су у оригиналној и оркестарски сложеној композицији *игра скакаваца* (пример бр. 313). На необичан музички садржај упућује уводни део који разлаже тонове акорада Ге дура и паралелног е мола.

Почетак теме у двочетвртинском такту у пасажном кретању кроз основни пентакорд е мола у изузетно брзом темпу, указују на етидни скерцозни карактер (такт 12-27), који се мења успоравањем темпа и увођењем влашких елемената у ритмичку организацију и орнаменталну структуру. С друге стране, поједностављено мелодијско кретање тек у назнакама потврђује везу са традиционалном музиком, могло би се рећи шумадијске оријентације. Утисак народних корена стиче се и кроз појаву оријенталне лествице са прекомерном секундом (такт 103-118), док се, насупрот томе, употреба отворене хроматике током модулирајућих сегмената знатно удаљава од тог усмерења (такт 84-96). Новину у погледу оркестрације представља деоница женског хора која независним слоговима употпуњује звучни спектар високо позициониране фруле, чији опсег достиже тон e^3 . Уклопљена на овај начин *игра скакаваца* показује хетерогено стилско опредељење сажимајући искуства аутора у једно дело.

У атмосфери опште духовне и културне кризе изазване распадом старе државе и ратним дешавањима на овим просторима, долази до промене Дугићевог усмерења ка истраживањима полистилистичких и жанровски неукалупљених композиција, чије се структурно тежиште формира у изразито лирском карактеру мирног и елегичног музичког тока. Неке од најпознатијих композиција из овог периода – *сећање на Дижон*, *поноћна елегија*, *пасторала*, *трен*, *између сна и јаве*, *балада нерођених* – комбинацијом фруле и електронских семплованих генератора, кроз рубато извођење, дугачко издржавање тонова, вибрато и других експресивних средстава, одсликавају дубока духовна стања аутора. Универзалан и меланхолични карактер омогућио је присуство ових композиција у свакодневном јавном животу, у облику музичке подлоге различитих уметничких форми и телевизијских емисија. Иако се веза са традицијом остварује једино преко тембровски препознатљивог квалитета и спорадичне појаве карактеристичних орнамената и мелодијских покрета, оне представљају део наратива о духовности, прошлости и националним квалитетима. Садржаји оваквог типа постали су незаобилазни приликом одржавања државних, верских и других свечаности, које за циљ имају ревитализацију, стимулисање и обликовање националне свести код ширег аудиторијума.

Покушај да сопственом стваралаштву обезбеди шири културолошки значај у контексту успостављања постјугословенске етно-уметничке сцене, која извориште тражи у Балкану као „метафори која конотира известан квалитет“⁷⁸, Бора Дугић ће изразити композицијом *обичан балкански дан* (пример бр. 314). Упоредо са тим што се остварује директно кроз назив композиције, апотеоза Балкану видљива је и у коришћењу препознатљивих музичких аспеката, обојених електронским звучним бојама. Музички ток подељен је на два одсека, независна у погледу музичких елемената. Јединство заокружене целине остварује се помало „мистичним“ уводним и закључним сегментом базираним на истом тематском садржају, конципираном у рубато метроритмичком систему уз употребу агогичких и динамичких средстава. Одсвиран на инструменту већих димензија (које сâм Дугић назива „дудук“), уводни сегмент конципиран је тако да подсећа на пастирску импровизацију, која у контексту сцене има функцију лаганог увода. Веза са претпоставком балканског симбола остварена је кроз мешовити такт 13/8 (2+2+2+3+2+2), односно 7/16 (2+2+3 у другом одсеку) и звук тапана као незаобилазног инструмента *World Music* састава. Поступно мелодијско кретање базирано на дијатонском молском низу у обиму једне октаве остварује се као део *традиционалног југоисточног стилског усмерења*, чему у великој мери доприносе карактеристични постудар и остинатни потези:



Одломак 53: *обичан балкански дан* (пример бр. 314)

Новину у погледу макроформалног обликовања представља понављање читавог првог одсека у доминантном тоналитету, након чега следи ритмички увод на тапану испред појаве другог одсека. Исти типови орнамената и мелодијских остинатних покрета појављују се и у знатно бржем и карактерно контрастном другом одсеку, позиционираном претежно на горњи регистар.

⁷⁸ Балкан се у наративу о *етно/World Music* правцима јавља истовремено као симбол супранационалног и пренационалног – древног артефакта културе. Упореди са: Иван Чоловић 2004: 59-62.



Одломак 54: *обичан балкански дан* (пример бр. 314)

Динамизација музичког тока, на супрот досадашњој пракси остварена је увођењем контрастног лаганог сегмента у виду изражене солистичке деонице на краткој фрули, лирског карактера на фону установљене метроритмичке пулсације (такт 148-164). Након тога следи понављање другог одсека и кода која заокружује музичку целину, попут својеврсног оквирног садржаја. Упркос томе што је реч о оригиналном и препознатљивом делу Боре Дугића, *обичан балкански дан* се такође користи у јавном дискурсу као симбол традиционалног, етно, духовног инвентара. Одлучујућу улогу у том процесу има сама звучна слика мирног тока и атмосфере изазване молским тоналитетом у дубљем регистру, што је квалитет који се према наученом обрасцу везује за одређене визуелне представе, са претпоставком изазивања одређених духовних и националних асоцијација.

Детерминисана потребама личне надградње у контексту презентацијског перформанса, естетика Боре Дугића заснована је на односу садржаја и форме са аспекта уметничког истраживања музичког звука. Ширењем граница музичких домета у условима прилагођавања сопственог израза друштвеним променама, својим оригиналним стваралаштвом остварио је евидентан утицај на креирање стандарда јавне музичке сцене и перцепцију времена. Усклађивањем репертоара са околностима културног развоја, истовремено га иницирајући, трајно се уградио у идеју националног идентитета, која се на плану фрулашке праксе може поистоветити са његовим ликом и делом. Медијска и институционална пажња донела је овом уметнику не само интернационалну каријеру, већ и професију крунисану националном пензијом.⁷⁹ Данашње тенденције развоја фрулаштва још увек су под утицајем промовисања његових домета од стране младих свирача и

⁷⁹ „Крунусање“ је и дословно обављено на 31. Сабору фрулаша у Прислоници 2018. године, када је Бора Дугић званично понео титулу „Краља фруле“. Церемонија је обављена на предлог представника Дугићевог родног места Рача, организатора предтакмичења Сабора, као и академика САНУ Светислава Божића, композитора, такође композитора Зорана Христића, флаутисте Љубише Јовановића, министарке за демографију и популациону политику Славице Ђукић-Дејановић и етномузиколога мр Мирјане Дробац, одговорног уредника редакције народних ансамбала Музичке продукције РТС-а, представника важних државних институција.

Бориних ученика, чији музички идеал представља овладавање његовим личним стиллом.

*

Савремено свирање део је нове естетике настале у контексту развоја нације као грађанског друштва које, услед унифицираних образаца понашања одређених радним временом, правосудним, просветним и системом информисања, дели заједничку масовну културу насталу на основама традиционалне. Кључне промене у развоју музичког мишљења последица су перцепције сеоске праксе као инспирације за формирање новог израза, одговарајућег приликом задовољења естетских потреба друштва. Дугачак процес уметничке надградње у транспозицији партиципаторног према презентацијском гледишту започет је концертисањем становништва у градовима модерне српске државе у 19. веку, чији се друштвени живот одвија у специјализованим јавним просторима. Успостављањем институција, манифестација, такмичења, културно-уметничких друштава и протокола у оквиру државних празника, оснажује се сценски контекст са унапред дефинисаним садржајем и формом. Стандардизација шематских програма употпуњена је оснивањем Радио Београда 1929. године, чија културна политика има интегративну улогу креирања заједничких јавних критеријума и њихове шире друштвене дисеминације. У таквим околностима свирање на фрули постаје егзистенцијална професија појединца, чија је уметничка каријера еквивалентна препознатљивости и оригиналности његовог стваралаштва. За разлику од традиционалне, чије одржавање је одређено усвајањем и усмеравањем наслеђа приликом окупљања заједнице у оквиру колективних светковина, савремена пракса нуди нова решења у погледу садржаја и начина интерпретације. Поред увођења нових тематских материјала, као препознатљивих идентификатора аутора, стилизација музичког звука у сагласности је и са унапређивањем тонског потенцијала инструмента. Савременост се додатно тумачи начином третирања музичких параметара, као извођачког тренда насталог у одређеним контекстуалним и конситуационим околностима. Савремени стил свирања проузрокован условима другачијег начина живота и перцепције свакодневице као замисли универзалног обрасца на нивоу нације, не треба посматрати у

супротности са традиционалним наслеђем, већ као део његове надградње у околностима формирања културног стандарда нације. Сагласно томе, прожимањем елемената употребом проверених и прихваћених начела остварује се јединство праксе као динамичног процеса развоја фрулаштва у Србији.

Сумирањем аналитичких података параметри *савременог стилског комплекса* могу се таксативно приказати у виду разлике у односу на традиционални:

- стандардизација у погледу штима и звучности инструмента;
- усвајање концепта оригинала чиме се истиче појединац као аутор/извођач сопствених дела;
- естетска функција фрулашке праксе у контексту презентацијског перформанса;
- заједничко музицирање у склопу ансамбла, при чему се фрула најчешће третира као солистички инструмент;
- савремена пракса такође почива на дихотомији *формација шумадијског и североисточног стила*, међу којима, упркос тенденцијама фузионисања различитих пракси, не долази до мешања. За разлику од традиционалне праксе, стилске формације нису условљене географским пореклом и културним наслеђем, већ избором појединца који има потребу да се хетерогеним репертоаром потврди код шире публике;
- концепт бимузикалности огледа се и у проширивању перспективе другачијим жанровским и стилским захтевима ван контекста народне музике;
- долази до губитка пастирске свирке;
- задржавање структурно-формалних аспеката фразирања и унутрашње архитектонике нема нужно утилитарну, већ функцију препознавања жанра кола, као омиљене форме изражавања са потенцијално плесном применом;
- под утицајем заједничког музицирања и изражене хармонско-ритмичке пратње долази до губитка гутуралне и технике свирања са заржавањем;
- брз темпо извођења и техника дуплог језика, у служби су виртуозног свирања;
- проширивање тонског опсега;

- већа искоришћеност тонског потенцијала употребом хроматских тонова и модулација;
- сведеност украшавања на пралтрилер, мордент и дупли пралтрилер;
- одсуство легато артикулације;
- устаљеност и доследно распоређивање делова приликом изградње макроформе;
- минимално присуство варирања;
- свесна употреба појединих елемената својствених сеоском свирању у служби су реферирања на традиционалну праксу, али могу бити и део инвентара индивидуалног стила;
- сложенија макроформална структурисаност.

Семантика специфичних музичко-стилских особности свирања на фрули контекстуално је кодирана и мења се у зависности од функције и позиције перцепције. Уписивањем значења издвојени елементи структурног тежишта добијају смисао у оквиру музичке, али и шире друштвене целине тумачени као идентификатори одређеног карактера националног идентитета. Стога је за разумевање односа идентитета и музичких елемената неопходно одредити семиотички статус појединачних стилских црта и улогу коју имају приликом исцртавања идеје нације музичким звуком.

4.3. Семиотички приступ анализи фрулашке праксе и музичког стила

Полазећи од дефиниције стила као „удаљења у односу на норму“ (Stefanović 2004: 11), развој специфичног фрулашког израза може се посматрати у корелацији са Сосировом бинарном *langue-parole* поставком језика, који је „истовремено и друштвени производ способности говора и скуп нужних конвенција прихваћених од стране друштва да би се појединцима омогућило примењивање те способности“ (Sosir 1969: 19). Одвајањем језика од речи Сосир жели да укаже на разлику између колективног система и индивидуалних комбинација „помоћу којих говорећи субјекат искоришћује кодекс језика, да би изразио своју личну мисао“ (Исто: 23). Отелотворен у низу интерпретација

(музички) језик на појединачном плану никада није потпун; замисао комплетног језика постоји само у маси. Сагласно томе, формулисање стила је аналитичка претпоставка постојања замишљене инваријантне апстракције сумирањем њених појединачних употреба (Stefanović 2004: 14, 15). Бројне конкретизације узете у разматрање у овом раду емпиријски подупиру замисао постојања инваријантног модела⁸⁰, чији је систем вредности пропорционалан друштвено-историјским околностима. Са исходиштем у Сосировој концепцији, разматрање стила на парадигматско-синтагматској оси (Исто: 13; Agawu 1991: 16), сугерише двоструки статус који фрулашка пракса заузима у односу на идентитет(е): рефлексивна улога на синтагматском плану остварује постојеће замисли, док се на парадигматском нивоу опредељује као културни механизам који конструише идентитет.⁸¹ На исти начин могуће је приказати однос индивидуалног и колективног идентитета, при чему појединац није само следбеник друштвено постављених норми, већ и учесник у њиховом утемељењу. Иако надоградња талента представља индивидуално изграђену вештину, свирање на фрули умногоме је колективни чин, установљен у интерпретацији елемената музичког мелоса у његовом просеку. Избор инструмента и репертоара део је устаљеног културног обрасца. Друштвеност свирања на фрули огледа се и у погледу стила, који је, иако индивидуално реализован, установљен у интерпретацији елемената музичког мелоса у његовом просеку. Смештање стила на оси индивидуалног и колективног идентитета огледа се у позиционирању појединца између традиције и иновације, у односу на које се, када је реч о традиционалној пракси, предност даје језику (*langue*), односно појединачном „исказу“ (*parole*) у оквиру савремене праксе. Међутим, говорећи о индивидуалним особеностима свирања на фрули не може се занемарити чињеница да оне припадају континуираном развоју и да су део претходно стеченог посредног или непосредног искуства. То додатно

⁸⁰ Посебно се, у том смислу, истичу извођења једне исте музичке идеје, попут *моравца* (примери бр. 13, 50, 85, 87, 118, 125), *Жириног кола* (примери бр. 55, 107, 112, 116, 179, 251, 254), *чачка* (примери бр. 114, 120, 139, 232, 247, 248, 256, 263, 264), *ђурђевке* (примери бр. 24, 52, 53, 62, 63, 79, 83, 97, 106, 170, 211) итд.

⁸¹ Већина аутора сагласна је са овим ставом према коме музика има изражену улогу подупирања социокултурних релација (Frith 1996; Born, Hesmondhalgh 2000; Лајић Михајловић 2007; Милановић 2007; Rice 2007,...), посебно у условима када је идентитет потребно променити, што доводи до „...преобликовања музике од стране појединаца који желе да учествују у симболичкој презентацији новог идентитета (Rice 2007: 26-27).

потврђује дијалектички карактер Сосирове замисли позиционирајући концепт стила ближе језику као ширем комуникационом систему. У случају већег удаљења у односу на норму говоримо о формирању новог стила, који може бити постављен и као индивидуално изграђен језик. Фрулашка пракса је показала да се успех овладавања новим језиком мери не само личним достигнућима, већ и односом према наслеђу који, попут стваралаштва Боре Дугића, обезбеђује прихватање од стране заједнице као начина креирања новог националног идентитета.

Аналитичко претпостављање *традиционалног и савременог стилског комплекса*, као нормативног обликовања многоструких исказа, у корелацији је са развојем семантике структурних елемената, који се тумаче као музички знаци. Замишљање различитих фрулашких стилова као специфичних језика којима се чланови заједнице користе приликом естетске, емоционалне, забавне, кинетичке интеракције, установљава се у друштвеној конвенцији разумевања исказа у односу на норму. Без обзира на бројне варијације, које су у фрулашкој пракси видљиве и на микроплану приликом понављања током једног истог извођења, разумевање и одобравање садржаја као природног процеса селекције омогућава се захваљујући постојању заједничког функционално-контекстуално и естетски заснованог кôда. Будући да се под кôдом подразумева „скуп свих инваријантних јединица којима комуникациони скуп располаже и скуп свих правила помоћу којих се те јединице комбинују у процесу комуницирања“ (Петковић 37, 38, према: Закић 2009: 17), фрулашка пракса се у целини узев може посматрати као кодирани систем у пресеку друштвено установљених стилова (традиционални, савремени, шумадијски, североисточни српски и влашки, југоисточни). Динамичан континуирани ток фрулаштва обележен функционалним и контекстуалним променама, имплицира процес ресемантизације појединих параметара, који приликом конфигурирања норме успостављају другачији међусобни однос. Пребацавањем тежишта на друге структурне елементе долази до „кодалне инкомпетенције“ и/или „кодалне интерференције“ (Tagg 2013: 179), при чему претходно установљен стилски поредак са вредносног становишта самих извођача губи смисао. Као последица овог процеса јавља се успостављање

другачијег стилског критеријума и прелазак на нов начин размишљања и изражавања – нов фрулашки језик.

Стилска целовитост фрулашке праксе остварена континуираним прожимањима у процесу наслеђивања и прослеђивања искустава, донекле нарушава референтност језичког система који се поставља као нормативни. Предложене стилске формације и стилски комплекси имају променљиву семиотичку позицију у смислу функционалног назначивања. Иако се *традиционални стилски комплекс* формира као трихотомни скуп формација, он истовремено може бити у подређеном статусу у односу на шумадијски или североисточни српски и влашки стил, који постају бинарни комплекси укључујући и савремену праксу. Сагласно томе, разматрање језичке норме у односу на партикуларне појаве подразумева циркуларни механизам третирања значења, која се мењају у односу на статус који заузимају. Могућност вишеструког позиционирања указује на полисемични карактер стила:

традиционални стилски комплекс:

- а) *традиционални шумадијски стил;*
- б) *традиционални североисточни српски и влашки стил;*
- в) *традиционални југоисточни стил;*
- г) универзални старији приступ свирању који се огледа у третману појединих елемената;

савремени стилски комплекс:

- а) *савремени шумадијски стил;*
- б) *савремени влашки стил;*
- в) универзални новији приступ свирању који се огледа у третману појединих елемената;

шумадијски стилски комплекс:

- а) *традиционални стилски комплекс;*
- б) *савремени стилски комплекс;*

североисточни српски и влашки стилски комплекс:

- а) *традиционални стилски комплекс;*
- б) *савремени стилски комплекс;*

традиционални југоисточни стил:

а) традиционални стилски комплекс.

Осим музичког реферирања унутар саме праксе, поменути стилови указују на историјске или географске одреднице, односно на поједине извођаче, посебно када је у питању савремена ауторска пракса. Будући да се формирају у специфичним друштвено-историјским околностима, одреднице стила изазивају и асоцијације у односу на првобитни контекст, конситуацију или текст. Предност се у том случају даје управо музичком стилу, који преко звука, упркос ситуацији у којој се налази, реферира на изворни моменат. Другим речима, уколико *стилске црте* остварују услове *традиционалног стилског комплекса*, његово значење одговара аутентичним околностима у којима је настао, а не онима у којима се тренутно изводи. То се првенствено односи на појаву традиционалних облика на сцени, који се у том случају не тумаче као део савремене праксе, већ управо као старија сеоска пракса. Пропорционално томе, звучни спецификум савремене праксе свирања на фрули, упркос чињеници да се појављује у конситуацијама окупљања заједнице на колективним светковинама, саборима, свадбеним веселима итд. тумачи се као облик новијег начина свирања. Предност музичких у односу на контекстуалне и функционалне околности управо се остварује кроз значења, која су првенствено експлицирана звуком. Аудитивно реферирање омогућава појединцима и колективима да кроз емоционалне, енергетске и логичке интерпретације креирају сопствену свакодневицу у односу на значење, односно да сопствену идентификацију подреде звучним замишљањем нације.

Семантика ширих фрулашких система остварује се преко *стилских црта* које захтевају дубљу аналитичку пажњу. Следећи надаље поставку Чарлса Сандерса Пирса, извоједни музички елементи тумаче се као знаци чији се статус формира у односу на друга два корелата интерпретанта и објекта, као и у односу на шири културолошки и музичко-стилски контекст. Полисемантичка вредност појединих знакова у вези је са успостављањем значења у односу на референтну стилску норму у оквиру које се појављује, перципира и тумачи. Укратко, тумачење одређених параметара детерминисано је језичком нормом у којој се појављују као знаци. Осим тога, функцију знака могу имати и ванмузички аспекти

фрулаштва који ближе одређују звучну компоненту, а који ће бити узети у обзир приликом даље семиотичке анализе.

*

Коло се као инструментални жанр у семиотичком смислу може тумачити као *легизнак* у односу на који се граде и уписују различити видови интерпретације. Као врста закономерног модела сазданог за разне могућности примене (CP 2.246), његово значење независно је од конкретне реализације, која се препознаје и повезује у односу на претходна слушања (Turino 1999: 225). Одсуство јасних граница између примера који имају исту плесно-музичку окосницу, додатно је истакнута употребом заједничких назива универзалног карактера (*ситно коло, рченица, чачак, четворка, ђурђевка* итд). Тематска повезаност, карактер, темпо и метроритмичка организација остварују семантичко јединство макроформе кола као облика традиционалног наслеђа. Захваљујући искуству конситуационог и функционалног повезивања са плесном структуром, коло као музички жанр успоставља индексно значење посредством узрочно-последичне везе са кинетичким покретом. Научен образац препознавања у том контексту обезбеђује истозначне везе и у случају када плесни догађај изостаје. Имајући у виду ширу примену музичке реализације као облика живог наслеђа, поменути инструментални жанр испуњава услове нематеријалног културног наслеђа,⁸² који се, попут плесног, може разумети и као симбол националног идентитета.

Инструментално извођење народних песама, будући да представља транспозицију са вокалног медија на фрулу, има својство *иконичког* знака директно реферирајући на певану мелодију. Последично, препознавање музичких елемената *индексира* и текст песме, односно стил коме дати узорак припада. Могућа особеност инструменталне интерпретације је и спорадична употреба гутуралне или свирке са заржавањем која доприноси утиску архаичног звука. Осим тога, на старији стил извођења сугерише и слободније макроформално

⁸² https://nkns.rs/sites/default/files/documents/smernice_za_upis_u_nr_2024_10.4.pdf (приступљено: 30.07.2024).

обликовање (базирано на произвољном броју понављања), усклађено са инструменталним, а не вокалним принципима мелострофе.

Пастирска свирка се као конситуационо и функционално одређен жанр везује искључиво за традиционални стил свирања, *иконички* заступајући призор чувања стада. Монотона свирка, како ју је Бора Станковић окарактерисао, музичким средствима дочарава пастирску доколицу као неодређену у погледу временске организације и слободног протока мелодијско-ритмичких импулса. Миран музички ток, без наглих скокова и промена регистара, кроз легато артикулацију одсликава трансцендентална стања у коме се извођач налази. Медитативни карактер таласастог кретања којим се мелодија обликује осцилирањем око једног упоришта има хипнотичко дејство „са могућим исходиштем у аутокомуникационом процесу“ (Вукичевић-Закић 2001: 52). Насупрот томе, поступно силазни покрет са кулминацијом на иницијалису, карактеристичан за пастирске мелодије Запања, према тумачењу Мирјане Закић има „функцију сигнала, односно дозива, како би се успоставила комуникација на већој удаљености“ (Исто). Упркос чињеници да се на сцени јавља са другачијом функцијом, као контрастирајући интерлудијум испред кола, пасторални карактер чобанске свирке недвосмислено указује на моменат стварања у конкретном тренутку, живописно мармирајући сеоски начин живота.

Традиционални прототип инструмента се због своје визуелне форме најпре тумачи као *иконички знак*, који значења успоставља на основу сличности са објектом. Стање на терену, очувани примерци традиционалног типа фруле у приватним колекцијама, музејским и другим збиркама, као и данашња градитељска пракса, сведоче о тенденцији ка инструменту нешто већих димензија, као својеврсног статусног симбола (Dević 1979: 135). Због свог облика фрула поседује фалусну симболику мушке доминације у патријархално уређеном друштву, због чега се верује да остварује утицај на „прокреацију, фертилитет и обнову живота“ (Gojković 1994: 70, Sachs 2006: 44). Иако ову смелу констатацију можемо довести у везу са величином инструмента, прихватљивије је убеђење да већи инструмент даје пунији звук јачег волумена. Да је фрула овог типа „мушки инструмент“ сведоче и поједини примерци чије димензије прелазе преко 80цм, који због великог размака рупица захтевају специфичну анатомију шаке и широк

распон прстију. Веза са мушким принципом може бити остварена и кроз потребу тумачења „ува“ у овом контексту: „Карактеристика свираља у Рашки је ово избочење овде које се назива 'гркљан' и заправо је симбол мушкарца, односно симбол јабучице“ (транскрипт разговора са Далибором Тодоровићем, Нови Сад, 2022. године).⁸³

Везу са музичким звуком као објектом традиционални прототип инструмента успоставља као *индексни знак*, будући да услед начина израде резултира специфичним препознатљивим акустичким квалитетом. Као директна последица морфолошких особености, звучни спецификум одликују тембровски и тонски квалитети препознати као архаични идентификатори старог сеоског наслеђа. Следствено, изглед инструмента сугерише одређени репертоар, чија се реализација у свести слушалаца повезује са датим прототипом. Денотирани објекти, попут гутуралне технике, свирке „са заржавањем“, дијатонски низ, узак амбитус, нетемперовани тонски систем (...) у даљем процесу семиозе постају знаци који упућују на други музички или ванмузички објект.

Насупрот старом, богато украшеном бакарном жицом, хексаугаоним обликом и проширењем на полеђини цеви, **новији тип инструмента** у погледу орнаментације знатно је сведенији, рефлектујући прецизнију израду, употребу другачијих материјала и импрегнацију, са циљем постизања темперованог штивовања у одређеним дурским тоналитетима. По угледу на друге дрвене дувачке инструменте, новији тип фруле састављен је из два дела указујући на потребу прецизнијег доштивавања, посебно у условима групног музицирања. Заснована на другачијем принципу музичког мишљења израда фруле идентификатор је идентитета савременог човека, који је у национални колектив интегрисан стандардизовањем свакодневних активности. У том смислу до изражаја долази естетизација традиционалне праксе као уметности шире националне заједнице. У жељи да истакну лични квалитет израде, поједини градитељи, са циљем остваривања маркетиншке стратегије, специфичним

⁸³ Иако се у стручној литератури тумачење функције овог проширења на полеђини инструмента повезује са могућношћу качења на зид или каиш, требало би напоменути и то да на многим фрулама недостаје пробушена рупица која би то омогућила. Сагласно томе, речи носилаца традиционалне праксе свирања млађе генерације можемо прихватити у контексту личног тумачења симболике изгледа инструмента, посебно имајући у виду истицање специфичних карактеристика као локално детерминисаних идентификатора морфолошких елемената.

елементима истичу властити стил израде. Поред уписивања иницијала или имена и презимена, упечатљиви маркери појединца могу бити представљени избором материјала, боје, начина израде рупица итд.

Стилско-семантичка комбинација коју у поступку израде свираље примењује Драгош Ковачевић обједињује старији изглед инструмента са шест рупица за свирање, обавијен бакарном жицом са савременом конструкцијом из два дела и прецизним, готово шаблонским димензијама (слике бр. 61-69). Овај *симбол*, иако препознатљив као лични бренд, сâм градитељ истиче да је идеја израде *свираље* усмерена на постизање специфичног сеоског звучног идеала укорењеног у далекој прошлости. Све већа употреба Драгошевих инструмената потврда је надлокалног универзалног принципа артикулисања старијег звучног спецификаума, који посебно долази до изражаја у процесу ревитализације традиционалне праксе у условима модерног начина живота.

Апострофирање значења фруле као националног симбола се, осим комбинацијом индивидуално-универзалних квалитета у Сосировом смислу, постиже и исцртавањем државног грба на тело инструмента (слике бр. 293, 294). Овим потезом непознати градитељ жели да истакне колективну, историјску и културолошку вредност инструмента обезбеђујући шири потрошачки круг.

Терминолошке одреднице за сâм инструмент, као што смо могли видети у другом поглављу, могу бити географски и локално специфичне, док се, с друге стране, њихово значење односи на различите појаве, попут типа инструмента, димензија, етничке припадности, технике свирања, итд. Индикативно је у том смислу инсистирање да се појединим архаичним називима укаже на разноврсност традиционалног наслеђа или способност баратања већим бројем инструмената. Закључује се да поједини називи реферирају на старији тип инструмента (*дудук, свираља, свирала*), укључујући надаље значења и процесе семиозе који су у вези са индексно референтним синзнаком, односно легизнаком.

Називи појединих нумера усталили су се као универзални означитељи претходно одређених мелодија, чије порекло је део усменог преношења генерацијама уназад. Будући да је реч о лингвистичким арбитрарним знацима, који су са објектом повезани на основу правила и конвенција (СР 2.249; Закић 2012: 57; Tagg 2013: 179), језички *симболи* су општег типа (*легизнак*) и њихово

значење такође је у вези са генералним класама феномена (Turino 1999: 227). Независно од језичке семантике лингвистичких јединица, неки термини постали су популарни *симболи* репертоара шумадијског (*ђурђевка, Жикино коло, моравац, кукуњеш, осмица, сакајдо, дуњеранке, радикал, опанчар, рузмарин, шпаџир...*), североисточног српског и влашког (*шокец, кесер, трипазашиће, басара, батрна...*) и југоисточног наслеђа (*чачак, руменка, пешачка, реченица, бугарка...*). Веза са референтним стилем прецизира се преко топографских одредница (*мачванка, шапчанка, рудничанка, шарбановачко коло, горњојабланички чачак, космајско коло, колубарка, шумадинка, параћинка, ражањско коло, ужичанка, левачко коло, фрулашки оријент...*), док поједини називи указују и на музички карактер (*брзанка, виртуозна фрула, једанаесторка, враголасто коло, хомољска олуја*) или одлику плесне структуре (*грозница, трескавац, левакиња, сец коло, прекид коло, заврзлама*). У контексту савремене праксе терминолошко опредељење овог типа сведочи о намери аутора/извођача да скрене пажњу слушаоца на стилско опредељење или на географско порекло које је утицало на формирање музичког мишљења фрулаша (*космајско коло, млавско коло, крагујевчанка, шумадијски извор, хомољанка...*). Омеђавање простора преко музичких дијалеката представља важно семиотичко питање конструисања националног идентитета према грађанском/западном моделу поистовећивања са територијом и њеним природним одликама као историјском колевком сећања и асоцијација (Smit 2010: 23).

Гутурална и техника свирања „са заржавањем“, односно тембр који је директна последица употребе овог начина свирања, као посебно издвојено структурно тежиште традиционалне праксе имају својство *квализнака*. Квалитативна особина знака која се чулима може опазити као специфична шушкава, „храпава“, „реска“ боја звука, асоцира на архаичност планинских усмених пракси сугеришући повезаност са аутентичним облицима пастирске културе (Девећ 1992: 453). Семантичка повезаност са традиционалним наслеђем посебно се истиче у случају када се овакав начин свирања употреби у контексту савремене праксе (пример бр. 277). С друге стране, искуствено перципирање посредством *енергетског интерпретанта*, који *индексира* акустичке услове стварања у плесним ситуацијама када је звук потребно појачати, а једноставно ритмизирање истакнути као посебан квалитет, значења успоставља у односу на

звучно-функционалну компоненту. Настављањем семиотичког ланца, овај знак може бити у вези са другим знацима, који значења успостављају у односу на друге објекте.

Дијатонски низ и узак амбитус узимају се као мерило рудиментарности, што према еволуционистичким теоријама упућује на облике дубоко укорене у прошлости. Иако би претерано било размишљати о *иконичности* оваквог знака, који звучним елементима симболички одсликава једноставно уређено друштво, чињеница је да склоп таквог типа у свести посматрача често изазива осећај афективне физичке партиципаторности, који се у случају *енергетског интерпретанта* јавља у садејству са претходно поменутиим елементима. Чак и у контексту савремене музике овај елемент подсећа на сеоску праксу повезивања са плесним догађајем, па отуда не чуди што се мелодије овог типа брзо прихватају као анонимне народне.

Насупрот томе, употреба **хроматских тонова и модулација**, указује на развој мелодике која преузима предност у односу на ритам. Ова могућност пружа осећај центрирања тоналитета и формирања хармонског мишљења, који су у директној вези са развојем друштва и естетског начина мишљења. Самим тим, ова особина има статус *индекса* који на ванмузички друштвени објекат указује кроз директан међузависни однос. На другачије значење сугерише Коста Манојловић, разматрајући појаву алтерованих тонова као наслеђе старогрчких модуса, који су, за разлику од западноевропског тоналног система, више у духу наше традиције (Манојловић 1929: 58).

Појава других **тонских основа** на које смо музичком анализом указали, у Пирсовој тријади заузима позицију *квализнака* на чије значење упућују закључци о њиховом пореклу посредством *аргумента* и *логичког интерпретанта*. Према речима Косте Манојловића, интервал прекомерне секунде повезује се са оријенталним пореклом и његова употреба „(...) није типична наша, словенска музичка карактеристика“ (Манојловић 1929: 58). Анхемитонска пентатоника, као и дорски, лидијски и миксолидијски модус (примери бр. 182, 183, 193-195), звучна су одлика влашке етничке групе.

Као носиоци тематско-структурног плана, **субмотив, мотив, фраза** и део представљају ослонац изградње семантичког јединства на ширем плану фрулашке

праксе. Иако ретко, субмотив може, захваљујући изражајним средствима, представљати самосталну значењску јединицу у оквиру изградње музичког тока, који се надаље перципира као препознатљиво музичко дело, попут *моравца*, *колубарског веза*, *кокоњета* и других карактеристичних примера. Семиотички квалитет субмотива остварује се искључиво у оквиру означавања музичких својстава, нарочито у склопу већих тематско-структурних целина. Мотив као језгровита градивна јединица музичког тока има изразитију самосталност, а самим тим и значајнију семантичку поруку. Његов смисао огледа се у постизању ширег тематског јединства оствареног захваљујући описаним композиционим принципима третирања на различитим позицијама. Препознавање флоскула које се издвајају на нивоу субмотива и мотива, заснива се на повезивању *индекса* са својим објектом у реалном искуству (Turino 1999: 227). Иако као заокружене и самосталне структурне јединице реферирају на форму музичког обликовања у смислу целине исказа, фраза и део могу имати статус *иконичког* знака, који на плесни објекат реферира путем заједничке дихотомне симетричне осмотактне структуре *кола у три* (Ранисављевић 2021: 11) или петотактне фразе, која је у вези са музичко-плесним типом *тројанца*. Сагласно томе, на *трипазешће* као објекат указује формална структура дела састављеног од три фразе.

Слобода **макроформалног обликовања** представља одлику традиционалног стила свирања, реферирајући на плесне конситуације приликом окупљања заједнице. Имајући на уму неодређену структуру кинетичког догађаја, тематски поредак од другостепеног је значаја у односу на ритмичко и фразно инсистирање. Емпиријске асоцијације активацијом *енергетског интерпретанта* обезбеђују овом знаку *иконичко* рефлектовање плесне структуре, с једне, и *индексну* формативну улогу дијалектичког комплементарног презначавања у односу на образац покрета, с друге стране. С тим у вези је и прожимање тематских материјала и њихово даље груписање у сплетове, чиме се макроформа отвара и директно повезује са динамизацијом читавог догађаја.

Појава **легато** артикулације у фрулашкој пракси има вишеструко значење детерминисано музичким контекстом и општим језичким системом. У случају груписања шеснаестина, када се јавља као последица атака језика са намером ритмизације музичког тока, има улогу *квализнаковног индекса* који конотира

плесни кинетички покрет, односно друштвени догађај заједнице у традиционално уређеном друштву. Као опште музичко средство у контексту савремене праксе појава легато артикулације тумачи се као естетско мерило личног начина извођења. Занимљив пример представља *старо коло* (пример бр. 225) у коме свирач Жарко Стојановић из Сокобање употребу језика своди искључиво на одвајање делова и фраза, а не мотива, група или појединачних тонова. Анализом осталих елемената, закључује се да извођач, на основу аналогije и квалитативне сличности, легато артикулацију користи као *икону* недвосмислено реферирајући на гајдашку праксу карактеристичну за овај географски простор.

Иако представљају музички најмању структурну јединицу **орнаменти** имају значајну семиотичку примену, захваљујући полисемантичком третирању у односу на референтну стилску норму. Као експлицитна естетска категорија, значења украса успостављају се посредством *естетског интерпретанта*. Поред тога што се употребом бројних предудара, постудара и терцних пралтрилера реферира на традиционални стил свирања, њихово индексно значење из перспективе савременог начина извођења може бити вредносно одређено као неадекватно и непотпуно. Насупрот томе, у контексту савремене праксе исти типови украса окарактерисани су као одлика техничке спретности и посебног естетског сензибилитета Боре Дугића. Значење специфичне орнаменталне групе у виду двоструког предудара који окружује основни тон тумачи се као *симбол* влашке етничке припадности (примери бр. 183, 187, 192, 194, 195, 203, 204, 217, 221, 328, 344). Такође, улогу ванмузичког значења имају меки постудари реферирајући на географску припадност североисточној и југоисточној Србији, односно оријенталном утицају, коме је током историјских дешавања овај простор био изложен. Душан Антић из Пирота одређене постударе третира као *иконичке* знаке, копирајући начин свирања на кавалу (пример бр. 238).

Варирање се као учестали принцип *традиционалног стилског комплекса* јавља у виду слободне индивидуалне интерпретације, приказујући на микроплану начин формирања/постојања језичке норме. Попут слободног третирања макроформе, начин варирања музичког тока указује на неспутано креирање ситуације друштвене непредвидљивости у околностима колективне интеракције.

Метроритмичка концепција као квалитет који нема самостално одређење, значење успоставља у комбинацији са другим знацима у односу на референтни стил и конкретан музички контекст. Сагласно томе, двочетвртинска мера у зависности од унутрашње мелодијско-ритмичке структуре може се тумачити на два начина: као одлика „аутентичног“ српског наслеђа шумадијске парно засноване естетике и као означитељ североисточног/влашког и југоисточног „триолског“ израза. Иако део стандардног репертоара одређене праксе, поједини примери се на овом нивоу одликују бисемантичком стилском основом (примери бр. 198, 210, 227, 259), у виду сукцесивног конципирања делова и фраза на различитим обрасцима. Поред тога, метроритмичка хибридна остварује се и преплитањем два различита принципа унутар структурно целовитих јединица (примери бр. 37, 53, 208, 265, 290, 313). Објекат мешовитог метроритма као знака недвосмислено представља географску распрострањеност, као и потенцијално оријентални утицај. Употребом непарних тактова у неотрадиционалним покушајима оживљавања замишљене сеоске праксе у оквиру *етно* и *World Music* праваца, апострофира се шири балкански наднационални принцип.

Случајно предувани тонови значење успостављају на основу узрочне везе са начином свирања, односно са морфолошко-ерголошким карактеристикама инструмента, који се у даљем процесу семиозе повезују са традиционалним наслеђем. Полазећи од ефекта који изазива, ову ситуацију у чисто музичком смислу можемо тумачити као последицу неконтролисане технике удубавања ваздуха у цев инструмента, посебно имајући у виду развој фрулаштва у другој половини 20. века. Међутим, будући да је реч о учесталој појави у контексту старије праксе свирања значење се одређује и као регистарско обогаћење у виду ритмизације и динамизације музичког тока посредством интензивније акцентуације. Двоструко читање знака указује на интерпретативне навике створене у различитим друштвеним околностима са становишта опречних естетских начела.

Тенденција употребе **високог регистра** се као учестала појава препознаје у контексту североисточног/влашког стила, независно од мелодијског опсега и потребе тембровског контрастирања. Као *квализнак* који се испољава на општем

нивоу фолклорног наслеђа, посебно се активира у виду идентификатора звучног идеала влашке етничке заједнице. Будући да је свирање у високом регистру својствено за извођење балада, значења су посредством емоционалног интерпретанта експлицирана ламентозним, меланхоличним садржајем замишљеног поетског наратива. Према речима самих казивача, звучни идеал коме се тежи карактерише „тужно свирање“. Другачија естетска перспектива пружа могућност опажања високог регистра у контексту стваралаштва Боре Дугића, коме, како сам истиче, опсег од две октаве представља „скупчени простор изражавања“ (из транскрипта разговора са Бором Дугићем, Крагујевац, 2016. године). Занимљиво је истаћи да се ова два одређења повезују у случају Дугићеве *игре лептира*, која захваљујући другим знацима конотира влашки етнички идентитет. Будући да је у поређењу са баладним карактером реч о другачијој врсти музичке концепције, употреба високог регистра у контексту виртуозне, окретне и знатно покретљивије динамизације ствара ефекат *енергетског* и *естетског* доживљаја.

Иако апстрактна природа **скоковитог и остинатног кретања** не пружа могућност семиотичке разраде ван музичког контекста, захваљујући географском омеђавању стила се, услед навике, повезује са североисточном и југоисточном територијом Србије. У слободнијем тумачењу остинатно кретање може се тумачити као *иконички* знак, који посредством имитације асоцира на гајдашку праксу заступљену у традицији ових простора.

Препознавање семантичке вредности **вибрата** као маркера влашког идентитета најочигледније је у контексту савременог стваралаштва Веље Кокорића и Тихомира Пауновића, који га у комуникацији са широм публиком свесно користе као знак етничке идентификације. Попут употребе високог регистра, вибрата представља део опште музичке естетике влашког становништва, који у дугом периоду преношења ствара перцептивну навiku обезбеђујући му статус *симбола*. У контексту мелодија баладног карактера значење вибрата нема само етничку конотацију, већ се услед активирања *емоционалног интерпретанта* може разматрати као *иконички* знак ламентозног подражавања гласа у ситуацији изражавања интензивних осећања.

Иако се **балада**, попут пастирске свирке, *путничке, свадбене, мелодије за мртве*, у музичком смислу квалификује као жанр импровизационог карактера, њено значење чини се да дубље инволвира *емоционални интерпретант* влашког становништва. Следећи Пирсову семиотичку поставку, балада представља генерални инваријантни тип, модел, шему (Закић 2012: 3; Turino 1999: 225; CP 2.246), која се према сопственој репродукцији поставља у односу *норме и исказа*, односно као јединствен стилски језик. Реферирајући на реалан, замишљен или потенцијални драмски сиже осликавања страдања и националне подређености влашке у односу на доминантну групу, балада као закономерно употребљен знак почива на структурним елементима који интензивирају емоционалне реакције над субдинским околностима: „Суштина влашке музике је када свирач свира, а сви плачу“ (транскрипт разговора са Стефаном Радовановићем, Бор, 2023. године). У околностима сценског наступања семантика баладе у вези је са јукстапонирањем карактерно различитих елемената у дводелној *ђе-дор – коло* форми.

Истакнути појединци су развијањем сопственог потенцијала успели да се афирмишу на јавној националној и интернационалној сцени стицањем одређених признања и статуса. Њихов посредан и непосредан утицај у великој мери одредио је даљи ток развоја фрулаштва у смеру постизања извених стандарда и извођачких идеала, усвајаних од стране шире фрулашке заједнице. Имена попут Адама Милутиновића, Сава Јеремића, Веље Кокорића и Тихомира Пауновића, потом Боре Дугића, Милинка Ивановића-Црног и најзад Неде Николић, постала су синоним за фрулу међу широм публиком. Семантика њихових имена тумачи се у контексту стила као објекта на оси индивидуално-колективне-традиционално-савремене квадрихотомије. Помињање Адама Милутиновића као првог свирача који је фрулашку праксу популаризовао на интернационалној сцени у контексту фрулашке праксе има више историјски него музички значај. Сава Јеремић се у кругу фрулаша старије генерације истиче као национални узор, чији су народни квалитет свирања многи имали потребу да имитирају. Као представници влашког стила свирања, Веља Кокорић и Тихомир Пауновић, умногоме су допринели прихватању етничког фрулашког наслеђа као универзалног квалитета у широј националној перспективи. У средишту поменуте квадрихотомије налази се име Боре Дугића – *симбола* фрулашке праксе како у Пирсовом тако и општем смислу

речи. Препознатљивост његовог имена у вези је са хетерогеним жанровским и стилистичким стваралаштвом, захваљујући коме допире до ширег аудиторијума изазивајући различите ефекте. Базирањем националног идентитета на традицији у ширем смислу свакодневних активности, Бора Дугић с правом може бити окарактерисан и као *симбол* нације. Иако је популарност стекао као извођач савременог народног мелоса, Милинко Ивановић-Црни је своју фрулашку делатност усмерио на *етно/World Music* правац,⁸⁴ као део постсоцијалистичког покрета осмишљавања традиције у контексту истицања националних вредности као конкурентних квалитета на глобалној сцени. Као сложен симболички дискурс, ова врста музике барата са великим бројем музичких (фрула, звук инструмента, метроритам, мелодика...) и ванмузичких елемената (религијски, црквени и садржаји који реферирају на Косово и Метохију као извориште духовности и националности), помоћу којих се истичу кључне одлике националног идентитета, замишљеног као наслеђе средњовековних тековина. Иако је прерано о Неди Николић говорити у смислу стилског опредељења и утицаја на фрулаштво, важно је напоменути да су свирачко ангажовање и изражен таленат довели до повезивања њеног имена са фрулом. На ову идентификацију је, према њеном мишљењу, умногоме утицала родна дистинкција: „Наравно да је ту доста у мојој реклами доприннело то што сам женско; људима је то нешто скроз другачије, нешто чудно и нешто ново“ (транскрипт разговора са Недом Николић, Београд, 2021. године).

Избор музичких средстава илуструје се и **визуелним знацима представљања**, тачније употребом народне ношње као симбола националног идентитета (слике бр. 16, 17, 21, 24, 25, 33-35, 42-44). У слободнијем општем тумачењу улога традиционалних костима има сложено семантичко позиционирање у односу на све корелате Пирсове трихотомије. Уједначено третирање као *индекса*, *иконе* и *симбола*, изазива различите ефекте доживљавања знака у контексту националног идентитета. Насловне стране албума на којима су извођачи одевени на овај начин недвосмислено указују на опште карактеристике музичког жанра, заснованог на традиционалном наслеђу. Према бројним

⁸⁴ Значајнија употреба фруле у том контексту се запажа захваљујући званичним пројектима и албумима, чији је Милинко Ивановић-Црни временом постао неизоставан део: *Обновимо себе, подигнимо Ступове, Похвала Светом владика Николају, Записи, Тарнош, Свод*.

написима, за Саву Јеремића народна ношња представљала је обавезан део јавног наступа: „Имао је наступе са бројним оркестрима у земљи и иностранству, али највише са својим земљацима Радојком и Тинетом Живковићем и на њему је увек била српска народна ношња“.⁸⁵



Слика 16: Сава Јеремић на наступу са оркестром Радојке Живковић

Реферирање на сопствено порекло, определило је браћу-Бајић да на неким од старијих албума буду костимирани у шумедијску ношњу:

⁸⁵ <https://www.kurir.rs/vesti/srbija/3671785/cika-savina-frula-utihnula-pre-32-godine-jeremic-je-ceo-vek-nastupao-u-narodnoj-nosnji-a-za-njegovo-cuveno-kolo-zna-citav-svet> (приступљено: 06.06.2024).



Слика 17: Браћа-Бајић на омоту плоче из 1969. године у издању JUGOTON-а

Занимљиво је у том смислу пратити музички развој Боре Дугића, који народну ношњу постепено замењује другачијим визуелним представама са или без традиционалних елемената, све више стављајући сопствени лик у први план.



Слика 18: Насловна страна аудио издања *Заувек и после*

Издајање појединца у контексту савремене праксе истицањем рефлексивно-конструктивног односа са колективним начелима, последица је формирања концепта **оригинала**, који се на тематском плану истиче као својина аутора. У семиотичком смислу као актуелна специфична инстанца знака, остварује се путем својих квалитета у скупу *квализнакова* (CP 2.245; Turino 1999: 225; Закић 2012: 3). Будући да се овај концепт не односи само на тематски план, већ на дословну употребу свих параметара (украса, артикулације, унутрашње структуре, мелодије, ритма и тоналитета), са исходиштем у Натиезовој поставци *дела између система и употребе* (према: Stefanović 2004: 16), може бити третиран као генерални модел конвенционално утврђеног знака прелазног типа између *синзнака* и *легизнака*, ослоњеног на изазивање ефекта *естетског интерпретанта*. Његов објекат огледа се у дословном и прецизном извођењу структурних елемената, који у даљем процесу семиозе постају *квализнакови*, реферирајући на стандардизацију музичког садржаја одсуством принципа варирања.

Уметничка перцепција фрулаштва у оквиру презентацијског перформанса индексира развој колективног критеријума базираног на устаљеним обрасцима понашања. Сви остали елементи, препознати као структурно тежиште савремене праксе (правилност макроформалног обликовања, виртуозитет, заокруженост целине, техничка спретност итд), у служби су истицања уметничких квалитета појединаца, који прихватају, настављају и одређују генерални тренд фрулаштва као *симбола* националног идентитета.

*

У корелацији са Морисовом (Charles Moris) *семантичком димензијом семиозе*, указали смо изоловањем појединачних знакова на могућа партикуларна значења у односу на објекте, које на различите начине заступају. Услови под којима се знак може применити на објекат одређени су *семантичким правилом* као стеченим навикама понашања унутар јединственог језичког система (Moris 1975: 37, 38). Фрулашка језичка аутономија успоставља се као систем кодова, помоћу којих се музички сигнали генеришу као знакови за конкретне појаве у комуникативном односу (Есо 1976: 49). Постојање правила потврђује присуство

синтаксичке димензије која регулише формални однос међу знаковима. У слојевитој музичкој структури преплитања мелодије, ритма, артикулације, украса, тембра (...), симултано се активира већи број знакова, чији се потенцијал остварује у комбинацији са другим знацима у оквиру датог музичког и друштвеног контекста. Семантика издвојених елемената производ је интуитивног наслућивања одвијања музичког тока: један музички стимуланс има значење уколико нас „наводи да очекујемо више или мање одређен последични музички догађај“ (Meyer 1956: 35). Према мишљењу Леонарда Мејера (Leonard Meyer), ово интуитивно очекивање последица је стилског искуства, које музичком садржају омогућава „отелотворено музичко значење“ (Исто: 35, 36).

Уколико прихватимо Мериамову и Блекингову парадигму стила као социокултурне констелације (Merriam 1964: 15, Blacking 1973: 31), заједничко деловање стилских означитеља у Мејеровом смислу појачавају одреднице не само на референтну музичку норму, већ и на околности функционалног, контекстуалног, конситуационог, историјског, географског и друштвеног формирања фрулашког језика као дела колективног идентитета. Знаковна мрежа утврђена у једном стилском језику, сагласно томе, одговара својству националног идентитета као синхронијски хетерогеној и дијахронијски променљивој категорији.

Поред синтаксичке и семантичке, *прагматичка димензија* бави се „животним“ облицима семиозе, проучавајући психолошке, биолошке и социолошке аспекте знака у односу на трећи Пирсов корелат – *интерпретанта* (Moris 1975: 44). Имајући на уму различите начине обликовања националног идентитета, успостављање ефекта знака представља ситуационо и културолошки одређену склоност појединца и/или групе да реагује на музичке импулсе. Леонард Мејер сматра да било која врста одговора, чак и када је у питању емоционални интерпретант, представља научен образац понашања (Meyer 1956: 17). Посебан потенцијал за стварање емоционалног ефекта имају знаци (знаковне комбинације или стилови) укореењени у афективним основама сопственог (реалног или имагинарног) животног искуства и сећања (Turino 1999: 229). Семиотичка анализа стила показала је да се у зависности од позиционирања стилске навике, типа колективног идентитета и ефекта знака, поједини музички покрети могу тумачити

на различите (често квалитативне) начине: старија пракса свирања на фрули стога представља а) саставни део свакодневице у традиционално уређеном друштву, б) застарели и превазиђени начин свирања у контексту нове естетике музичког мишљења и ц) важан део нематеријалне духовне културе, коју је зарад очувања националног идентитета неопходно сачувати.⁸⁶

На основу трипартитне концепције знака Чарсла Мориса, семиотичка дефиниција језика, као „(...) било који интерсубјективни скуп носилаца знакова чија је употреба одређена синтактичким, семантичким и прагматичким правилима“ (Moris 1976: 49), одговарајућа је приликом разматрања фрулашких стилова као референтне основе преламања националног идентитета.

⁸⁶ На стереотипном одређивању значења параметара фрулашке праксе базирани су и многе неформалне школе за учење свирања на фрули, чији је програм заснован на вредносно ограниченим и једнозначним начелима.

5. РАЗВОЈ ФРУЛАШКЕ ПРАКСЕ У КОНТЕКСТУ ФОРМИРАЊА НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У СРБИЈИ

Са исходиштем у Меријемовом концепту сагледавања „музике као културе“ (Merriam 1964), односно Блекинговом „људски организованом звуку“ (Blacking 1973), семиотичка анализа показује да се стил формира не само као звучни спецификум, већ као део ширег социокултурног механизма. Услови стварања унутрашње организације звучног феномена, према мишљењу двојице аутора, нису само ендогене природе, засноване на музичким законима, већ одражавају структуру друштвено прихваћених образаца понашања у култури (Merriam 1964: 7; Blacking 1973: 25).⁸⁷ Структурирање музичког језика подједнако је резултат колективне естетике, која детерминише структурно-технички поредак музичких средстава. Музички стил је питање културне норме настале као последица процеса људског понашања обликованог „вредностима, ставовима и веровањима људи који чине одређену културу“ (Merriam 1964: 6). Једном речју, успостављање нормативног принципа продукт је „духа времена“ (*zeitgeist*), утиснутог на „сваку своју материјалну манифестацију“, без чије представе „ни најкраћи историјски интервал не може показати трајање, покрет, ни било какву тенденцију развоја“ (Gostuški 1968: 30). Иако усмерена на компаративно сагледавање различитих уметности, значај концепције Драгутина Гостушког огледа се у постулирању идеје постојања заједничког комплекса „директивних тенденција, произашлих из компромиса неког идеалног програма са материјалним могућностима његове реализације“ (Исто: 31), о којима се у контексту проучавања фрулашке праксе може говорити као условима животних околности. Будући да се музички звук остварује као део сложеног система човековог наученог понашања неопходно је, у покушају реконструкције културне историје посредством музичког инструмента, превасходно приступити описивању начина живота (Merriam 1964: viii). Развој социјалних критеријума тиче се и селективних процеса формираних у контексту

⁸⁷ На овој основи разматрања музике у односу на културни механизам заснивају се различите етномузиколошке школе, препознатљиве по свом музиколошком – Ментл Худ, Ерих Марија фон Хорнбостел, Курт Закс, Карл Штумпф, односно антрополошком опредељењу – Алан Меријем, Георг Херцог, Дејвид Мекалистер (Rhodes 1956).

перцептивних навика препознавања културолошки адекватних импулса. Анализа принципа артикулисања музичког спецификаума недостатна је уколико се у обзир не узме концепција социокултурног оквира: „Да бисмо разумели зашто музичка структура постоји таква каква постоји, морамо такође разумети како и зашто је понашање које га производи такво какво јесте, као и то зашто су концепти који леже у основи тог понашања поређани на такав начин да произведу посебно жељени облик организованог звука“ (Исто: 7).

На трагу ових размишљања је и актуелна комплементарна *рефлексивно-формативна* парадигма позиционирања функције музике у односу на категорију идентитета. Увиђајући да музика може подједнако да одражава друштвена догађања, као и да учествује у њиховом конструисању, представници ове бинарне концепције инсистирају на „хиперконотативном карактеру“, према коме музика има изражен потенцијал „(...) имагинарне евокације идентитета и међукултуралне и интерсубјективне емпатије које је чине примарним средством обележавања и трансформисања индивидуалних и колективних идентитета“ (Born and Hesmondhalgh 2000: 32). Према речима Симона Фрита (Simon Frith), осећај идентитета најживље се ствара кроз музику, која естетско искуство конструира као „квалитет доживљаја (не као квалитет музичког објекта)“ себе и других, омогућавајући „смештање у имагинативне културне наративе“ (Frith 1996: 109, 124). Остваривање музичких замисли, према томе, није засновано на спровођењу одређеног програма или стилских законитости; естетика је начин артикулисања разумевања односа колектива и појединца: „Прављење музике није начин изражавања идеја; то је начин њиховог живљења“ (Исто: 111).

Иако се синтагма *национални идентитет* имплицитно препознаје као кохерентна међузависна целина, њени корелати се, ради разумевања улоге фрулашке праксе у њеном конституисању, накратко могу раздвојити. Нација је првенствено политичка творевина настала у административним оквирима заједничке територије, усклађена одговорносно-правним регулативама. Оваква врста интеграције зарад остваривања заједничких интереса поистовећује се са *западним моделом* модерне државе као мега-институције, која „у оквиру дате територије остварује монопол на принуду и порекло“ (Smit 2010: 23, 30). Формирање модерних држава у 19. веку многи аутори виде као предуслов и

последницу остваривања нације (Anderson 1983; Gellner 1983; Eriksen 2004; Smit 2010): „код овог типа, нација је исто што и држава, а националност исто што и држављанство“ (Nedeljković 2007: 19).

Ипак, идеја „идеалтипског схватања нације“ као „апстрактне политичке заједнице“, према мишљењу Младене Прелић није остварива, јер она „не настаје ни из чега“ (Прелић 2008: 48). Држава се остварује захваљујући заједничким карактеристикама на које се рачуна приликом идентификације са колективом, замишљеним као јединственом хомогеном групацијом. У супротном, „без осећања заједништва, држава би била само *компанија за производњу јавних добара*, а грађанима би било свеједно у којој држави живе и којој држави су лојални“ (Исто: 49).

Самим тим, национални идентитет представља својство, начин нације, оно како дата нација изгледа; уколико је нација држава, њене одлике су у домену националног идентитета. Ове категорије нису међусобно искључиве, јер нација не постоји без националног идентитета; она не може бити безлична, већ њене карактеристике могу бити мање или више изражене и дистинктивне у односу на другу нацију. Постојање „стигматизованог Другог“ јача позицију националног идентитета стремећи ка хомогенизацији свакодневних садржаја, који се међу припадницима нације препознају као елементи солидарности (Eriksen 2004: 32, 181). Национални идентитет утемељује осећај узајамне привржености „уједињујући у једну политичку заједницу све оне који имају исту историјску културу и домовину“ (Smit 2010: 31). Разумевање идентитета у домену квалитативних одлика, модалитета, начина и екстернализације нације, указује на неопходност оригиналних својстава која исходе из традиционалних генерацијама наслеђиваних пракси. Имајући у виду гледиште према коме се етницитет односи на културу као основни „интегративни фактор друштва“ (Dženkins 2001: 27; Лајић Михајловић 2007: 136), синтагму *национални идентитет* можемо дословно превести терминима *национална култура*, односно *традиционална култура*. Као неизоставни део ових категорија, фрулашка пракса представља обележје нације истовремено учествујући у њеном обликовању, сагласно *рефлексивно-формативној* поставци улоге музике.

Као јавна, свима доступна и разумљива, традиционална култура онаква каквом је аналитички затичемо део је процеса наслојавања пракси, стилова и значења, који се у дијахронијској перспективи тумаче у односу на развој друштва. Симболичко значење фруле као обележја националног идентитета данас, резултат је консеквентног прослеђивања звучно детерминисаних навика, естетика и критеријума музичког мишљења усвојеног у односу на актуелна тумачења прошлости. Да бисмо разумели модусе помоћу којих се фрулашка пракса и национални идентитет међусобно дефинишу, неопходно је њихове релације сагледати кроз призму историјског развоја друштва.

Увођењем категорије *стила* приликом реконструкције културне историје инсистира се на „ритмизирању“ традиције као „привидно аморфног континуума“ (Gostuški 1968: 29), који у свакој тачки синхронијског пресека представља „амалгам опсталих елемената прошлости и промена које постају део ње“ (Лајић Михајловић 2007: 137). Без обзира на методолошку оријентацију, бројне теорије националног идентитета као полазну основу научне полемике преиспитују креирање историјског наратива у свакодневном дискурсу. Указивањем на заједничко историјско порекло и генеалогску повезаност са прецима потврђује се аутентичност и континуитет нације, који оправдава осећај припадности оивиченом културном систему. Укореван у метафори колективног сродства, чије се замишљене примордијалне везе доживљавају као прото-породичне/родбинске (Putinja i Stref-Fenar 1997; Eriksen 2004: 122; Прелић 2008: 41; Smit 2010: 40), осећај солидарности припадника нације „није есенција већ ствар позиционирања“ (Hall 1990: 113). У том смислу Ериксен прави разлику између историје као факта прошлости и њеног тумачења, закључујући да приликом креирања идентитета „немамо посла с прошлошћу већ савременим *конструкцијама* прошлости“, односно да „историја није производ прошлости већ одговор на захтеве садашњице“ (Eriksen 2004: 127, 129). За одређивање релевантне полазне тачке у аналитичком смислу, веродостојност података од другостепеног је значаја у односу на веровање у њихову позуданост. Без обзира на постојање чињеница и извора за проучавање, „премотавање“ историје у контексту националног идентитета продуктивно је све док постоји задовољавајуће колективно сећање. Неопходно је те догађаје некако посложити и довести их у везу са културним

развојем, односно са развојем националног идентитета у широј дијахронијској перспективи.

5.1. Средњовековна парадигма

Вера у прадедовско порекло, етничко, територијално и културно јединство као важан ослонац есенцијалног спознавања нације (Putinja i Stref-Fenar 1997: 46-48), не сеже даље од почетка сложених историјских процеса који се на овом простору смењују од момента насељавања Јужних Словена на Балканско полуострво, током 6. века. Реферисање на моменат успостављања прве српске државе на територији Рашке у јавном дискурсу део је потврђивања континуитета нације у Смитовом „етничком“ смислу схватања као „заједнице рођења и родне културе“ (Smit 2010: 26). Као важно упориште оваквог начина замишљања нације претпоставља се порекло засновано на заједничкој лози, обичајима и културним генеалогима као делу наслеђа предака (Исто: 26, 27). На етничком принципу темеље се примордијалистичке визије привржености припадника нације, остварене посредством „неизрецивости, ирационалности и дубокој доживљености осећаја“ који их повезују (Putinja i Stref-Fenar 1997: 98). Интеграција друштва се у „нормалним околностима“ успоставља захваљујући везама чији квалитет се може упоредити са родбинским, а које одликује „интензитет солидарности коју побуђују својом принудном снагом, те емоцијама и осећањем светог који су с њима повезани“ (Исто: 98, 99).

Настала као резултат тенденције уједињавања на основу етничког порекла, средњовековна државна творевина развијала се под јаким утицајем Византије. Ширењем административних граница и јачањем моћи и позиција српских владара из династије Немањића обезбеђени су услови политичке аутономије, као и културног и духовног развоја под окриљем аутокефалне српске православне цркве. Као релевантни референцијални културни оквири *верска заједница* и *династичко краљевство*, према мишљењу Бенедикта Андерсона, представљају претечу нације као система организације друштва (Anderson 1998: 22, 23). Велики успон средњовековне српске државе на међи источних и западних тенденција, на

челу са Немањићима као родоначелницима не само владајуће династије, већ и зачетницима светитељства и просветитељства, у савременом јавном дискурсу представља важан део наратива о пореклу нације, односно о њеном духовном/религијском карактеру. Упркос чињеници да се, услед изолованости појединих планинских предела, неразвијених путева и отежане комуникације, а посебно недостатка државних институција и јединственог образовног система, о *Старој Србији* може једино говорити као фрагментарно замишљеном националном јединству, романтичарске аналогије за циљ имају истицање територијалног, духовног и историјског континуитета као потврде аутентичности нације. Међутим, будући да је друштво у основи било „хијерархично“ и „центрипетално“ организовано око владавине монарха, чија је позиција учвршћивана кроз оданост њиховом „космолошком“ намештењу (Исто: 25, 43), незахвално је говорити о националном јединству. Осим тога, имајући на уму флексибилност граница и спајање хетерогених популација сталним освајањима и династичким браковима (Исто: 29), замишљање територијалног интегритета такође је упитно.

Сагласно томе, претпоставка етничке „чистоте“ на темељу заједничке културе објективно је проблематична. Генерализација особености културног идентитета овог периода оријентисаног превасходно као црквено-религијског, последица је недостатка података о функционисању „обичног“ човека, за кога се може претпоставити да је услед неразвијених саобраћајних и комуникационих система и повезаности са природним географским условима живота често бивао изолован у односу на шири друштвени принцип. Изостављајући увид у народни живот, писани и ликовни извори за проучавање средњовековне баштине пружају могућност погледа на национални идентитет „одозго“ – кроз званични облик владајућег бинарног принципа (државе и цркве).

Поједини аутори сматрају да се обликовање идентитета остварује управо супротно – кроз свакодневне поступке и навике (Edensor 2002; Berger and Del Negro 2004), свесно и несвесно прихваћене као део адекватног одговора на околности социјалне интеракције. Услед непостојања система јавности, који у Смитовој и Андерсоновој дефиницији заузимају централно место формирања нације, свакодневни живот, дефинисан као „интерпретативни оквир у

дијалектичкој супротности са појмом посебних догађаја“ (Berger and Del Negro 2004: 4), могао је да функционише у несагласју са „званичним“ или једноставно независно од њега. Живот на селу одвија се по аутоматизму навика које представљају задатке и изазове свакодневице, чије су културне творевине функционално и контекстуално често повезане са решењима савладавања егзистенцијалних и социјалних препрека. Као вид традиционалног усменог наслеђа, вокална и инструментална музичка баштина део су партиципаторне праксе из опуса календарског и животног циклуса и као такве се од стране њених актера често не посматрају као културно специфичне.

Један од разлога недостатка темељнијих података управо лежи у чињеници да је реч о профаном инструменту, који је чинио део свакодневних сеоских активности, насупрот главним референтним културним системима *верске заједнице* и *династичког краљевства*. Функција физичке реакције у оквиру плесних догађаја окупљања сеоске заједнице, заједно са функцијом естетског уживања и нарасе забавном функцијом инструмента у контексту колективних светковина у супротности је са приказивањем оваквог начина живота у постојећим изворима.

Иако је услед недостатка података о улози инструменталне традиције тешко говорити, на основу доступних археолошких, писаних и ликовних извора може се закључити да је фрула имала своје место у развоју српске средњовековне културе. Као нешто прецизнији и најранији примерак фруле на нашем простору можемо узети предмете пронађене у археолошком налазишту Укоса (околина Сталаћа) из рановизантијског периода, датиране на период између 5. и 7. века (Рашковић 2016: 296). На једном од предмета (означеном као „фрула од кости“), релативно једнаке по величини и облику груписане су три рупице за свирање. Са доње стране, на мало већем одстојању, налази се почетак следеће рупице, што резонира са поменутиим начином израде традиционалних типова фруле. Облик другог предмета подсећа на усник фруле („керамичка пиштаљка“) за који се, на основу проширења у доњем делу као својеврсног граничника, може претпоставити да је бивао уметнут у цев инструмента (слика 19).



Слика 19: Коштани предмети пронађени на археолошком локалитету Укоса (Народни музеј Крушевац).

Ликовна уметност средњовековних балканских земаља развијана је на тековинама византијских образаца обликовања тематике Христовог живота, употребом мотива приказивања музичких инструмената (Рејовић 2005: 46-48). На композицијама *Ругање Христу* (живопис из манастира Старо Нагоричино, 1317-1318 година) и *Свадба у Кани* (живопис из манастира Ново Хопово, 1608. година), приказани су дувачки инструменти, који се према облику и димензијама могу довести у везу са фрулом (слике бр. 27, 28). Иако се не приказује сам чин извођења, на живопису из манастира Студенице осликана је фигура за коју се може претпоставити да представља пастира, а следствено да инструмент који држи припада групи пастирских музичких направа (слика бр. 29).

О средњовековном инструментаријуму сазнаје се и из црквене књижевности која се, имајући у виду начине тумачења значења и превођења термина, као извор за проучавање мора узети са резервом. Проучавајући средњовековне рукописе и псалтире Роксанда Пејовић, између осталих, наводи инструмент „цевнице“, који иако непознат у данашњој свирачкој пракси одређује

као *свирале/фруле* (Rejović 2005: 15). У *Атинском минеју* из 14. века, такође се проналазе подаци који реферирају на фрулу: „Заустављајући свирку пастирских фрула, анђеоска војска је усклинула... Чудна и дивна мистерија приказала се пред мојим очима: моје уши чују пастире који више не прате своје песме на фрули, већ певају небесну химну“ (Millet 1916: 131, 133). Иако је аутентичност превода дискутабилна, индикативно је то да непознати аутор инструмент приписује пастирима. Свирачи са фрулом помињу се и у повељама из периода Стефана Душана (14. век) (Јиречек 1925). Константин Јиречек даје податак да су свирачи у 15. веку одлазили у Дубровник са гајдама, трубама, тамбурама, бубњевима и свиралама. Међутим, будући да паралелно употребљава и термин *фрула*, без детаљнијег морфолошког или функционалног одређења, не може се са сигурношћу рећи о којим инструментима је реч (Исто: 306).

На основу приказаних података стиче се утисак да је фрула захваљујући медитативном карактеру током чувања стада постала део представа средњовековних трансценденталних садржаја, на основу којих добијамо увид у постојање и функцију инструмента у друштву тог доба. Занимљиво је у том смислу повезивање божанског и земаљског принципа у лику Светог Саве, који је, према речима Веселина Чајкановића, често представљан као чобанин – са штапом и *дудуком* у руци (Чајкановић 1973: 157).⁸⁸

У моменту развоја ренесансних и просветитељских идеја у западној Европи, које су послужиле као темељ формирања секуларизованих образовних институција и универзитета, балканске земље суочавају се са турским освајањима и успостављањем доминације оријенталних утицаја. Косовска битка, као кључни моменат који је преломио историјски развојни ток на овом простору, означио је почетак не само материјалног, територијалног и државног, већ и културног и духовног разарања и урушавања тековина једног поретка. Овај догађај убрзо је постао део усменог предања, који историјске чињенице користи као основу културног наратива, истичући врлине жртве за очување националног и верског/духовног идентитета. У основи варирања фактографских података кроз

⁸⁸ Индикативна потреба да се светитељ представи са лабијалним инструментом део је универзалних митолошких предања, према коме благ, умилан и нежан звук *свирале* има одређено магијско и метафизичко дејство, које поседују само узвишена бића. У многим културама су, захваљујући звучном спецификуму, инструменти овог типа повезивани са божанским, позитивно окарактерисаним принципом (погледати више у: Gojković 1994, 68-70).

епску усмено генерисану традицију стоји увођење моралних просуђивања, као „својеврсног одговора народа на велику историјску трауму коју је преживео“ (Пешић 2018: 33, 34). Према мишљењу Војислава Ђурића, јединство епике огледа се кроз „позитивну оцену“ старе државе, која је била „културнија и моћнија“ од суседних, представљајући подстрек за народну борбу и коначно ослобођење (Ђурић 2009: 8, 9). Усмерена „у правцу борбе за одбрану и ослобођење од поробљивача“ (Исто: 8), тематика поезије базира се на истицању херојских подвига, при чему један сеоски пастирски инструмент нема снагу дочаравања епских ликова и догађаја. Иако се помињу, *свирале* уз пратњу бубњева кроз сигналну улогу дочаравају предборбену тензију отвореног простора:

„Истом они у ријечи бише,
кренуше се Турци из Лешнице:
бубњи бију, а *свирале* свире,
сва се земља испод Цера тресе“⁸⁹
(Ђурић 2009: 865).

Стога је вероватније помислити да се ради о инструментима из породице народних труба, кларинета или обоа.

У даљем току историје, тежиште српске државе помера се северно према Крушевцу, Смедереву и Београду, док сеобе становништва према планинским областима, изазване тешким животним условима насилне исламизације, доводе до застоја културног развоја у изолованим и тешко приступачним срединама. Као једно од главних уточишта Јован Цвијић истиче управо динарски појас, захваљујући чијој конфигурацији терена су се од турских утицаја сачували аутентични облици живота (Цвијић 1922: 16). Изразита повезаност са природним условима планинског терена огледа се како у виду ослањања на сточарски начин привређивања, тако и на бројне обичаје и обреде посвећене смени годишњих доба, што, према мишљењу Јована Цвијића, заједно утиче на формирање *динарског типа* (Исто: 252, 253). Осим придавања значају географским пределима, рекама, потоцима, планинским врховима и превојима, снажну одлику динарског типа чини и веза са прошлошћу изражена кроз поштовање предака. Познавање историјских прилика, посебно наглашена величањем златног периода средњовековног царства, уткано је у дух становништва са ових простора: „(...)

⁸⁹ Одломак из песме *Бој на Чокешини* (Ђурић 2009: 865).

човек динарског типа се осећа дубоко везан за своје националне претке: сматра да има још једну старију и славнију лозу, ону својих краљева и царева, својих славних јунака из доба Немањића и Косова, великих витезова, хајдука и ускока из турског времена, који су живели између Косова (1389 год.) и Карађорђева устанка (1804 год.)“ (Цвијић 1922: 252, 257). Овим одликама Цвијић недвосмислено указује на експлицитно национално опредељење динарског типа: „Они имају, дакле, врло јасну националну свест, националну душу. Национални морал и национална мисао наслеђе су дуге историске прошлости; они су се учврстили као инстинкти који аутоматски одређују понашање сваког грађанина и читавог народа“ (Исто: 257). Духовни карактер косовског мита као интерпретативног простора представља симбол уједињења и извориште инспирације приликом буђења националне свести. Опстанак ових идеала дао је повода не само за остваривање политичких циљева и услова за војно осамостаљење, већ и за културно потврђивање аутономије нове српске државе у 19. веку.

Егзистенцијални услови тешког сеоског начина живота непосредно су утицали на културни развој у домену усмених традиционалних пракси, невидљивих путописцима 16., 17., и 18. века, који су своја запажања стицали махом у градским срединама. На основу пописа инструментаријума могу се приметити бројни инструменти који нису карактеристични за овај културни простор (давул, чинеле, труба, неј, даире, зурле).⁹⁰ Насупрот томе, нема помена о инструментима типа фруле, за које се претпоставља да су део старије пастирске културе (Девећ 1992: 453) и као такве повезане са планинским и мање приступачним областима.

Следећи Смитову дефиницију, према којој се нација одређује као „именована људска популација са заједничком историјском територијом, заједничким митовима и историјским сећањима, заједничком масовном, јавном културом, заједничком економијом и заједничким законским правима и дужностима свих припадника“ (Smit 2010: 30), закључује се да су услови националности у средњем веку само делимично испуњени. Културни обрасци позиционирају се на међи концепата који национални идентитет с једне стране посматрају „одозго“ – као званичан модел, а са друге „одоздо“ – кроз свакодневне

⁹⁰ Детаљније у: Gojković 1983, 1985, 1992.

праксе. Иако ове позиције нису међусобно искључиве, кључни недостатак њиховог повезивања представља одсуство *система* образовања и масовних медија, чији је задатак обезбеђивање императива заједништва, масовности и јавности, на којима Смит инсистира приликом формулисања идеје нације (Исто: 25). Насупрот фрагментарним сеоским праксама, које као део свакодневних животних околности вероватно нису биле формулисане у концепту културе, званични дискурс одржавао је карактер који се данас прихвата као извориште средњовековне духовности. Захваљујући корелацији са мотивима хришћанства путем пастирске улоге, о фрули можемо говорити као једном од важних инструмената који је чинио саставни део и партиципаторне и званичне културе.

Средњовековна парадигма има пре свега историјски значај обезбеђивања континуитета, заједничких митова, легенди и културе колективног памћења (обликованог тумачењем историјских факата), као предуслова развоја модерне нације у 19. веку (Smit 2010: 30).

5.2. Национални идентитет у 19. и првој половини 20. века

Обликовање друштва у 19. и првој половини 20. века могуће је пратити кроз теоријске поставке аутора који конституисање нације виде кроз развој државе, градова, институција, система образовања и информисања, стандардизацију језика, постизање јавности и доступности културних чинилаца и свакодневних пракси (Gellner 1983; Anderson 1998; Edensor 2002; Berger and Del Negro 2004; Eriksen 2004; Smit 2010). Паралелно са војнополитичким, на почетку 19. века јављају се интелектуални, уметнички и духовни напори да се стваралачким тенденцијама формира национални принцип заснован на идејама просветитељства. Међутим, будући да школе готово да нису постојале, црква је представљала једино упориште писмености, књижевности и сликарства, који су били у служби подстицања православне вере на темељима наслеђа лозе Немањића. Под надзором цркве развијало се образовање, усмерено на утврђивање верских догми, традиционалних вредности и патриотских осећања, неопходних приликом духовног уздизања и тенденције за самосталним националним и

културним животом (Марковић 2006: 241). Свештеници су као једини представници писмености под својим окриљем имали по једног или два ђака, који су, осим упућивања у доступне садржаје религиозне тематике, имали обавезу подмиривања стоке, кућних послова и помоћи приликом обављања верских обреда (Ђорђевић 1922: 74-77).

Постизање државне самосталности, етничке интеграције друштва, међународног признања територијалног интегритета и суверенитета нису симултани догађаји, већ трајни динамични и сложени процеси који трају до данас. Уколико на нацију гледамо као на политичку заједницу, можемо закључити да је она формирана у моменту стварања управних органа власти – „Правитељствујушчег совјета“ и „нахијских судова“ 1805. године, првобитних уставних аката, шест „попечитељства“ и „Великог земаљског наордног суда“ 1811. године (Јованчевић 2010: 414). Иако је укинута одмах по доношењу, модеран, демократски и либералан Сретењски устав из 1835. године, према Закону о државним и другим празницима, обележава се као Дан државности Републике Србије.⁹¹ Упоредо са административним, институционализују се и друштвени облици од националног културног значаја: Велика школа (1808), Матица српска (1826), Народна библиотека (1832), Друштво српске словесности (1841), Народни музеј (1844), Народно позориште (1868). Самим тим, национални културни идентитет формиран на темељу народног стваралаштва можемо разматрати кроз поларизацију званичних, јавних и стандардизованих облика, с једне (Gellner 1983; Anderson 1998; Eriksen 2004), и свакодневних партиципаторних пракси, с друге стране (Edensor 2002; Berger and Del Negro 2004).

Предуслов стварања модерних нација Бенедикт Андерсон види у афирмацији народног, свима разумљивог језика „у служби инструмената административне централизације“ (Anderson 1998: 47), што уједно представља моменат разилажења са језицима цркве, који не само да нису одражавали народни дух, већ нису имали ширу друштвену улогу. Други важан аспект јесте појава штампе, која са собом доноси јавну доступност информација: припадници исте

⁹¹ <https://www.minrzs.gov.rs/sr/ministarstvo/drzavni-i-verski-praznici-republike-srbije> (приступљено: 16.08.2024).

нације не морају бити у непосредном контакту да би остварили осећај заједништва. Самим тим, постиже се и трећи сегмент замишљања јединства националног идентитета – стандардизација и формирање норме језичког система, који је од егзистенцијалног значаја за сваку заједницу (Gellner 1983: 35-38). Суштина Андерсонове замисли односи се на приближавање Сосирових *langue-parole* корелата у целину редукованог варирања, при чему књижевни и званични језик постаје еквивалент народном и свакодневном. Захваљујући унификацији народног језика могуће је формирати, фиктивно или реално, „снажно хоризонтално другарство“, базирано на заједничкој јавној и свима разумљивој основи (Anderson 1998: 46).

Сагласно томе, можемо тврдити да је процес национализације у Србији иницијално отпочео делатношћу Вука Стефановића Караџића на реформи народног језика и сачињавању првог *Српског рјечника* 1818. године. Иако стандардизован, језик захтева потврду у виду дисеминације кроз штампану форму и институције, захваљујући којима ће постати део званичног јавног система. Стога, употребна вредност језика огледа се првенствено у развоју школског система, који га у трансферу знања директно примењује.

Значајна улога у контекстуализацији националног питања као културног проблема припала је Доситеју Обрадовићу, који је решење духовног препорода тражио заговарајући институционални облик образовања заснованог на разуму (Марковић 2006: 240). Постепени развој школа и све већи значај система образовања у интеграцији друштва током 19. века резултирало је Законом о обавезном похађању основне школе, који се у Србији појавио 1882. године (готово истовремено када и у земљама западне Европе) (Илић Рајковић 2021: 25, 26). Овоме је претходило и доношење неколико других аката, који показују постепену систематизацију школства као унифицираног јавног државног система, неопходног за постизање националног јединства. Насупрот кућном образовању у кругу породице, императив „егзосоцијализације“, ван локалне интимне јединице, наговештава зашто култура и држава морају бити повезане: „док је у прошлости њихова веза била танка, случајна, разнолика, лабава и често минимална, сада је неизбежна“ (Gellner 1983: 38). Успостављањем школског система ослабио је утицај свештеника и цркве на образовање човека, као његове „најдрагоценије

инвестиције која му заправо даје идентитет“ (Gellner 1983: 36). Секуларизација образовања, према мишљењу Саше Марковића, кључна је за успостављање критичког промишљања историјских чињеница, априори тумачених као „духовни и слободарски светионик“ традиције, као основе културног прогреса (Марковић 2006: 241).

На формирање српског језичког стандарда велики утицај имала је појава штампе на народном језику, чији је допринос кључан и за дисеминацију националних културних идеја (Gluvačević 2010: 228). Након покушаја покретања рационалистички и просветитељски оријентисаног „Славено-сербског магазина“ 1768. године, затим „Сербскија посведневнија новини“ (1791) и „Славеносербскија вједомости“ (1792), Димитрије Давидовић отпочиње штампање првих новина на народном језику под називом „Новине сербске (из царствујушег града Виене“ 1813. године. Стварањем простора бројним српским књижевницима, међу којима централно место припада управо Вуку Стефановићу Карацићу, значај часописа огледа се у ширењу књижевности на народном језику (Gluvačević 2010: 230). Оснивањем „Књажевско-србске типографије“ 1831. године, Србија остварује право загарантовано усвајањем Хатишерифа годину дана раније. Развој штампе умногоме је допринео интеграцији друштва заснованог на унифицираном језичком систему, обезбеђивањем сензибилитета националног јединства средствима јавног информисања.

Под утицајем европског романтизма, уметници и мислиоци овог периода инспирацију проналазе у догађајима којима су непосредно сведочили, афирмишући културни идентитет кроз уметност насталу на основама народног стваралаштва. У покушају стварања националног уметничког стила, окосницу тематике аутора различитих профила чини приказивање свакодневних ситуација и пракси (Ђура Јакшић, Милован Глишић, Лаза Лазаревић, Петар Петровић-Његош, Бора Станковић, Стеван Сремац, Бранислав Нушић, Урош Предић, Паја Јовановић, Корнелије Станковић, Јосиф Маринковић, Даворин Јенко, Стеван Мокрањац и многи други).

Увиђајући значај традиционалног наслеђа, композитори 19. и прве половине 20. века су сопствени стил формирали као део националног, развијајући уметност, културу и музички укус базиран на вокалној музици. Потенцијал

народне музике међу првима је почео да препознаје Корнелије Станковић записујући и хармонизујући народне напеве у збиркама *Српске народне песме* 1850-их и 1860-их година. Хорски став постао је омиљено изражајно средство многим генерацијама композитора-мелографа, који су, настављајући Станковићеву праксу, неговали извођаштво кроз рад црквених и хора Првог београдског певачког друштва, основаног 1853. године. Захваљујући популарности текста Јована Ђорђевића у комбинацији са свечаним карактером музике Даворина Јенка, завршница позоришне представе „Маркова сабља“ постаће 1882. године званична химна Краљевине Србије све до 1918. године.

Сасвим је извесно да је популарност вокалне праксе над инструменталном резултат могућности извођења, будући да је међу малобројним инструменталним саставима једини званични оркестар био *Књажевско-Сербска банда* (1831), под управом Јосипа Шлезингера. Своје утиске о раду овог ансамбла износи и Тихомир Ђорђевић: „Тај локални, народни карактер музике 'књажевске банде', који у том погледу није ишао далеко од србијанско-оријенталне музике коју су изводили србијански Цигани, таман је одговарао духу и укусу тадашње србијанске публике. То је оно што се почело формирати као србијанска музичка култура и осећати као специјално своје“ (Ђорђевић 1922: 175). Инструментална музика је значајније место заузимала на баловима, као местима изражавања националног идентитета у контексту Хабзбуршког и европског културно-политичког оквира (Марјановић 2019: 92). Поред европских плесних облика, обавезни део репертоара чиниле су стилизације народних игара или мелодије компоноване и аранжиране у духу традиционалног наслеђа. Из мемоара и дневне штампе тог периода сазнаје се да су окосницу репертоара народних мелодија чиниле мелодије *четворка*, *острољанка*, *Неда гривне изгубила*, *заплет*, *ђурђевка*, *краљево коло*, *Србијанка* и др. (Исто: 92). Важну улогу промовисања српске инструменталне музике у контексту дворских и народних свечаности имао је Оркестар краљеве гарде, о чијем ангажовању и репертоару је писао и дневни лист *Политика*.⁹² На развој музичке културе свакако су утицали гостујући оркестри и солисти, али и све већи

⁹² https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1904-01-15#page/1/mode/1up (приступљено: 15.01.2021).

број домаћих музичара школованих по европским престоницама, а потом и у првој „Српској музичкој школи“ у Београду (1899).

Међутим, прилике у којима је српско друштво живело под сталним тензијама, борећи се за основну егзистенцију у тешким условима аграрног сеоског привређивања, ослабиле су значај државе, институција и тенденција успостављања званичне националне културе по узору на народно стваралаштво. Недореченост и нејасна дефиниција закона, лоши инфраструктурни услови, недостатак кадрова и њихова самовоља, пољуљали су ауторитет образовног система, чији програм није био адекватно спровођен: „За реализацију реформског захвата који је предвиђен Законом из 1882. није било довољно практичних капацитета у смислу локалне иницијативе и ангажованости школских одбора, стручних лица која би радила на изградњи школских зграда, подстицаја којима би се становништво мотивисало да децу радо уписује у школу (...)“ (Илић Рајковић 2022: 52). Пренебрегавање ове обавезе погодовало је развоју усмених пракси, предања, митова и обичаја, који појединца упућују да се ослања на личне капацитете, занемарујући значај система.⁹³ Након вишевековне потчињености суровој турској доминацији, 19. век српско становништво затиче у изолованим и тешко приступачним планинским областима, у којима се кроз усмене праксе неговао дух предака, херојски морал и идеја националног ослобођења (Цвијић 1922). Духовни развој и истицање културних обележја били су у служби подстицања ослободилачких тенденција за националну самосталност (Марковић 2006: 239), при чему је гусларска епска традиција била од непроцењивог значаја.⁹⁴ Сазревању тенденција отпора погодовало је инсистирање на очувању традиционалних вредности, које су, према мишљењу Владимира Карића,

⁹³ Описујући неповерење народа које се у почетном стадијуму развоја самосталности државе јавља, Владимир Карић наводи; „Код нас, овда онда, избијају на површину и такве појаве, из којих се види, да људи, и после неколиких десетина година државнога живота, потежу да се заклоне пре за грм но за државу. Из непознавања вредности веће државне организације изилази и то, што народ наш нема ни велике вере ни поуздања у државну снагу, и што је, шта више, фактички обесцењује“ (Карић 1887: 218).

⁹⁴ Поред тога што је овековечена кроз прегалаштво Вука Стефановића Караџића, пракса певања уз гусле представља важан критеријум развоја народне уметности у студији Милана Милићевића. Посматрајући музичку праксу кроз веће или мање присуство епике, аутор истиче допринос историјских личности националном ослобођењу и подизању етичких стандарда (Милићевић 1876). Описујући збирку народних инструмената Етнографског музеја, Сима Тројановић указује на то да због „старине“ и „историјског значаја“ гусле заузимају иницијално место у класификацији, тврдећи да су оригинални и аутентични српски изум (Тројановић 1909: 4).

умногоме задржале одлике прошлости: „После најсуровије владе Турске од 350 година, Срби у Србији не беху изгубили баш ни шта од своје народности; они је беху сачували у највећој чистоти својој, па ни саму веру не беху променули“ (Карић 1887: 91). Важна улога вере огледа се не само у контексту очувања религијског, већ општег националног и културног поретка, неговањем култа средњовековних националних тековина. Потврда чињенице да је „хришћанска вера за Србина највећа светиња“ и да је не одваја од „народности“ (Исто: 226), може се наћи у савременом поимању националности, која се као неизоставним маркером идентификације концептуализује у односу на православну веру.

Насупрот српском етничком друштвеном језгру које су чинили припадници сеоских, патријархално уређених, родбинских и племенских организација (Ђорђевић 1923: 49), доминантно становништво варошких средина с почетка 19. века чинили су Турци, Грци и Цинцари (Карић 1887: 150). Етничко дистанцирање, проузроковано неповољним положајем у односу на доминантну групацију, оснажило је родбинске и сународничке везе засноване на заједничком пореклу, стварајући утисак јединства и припадности колективу са којим се појединац поистовећује. Како примећује Владимир Карић, осећање изражене једнакости и сродства се у свакодневној интеракцији исказује приближавањем сународника ословљавањем са „браћо и сестре“ (Исто: 223). Варошко-сеоска дихотомија је и након ослобођења представљала парадигму културолошке дистинкције као последице различитог начина привређивања и живота уопште. Сеоски услови погодују развоју сточарства и земљорадње, при чему је култура услед затвореног типа средине више окренута традиционалном усменом наслеђу. Насупрот томе, вароши се услед лакших егзистенцијалних стандарда обезбеђених трговином и занатством виде као културно прогресивне средине:

„Као и свуда у свету, тако је се и у Србији сељак јаче држао свега старог, наслеђенога, народног, а варошанин је то полако остављао, угледајући се на варошане других народа (...) Док с једне стране сам начин занимања а с друге и танко стање и необавештеност нису сељаку давали да се простветљава, те је заостајао у свему, дотле је варошанин и за обогаћење ума свога имао свега па и прилике довољно, и за то је у свему напред и измицао“ (Карић 1887: 152).

Разлику између села и вароши Тихомир Ђорђевић такође сагледава кроз аспект културног развоја, одређујући интензитет очувања аутентичности:

„Но докле су у планинским, одстрањеним, slabим комуникацијама испресецаним и тешко приступачним областима западних наших крајева племена очувала врло много своје првобитности, дотле су у равнијим неодстрањеним, лако приступачним и подложним утицајима крајевима Србије изгубила своју првобитност“ (Ђорђевић 1923: 24).

Културна поларизација се у том смислу одражава и у погледу инструменталних традиција практикованих у околностима утицаја различитих средина. Музичирање у варошима било је део колективне активности у оквиру инструменталних ансамбала, који су своје умеће приказивали у градским кафанама. На основу података који илуструју живот прве половине 19. века, сазнајемо да су варошки свирачи (махом ромске етничке припадности), свој репертоар прилагођавали тренутним потребама: „Цигани су свирали и певали српске и турске песме и мелодије, онако како им се где тражило“ (Ђорђевић 1922: 164). Од инструмената наводе се „ћеманета“, кларинети, зурле, бубњеви и даире, а као важан истиче се податак да је кнез Милош 1829. године као део своје званичне пратње имао ромски инструментални састав (Исто: 165).

На основу доступних података закључује се да је фрула типичан представник сеоског партиципаторног наслеђа, негованог у ситуацијама окупљања приликом заједничког светковања локалне заједнице на ширем географском подручју (Карић 1887: 187-200; Тројановић 1909; Милићевић 1876, 1884): „... глас свирале не разлеже се само при игри у колу него се чује на све стране, по свој Србији, чим се само човек макне из вароши (Карић 1887: 187). Описујући културне прилике за време прве владавине кнеза Милоша (1815-1839), Тихомир Ђорђевић истиче да је инструментална музика (у коју убраја и свирку на дудуку) „(...) задовољавала целокупну потребу нашега сеоскога света на веселима, и на поселима, и на игранкама, и при раду, и за стоком, и на путу“ (Ђорђевић 1922: 162). Овај језгровит опис сведочи о значају и заступљености који су народни инструменти имали у свакодневном животу сељака земљорадника и пастира. То потврђује и неколико редова из књижевности с почетка 20. века (погледати у другом поглављу), у којој се приликом описивања живота обичног човека неизоставно помиње *фрула*, односно *дудук* и *свирала*.

Проблематизација фруле као симбола сеоског народног инвентара потврђује се и кроз јавни дискурс у оквиру дневне штампе. Наиме, дневни лист *Политика* 15. јануара 1922. године објављује занимљиву причу из београдске

посластичарнице „код Дифранка“, у којој студенти, увређени истицањем италијанске заставе, у одбрану националног поноса доводе у град „чича-Митра“ – сељака из околине Београда. Према писању „Политике“, свирка на дудуку наишла је на одушевљење присутне публике, али и на негодовање власника локала, који, не могавши да гледа „нашег гецу, а камо ли још и да слуша наше народне песме“, помоћ тражи од полиције.⁹⁵ Будући да је варошка музичка пракса, услед различитих утицаја била једним делом ослоњена и на турско и на западноевропско наслеђе, читање овог чланка оставља утисак да је свирка на дудуку у градској средини представљала културолошки преседан.

Иако функција фруле у радовима композитора-мелографа није додатно експлицирана, на основу забележене грађе потврђује се њена употреба као пратња плесном покрету (Мокрањац 1902; Манојловић 1929; Ђорђевић 1931). Избор мелодија базиран је искључиво на жанру инструменталних плесних варијанти, за које можемо претпоставити да представљају не само окосницу репертоара на ширем географском простору (централне, западне, североисточне и југоисточне Србије), већ и, у коегзистенцији са плесним покретом у конситуацијама колективног окупљања забавног карактера, ослонац традиционалне културе генерално. Захваљујући забавној улози у оквиру плесно-музичке синкретичне форме, фрулашка пракса заступљена је у бројним ситуацијама годишњег и животног циклуса, при чему се издвајају свадбена весеља, сабори и игранке, о којима је детаљније писано у другом поглављу. Одсуство података или употреба ширих географских одредница у појединим записима („већина српских крајева“ или само „Србија“), као и начин бележења без употребе дистинктивних детаља, иду у прилог схватању ове праксе као универзалне, подразумевајуће и саморазумљиве активности иманентне партиципаторним сеоским животним ситуацијама.⁹⁶

На овакав карактер указују и морфолошко-ерголошке карактеристике инструмента потврђене на ширем географском простору. На фотографији збирке Етнографског музеја с почетка 20. века приказано је неколико универзалних

⁹⁵ https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1922-01-15 (приступљено: 12.01.2021. године).

⁹⁶ Као таква фрула је један од првих традиционалних инструмената са ових простора, који је изазвао и међународну пажњу продуцентских кућа.

морфолошких типова инструмента, различитих према димензијама, материјалу израде и начину украшавања (Тројановић 1909: 20). О специфичном начину израде традиционалног типа већ је било речи, а захваљујући сачуваним примерцима из приватних и збирки Етнографског музеја са сигурношћу можемо закључити да су поједини морфолошки принципи део наслеђа 19. века, чији је континуитет могуће пратити и у првој половини 20. века (Тројановић 1909: 20; Митровић 2020: 45, 47, 65, 73, 74, 76, 78, 79, 80, 82, 139, 154, 236).



Слика 20: свираља с краја 19. века, с. Бзовик у околини Рашке – део породичног наслеђа аутора

О украшавању фруле налазимо податке у поменутој студији Владимира Карића (1877), а да је орнаментација инструмента као устаљена пракса била вредна пажње истраживача потврђује и упитник, који је Владимир Ђорђевић формулисао за прикупљање инструменталне грађе (Ђорђевић 1899: 15). Копирање стила израде фруле оваквог типа данас, један је од начина реконструисања спољног изгледа и естетике не само тела инструмента, већ и духа времена који он симболизује. Поред тога, сагледавањем унутрашње формалне структуре, макроформалног обликовања, тематске разраде, тонских структура, орнамената,

артикулације, композиционог поступка и других особености *традиционалног стилског комплекса*, додатно се наглашава постојање универзалног начина музичког мишљења, детерминисаног ванмузичким контекстом.

Насупрот томе, локално специфични маркери илустровани преко различитих стилских формација показују мозаичност навика у контексту народног стваралаштва. То потврђују и термилошке одреднице за сам инструмент, као и називи мелодија, који директно указују на одређене локалитете (*подунавка, шумадинка, секуричанка, јагодинско коло, здравињски поскок, шарбановачко коло, дојкиначка пешачка, понишавски чачак...*). Хетерогеност израза резонира са устројством друштва (нарочито у периоду 19. века) које, иако административно уједињено, не располаже масовним и јавно доступним музичким садржајима о којима би се могло говорити као јединственом националном својству. Увидом у начин живота у условима недовољно изграђене саобраћајне и комуникационе инфраструктуре, споре индустријализације и делимично развијених државних система, који је условио демографско опредељење према сеоским срединама и аграрном начину привређивања, закључујемо да је културна мапа кроз свакодневне усмене народне праксе развијана преко локалних језичких норми. Будући да је након Другог светског рата бележена као део још увек живог сећања на проживљена искуства, музика развијана у овом контексту представља важан део сведочанства развоја културе и националног идентитета до прве половине 20. века.

*

Увидом у околности друштвеног живота у 19. и првој половини 20. века закључује се да су направљени напори да се становништво интегрише у јединствену политичку и културну целину, засновану на заједничком пореклу, историји, језику и националним тенденцијама. Остваривању ових циљева с једне стране допринео је развој државе, градова и институција, док је с друге стране услов националног јединства испуњен прихватањем идеја културне хомогенизације и афирмације народног стваралаштва. Међутим, спровођење ових замисли није се одвијало истом брзином ни истим интензитетом, посебно имајући

на уму услове сеоског начина живота и тек стасалог градског друштва, чији чланови „(...) поред свога обичног рада по мало и приорују, а у неким има и читавих крајева, који се још једнако само са земљорадњом занимају, који још носе и одело сељачко и у свему се држе сељачкога начина живљења“ (Карић 1887: 152). Имајући на уму околности начина живота, друштвеног и културног развоја, национални идентитет се готово све до друге половине 20. века може именовати као „агрокултурни (пољопривредни модел)“, чији је носилац сеоско становништво, које карактерише „неговање традиционалних вредности, начина живота, некоришћење производа било масовне било елитне културе, релативно мали приступ масовним медијима“ (Dragičević Šešić 1994: 21). У циљу интеграције друштва највише су искоришћени потенцијали језика као основног средства свакодневне комуникације, захваљујући чијем стандардизовању, дисеминацији посредством штампе и одобравању од стране ширег читалачког колектива, можемо говорити о постојању дистинктивних својстава нације, посматраних у односу на осу истока и запада. Актуелизација националног питања, спровођена кроз јавни наратив посредством живог и језика уметности, фрулашку праксу овог периода двоструко позиционира. Имајући на уму савремене научне приступе, који национални идентитет виде као стандардизовани облик јавне и свима доступне културе, с једне, односно као део уобичајених начина понашања и интеракције на свакодневном нивоу, с друге стране, о традиционалном стилу можемо говорити на два начина – као својеврсном прелазном типу:

- 1) Као вид актуелног вернакуларизма фрулашка пракса је, захваљујући духу времена и потреби да се културни идентитет оивичи постојећим наслеђеним садржајима из народног живота, показала могућност проблематизације у том контексту. Задовољавајући критеријуме универзалности неопходне за разумевање језичке норме као *традиционалног стилског комплекса*, истичу се извесна подударана која би омогућила постизање консензуса код већег броја чланова заједнице. У савременом контексту заштите традиционалног наслеђа овај референтни оквир представља важан аспект у експлицирању колективног идентитета базираног на континуираним праксама. Уколико национални идентитет овог периода појмовно

окарактиришемо као народни, свакодневни, партиципаторни, сеоски и аутентични, фрулашка пракса преузима водећу улогу у његовом креирању на индивидуалном, локалном и универзалном плану. Стилске карактеристике настале у овим околностима наставиће, упркос процесу реконтекстуализације фрулаштва и његовог функционалног повезивања са условима презентацијског перформанса, да реферирају на првобитни контекст.

- 2) И поред постојања објективних услова за тумачење традиционалне фрулашке праксе као националне, различите стилске формације одређују је као хетерогену, локално специфичну и у смислу креирања идентитета фрагментарну и порозну. Оно што кључно недостаје јесте постојање симболичке инфраструктуре развијања друштвене свести у правцу национализације народне музике. Иако од стране композитора и имућних социјалних јединица у околностима варошких балских светковина развијане, ове тенденције нису имале значајнијег утицаја на свакодневне аспекте друштва у целини. Независно од објективизације и потенцијала који једна пракса у датом моменту показује, оно што кључно одређује њен национални карактер јесте постојање претпоставке хомогене друштвене структуре у музичком смислу. На идеји замишљања почива фиксирање нације „одоздо“: „то је замишљена политичка заједница, и то замишљена као истовремено инхерентно ограничена и суверена (Anderson 1998: 17)“. Основну премису Андерсонове концепције не чини реална оствареност јединства, колико имагинативна жеља и вера у то да она на неки начин постоји: „Замишљена је зато што припадници чак и најмање нације никад неће упознати већину других припадника своје нације, па чак ни чути о њима, но ипак у мислима сваког од њих живи слика њиховог заједништва“ (Исто: 17). Иако је занимање за обичног човека у штампаним и другим аудио⁹⁷ и визуелним медијима⁹⁸ постојало, њихов

⁹⁷ Снимци фрулаша Адама Милутиновића у пратњи хармоникаша Радета Манасијевића, начињени од стране француске издавачке куће и нешто касније Косте Манојловића, за јавност тог доба углавном су остале недоступне.

утицај на развој фрулаштва више има историјски/архивски него значај креирања националног јединства. Потенцијал фрулашке праксе биће остварен захваљујући испуњавању услова јавне доступности садржаја, у виду оснивања институција на челу са Радио Београдом.

Семиотичка и музичка анализа стила показују да је очуваност репрезентативних музичких параметара део семантике читавог овог периода као изворишта традиционалног наслеђа, уоквиреног „исконским људским вредностима“ заснованим на праотачким предањима. Обележени борбама за слободу, у којој народно стваралаштво има изражен значај приликом обликовања идеје духа нације, елементи овог периода лако су стекли симболику националног значаја. Дијахронијска дисеминација аутентичних начина обликовања фрулашке праксе олакшала је процес идентификације и ревитализације традиционалног наслеђа као дела националне културе данас. Сензационалистичко истицање фрагмената прошлости као посебних, необичних и егзотичних, ствара једну нову врсту унутрашње „другости“, која прави дихотомију између вернакуларног и „узвишеног“, постављајући неприметне/обичне облике у позицију ефектних. Редукционистичке претпоставке националног идентитета као „очигледног само у спектакуларним приказима и у временима националних криза“ (Edensor 2002: 11), функционишу са историјском задршком извлачећи из културолошке дистанце веровања и критеријуме као основу националног повратка коренима. Укратко, временски вртлози стварају архаичност и екскулзивну еуфорију тамо где је некада био банални национализам.⁹⁹

⁹⁸ Један од првих видео снимака из архиве Југословенске видеотеке приказује „пастира с фрулом“: https://www.youtube.com/watch?v=hvMAIHObIWo&list=PLK6a-NI4YmPsm4_M-znnpPa_31-P96CN&index=3 (приступљено: 13.01.2021. године).

⁹⁹ Следећи концепт *баналног национализма* Мајкла Билинга (Michael Billig), Тим Едензор заснива своју критику сензационалистичког схватања националног идентитета као свесно изабране стратегије, насупрот несвесним „баналним“ и уобичајеним потезима свакодневне интеракције.

5.3. Национални идентитет у периоду социјализма

Иако је закључивањем Берлинског конгреса 1878. године Србија стекла међународно признање, независност и територијално проширење припајањем нишког, пиротског, топличког и врањског округа, тензије на Балкану услед утицаја Турске и Аустроугарске нису престајале. У борби за националну и економску самосталност балкански народи показивали су тенденције уједињавања, при чему ове идеје нису биле само део војнополитичке, већ и културне стратегије. Програм повезивања замишљан је на различите начине: као балканска конфедерација (чији је поборник био Светозар Марковић), подунавска унија народа и као југословенска идеја повезивања јужних словенских племена (Ћоровић 1933: 599; Petranović 1980: 22). Балкански савез, као културолошки сувише хетероген и превасходно војно организован пакт, представљао је краткорочни план за решење Источног питања. Ратни успеси обезбедили су Србији водећу улогу у окупљању народа на Балкану, која постаје „средишња тачка свих Јужних Словена“ и потенцијална „подлога једне нове државе“ (Екмечић 1989: 148). Југословенска иницијатива потекла је не само из политичких интереса, већ из тумачења међусобне историјске упућености међу народима са истом етничком основом, континуитетом територијалног суживота, заједничким језиком, осећањем националног јединства и убеђења у заједничку будућност (Ћоровић 1933: 623). Ову амбицију иницијално су подупирали делатници у култури, књижевници, уметници, новинари, као и омладински покрети („Млада Босна“, „Млада Далмација“, „Млада Хрватска“) и часописи посвећени развоју југословенске интеграције („Зора“, „Србадија“) (Исто: 599; Екмечић, 1989: 524). У настојању да оправдају ову концепцију, културни прегаоци заустављали су се у домену равноправности језика, као кључном идентификатору националног јединства. Поред културног препорода, заговарање југословенства у политичком смислу нудило је унију, односно интегрално јединство у саставу Аустроугарске, потом аутономију ван њених граница, док се, услед неизвесних историјских и политичких околности, као реалнији резервни план Николе Пашића разматрала и могућност уједињења српског становништва. Осим тога, препреку прихватању ових идеала као масовног покрета представљала је неразвијеност сеоских средина

као доминантних друштвених јединица и јак утицај цркве која је предвиђала конфесионално разграничавање (Petranović 1980: 29). Ипак, идеје уједињења конкретизоване су на Народној скупштини 1914. године, као крајњи исход за који ће се Србија у Првом светском рату борити. Након Крфског пакта 1917. и Женевског споразума 1918. године, званично је 1. децембра ратификовано проглашење Краљевине СХС, као „независне уставне и парламентарне монархије под династијом Карађорђевића, са јединственом територијом и јединственим држављанством“ (Ćorović 1933: 623).

Разлози који су оспоравали нове границе и даље су „саплитали“ интеграцију друштва у јединствену националну групу. Услед још увек актуелних етничких, верских и културолошких разлика у условима неразвијене државе, носиоци националне идентификације били су представници малобројне елите. Инсистирање на језичком јединству није било довољно за формирање новог националног идентитета, будући да су остали културни системи били део партиципаторне тренутне праксе, која у односу на колектив заузима више фрагментарни локални карактер. Већинско становништво уједињење је дочекало у „народној ношњи“; како наводи Милорад Екмечић: „Стандардизација одевања, становања, начина припремања јела и општи однос према раду је ствар даље будућности“ (Екмечић 1989: 834). Иако се као облик свакодневних међусобних интеракција могу схватити у контексту поимања нације, елементима традиционалног наслеђа недостајала је идеја синхронизованог функционисања као дела јавне масовне културе: „Кад општи друштвени услови створе стандардизовану, хомогену, из центра подржану високу културу која прожима целокупно становништво, а не само елитне мањине, настаје ситуација у којој је добро дефинисана, образовањем потврђена и типизирана култура готово једина врста јединице с којом се људи својевољно и често ватрено идентификују. (...) Под таквим и *само* под таквим условима, нације могу заиста бити дефинисане како с обзиром на вољу тако и с обзиром на културу и, заправо, с обзиром на њихову конвергенцију с политичким јединицама“ (Gellner 1983: 55).

Захтев за остваривањем ширег националног културног јединства представља део сазревања идеје којој су претходиле бројне промене изазване успостављањем социјалистичке друштвене парадигме. Темелећи се на

принципима једнакости, државно уређење је након Другог светског рата замислио „хоризонталног другарства“ директно усвојило као основно идеолошко начело „братства и јединства“. Доктрина марксизма и лењинизма ослањала се на радничку грађанску класу као носиоца идеолошких, економских, културних и политичких начела, у контексту индустријски устројеног друштва. Насупрот деветнаестовековном *агрикултурном/пољопривредном*, национални идентитет развија се као део грађанског модела: „Визија другачијег, правичнијег и хуманијег друштва потхрањује културну глад маса и даје подстицај његовом стваралаштву. Пробуђена жеља маса за знањем и културним испољавањем непосредно је повезана са буђењем револуционарних енергија које је пробудила Комунистичка партија, мобилишући масе и придобивши их за остваривање општег – револуционарног циља – изградње новог друштва (Вукановић 2012: 20, 21). Узимајући у обзир „раднички стил живота“ (који подједнако деле припадници ниже средње класе и један део сеоске популације која тежи ка „остварењу статусног стила живота“), заснован на потрошачкој оријентацији, забави, пасивности, имитацији и идентификацији са „сопственом стваралачком референтном групом“, Милена Драгићевић Шеших ову социјалну категорију дефинише као *популистички, новокомпоновани културни модел* (Dragićević Šešić 1994: 14).

Развој градова и индустријализација земље као важан допринос спровођењу овакве стратегије, према мишљењу Ериксена и Гелнера, представљају есенцијални фактор формирања националног идентитета. Индустријализација се манифестује не само у економском, већ превасходно у организационом смислу испуњавања функционалних предуслова универзалне писмености и експлицитне међусобне комуникације, која се не заснива на претходном познанству (Gellner 1983: 35). Међусобно препознавање чланова заједнице превазилази локалне и сродничке везе – њени припадници не идентификују се више као „браћа и сестре“, већ као „другови и другарице“. Укључивање у исти производни механизам довело је до мобилности становништва сконцентрисаног у градским срединама, са тенденцијом успостављања стандардизованих образаца понашања приликом стицања неопходних вештина и способности посредством заједничког јавног образовног система (Eriksen 2004: 191). Процес нормирања последично доводи до

културног егалитаризма као заједничког именитеља повезивања друштва у унифицирану хомогену целину.

Супротно очекивањима да ће социјализам репресивним механизмима сузбијања превазићи концепт нације, као надетнички, грађански тип федералног уређења јавља се „супранационализам“ (Smit 2010: 227), са израженом потребом успостављања нове културне матрице. Да би задовољила потребе савременог човека култура не може бити хетерогена, везана за мале локалне заједнице и традиције, већ таква да у њој „сви могу да дишу, говоре и производе; мора да буде иста култура“ (Gellner 1983: 36-38). За разлику од претходног модела који је национални идентитет изједначавао са фрагментарном сеоском народном праксом, нова друштвена парадигма национализације културу појмовно изједначава са концептом уметности, тако да традиционално наслеђе, да би било национално, мора поседовати уметничке квалитете. Суочена са великим бројем тек описмењених конзументата и њиховим социјалним потребама у новим животним условима, уметност почива на идеји „естетичког утилитаризма“, са јасно израженим, приступачним, једноставним и лако схватљивим формама (Димић 1999: 113, 114). Будући да у социјалистичком програму нема места за позивање на етничко, духовно, верско и историјско сродство, културни идентитет се не гради реферирањем на славне догађаје и личности из далеке прошлости, већ се темељи на секуларизацији грађанског слоја. Политичко одрицање тековина из прошлости изменило је *културу сећања* редуковањем елемената народних обичаја из репертоара званичних државних церемонијала, као и увођењем нових празника, споменика, ликова, са циљем обликовања националног идентета (Radenović 2006: 231; Алексић Чеврљаковић и Грујовић Брковић 2018: 159). Креирањем нове историје анатемисањем старе, Југославија постаје одредница ширег културолошког, мултинационалног принципа базираног на једнакости њених чланова и формирању другачијих социјалних догми. Пред уметницима је био постављен захтев за обрађивањем актуелних тема из савремене историје и друштва, приказивањем догађаја преломних за обнову, изградњу и уздизање на темељима револуције. Како је уметност требало да постане „својина народа“, морала је да буде „одраз, објашњење и документ стварности“ (Димић, 1999: 114). Будући да је требало да потекне из народа, као најпрактичнија наметнула се

култура коју је градска радничка класа донедавно неговала на селу. Упркос промени места становања на релацији село-град и начина привређивања у индустријском друштву, многе навике остале су у пракси упркос одсуству функционалног смисла. Потреба да се настави одржавање појединих садржаја, посебно оних са израженом забавном и естетском улогом, довела је до осмишљавања нових друштвених оквира који ће то омогућити.

Први корак ка постизању „уметничких“ циљева садржан је у процесу реконтекстуализације, униформизације и подруштвљавања традиционалног наслеђа и наставку до тада доминантне сеоске праксе као облика урбане културе. Сагласно томе, хетерогеност локално и/или етнички специфичног наслеђа – попут фрулашке праксе, опстаје као део културне разноликости и богатства националног фолклора. Редифинисањем дневних навика кроз стандардизован облик радног и слободног времена, као и јавног и приватног простора, у околностима живота у градским срединама стварају се услови за формирање другачијих контекстуалних, функционалних и значењских оквира друштвених делатности у сврху задовољења уметничких потреба. Транспозиција фрулашке праксе на сцени повољно утиче на дистанцирање извођача од његових конзументата у контексту *презентацијског перформанса* (Turino 2008: 26), који музички текст третира као независан, самосвојан и аутономни естетски језик. Стога се и његови носиоци диференцирају као *народни уметници* (Šurbanović 2009: 1, 2), који са колективом остварују комуникацију на „техничком“ нивоу (Чистов 1975: 36; Алексеев 1988: 65). Оснаживање појединца у односу на заједницу и промовисање праксе свирања на фрули као занимања, које потенцијално може обезбедити егзистенцију, доводи до профилисања концепта *фрулаша*. Индивидуални легитимитет остварује се оригиналним тематско-структурним приступом, мање или више усмереним непосредним наслеђем, препознатим као својина аутора. Успостављање добре синтаксичке равнотеже приликом конципирања музичког тока, предуслов је за постизање семантичке логике као емпиријски засноване интуиције препознавања и очекивања структура одређених традицијом. Процес селекције, прихватања, одобравања или одбацивања део је прагматичке димензије значења, одређене навикама и потребом за остваривањем перцептивних предикција.

У околностима презентацијског перформанса „једна група људи, уметници, припремају и обезбеђују музику за другу групу, публику, која не учествује у њеном стварању“ (Turino 2008: 26). Успостављајући естетику музичког мишљења засновану на предетерминисаној интерпретацији, фрулашка пракса, ослобођена ограничења конситуационих и функционалних норми колектива, обликује се „изнутра“. Будући да смо често сведоци преплитања контекста и њихових садржаја, границе партиципаторног и презентацијског перформанса, као генералних одлика два типа националног идентитета, нису искључиво конситуационо и функционално одређене. Творац ове дихотомије, Томас Турино, разликује неколико дистинктивних аспеката, релевантних за разматрање фрулашке праксе у овом раду: концепт припреме, питање одговорности и ограничења (Issues of Responsibility and Constraint) и сет стилских карактеристика као примарних одлика референтног музичког језика (Исто: 51-65).

Конципирањем програма у оквиру прецизно формулисаних манифестација, редефинише се концепт времена, простора и значења садржаја, који поприма нов облик комуникацијске форме у дихотомији извођач-публика. За разлику од партиципаторне праксе, у којој су друштвене акције непредвидљиве, презентацијски перформанс високо је профилисан догађај са унапред осмишљеним наступом. Будући да је сценска интерпретација усмерена на слушање, припрема наступа усредсређена је на детаље на које ће, у оваквим околностима, публика бити сконцентрисана. Према речима самих фрулаша, планирање и вежбање односи се на избор репертоара, одређивање форме и дужине примера, уз очекивање да ће интерпретација бити спроведена у складу са припремом. Сценско извођење приказује музичко дело као „поставку“, „уметнички објекат“ или „затворену форму“ са строго дефинисаном унутрашњом структуром, док се у партиципаторном контексту конципира више као „скуп ресурса, попут правила и основних потеза игре, који се изнова преобличавају током сваког извођења“ (Turino 2008: 54). Као претходно утврђени параметри, тематско-структурни поредак и број понављања макроформе омогућавају заокруженост целине и њену аутономију у односу на друго музичко дело. Будући да је реч о групном музицирању, реализованом кроз наступе солистичких и пратећих деоница, усаглашавање хармонско-тоналног плана такође представља

важан део припреме. Спровођењем ових принципа последично долази и до редуковања принципа варирања и прожимања материјала, карактеристичних за партиципаторне догађаје слободног учешћа колектива. Чак и када се јаве у форми сплета, фрулашке мелодије јасно су разграничене карактером, темпом и садржајем.

Сценско извођење подразумева известан степен спретности и музичких способности, уједначавајући појединце са ансамблом у техничком и аранжманском смислу. Постизањем „паритета вештина“, према мишљењу Томаса Турина, „повећава се потенцијал за предвидљивост и контролу током презентације“ (Turino 2008: 54). Полагање аудиције као услова за пријем у оркестар Радио Београда, потврђује да су будући фрулаши морали да задовоље критеријуме, који су се временом кроз праксу виолиниста и хармоникаша наметнули као неписано естетско начело.

Други фактор разграничавања у Туриновој концепцији односи се на музичаре са поливалентним односом према ситуацијама извођења. Начин размишљања, самим тим и припреме перформанса, оређује се у односу на конкретну прилику прилагођавањем тренутним условима интеракције са публиком. С друге стране, начин извођења може одредити ток неког догађаја као више или мање динамичан. Музички параметри детерминисани су у корелацији са овим одлукама, које свирачи услед бројних фактора могу да промене током извођења. Народно весеље као типичан облик партиципаторне праксе, услед појаве истакнутих личности из области народне музике, поприма облике презентацијског перформанса у ситуацијама пасивног слушања, снимања телефоном и објавама на друштвеним мрежама.¹⁰⁰ Насупрот томе, на концертима у оквиру сабора народног стваралаштва може доћи до изражене интеракције извођача са публиком, која резултира интензивнијим кинетичко-телесним укључивањем окупљене заједнице у сам догађај.

Предност приликом препознавања идентитета у односу на тип перформанса, Турино даје музичком стилу, као кључном концепту за разумевање односа фрулашке праксе и националног идентитета у овом раду. Као директна последица утицаја презентацијског перформанса формира се *савремени стилски*

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=3KH97IVE4Ow> (приступљено: 22.08.2024).

комплекс, чије одлике се могу посматрати као вид развоја стила у односу на традиционалну праксу. Музичка анализа показала је да се савремени приступ свирању остварује као вид модификације и „побољшања“ сеоске праксе у контексту трансформисања друштвене парадигме. Промене музичког израза могу се окарактерисати као вид стилизације са циљем постизања уметничког ефекта, као решења идеолошких захтева национализације. Инсистирање на детаљима, прецизном и доследном извођењу без контекстуално условљеног варирања, прожимања и подређивања аутономије дела догађају део је универзалне естетике, коју Турино приписује презентацијском *стилу* (Turino 2008: 57-61). Као примарни елемент савременог музичког израза наводи се тенденција ка транспарентнијој звучној боји, која омогућава истицање детаља: „Функција маскирања тона која је толико важна за партиципаторно стварање контрапродуктивна је у презентацијској музици“ (Исто: 57, 58). Пребацивање структурног тежишта на суптилнији звучни идеал дало је повода за разумевање гутуралне и технике свирања са заржавањем као превазиђеног начина подређивања уметничких потенцијала рудиментарном ритмизирању музичког тока. Појачан захтев за превазилажењем поменутих техника, као маркера традиционалног сеоског израза, а надаље и за постизањем боље звучности и тонске слике инструмента, основни су показатељи промене језичке парадигме фрулашког стила. Семантика звучног потенцијала данас представља стратешки одабрану стилску норму као средства идентификације са одређеним колективним идентитетом.

Поред утицаја на звучни тембр, макроформално обликовање, варирање и прожимање материјала, стилизацијом фрулашке праксе у контексту презентацијског перформанса обухваћени су и остали елементи музичког ткива – жанр, мелодија, тонски низ, амбитус, орнаментација – чији су обликотворни принципи приказани у претходном поглављу. Као последица доследног спровођења унапред припремљене музичке структуре јавља се концепт *оригинала*, чији звучни спецификум доприноси утиску виртуозитета. Тенденција ка постизању поменутих звучних идеала последица је сусрета са стандардизованим музичким инструментима и обликом музичког мишљења, који се у дугом периоду формирао кроз заједничко извођење у кафанама и другим јавним просторима.

Прилагођавање критеријумима хармонско-тоналног мишљења у условима прецизираног групног музицирања изискивало је *стандардизовање* и *синхронизовање* фрулашке праксе, као битног фактора комплетирања националног идентитета (Gellner 1983; Anderson 1987; Edensor 2002). Како би се постигли жељени звучни резултати унификација инструмента најпре се одразила на начин израде, а последично и на морфолошке спецификације савременог типа фруле. Тонски потенцијали за којима се трагало у градитељском поступку тичу се утврђивања одређеног штима, побољшања звучног волумена и проширивања амбитуса регистарског распона.

Важност штима део је естетике која у први план истиче мелодијску линију са прецизно дефинисаним интервалима у оквиру дур-мол система. Инсистирање на одређеним тонским висинама у супротности је са градитељским апроксимацијама, чији поступак резултира различитим решењима.¹⁰¹ Неопходност унапређивања израде фруле ради постизања одређеног штима значајна је и због улоге инструмента као дела већег састава, који почива на принципима синхронизоване интерпретације. Ерголошко иновирање у циљу постизања односа димензија, распореда и величина рупица у односу на тело инструмента, подстакло је, с друге стране, креативне процесе истраживања тонално-регистарских и аранжманских могућности, које се приликом осмишљавања композиције јасно одређују.

Друштвена улога фруле у контексту колективног плесно-музичког синкретизма оправдава употребу гутуралне и технике свирања „са заржавањем“, као неопходног средства динамизирања и ритмизирања музичког тока. Могло би се тврдити и то да је у одсуству поменутих тембровско-извођачких симбола, а услед неразвијеног начина израде, основни тон инструмента у контексту партиципаторне праксе неадекватан. Насупрот томе, неодређена висина гласа приликом гутуралног свирања као и чињеница да се током затварања „кладенца“ фреквенција инструмента снижава, при чему се онемогућава јасно предувавање у горњи регистар, контрапродуктивна је у контексту савремене праксе. Израда

¹⁰¹ Истраживања тонских низова Андријане Гојковић и Ива Киригина на узорку од 22 фруле, потврђују да су разлике евидентне од примерка до примерка. У: Gojkovic and Kirigin 1961.

усника захтевала је знато већу прецизност и употребу финијих средстава за обраду „прозорчета“, отвора за удубавање ваздуха и чепа на горњем крају фруле.

Превазилажењем ових недостатака постигнут је и трећи услов неопходан за обогаћивање изражајних средстава у погледу тонског амбитуса. Све већа употреба хроматских тонова и истраживање граница звучног опсега, допринели су развијању мелодијске линије у ширим потезима од преко две октаве. Усавршавањем градитељства и морфолошких спецификација фруле, музички израз обогаћује се и у погледу промене тоналитета.

Узајамне узрочно-последичне корелације морфологије, ергологије и музичког мишљења допринеле су развоју савременог типа инструмента (обухватајући широк тонски спектар од малог c до f^{\sharp}), као и формирању *савременог стилског комплекса*, који је захваљујући масовној јавној дисеминацији постао парадигма музички заснованог националног идентитета у другој половини 20. века. Поред манифестација и такмичења, са циљем подизања културне свести на (над)национални ниво, формиране су бројне институције, приватне „школе“ за учење свирања на фрули и културно-уметничка удружења радника, негујући аматеризам као облик новог градског стваралаштва на основама сеоског.

Највећи допринос „културној партиципацији грађана“ пружају културно-уметничка друштва, чија делатност почива на принципима продукције културних програма, очувања традиције и иновирања садржаја пријемчивих за сценски облик презентације (Вукановић и Миланков 2023: 4, 5). Иако окосницу презентације представљају уметничко-сценска дела базирана на истицању локалних и етничких музичко-плесних специфичности, улога културно-уметничких друштава у социјалистичком друштвенополитичком контексту вишеструко је значајна. Као средиште социјалне интеграције и „ближих интерперсоналних контаката припадника радничке класе“ (Stojković 1984: 7), укључивање у рад ових институција показатељ је друштвеног ангажовања као модела за ширу инклузију: „Ако се особа или повезана група већ ангажује у једној области друштвеног живота, лакше се одлучује на учествовање у неким другим сферама јер је ангажовањем развијенија свест о значају активног приступа у различитим сферама и процесима друштвеног живота било на локалном регионалном, националном или интернационалном нивоу“ (Вукановић 2012: 14,

15). Поред тога што се у средишту културних активности као примарна може истаћи едукативна улога, у околностима супротстављене радничке класе и буржоазије Бранимир Стојковић истиче и „социјално-еманципаторску“ функцију, као својеврсне „противтеже владајућој буржоаској социјалној и културној парадигми“ (Stojković 1984: 13). Активирање традиционалних културних облика идеолошки је оправдано политичким циљевима: „Обнављање традиције и народног стваралаштва с овим новим значењем било је могуће у оквиру широког програма револуционарних промена, тј. не само као културна промена, или само политичка, него као јединство мењања старих односа у изградњи новог друштва“ (Вукановић 2012: 20). Укратко, културно-уметничка друштва и друга сродна удружења представљају „колективни покушај припадника радничке класе (...) да се културно изразе на начин који је препознатљив као естетски кôд уметничке или fine грађанске културе“ (Stojković 1984: 13). Иако је акценат у раду ових удружења стављен на плесну праксу, у којој фрула има другостепену улогу деонице народног оркестра, биографски наративи потврђују да су управо ови ансамбли имали (и данас имају) значајну улогу у развоју професионалне каријере. Многи данас познати фрулаши су пут ка националном признању почињали у културно-уметничким друштвима, долазећи преко бројних такмичења и манифестација у прилику да сарађују са истакнутим ансамблима као солисти.

Упркос значају манифестација, институција и удруживања фруле са праксом свирања у ансамблу, за развој савременог језика као стилизованог и унифицираног облика националне културе најзаслужнији је систем јавног информисања. Да би се фрулашки стил стандардизовао морао је бити снимљен у околностима унапред припремљене интерпретације, која не оставља простор за неизвесне и непредвиђене исходе.

Томас Турино прави концептуалну разлику снимања *високе верности* (*High Fidelity*) у односу на *студијску аудио уметност* (*Studio Audio Art*), повезујући их са партиципаторним и презентацијским функцијама (Turino 2008: 67). У најиндикативније снимке *високе верности* сврставају се записи са „живих наступа“ на концертима и етнографска грађа настала у околностима теренског истраживања, који се касније користе као репрезентација тих догађаја. Као семиотички знак стварања илузије интерпретативне реалности снимак почива на

претпоставкама да је звук који се чује изведен, или да може бити изведен уживо у реалним околностима. Концертни албум Боре Дугића *Симфонија духа и даха* (2014) у издању ППП-РТС-а, иконики реконструираше солистички концерт одржан у Сава Центру 2009. године, пружајући могућност за неограничен број репродукција и стицање утисака као замене за стварно присуство. Како истиче Турино, снимке концерата/извођења на терену одликује и снажан индексни квалитет, будући да „објекат знака (живо извођење) заправо на директан 'природан' начин утиче на знак (снимљени звук)“ (Исто: 67). Како би снимак био прихваћен у домену *високе верности*, студијским поступцима настоји се да сâм процес снимања буде „невидљив“ како би се што реалније приказало музичко извођење (Исто: 68). Продукцијско инсистирање на верном дочаравању реалности пружа могућност дубљег тумачења семантике звука у односу на замишљену стварност, а не у односу на готов производ. Могућност снимања и јавног преноса фрулашке музике омогућава дисеминацију културних елемената као јавно доступних свим припадницима нације на исти начин. У овој констелацији успоставља се имитативни однос између презентацијског перформанса, који посредством снимања успоставља контролу над музичком нормом и њеном перцепцијом, и партиципаторног перформанса, који копирањем фрулашког израза, усвајањем репертоара и начина музичког мишљења спроводи савремени стил као део свакодневне актуелне естетике.

Прва снимања етнографског типа на простору Краљевине Југославије спровели су Милован Гаваци и Божидар Широла 1922. године, а почев од 1930. године Коста Манојловић и Боривоје Дробњаковић употпуњавају фонотеку Етнографског музеја у Београду (Лајић Михајловић 2017: 241, 242). Будући да ови, као и каснији подухвати Миодрага Васиљевића, Драгослава Девића и многих других истраживача нису били комерцијалног типа, остали су великим делом ван домашаја шире јавности, а самим тим и без изгледа за било какав утицај осим научног. Увидом у полуприватни/полујавни простор београдских кафана, првобитни покушаји емитовања градске народне музике на Радио Београду били су обезбеђени већ након његовог оснивања 1929. године (Думнић Вилотијевић 2019: 107), али без значајнијег ефекта на обликовање и крајњи исход фрулашке праксе. На основу доступних извора Марија Маглов закључује да су уређаји за

слушање музике у првој половини 20. века били доступни малом броју имућних грађана. Будући да је реч о државним чиновницима, трговцима и занатлијама из групе образованијег градског слоја, не чуди да је музички укус 1930-их година био оријентисан према уметничкој музици; интересовање за народну музику, како наводи, почиње да се јавља у наредним годинама (Maglov 2022: 163, 164). Према истраживањима Марије Думнић Вилотијевић, термин „народна музика“ обухватао је различите праксе неговане у свакодневном руралном и урбаном културном простору, које се у данашњем етномузиколошком дискурсу обично раздвајају као фолклорна, „аутентична“, обредно-обичајна и „нова народна музика“ у популарном смислу (Думнић Вилотијевић 2019: 131, 144). Будући да је на програму Радија преовладао репертоар са забавном функцијом, музицирање састава из градских кафана било је доминантно. Имајући у виду вишезначност термина и његову различиту дискурзивну и историјску дисеминацију, Марија Думнић Вилотијевић у контексту радијске праксе разматра ову форму као категорију која „повезује фолклорну и популарну музичку врсту“, на осни источних и западних утицаја (Исто: 105, 145). Као амалгам различитих традиција, функција музичког језика ствараног у овим околностима омогућила је превазилажење поменутих дихотомија, остављајући простор за унификацију стила као потврде јавне културне политике.

Спајањем могућности снимања и јавног емитовања остварује се продукција фрулашке музике неопходна за масовну дисеминацију на националном нивоу. Поред Радио Београда, као кровне институције културе и средства јавног информисања, за дистрибуцију фрулашке музике од кључног значаја биле су продуцентске издавачке куће, попут JUGOTON-а, ППП-РТБ-а и DISKOS-а, основане између 1940-их и 1960-их година, које су у великим тиражима популаризовале појединце и стилски језик који су промовисали. Улога ових институција се, осим креирања медијске културе засноване на конзумеризму и комодификацији народне праксе, огледа и у постизању унификације фрулашког језика, стилски означеног као *савремени*. Захваљујући укључивању у овај систем фрулашка пракса обезбеђује основу за „замишљање заједнице“ у Андерсоновом смислу („... припадници чак и најмање нације никад неће упознати већину других припадника своје нације, па чак ни чути о њима, но ипак у мислима сваког од њих

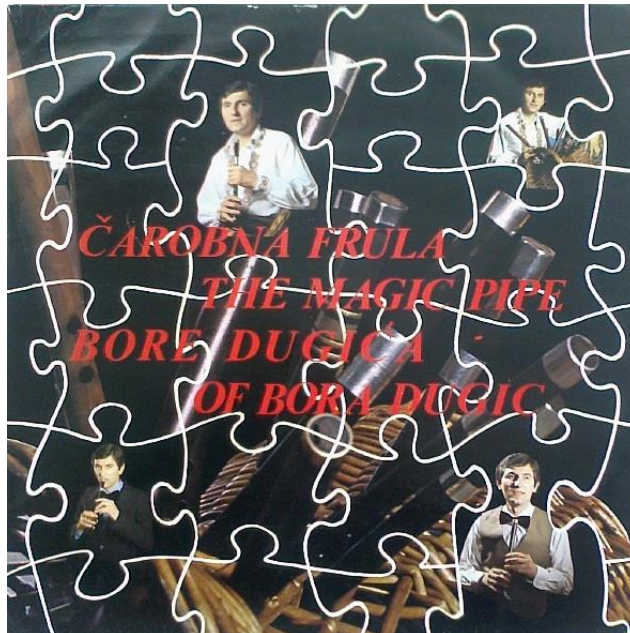
живи слика њиховог заједништва“) (Anderson 1998: 17). Његова дефиниција недвосмислено реферира на значај делатности Саве Јеремића, који је постао идол бројним фрулашима без обзира на стилско опредељење и непосредни контакт. Иако је појавом Саве Јеремића постављена јасна граница у дихотомији извођача и конзумената, фрулаша-уметника и анонимног свирача на фрули, тренутне и трајне концепције (у виду оригинала и варијанте), прихватање и копирање његовог, као и стила других фрулаша, сугерише присуство парадигматски пожељне норме за укључивање у националне токове (било институционално било стилски). Стратегија успостављања културног егалитаризма омогућила је и успон влашког стила свирања као равноправног дела јавне културе. Остваривање локалних потенцијала не би требало поистоветити са афирмацијом Влаха као етничке заједнице, већ музичко-стилског језика, који постаје шире прихваћена норма, независно од прилике за извођење или порекла свирача. Закључује се да је стандардизација фрулашког језика допринела преговарању идентитета у надетничкој, националној структури грађанског типа (Smit 2010: 23).

Музичка продукција, у констелацији са стилском формацијом, као важно средство сугерисања на одређени тип идентитета који се музички заступа, обезбеђује и визуелне симболе. Сагледавањем аудио издања опуса Боре Дугића у контексту разумевања естетике музичког мишљења у жанровском, поетском и стилском погледу, запажа се потреба да се илустративним средствима антиципира музички садржај. Избор визуелних средстава наговештава референтни оквир који се користи приликом обликовања музичких примера: на албумима са оријентацијом према народној музици уметник је приказан у шумадијској народној ношњи, као једним од типичних симбола српског етничког идентитета, док полижанровско опредељење према другим стиливима осликава омот на коме Дугић носи неутралну гардеробу:



Слике 21, 22: Насловне стране сингл плоче из 1978. године у издању ЈУГОТОН-а и LP албума из 1989. године у издању ПГП-РТБ-а.

Занимљив је у том смислу одабир „слагалице“ на којој су заступљена и народна ношња и смокинг као део визуализације хетерогене музичко-стилске компилације:



Слика 23: Насловна страна LP албума из 1980. године у издању ПГП-РТБ-а.

Иако се у погледу одабира музичких средстава крећу у оквирима савременог шумадијског и влашког стила, Тихомир Пауновић и Веља Кокорић приликом костимирања практикују асоцијације искључиво на шумадијски стил, који се

стога разумева као парадигма традиционалне праксе уопште. С друге стране, могуће је да извођачи овај стил користе као маркетиншко средство допирања до публике коју доминантно чини невлашко становништво.



Слике 24, 25: Насловне стране LP албума Тихомира Пауновића из 1965. године у издању PGP-RTB-а и Веље Кокорића из 1976. године у издању DISKOS-а и LP.

*

Утицај индустријализације на убрзани развој државе и градова у другој половини 20. века покренуо је не само економске, већ и демографске промене у виду миграција на релацији село-град. Поред измена животних околности, начина привређивања и организовања концепта времена и простора, на обликовање радничке класе утицала је и југословенска реторика социјалног егалитаризма. У решавању егзистенцијалних државних питања приликом изградње нове друштвене парадигме, постизање културног јединства представљало је супстанцијални приоритет. Као адекватан принцип развоја културних садржаја, који ће да убрзају процес колективне самоспознаје, прихваћен је стилизовани облик народне „уметности“ која се темељи на сеоском наслеђу. „Обнављање традиције и народног стваралаштва с овим новим значењем било је могуће у оквиру широког програма револуционарних промена, тј. не само као културна промена, или само политичка, него као јединство мењања старих односа у изградњи новог друштва“ (Вукановић 2012: 21). Конситуационе и функционалне

модификације довеле су до формирања презентацијског перформанса у својству неопходног значењског оквира за разумевање савременог стила свирања на фрули. Као стални и повремени чланови већих инструменталних састава, фрулаши су део унифициране музичке естетике, која се темељи на прецизности, доследности оригиналу и виртуозности. Осим тога, појава фруле на сцени омогућила је већу видљивост појединца, чија идентификација са инструментом постаје јавно препознатљива. Развој фрулаштва као сценске уметности редефинисао је изражајна средства, која се путем медијске рецепције разумевају као стандардизован начин третирања музичких параметара. Традиционална пракса, самим тим, опстаје на маргинама друштвених система, све док су испуњени функционални и контекстуални услови за њено одржавање. Последиčno, пастирска свирка је, као препознатљив жанр *традиционалног стилског комплекса* услед поједностављења чобанског начина живота изгубила своју намену. Будући да окосницу народне музике чини доминантно вокални израз, отуда не чуди, а с обзиром на то да инструментална пратња и данас представља неизоставни сегмент ове праксе, прихватање овог жанра као „чисто“ инструменталног.¹⁰² И пастирска свирка и инструменталне верзије песама у контексту сценске презентације одређеног стила, као што је већ речено, користе се као контрастирајући уводни материјал испред свирања кола.

Захваљујући манифестацијама и саборима традиционалног стваралаштва сеоско културно наслеђе неговано је паралелно са савременом праксом, али услед мање медијске видљивости и ограничених могућности спајања са новим начинима конструисања културног идентитета, остало је „окамењено“ у идеји есенцијалистичке постојаности. Поред чињенице да је фрулашка пракса испуњавањем услова естетизације, стандардизације, унификације и масовне медијске презентације постала део јавне популарне културе, а самим тим и носилац националног идентитета, стилско препознавање шумадијског и влашког језика истакнути су етнички маркери. Криза која је захватила друштво 1980-их

¹⁰² Увидом у комерцијална издања фрулашке музике закључује се да инструменталне верзије песама нису представљале окосницу репертоара снимљених компилација, већ да су део тренутне сценске презентације, при чему разлози могу бити вишеструки: песма се препознаје превасходно као вокални жанр, који у одсуству текстуалне компоненте губи првобитни семантички смисао; формално обликовање у недостатку строфичности значајно поједностављује структуру чије трајање не испуњава услове популарне музике; инструменталне верзије песама као иконички знак стваралаштва других аутора не доприносе оригиналном изразу фрулаша.

година додатно је приликом прерасподеле културних означитеља оснажила фрулу као симбол српског националног идентитета (свакако и влашког који је са српским интегрисан у нову политичку творевину).

5.4. Неонационална парадигма у постсоцијалистичком периоду

Политичке тензије, економска и друштвенополитичка криза, која је након смрти Јосипа Броза Тита 1980. године све више продубљивала етничке и културне разлике, ескалирала је у национални сукоб током 1990-их година. Узроци конфликта различите су природе – политички, етнички, културолошки, верски, територијални итд, а њихово синхронизовано симултано дејство убрзало је распад државе. Успех сукоба почива на приступу мобилизацији која се, када је у питању етнички модел, обраћа „снажним емоцијама које су такве зато што су повезане с примордијалним и ирационалним облицима привржености“ (Putinja i Stref-Fenar 1997: 109). Инструментализација идентитета позива се на етничку солидарност као „одговор на дискриминацију и неједнакост, те испољава високу политичку свест група које настоје да укину логику доминације“ (Исто: 116). Будући да се проблематизује у односу на функцију „у организацији политичких интереса“, питање етничког идентитета је, према инструменталистичким и мобилизаторским теоријама, политичке природе (Исто: 112). Југославија не само да није „испунила наде које су полагане у њу и друге федерације“, већ је управо супротно доказала истрајну моћ конститутивних нација у односу на „супранационалне институције или било какве југословенске сентименте“ (Smit 2010: 229). Искоришћени потенцијали указују на то да процес формирања (над)националног идентитета Југословена није у потпуности довршен, јер су у свести народа још увек опстајали трагови наслеђа заснованог на разликама. Етничка и националистичка стремљења која се називају испод површине социјалистичког режима, показала су се, како наводи Ентони Смит, „трајнијим и еластичнијим“ факторима од „марксистичких идеологија и партија“ (Исто: 232). Услед сложених политичких околности инсистирање на успостављању етничког типа нација није било оствариво, тако да су распадом Југославије исцртане нове границе, а ентитети који су чинили

већинску окосницу формирали су грађански тип по узору на етнички. Оно што су у контексту старог режима били етнички модалитети, остваривањем самосталности, успостављањем граница и сопствених аутономних институција постају нације.¹⁰³ Истицање разлика међу њима постаје приоритет приликом оправдавања средстава и циљева.

Као реакција на период социјализма у Србији долази до оснаживања националне свести, при чему се као извориште културних дистинкција оживљава прошлост, која постаје „сложенија, расутија, лишена непријатеља који је редуковао њену сложеност“ (Кулјић 2006: 3). Прихвата се култ предака, мит страдања, Немањића и свега онога што је током друге половине 20. века било потискивано. Као један од најистакнутијих симбола „рехабилитације“ прошлости, композиција *Боже правде*, са одређеним текстуалним изменама, 2004. затим 2006. и најзад 2009. године постаје званична химна Републике Србије.¹⁰⁴ Повратак религији и духовности, као важном упоришту српског националног идентитета, довео је до „ренесансе националног поноса и поновног окретања ка славној и потиснутој средњовековној прошлости Србије“ (Алексић Чеврљакковић и Грујовић Брковић 2016: 29). Приказивање владике Николаја Велимировића са фрулом у руци симболички визуелизује замисао обједињавања државе, цркве и фрулашке праксе као важних обележја нације (слика бр. 292). Дубина ове поруке уткана је у назив педагошке праксе Милинка Ивановића-Црног – Школа фруле „Свети Владика Николај Велимировић“, али и отпринта на прву страну приручника за свирање на фрули аутора Милоја Лазовића – професора хармонике из Краљева:

¹⁰³ Иако су Србија и Црна Гора још неко време наставиле традицију социјалистичког југословенског наслеђа, национални идентитет може се окарактерисати као *српски*.

¹⁰⁴ <https://www.paragraf.rs/propisi/zakon-o-izgladu-upotrebi-grba-zastave-himne-republike-srbije.html> (приступљено: 21.08.2024. године).

Проф. Милоје Лазовић

ШКОЛА ЗА ШТИМОВАНУ ФРУЛУ
Свети Владика Николај Велимировић



Свирај за октаву ниже

Све-ти о-че срп-ско-га ро-да тво-ја ве-ра
пра-ва је сло-бо-да хри-стос ти-је о-ткри-о на-у -
ку јер-си ње-му слу-жи-о у ду-ху - ху

Слика 26: прва страна уџбеника Милоја Лазовића *Школа за штимовану фрулу* (2009)

Истицањем примордијалних генеалогичких међусобне крвне, расне, територијалне, језичке и верске самоспознаје наглашава се суштаствени генеративни заматак, којим се поткрепљује оживљавање националног идентитета. Инструментализација културног самопотврђивања представља делотворно средство обликовања колективног сећања,¹⁰⁵ које у фокус враћа државне и верске празнике као

¹⁰⁵ Према Тодору Кулићу, појмови „памћење“, „сећање“, „колективно памћење“ и „култура сећања“ као теоријски концепти проблематизују однос према прошлости, која се разумева на експликативном нивоу: „историјско јесте непобитно и непроменљиво, али се наша тумачења мењају“ (Кулић 2006: 4, 5). Колективно памћење није само вид „складиштења“ информација прошлости, већ структурирање селективних садржаја у смисаони поредак: „колективно памћење чини низ практичних образаца и културних садржаја, које људи уче да би их декодирали и

„сакрализованани“ део рефлексивног тумачења прошлости: „На неки начин памћење преокреће оно што се не може обрнути и враћа оно што је изгубљено. Али, у томе леже и могућности манипулације. Владајуће групе увек догматизују сећања и хијерархизују их по значају. Празници су сведочанство онога чега држава жели да се сећа“ (Кулјић 2006: 6). У контексту актуелне националне културе колективног памћења, селективно изабраним историјским сегментима апострофира се континуитет нације, инструментализован као облик „дужности“ грађана да буду део њеног наставка. Емоционални и бихевиорални аспекти доживљавања и сâмо памћење најчешће нису део проживљеног, већ конструисаног искуства поистовећивања са историјским догађајима и културним елементима. То не значи да емпиријски аспекти нису искрени и реални, већ да се не односе на непосредне догађаје колико на њихову представу. Неизбежна другостепеност у том случају подлеже селективном филтрирању симбола за рефлексивно креирање садашњости и визије будућности у односу на претпостављену прошлост. Државни празници представљају врсту симболичких, цикличних и стандардизованих „ритуала“, који „преносе значења од највишег значаја за идентитет и интегритет заједнице“ (Прелић 2008: 316). Светковање важних датума обавља се у посебно дефинисаном простору уз присуство државних и црквених власти, а музички део програма, у оквиру којег фрула заузима посебно симболичко место, користи традиционалне елементе за појачавање свечане атмосфере усмерене на глорификовање нације.¹⁰⁶ Избор репертоара и стила зависи од типа манифестације за коју се посебно позивају појединци или се користе припремљени снимци извођења.¹⁰⁷ Том приликом

конвертовали у властити идентитет“ (Исто: 6). Сећање представља процес актуализације памћења: „(...) посредством одабраних прошлих садржаја, стварамо оквире тумачења и значења за садашњицу“ (Исто).

¹⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=i51JDC86ZJw>, Свечана академија поводом 800 година аутокефалности СПЦ у Милешеви (приступљено: 01.09.2023).

<https://www.youtube.com/watch?v=R2TPWgMoPsM>, „Осам векова Светосавља“ (приступљено: 01.09.2023).

<https://www.youtube.com/watch?v=UI2J1T01deE&list=PLgJr6CvFt5B37KXEyVRo33laNQyfCZpft&index=9>, Дан сећања на страдале у НАТО агресији (приступљено: 01.09.2023);

<https://www.facebook.com/neda.nikolic.35/videos/10204429847503664/?mibextid=D5vuiiz&rdid=OKqtj88qnabAQDiJ>, Дан сећања на жртве НАТО бомбардовања (приступљено: 31.09.2024).

¹⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=SXzmal0uBx0>, Свечана академија поводом НАТО бомбардовања (приступљено: 01.09.2023).

организатори упућују извођача на конкретно дело или карактер, које ће фрулаш извести у јасно дефинисаном тренутку, додатно апострофирајући „ритуалну“ симболику догађаја.

Креирање националног идентитета у Србији се посредством одабраних симбола у јавном наративу спроводи не само кроз државне и верске празнике, већ и друге садржаје, форме, медије, манифестације и културне догађаје, који острашћеној визији прошлости обезбеђују корективну антитезу садашњости. Инсистирањем на српским етничким симболима, попут ћириличног писма, православне вере, споменика културе, светковања датума важних историјских догађаја, територије и природе, односно домовине као „колевке нашег народа“ (Smit 2010: 23), а изнад свега глорификовањем косовског мита (не само као апстрактног, већ непосредног сведочанства страдалништва у актуелној политичкој ситуацији), утврђује се колективно сећање и карактер српског националног идентитета као духовни, православни, архетипски, неоспоран, аутентичан, постојан, племенит.... Овим и многим другим придевима прожет је јавни дискурс, који кроз свакодневни наратив сугерише животни морални стандард. Нова друштвена парадигма која предвиђа „продуховљен“ и „префињен“ облик традиције, пластично се може описати као транзиција са социјалистичког – „другови и другарице“ на демократски идеолошки принцип – „даме и господо“.

У корелацији са системима вредности у виду горепомнутих начела и симбола нације, фрулашка пракса сопствени музички језик и његова значења дефинише у односу на постављен културолошки оквир националног идентитета. Нова естетика и начин музичког мишљења могу се објаснити преко концепата „препорада“ (*ривајвла – revival*) и „измишљања традиције“ (*invention of tradition*), при чему се основне поставке ових појмова могу разумети и у контексту превазилажења ове дихотомије.

<https://www.youtube.com/watch?v=6XbyyKANnSI&list=PLgJr6CvFt5B37KXEyVRo33laNQyfCZpft&index=47>, Дан сећања на 17. март 2004. године, погром на Косову и Метохији (приступљено: 01.09.2023);

5.4.1. „Препород“/*Revival*

Иако се у контексту овог рада као релевантан може користити превод у дословном смислу – „препород“, „оживљавање“, за концептуализацију „ривајвља“ биће задржан англицизам као референца на изворну терминолошку поставку Тамаре Ливингстон (Tamara Livingston). Додатни разлог представља чињеница да се *ривајвљ* у јавном дискурсу поистовећује са појмовима „очувања“ и „заштите“, које је, иако почивају на сродним принципима (па и техникама), неопходно засебно размотрити. Према овој ауторки, музички *ривајвљ* представља важну одлику музичког пејзажа 20. века и дефинише се као „друштвени покрет који тежи да 'обнови' музички систем за који се верује да нестаје или је потпуно потиснут у прошлост у корист савременог друштва“ (Livingston 1999: 66). Као реакција на савремени културни мејнстрим, актуелизује се занимање актера за теме чији је „легитимитет утемељен у односу на аутентичност и историјску верност“ (Исто: 66). Оживљена пракса, самим тим, потврђује континуитет традиције – што представља један од основних гараната националног идентитета.

Потреба да се друштво у постсоцијалистичком контексту дефинише на овај начин представља културолошку алтернативу масовној „турбо-фолк“ култури, као „најмоћнијем идеолошком оружју Милошевићевог режима“ 1990-их година (Kronja 2004: 103). Разматран у светлости генезе новокомпоноване народне музике као њен „природни наставак“ (Kronja 2004: 103; Radović 2010: 125; Kulenović i Vanić Grubišić 2019: 55), „турбо-фолк“ је, будући да реферира на слику друштва које промовише „националистичку и шовинистичку реторику“, затим систем вредности заснован на „успостављању култа злочина и насиља, ратног профитерства (...) заједно са напуштањем морала, васпитања, законитости и других грађанских вредности“ и најзад „прихватање иконографије западне масовне културе, вредности 'америчког сна', 'културе тела', културе доколице и потрошње“, углавном негативно означен жанр (Kronja 2004: 103). Потреба да се одупру доминацији декаденције и примитивизма мотивисала је појединце и групе да кроз идеје „моралог и духовног препорода“ реконструишу јавну културну политику, засновану на ревитализацији традиције. У процесу обнављања репертоара актуелизује се значај казивача на терену, архивске, нотне, аудио и

визуелне грађе, као изворишта информација од пресудног значаја за реконструкцију националног идентитета. То додатно мотивише „заштитнике традиције“ да се подухвате истраживачких мисија са циљем изналажења што аутентичнијих извођача и музичких комада (па и делова костима и инструмената), који би им донели препознатљивост, а наслеђе њиховог краја учинили богатијим и у очима јавности значајнијим.

Донекле сродни „очување“ и „заштита“ („препознавање“, „практиковање“, „преношење“, „одрживи развој“...) појмови су који се у релевантним административним релацијама користе за дефинисање примене Унескове Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа човечанства.¹⁰⁸ У складу са начелима Конвенције, фрулашка пракса припада домену усменог стваралаштва и израза, односно извођачким уметностима које преношене с генерације на генерацију пружају „осећај идентитета и континуитета“.¹⁰⁹ *Очување* у законској констелацији представља обавезујући члан, који држава потписница поверава компетентном телу настојећи да обезбеди „употребљивост нематеријалног културног наслеђа, укључујући идентификацију, документацију, истраживање, очување, заштиту, промоцију, вредновање, преношење, посебно кроз формално и неформално образовање, као и ревитализацију различитих аспеката таквог наслеђа“.¹¹⁰ Иако се одредбама очувања и заштите Центра за НКН, односно Унескове Конвенције, не дефинише сâм стил већ елемент у целини, пракса је показала да су ови принципи од стране свирача, организатора и људи укључених у програмске и концепцијске одлуке, схваћени на себи својствен начин – као *ривајвл*.

Многи фрулаши, иако се свесно позиционирају као „чуvari“ локалне традиције обичавањем на сцени, најчешће нису упознати са значајем Центра за НКН у овом процесу. Упркос напорима које Центар за НКН остварује у сарадњи са локалним заједницама, институцијама и репрезентативним носиоцима праксе, чини се да процес очувања почива на устаљеним инертно прихваћеним

¹⁰⁸ Са циљем спровођења основних мера заштите и очувања, евидентирања и уписа у Национални регистар НКН, затим подизања свести о значају елемената НКН и њихових носилаца, и обезбеђивања међународне сарадње и помоћи формиран је 2012. годне Центар за нематеријално културно наслеђе Србије при Етнографском музеју, чије су активности усклађене са општим одредбама Конвенције.

¹⁰⁹ <https://nkns.rs/sites/default/files/documents/konvencija.pdf>, стр. 15 (приступљено: 30.06.2023).

¹¹⁰ Исто.

стратегијама, успостављеним почев од 1980-их година појавом манифестација, такмичења и удружења фрулаша.¹¹¹ Као један од основних циљева, организатори ових догађаја управо наводе очување народне традиције и културе.

Једно од централних места окупљања фрулаша из целе Србије свакако је Сабор фрулаша Србије „Ој, Мораво“, које се одржава од 1988. године у Прислоници. Идејни творци били су Миодраг Азањац (флаутиста) и Милован Правдић (просветни радник), а организација сабора поверена је Туристичкој организацији Чачка, Савету Сабора фрулаша и Месној заједници Прислоница. Будући да, као најпрестижније фрулашко такмичење, окупља најбоље фрулаше са регионалних предтакмичења,¹¹² сабор у Прислоници незванично носи назив/статус „републичког“ такмичења. Ово значење уверљивије је са семиотичког становишта презначавања малог села у околини Чачка у звучну метафору фрулашке праксе у ширем националном смислу. Мештани овај простор доживљавају у физичком смислу – као своје природно станиште у коме се крећу, комуницирају, привређују, док шира заједница сеоски атар повезује искључиво са фрулашком праксом, не обраћајући пажњу на околности самог окружења. Насупрот схватању ове локације као географски омеђеног простора са специфичном конфигурацијом терена, инфраструктуром и административним елементима, Прислоница се у ширем смислу разумева као „друштвено конструисан простор“ (Rice 2008: 30). Изузетност појединих локалитета огледа се у дијалектичкој повезаности природних и културолошких ресурса, односно реалних и доживљених датости: „Иако ови простори могу да упућују на конкретне реалитете, они такође могу имати значај за музичко искуство као

¹¹¹ Иако су манифестације народног стваралаштва одржаване и пре наведеног периода, фрулашка пракса постаје видљивија формирањем специјализованих друштвених простора и прилика у виду сабора и такмичења, које окупљају искључиво фрулаше, односно свираче на традиционалним инструментима. Значај и популарност ових манифестација огледа се и кроз присуство осведочених професионалаца, попут Боре Дугића, Веље Кокорића, као и фрулаша млађе генерације Неде Николић, Небојше Брдарића, Дарка Прелића, Алексе Милетића и других.

¹¹² Иако имају сопствену организациону и концепцијску аутономију, регионална предтакмичења идејно су структурирана тако да се на њима врши селекција најбољих фрулаша, који ће се касније представити на централној манифестацији у Прислоници. Реч је о такмичењима „Прва фрула Шумадије“ (Рача), „Златна фрула југа Србије“ (Врањска Бања), „Такмичење фрулаша источне Србије (Бољевац), „Сабор фрулаша – Игрош“ (Брус), „Хомољска фрула“ (Осаница) и „Шкрипи ћерам“ (Иђош код Кикинде). Осим тога за дисенимацију фрулашке праксе значајне су и друге независне манифестације које окупљају велики број фрулаша: Сабор фрулаша у Грљану, Јаворски сабор двојничара и старих инструмената Србије у Кушићима, Сабор фрулаша манастира Тресије у Сопоту, „Дани Саве Јеремића“ у Ражњу итд.

конструисана ментална окружења у којима музичари и њихова публика замишљају себе док доживљавају музику“ (Исто: 30). Прислоница у том случају није само означитељ „моравских“ или „шумадијских“ фрулашких идиома, већ вишеструких локалитета који се уграђују у звучно шаренило Сабора. Индексирано значење засновано на узрочно-последичној повезаности места са континуираним одржавањем Сабора, у јавном дискурсу имплицира симболички третман назива села као „синонима“ за фрулу. Укратко, фрулашка пракса и „Прислоница“, као њен истакнути протагониста, у обосмерном процесу семиозе међусобно се конотирају као објекат-значи.

Концепција Миодрага Азањца осмишљена у складу са тадашњим околностима и потребама и данас представља неписано правило којим се организатори Сабора руководе. Програм је подељен на три основне категорије: изворно свирање, савремено свирање и такмичење младих фрулаша, при чему су савремена и изворна категорија раздвојене на сегменте солистичког и дуетског наступа. Извођачима је дозвољено да наступе само у оквиру једне од три категорије, без могућности паралелног појављивања у савременој и изворној категорији. Наступ младих фрулаша није стилски прецизно дефинисан, што на неки начин омогућава њихов даљи развој у правцу сазревања одређеног језика изражавања. Обавезан део репертоара у свим категоријама жанровски је подељен на интерпретацију *песме* и *кола*, а пропозиције такмичења, као део стратегије очувања, налажу фрулашима у изворној категорији да се представе искључиво мелодијама краја из ког географски потичу. Као директна последица такмичарских смерница запажа се изразито одсуство жанра пастирске свирке, како на јавној сцени тако и у контексту музицирања у приватном простору. Изузетно се у оквиру слободније конципираних манифестација појављује као импровизирана минијатура у форми лаганог увода, испред кола.

Догађаји овог типа прилика су за „испробавање“ знања стечених сопственим теренским радом, у потрази за јавном верификацијом аутентичности стила и истраживачких напора фрулаша. Остваривањем директног контакта у интеракцији са другим учесницима, публиком и стручним жиријем, елементи традиције показују своје предности, слабости, отпорности, еластичности, недостатности, могућности прилагођавања, омогућавајући својим носиоцима да

их доживе на сцени. Према речима Тамаре Ливингстон, „ови догађаји су фундаментални за успех ривајвла јер проживљеним искуствима и директним људским контактом допуњују оно што се може научити из снимака и књига“ (Livingston 1999: 73). Осим награда и признања, као вид сатисфакције за истрајавање у неговању традиционалног стила свирања свог краја фрулашима се пружа шанса за учествовање у истраживачким, едукативним и другим приликама за промоцију сопственог умећа. Значајан допринос очувању и презервацији народног стваралаштва представља могућност бележења трајних снимака изворне свирке за Тонски архив Радио Београда, коју остварују добитници специјалног признања „Од злата јабука“, додељеног од стране програма Радио Београд 2. Као резултат ове сарадње, у продукцији ПГП-РТС-а објављено је 2022. године и аудио издање под истим називом.¹¹³

Примењен и на осталим такмичењима, пропозициони и програмски модел учвршћује идентификациону позицију фрулаша који се опредељују за један стил. Осим што је условљена способностима владања музичким језиком, ова одлука део је личног самодефинисања, оствареног са намером рефлексивног истицања локалног идентитета. Препознавање личних корена путем музике представља богат ресурс емоционалних надражаја, који обезбеђују јак осећај међусобне, као и повезаности са прецима и географским одликама омеђеног простора. Поистовећивање са улогом „чуvara“, која се кроз концепт заштите традиционалне праксе у јавном дискурсу истиче као питање од националног значаја, носиоци старијег стила свирања локално наслеђе претпостављају као референтни систем у оквиру кога се изражавају. Реч је дакле о *традиционалним стилским формацијама*, а не *комплексима* којима се обухвата и старија и новија пракса свирања на фрули. Овај строго схваћен аманет од историјског значаја за очување националног идентитета, спроводи се без значајније намере да се поверено наслеђе занавља мелодијама других крајева или сопственим стваралаштвом: „Не, нисам ни пробао, нит' ме интересује! Чини ми се да је мени Бог дао да чувам традицију Рашке и да је презентујем и да научим бар неког од млађих да исто то ради. Чини ми се да ја некако немам 'дозволу' да ту нешто мењам, да нешто измишљам, да нешто комбинујем“ (транскрипт разговора са Далибором

¹¹³ *Од злата јабука: Свирала у музичкој традицији Србије*, Радио Београд 2 и ПГП-РТС, 2022.

Тодоровићем, Нови Сад, 2022. године). Генетски предодређене компетенције рођењем, припадањем и интуитивним познавањем специфичног културног кода, априори одређују репертоарску „идеологију“. Овако изграђен однос према наслеђу занемарује основне принципе динамичности, отворености, бимузикалности, преплитања и прилагођавања, које традицију чине „живом“, доводећи последично до концепта *довршене форме* приписане презентацијском перформансу (Turino 2008: 54). Постјугословенски контекст је у погледу стила постојећи језик адаптирао презентацијском перформансу, последично мењајући структуру и семантику појединих *стилских црта*. Неке од последица овог прилагођавања тичу се детерминисања тематско-формалног плана (именованог на одређен начин као самостална композиција), планирања броја понављања у складу са предвиђеном минутажом, доследног спровођења музичких замисли и редуковања принципа варирања. Обавеза карактерног контрастирања у извођачкој концепцији опопуларизовала је жанр инструменталних верзија народних песама, коме, као самосталном облику у контексту партиципаторног перформанса, није придавана значајнија пажња.

Упркос конситуационим, функционалним, као и реконфигурацијама појединих аспеката музичког ткива, *шумадијска, североисточна и југоисточна стилска формација* као референтни језици и даље се препознају као део архаичног, аутентичног, сеоског амбијента. У корелацији са постављеним стандардима националног идентитета у постсоцијалистичком периоду, *традиционалним стилским формацијама* се, самим тим што исходе из нематеријалног културног наслеђа, у јавном дискурсу приписују духовне и моралне вредносне квалификације.

Међутим, национални идентитет подупрт друштвеним поставкама које постулирају наслеђе као генерални саморазумљиви концепт заправо почива на принципима традиционалног стила као знака, путем кога се у свести извођача и публике покрећу когнитивни, емоционални, емпиријски и други процеси реферирања на синкретични објекат, једноставно формулисан као *традиција*. Другим речима, не остварује се ревитализација животних околности, контекстуалних, конситуационих, функционалних и партиципаторних структура свакодневних облика интеракције, навика и понашања, већ њени спољни ефекти,

естетски критеријуми, вредносни системи, њена својства и карактер – једном речју стил.

5.4.2. „Измишљање традиције“

Иако појам „измишљање“ најчешће поприма пежоративни карактер, у контексту овог рада његовом употребом реферира се на неке од идеја које је Ерик Нобсбом (Eric Hobsbawm) формулисао у смислу „(...) једног броја радњи ритуалне или симболичке природе, које се обично спроводе према правилима која су отворено или прикривено прихваћена, и које теже да усаде одређене вредности и норме понашања путем понављања, што аутоматски подразумева континуитет са прошлошћу. У ствари, тамо где је то могуће, оне обично теже да успоставе континуитет са одговарајућом историјском прошлошћу“ (Hobsbom 2011: 6). Формулисан на овај начин концепт *измишљања традиције* нуди решења и садржаје тамо где их нема, а где се претпоставља да би требало да их буде, обрађујући слику друштва заснованог на елементима који личе или су преузети из традиције. Стилска манипулација у том смислу саображава се друштвеним нормама, оствареним демократским променама 2000-их година, изведеним из анимозитета према „деведесетим“.

За разлику од *ривајвла*, који се труди да традиционалне елементе поврати у изворном виду, измишљање традиције нуди другачија стилска решења, која „узимају облик референце на старо, или успостављају своју сопствену прошлост путем наводно обавезујућег понављања“ (Hobsbom 2011: 6). Слобода коју пружа нов израз омогућава снажније симболичко повезивање са елементима који се представљају као окосница реконструкције српског националног идентитета. Окретање ка религији, природи, домовини и духовности заокружено је косовским митом као трајном инспирацијом и исходиштем националног сентимента. Однос који се јавно заузима према прошлости еквивалентан је односу селективног третирања фолклорних маркера, довољних за постизање ефекта аутентичности, али не и аутентичности саме. Верно преношење оригиналних фолклорних узорака није у фокусу музичара, који не покушавају да ревитализују стари, већ да створе нов израз. Постизање ефеката аутентичности гради се у односу на музички идеал

заснован на естетици атмосфере духовности и архаичности остварене путем квалитета звука, а не у односу на традицију (или не само у односу на традицију). Репетитивним појављивањем и повезивањем звучног спецификаума са визуелним садржајима (путем видео спотова или телевизијских продукција), појачава се ефекат симболизације који успоставља нове семантичке навике. Резултат ових процеса је разумевање „измишљене традиције“ као „праве“ и „аутентичне“, што она у крајњој линији и постаје.¹¹⁴ Без обзира на то да ли је музички узорак историјски „тачан“, идентитет који се на његовој основи конструише је реалан. Упркос чињеници да фрулаши не користе оригиналну фолклорну грађу, у контексту националног идентитета ова музика се схвата као део традиционалног културног наслеђа. Проблематичан однос „објективне историје“ и њеног тумачења навело је Ериксена да етницитет смести у домен интерпретације: „у писању историје увек постоји елемент креативности, а идентитет је одувек био значајан елемент субјективне идентификације“ (Eriksen 2004: 129). Формирање жељеног идентитета дозвољава слободу тумачења примордијалних веза све док су оне позитивно окарактерисане. Чињенично стање утврђује се, сагласно Ериксеновим и Герцовим тумачењима културног реалитета у контексту формирања/одржавања идентитета, доживљајем и веровањем, а не сâмом истином (Eriksen 2004: 126-129; Geertz 1973: 261, 262). Укратко, није важно да ли је музика традиционална, већ да ли је као такву доживљавамо. Иако музика о којој је реч нема директне везе у поређењу са стилем који смо дефинисали као традиционални, доказивање аутентичности би, у случају поимања националног идентитета као наслеђеног културног обрасца, било контрапродуктивно. Као меродавно средство експликације узима се перцепција музике и ефекат који изазива у јавности, при чему је лична самоидентификација фрулаша од другостепеног значаја. Неки од коментара излистаних испод јутјуб снимака Боре

¹¹⁴ Као занимљив показатељ ефикасности значења новог музичког израза у контексту националног идентитета, може се навести пример захтева организатора одређених свечаности упућен Одсеку за српско традиционално певање и свирање МШ „Стеван Мокрањац у Краљеву“, у коме се наводи потреба да ђаци школе изведу нумере у којима нема љубавних, ласцивних и обредних елемената, јер нису у складу са типом догађаја. То се најчешће односи на позиве упућене од стране представника цркве, библиотеке, промотера књига националног карактера, завичајних удружења, других школа итд. Упутства која се тим поводом добијају односе се на сам стил („нешто елегично“, „нешто тужно“, „да не буде превише весело“), избор медијума („ако може да дође ансамбл свирача и певача“) или репертоара („Весели се српски роде“, „Ми смо деца неба“, „Ој, Косово, Косово“...).

Дугића, Неде Николић, Слободана Тркуље и других, најбоље илуструју асоцијације које се са овом музиком повезују:

„Бог нас је даривао пославши овог анђела међу нас, да нам врати веру и покаже колико лепоте свако од нас има у својој души. Вратимо се себи и правим вредностима. Балкански народи су пребогати божјим даровима али смо то трчећи некуд за туђим лепотама заборавили (...) I'm even more proud to be Serb because this is Serbian old Folk Song and Slobodan is Serbian pride“. ¹¹⁵ „Сведоци векова (...) 1999 Kosovo is Serbia (...) Манастир Пећка патријаршија (...)“¹¹⁶ „Доказ, да је наша традиционална музика, од вајкада била изван опсега, просечног слушаоца“.¹¹⁷ „Кад год чујем ову песму сетим се мог детињства у селу Семегњевицу близу Златибора. Сетим се своје баке и сестре које шетају пред мене са штаповима и терамо краве кући. Сетим се свих оних лепота тог краја и најлепшег периода мог живота. Сетим се тешког живота мојх родитеља и толико одрицања и неког трчања за бољим животом. Сетим се толико хладних ноћи и сваке сузе који је пустила моја БАКА (...) Све што требате знати о Србији налази се у овој мелодији (...) нисам знала да могу чути своју отаџбину како дише (...)“.¹¹⁸ „Хвала Неде !!! Достојна јеси своје Крсне Славе и Традиције“.¹¹⁹ „Чувар нашег блага си ти, Црни. Хвала ти“.¹²⁰

За разлику од ривајвла који почива на идеји дословног „рециклирања“ фолклорних мелодија, измишљање традиције тек у знацима реферира на старији стил, полазећи од претпоставке како би та традиција требало да звучи. Када је у питању обрада постојећих узорака, најчешће се не узимају фолклорни, већ елементи настали у непосредној прошлости.¹²¹ Иако се темеље на истој премиси конструисања идентитета, реализација ових програма је различита: насупрот ривајвлу који је у погледу креативних процеса рестриктиван, измишљање традиције базирано је на слободи стваралаштва.

У складу са настојањима домаћих музичара, која резонирају са глобалним тенденцијама, музички израз о коме је реч можемо означити терминима *етно* и/или *World Music*. На почетку, неопходно је истаћи то да појам *етно* код нас није

¹¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=HBxK3gsjCCc> (приступљено: 08.09.2024)

¹¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=rN1o5AVfais> (приступљено: 08.09.2024).

¹¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=YlnG9Gp9MzE&list=RD-4Zw0fgEpnA&index=4> (приступљено: 08.09.2024).

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IOj1rmX6nDk> (приступљено: 08.09.2024).

¹¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=YlnG9Gp9MzE&list=RD-4Zw0fgEpnA&index=4> (приступљено: 08.09.2024).

¹²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=SNlP9MJPnA> (приступљено: 08.09.2024).

¹²¹ Неколико нумера са албума Неде Николић и Вељка Ненадића обрађује познате теме Слободана Тркуље и Боре Дугића.

везан искључиво за фрулашку праксу,¹²² (па чак ни само за музику), већ се као део ширег покрета примећује у маркетиншком дискурсу као ендогени тип „егзотике“, („етно-село“, „етно-ресторан“, „етно-туризам“), подстичући, приликом остваривања комерцијалне ексклузивности, неопходну „другост“. У погледу музичке структуре *World Music* такође почива на идејама спајања различитих утицаја, стилова и израза, од којих је барем један заснован на традицији или реферира на идеје традиције и аутентичности (Големовић 2004: 42, 43; Ненић 2006: 43-45). Поједини аутори осврћу се на могућност тумачења овог појма у виду „оригиналног фолклорног узорка“ изведеног ван оригиналног контекста (Milojević 2004: 9; Големовић 2004: 44), наглашавајући чињеницу да се, са циљем обезбеђивања континуитета прошлости и „(...) далеких предела наспрам прозаичне свакодневице западног начина живота“, *World Music* култура презентује, комерцијализује и прихвата као „аутентична“ (Марковић 2004: 49; Ненић 2006: 45). Већина се ипак слаже с тим да „музика света“ почива на фузији елемената, чији „асамблаж“ је дефинише као полижанровску, метажанровску, трансжанровску категорију (Ненић 2006: 43; Шуваковић 2004: 39): „World Music можда није жанр и музичка култура у стандардном смислу, али јесте каталог хетерогених пракси у којима је на делу стална борба за значења и идентитет“ (Ненић 2006: 53).

Као продукт комерцијалних и продуцентских стратегија, с једне, и пракси и феномена, с друге стране, њени домети залазе у различите перформативе, који се дефинишу у односу на дихотомију глобално/локално. Осим значаја за етномузиколошки, питање локалног заузима централно место у јавном дискурсу препознавања одлика националног идентитета. Према мишљењу Жослин Жибо (Joselyne Guilbault), „у неким случајевима у питању је реакција изазвана страхом од губитка културног идентитета услед глобалне хомогенизације“, док је дефинисање локалности, с друге стране, „прилика за редефинисање и промовисање локалног идентитета“ (Guilbault 2012: 54).

¹²² Увидом у делатност бројних група које су се на овом простору смењивале и преклапале од 1990-их година до данас, запажа се изразита популарност кавала, нарочито након запаженог учешћа Милоша Николића на фестивалу *Евровизија* 2004. године. Поред кавала, у састав *етно-ансамбала* улазе и други традиционални инструменти, попут гајди, македонске тамбуре, тарабуке, тапана, који се по правилу налазе у пратњи вокалних деоница.

Дефиниције Иве Ненић и Жослин Жибо најбоље илуструју речи једног од најистакнутијих уметничка *World Music* сцене, мултиинструменталисте Слободана Тркуље, које износимо у целини:

„То је директно било повезано са мојим периодом тражења себе и дефинисања себе. Постојала је та јака борба у мени између тог предусловљеног западног човека (који ти треба да постанеш и да се уклопиш у њихове вредности, да кажем, у читаву ту америчку причу о томе шта су праве вредности, како човек треба да живи, да то сажваћеш и да постанеш део тог неког система), до оног другог дела мене који се потпуно противио томе – мени није природно да ја певам на енглеском (...) Али чекај, који је мој музички израз? Ко сам у ствари ја? Шта ја у ствари желим да урадим? Ја сам студирао саксофон, који је у принципу инструмент америчке цез сцене, која има своје дубоке корене у музици афричких црнаца, која је постала део поп-културе на један модеран и софистициран начин и то је тај инструмент који те води у том неком смеру, јер репертоар за то је тај. Са друге стране, та љубав и страст према нашој музици, према традиционалној српској музици је горела у мени. Ти онда схватиш у једном моменту да ти људи сви звуче исто и да се они сви труде да буду копије једног или другог музичара и да нико нема свој лични израз. Који је мој лични израз? И опет ко сам у ствари ја? Ти онда схватиш да си ти човек који је дубоко укореван у традицији, али живиш у модерном добу и да треба да некако спојиш те две струје, јер логично је да свираш модерно – све је напредовало. Тако су настали ти неки први спојеви и убрзо је то постала једна врста израза која је у себи имала и то модерно и ову традицију. Тада је у једним новинама у Амстердаму изашао текст да ми у ствари стварамо једну модерну традицију; да су поп аранжмани истовремено и традиционални. Људи шта је ово?“ (транскрипт из интервјуа са Слободаном Тркуљом у емисији РТВ „Моја прича“).¹²³

Ове границе није увек лако исцртати будући да се музика овог типа прихвата као самосвојна, при чему њена значења зависе од идентификационе потребе њених актера да буду прихваћени као део националне културе или интернационалне позорнице. Прихватање могућности примене другачијих музичких естетика и њихово комбиновање у јединствену форму, резултира сингуларним решењима метажанра. Свако партикуларно остварење може представљати засебну жанровско-естетску јединицу, која на специфичан појединачни начин дефинише референтни систем. Имајући на уму глобално разастирање овог феномена, сваки покушај стилског одређивања био би управо супротан његовој „хибридној“ природи: „(...) одредити ову музику као „хибридну“ у овом случају значи указати на културну и стилску различитост музика које улазе у процес фузије, али и на идентитете самих актера који се

¹²³ <https://www.youtube.com/watch?v=Qo6ZN5UKi18> (приступљено: 31.08.2023).

доживљавају као прави репрезенти и чувари музичких култура којима припадају“ (Ненић 2006: 46). Неке од одредница које се могу наћи на комерцијалним издањима ове продукције описују музички стил/жанр као *latin, classical, folk, World, country, romantic, fusion, ambient...*

У случају фрулашке праксе сâм стил одређен је музичким контекстом који фрулу третира на различите начине. Будући да би описивање богате и хетерогене грађе изискивало другачији приступ сваком појединачном примеру (што није ни практично ни за проблематизацију фрулашке праксе у контексту националног идентитета у Србији сврсисходно), аналитичко сагледавање ове појаве биће усмерено на издвајање општих принципа обликовања *World Music/етно*.

У прву групу сврставају се примери који нису укорењени у облицима српског фолклорног наслеђа, већ су преузети из традиције других култура популарне или класичне уметничке музике.¹²⁴ Дословним извођењем мелодијске линије водеће деонице поверене фрули, као и аранжманским поступцима у потпуности се реферише на оригинално дело. У стилском погледу, композиције овог типа највише су удаљене од локалног стваралаштва/српског идентитета са којим значење успостављају једино преко звука фруле. Цитирањем, или, боље рећи, преузимањем композиција пресвираних на фрули остварује се лично самопотврђивање појединца као уметника, чија је мултимузикалност у корелацији са идеологијом глобалне толеранције. Ову категорију национално удаљених примера допуњују и оригинална дела компонована у духу универзалних популарних жанрова, међу којима се издвајају она која поред употребе фруле, на квалитативна одређења трансценденталног, сакралног, контемплативног и елегичног карактера националног идентитета, реферирају мирним амбијентом и квалитетом звука.¹²⁵ Постизање овог ефекта остварује се у садејству музичких елемената, који поседују омамљујуће и медитативно дејство изазивајући снажан

¹²⁴ Овим облицима посветио се Бора Дугић на три различита албума (*Чаробна фрула Боре Дугића*, 1980, *Нежно пролеће*, 1989 и *Сећање на Дижон*, 1989), цитирајући композиције Јохана Себастијана Баха (*Vadinerie – Свита бр. 2, Менует у де молу, BWV 132*), Франца Шуберта (*Пчелица, оп. 13, бр. 9*), В. А. Моцарта (*Турски мари*), као и кинеску свиту и популарну композицију *El Cóndor Pasa*.

¹²⁵ Највећи број композиција овог типа налази се на албумима Боре Дугића (*нежно пролеће, поноћна елегија, далека балерина, пасторала, сећање на Дижон, трен, зов за недостижном лепотом, балада нерођених*), док је један остварио и Милинко Ивановић-Црни (*свитање над кулом Донжон*).

емоционални набој код слушалаца. С тим у вези, избор тоналитета искључиво је молски, а музички ток има миран карактер, остварен рубато метроритмичким системом. Иако су композиције *нежно пролеће* и *далека балерина* [примери бр. 3, 4] реализоване у дистрибутивном систему, спорији темпо и доминација других елемената не нарушавају жељену трансценденталну атмосферу. Евидентна је употреба средњих и дубоких регистара, уз повремено нијансирање музичког тока у предуваној октави. Мелодику ових примера одликују мирни широки потези, без додатног украшавања које би нарушило усклађеност са музичким контекстом. Читав звучни спектар употпуњен је фонирањем пратећих гудачких, хорских, клавијирских или електронских елемената који појачавају амбијентално дејство *студијске звучне уметности (Studio Audio Art)* (Turino 2008: 78). Музика овог типа, ослобођена очекивања аутентичности и потребе да буде третирана као потенцијална „жива“ реалност, изразито је презентацијска: „Ово поље обухвата манипулацију снимљеним звуковима, синтетизованим звуковима или дигиталном технологијом за стварање звучних уметничких објеката, који постоје само у електронски репродуктивном облику (снимци, звучни фајлови), чији је циљ стварање сâмог снимљеног дела (...)“ (Исто: 78). У односу на значење, Турино разликује неколико типова звукова, а који се могу приметити и у продукцији фрулашке праксе. Први тип чине стварни звуци музичких инструмената или природе, који показују „иконичку референцу на неки извор звука који већ познајемо и можемо да идентификујемо“ (Исто: 80). Употреба фруле у том контексту представља иконички знак реферирања на познати звучни импулс, заснован на навикама из прошлости. Редукцијом осталих елемената својствених фрулашкој пракси, инструмент се измешта из препознатљивих улога на универзалну сцену. Јак симболички значај тембровских карактеристика, остварен континуираним подражавањем локалних традиционалних и савремених стилова, довољан је да ову музику смести у *World Music* жанр. Други тип су иконички звуци који имитирају постојеће акустичне изворе: „иако одступају од познатих извора, довољно су верни да сугеришу на могуће везе са њима“ (Исто: 80). У случају фрулашке праксе ова категорија звукова препознаје се као имитација хора или гудачког оркестра који служи хармонско-бордунирајућем фону (*далека балерина, сећање на Дижон, трен* – [примери бр. 4, 5, 6]. Трећу групу чине такође

електронски звуци, који не успостављају значења у односу на постојећи емпиријски референтни систем, већ су у потпуности аутономни, „вештачки“ и „нови“: „то су звуци који не пружају никакву икониичност у односу на наше разумевање света“ (Исто: 80). Иако не одређују суштински ток, карактер или музички стил, овакви звучни импулси јављају се као пратећи ефекти наслојавања музичког ткива – *далека балерина, пасторала* [примери бр. 4, 7].

Другу значајну категорију, која у погледу концепције, значења и музичког стила звучног резултата није у супротности са претходно описаном групом примера, Јасмина Милојевић описује као „ауторску музику под утицајем фолклора“ (Милојевић 2004: 70). Звучни спецификум и амбијент ове групе примера, као и избор музичких средстава, такође је у корелацији са претходно описаним стилем. Као једина разлика уочавају се мелодијски покрети и начини украшавања у деоници фруле који подсећају на фолклорни узорак, позиционирајући ове композиције ближе локалном језику. Занимљиво је истаћи композицију Вељка Ненадића и Неде Николић – *успаванка* (за фрулу и клавир) [пример бр. 8], која у погледу тематизма не барата народним мотивима, али одсвирана уз учесталију употребу украса који постају носиоци значења, недвосмислено добија национална обележја. Иако је реч о оригинално конципираним мелодијама које аутори сами смишљају, њихово значење има икониички карактер препознавања тематског материјала, који се омузикаљује као реалан контакт са постојећим. Другим речима, музика личи на оно што смо некада раније спознали или рефлектује оно што се потенцијално може окарактерисати као део фолклорног наслеђа. Избор звучне позадине такође се креће од акустичких (клавир и фрула) до имитативно-акустичких и електронских звукова, чија је улога појачавање одређеног амбијента. Значајну новину у том смислу представљају и звуци попут цвркута птица и жубора потока (*птице* – Вељко Ненадић и Неда Николић [пример бр. 9]), или ударци манастирских звона и клепала (*Хиландар* – Сања Илић и Балканика [пример бр. 10]), којима се апострофирају не само унутаракустичка значења и њихов однос са другим симболима (са називом композиције), већ и вредносни критеријуми националног идентитета.

У ову категорију спадају и композиције другачијег карактера, ритмички и мелодијски покретљивије, у којима извођачи показују већи степен виртуозности. *Игра за фрулу и клавир* – Вељка Ненадића и Неде Николић [пример бр. 11] реферира на мотиве који су осмишљени тако да у погледу мелодије и орнамената подсећају на традиционалне. Међутим, уклапање са различитим ефектима дисторзирања, флатерцунга, уз додатак вантоналних тонова и покрета у низу умањене квинте, удаљава мелодику композиције од покрета типичних за овај културни простор. Подсећање на локално наслеђе одвија се у кратким сегментима и брзо напушта у корист глобалних тенденција. Занимљиво је у том смислу парафразирање композиције *Vana, bana, gel* азербејџанске пијанисткиње, певачице и композиторке Азизе Мустафе Заде, која своју музику заснива на фузији цеза, мугама и класике. Изражена клавирска деоница осмишљена је тако да фактура чини структуру недељивом на однос мелодије и пратње.

У категорију коју је Јасмина Милојевић означила као „фузију различитих фолклора међусобно или фолклора и неких од популарних или класичних жанрова“ (Милојевић 2004: 70), можемо сврстати композицију *призивање кише* Слободана Тркуље и Балканополиса [пример бр. 12], као и *јутрос ми је ружа процветала* и *кукавица* у извођењу Милинка Ивановића-Црног [примери бр. 13, 14]. Кључни појам који се приликом дефинисања ове групе намеће јесте *обрада* постојећег узорка, која музичким средствима оправдава префикс *етно*, као жанра који је подједнако и локални и глобални. Слободан Тркуља наводи да је композиција *призивање кише* традиционална, иако јој се не може утврдити тачно оригинално порекло. Чињеница да је свирао са бројним музичарима, био члан КУД-а „Вила“ из Новог Сада, студирао на цез академији на Конзерваторијуму у Амстердаму, допринела је замагљивању граница фолклорних узорака, који су се на различите начине мешали и преплитали приликом формирања личног израза. У случају фрулашке деонице, важније од порекла мелодије је аутентичност традиционалног стила који Тркуља својим свирањем подражава. Кратке фразе, богато украшена мелодија уског амбитуса орнаментима који су карактеристични за старији начин извођења и њихово не увек доследно већ варирано позиционирање, уз пратњу тапана, несумњиво су иконички знаци који реферирају на потенцијално познато наслеђе. Укључивање пратње на фону електронског

звука имплицира удаљавање ка популарном жанру, што се додатно постиже и дисторзирањем и деформацијом мелодије на крају уводног дела композиције. Приступ Милинка Ивановића-Црног је нешто другачији, али такође показује да је релевантност порекла мелодије подређена музичком карактеру као крајњем производу. Познате песме из домена новокомпоноване народне („Јутрос ми је ружа процветала“) и фолк музике („Кукавица“ Светлане Ражнатовић-Цеце) дословно цитирају мелодијску линију изведену на фрули, са пратњом у блуз и салса аранжману. Звучни амалгам настао спајањем различитих стилова резултира другачијом естетиком, која директно експлицира вишеструке националне и универзалне идентитетске позиције.

У погледу обрађивања постојећег материјала занимљиво је истаћи албум *Игра за фрулу и клавир* Вељка Ненадића – композитора и Неде Николић – етномузиколошкиње/фрулашице, једну од занимљивијих појава на јавној националној и интернационалној сцени. Иако би се о Неди могло писати из перспективе различитих контекста и музичких стилова, њен музички портрет размотрићемо првенствено из угла *иноватора* – оригиналног доприноса насталог у сарадњи са композитором Вељком Ненадићем. На иницијални развој музичке личности Неде Николић утицало је породично окружење испуњено народном музиком, песмама Снежане Ђуришић, Предрага Живковића-Тозовца и других истакнутих имена са јавне сцене, али и звуцима хармонике коју је „за своју душу“ свирао њен отац. Директан контакт са извођаштвом Неда је стекла као ученик основне музичке школе у Ковину свирајући флауту и повремено блок-флауту. На иницијативу свог оца који је изразити заљубљеник у народну музику почела је да свира фрулу показујући велики таленат и осећај за народну музику. У периоду средње школе увелико је наступала и паралелно се усавршавала уз Добривоја Тодоровића, Бору Дугића и других музичара са јавне сцене. Убрзо је постала препознатљив интерпретатор савремене фрулашке праксе, верно копирајући стилове фрулаша чији је репертоар са лакоћом усвајала. Харизматични наступи, сараднички карактер и отвореност музичког мишљења донели су младој фрулашици велику популарност и ангажовање на јавној сцени. Иако је током школовања и студија етномузикологије усвојила основне принципе традиционалног стила свирања, њен садашњи музички израз не темељи се на

репертоару фолклорних мелодија: „Јесте ми то интересантно (...), али никада то не бих на своју иницијативу одсвирала, нити ме сад нешто претерано интересује да ја у Прислоници слушам изворну категорију два сата. Баш да изађем и да одсвирам само нешто изворно на дудуку, мислим није ми као (...); урадила бих тако нешто у некој обради“ (транскрипт разговора са Недом Николић, Београд, 2021. године).

На албуму *Игра за фрулу и клавир* у издању *WMAS Records* нашло се шест композиција у којима се користе познате теме из области традиционалне (*Маријо, ћеро, мори*), новокомпоноване народне музике (*крагујевчанка*) и *World Music* (*зов за недостижном лепотом, обичан балкански дан, призивање кише и песма за оца*). Будући да се као узорак узимају слојевити аранжмани, обogaћени различитим врстама звукова и инструмената, акустични избор састава (фрула и клавир уз додатак тарабуке) представља изазов и новину звучне артикулације фрулашке праксе.

Песма за оца Слободана Тркуље [пример бр. 15] готово се дословно преноси у погледу хармоније, макроформе и мелодије. Оригинална концепција лаганог клавирског увода – тема на кавалу – варирање теме – кулминациони део импровизације – повратак на главну тему, у случају обраде младог дуета спроводи се доследно, уз нешто динамичније извођење, чему доприноси и ритмизација на тарабуци. Део цитирања је и мелодијска линија чијим извођењем Неда задржава фрулашки стил прошаран личним манирима украшавања – глисандима, терцним и квартним предударима, који подсећају на традиционални стил. Самим тим, за разлику од мирног извођења на кавалу Слободана Тркуље, композиција добија нешто разигранији карактер.

Композиција *призивање кише* Слободана Тркуље [пример бр. 16] у извођењу Неде и Вељка такође се третира као вокално-инструментална форма, при чему се Неда, попут Тркуље, представља и као певач и као свирач. За разлику од оригиналне концепције која почиње темом на фрули праћеном на тапану, а потом и електронским звуковима, акустична верзија доноси лагани интерлудијум на клавиру и фрули. Нагли пресек уводи главну тему у знатно бржем темпу од оригинала, одсвирану нешто прецизније и не тако слободно: Тркуљино свирање више подсећа на традиционални док Недино значајније реферира на савремени стил, што и не чуди имајући на уму њено музичко одрастање. На месту

кулминационог дела са убаченим амтосферским звуцима грмљавине, кише и ветра, Вељко Ненадић на клавиру свира цез импровизацију удаљавајући се у потпуности од *етно* звука.

Обичан балкански дан [пример бр. 17] се као узорак третира двојачко – у домену савременог стила народне музике, који је обојен *етно* звуком. Преузимање уводне рубато мелодије и главне теме готово је идентично у односу на извођење Боре Дугића. Младачки дух се и у овој обради огледа у нешто разигранијем карактеру и темпу извођења. За разлику од оригиналне композиције која у трећем одсеку доноси метроритмички и тематски контраст, Вељко Ненадић као кулминациони моменат још једном уводи клавирску цез импровизацију, након које следи повратак на главну тему. Дело је на тај начин заокружено, без употребе Дугићеве композиције у целини.

Будући да дословно цитира музичку замисао Боре Дугића, *зов за недостижном лепотом* [пример бр. 18] представља преседан у музици овог типа. Осим у погледу макроформалног обликовања између две верзије готово да не постоје разлике у интерпретацији. Иако пресвиравање музике у дословном виду није типична појава, преузета композиција одговара концепцији читавог албума окарактерисаног као „музика пуна нежности, сентименталности, меланхолије, контемплације, елегичне...“.¹²⁶

У поређењу са извођењем Боре Дугића (пример бр. 309), мелодијска линија, орнаментација и макроформално обликовање кола *крагујевчанка* [пример бр. 19] у потпуности реферира на оригинални стил. Томе доприноси и клавирска пратња која у погледу фактуре одсликава шумадијски „ес-там“ хармонско-ритмички импулс. Контрастни трећи део композиције се у хармонском смислу разликује додавањем тонова који акорде основног тоналитета стилски обогаћују и ритмичким синкопирањем измештају из првобитне замисли, избегавајући банално цитирање жанра.

Комплетирање *етно/World Music* албума незамисливо је без нумере која у погледу избора мелодије и метроритма, карактера и латентне хармоније реферира на наслеђе Косова и Метохије. Формално обликовање песме „Маријо, ћеро, мори“

¹²⁶ Овим речима уредница *WMAS Records* Марија Витас започиње опис који се налази на књижици издања *Игра за фрулу и клавир* (2016).

[пример бр. 20] преузима образац смене инструменталних интерлудијума и вокалних деоница, својствен жанру популарних и народних песама. Улога фруле доноси водећу мелодију уз додатак „форшпила“ популарне народне песме „Ајде, Јано, коло да играмо“, док клавирска деоница, осим хармонско-ритмичке пратње, додатно разрађује могућности попуњавања фактуре која ће песми дати цез призив.

Спој модерног и традиционалног, како се у јавности карактерише музика коју свирају, омогућио је овом дуету велики успех на интернационалној сцени, потврђен бројним наступима, наградама и признањима. Без обзира на музичко усмерење, лична идентификација и перцепција Неде Николић у јавности у вези је са националним идентитетом:

„Да апсолутно имам (осећај националне припадности – прим. Б.М), имала сам и пре и мислим да бих имала исто мишљење и да нисам свирала фрулу. Мислим да је фрула то само некако још више поткрепила и да ме још више некако дефинише као неком јачом Српкињом с обзиром да, знаш оно, као чувам традицију, ношња, музика и све то. Тако да често људи прилазе и коментаришу прво на тој основи: 'е ово је мајка Србија, ово је наша Српкиња, оличење традиције“ (транскрипт разговора са Недом Николић, Београд, 2021. године).

Разматрање музике у којој фрула има споредну улогу интерлудијума у контексту ревитализације вокалне праксе, важно је из два разлога: овај аспект стваралаштва у највећој мери је део локалног позиционирања и у контексту разраде националног идентитета заузима значајно место, посебно имајући на уму елементе који се појављују као парадигматски означитељи српства (традиционално наслеђе, инструментаријум који обухвата шири балкански културолошки басен, употреба религијских мотива текстова, аудитивних и визуелних симбола који реферирају на позитиван однос према цркви и најзад 7/8 пулсацију која директно конотира косовски музички дијалекат). *Етно* музика, како се најчешће назива ова подврста, у јавном дискурсу добија значења архаичности, исконских и древних вредности. Будући да је све већи број *етно*-састава који фрулу користе заједно са осталим инструментима и да њихово стваралаштво у највећој мери није део комерцијалне дисеминације, у контексту овог дела рада зауствићемо се на ангажовању фрулаша Милинка Ивановића-Црног у оквиру пројекта „Подигнимо Ступове“. Наиме, реч је о свирачу који има

статус „мајстора фруле“, што га квалификује као квалитетног интерпретатора народне музике савременог стила. Овој области стваралаштва Милинко је дао и сопствени допринос снимајући ауторска кола по узору на референтни стилски језик. На позив Биљане Крстић, захваљујући којој је остварио „ново музичко искуство са новим аранжманима и темама“, ушао је у област *етно* музике, коју и сам види као нешто другачије од онога што је до тада свирао. Повезавши се са Љубом Димитријевићем и осталим идејним творцима пројекта „Ступови“, Милинко је остао препознатљив као извођач и аутор музике за коју сматра да представља „азбуку духовне музике“ (транскрипт разговора са Милинком Ивановићем, друштвене мреже, 2024. године).

Карактеризација овог стила као духовног остварује се пре свега тематиком текстова, који исходе из праксе певања у цркви: „Маријо славна“, „Христос воскрес, радост донесе“, „Песма о недељи“, „Све што дише нека хвали Господа“ [примери бр. 23-26]. Поред тога, религијска симболизација постигнута је и употребом других симбола, попут византијске мелодике, групног вокалног певничког израза мушког или мешовитог певања и звукова звона и клепала као директних означитеља референтног контекста. У погледу избора осталих музичких средстава примећује се апострофирање улоге традиционалних инструмената, попут тамбуре, тарабуке, тапана, фруле и гајди, којима се указује на аутентичност наслеђа. Њихов третман најбоље се може описати као савремен приступ традиционалном изразу: деонице се крећу у оквирима једноставне, репетитивне концепције, дијатонски конципиране у ужем амбитусу, али њихово доследно и утврђено извођење, детерминисаност макроформе кроз дихотомију „форшпил-песма“ и одсуство варирања сугеришу на музичаре чија каријера није била значајније прожета сеоским наслеђем. Однос духовног и световног актуелизује принцип изградње идентитета заснованог на средњовековној парадигми, симболично представљајући ову музику као основу његове изградње.

Уграђена у медиј рекламних спотова, документарних телевизијских емисија и других званичних и незваничних визуелних садржаја, симболика карактера *етно/World Music* употребом различитих знакова који осцилирају на линији локално-глобално, духовно и световно, појачава ефекат емоционалних

реакција кључних за стварање навике замишљања ових веза као природних.¹²⁷ То омогућава даљу семантичку разраду музике и њених протагониста охрабрених да у контексту државних и верских празника заузму једно од централних места.¹²⁸

Вишеструка апликативност музичких садржаја потврђује идеологију *World Music*-а, која „промовише интеркултурни контакт и идеју дијалога“ истовремено подупирући „представе о географски омеђеним и непроменљивим (традиционалним) културама звука“ (Ненић 2006: 44). Повезујући замисли историје, културе, духовности и друге симболе који изазивају сентименте међусобне солидарности, „измишљене традиције“ релевантне су за модерну нацију као „иновацију“ која ове феномене обједињује у јединствен склоп (Hobsbom 2011: 25).

*

У постсоцијалистичком периоду интересовање све већег броја младих фрулаша, појачано експанзијом нових жанрова и њихових протагониста нарочито у периоду након 2000-их година, актуелизовало је и питање педагогије у процесу преношења технике свирања, стила и репертоара. Едукација се, као важан део политике засноване на принципима очувања националног идентитета, спроводи кроз формалне и неформалне процесе базиране на различитим методама рада.

За разлику од некадашњег начина учења, ослоњеног на једноставно присуство у свакодневици из које су, окружени звуком фруле, млади дечаци – чобани „крали занат“ гледајући, а потом и самостално покушавајући да имитирањем покрета прстију досегну жељени звучни идеал (Nenić 2020: 29, 34), модерно доба показује повећан захтев за директнијим контактом са менторском фигуром. Самоуки свирачи нису непознаница модерног доба, али се од претходног разликују у погледу технике те самоукости, у виду ослањања на савремене дигиталне садржаје и софтверске могућности, који посредују у процесу учења. Велики број фрулаша је половином двадесетог века стасавао слушајући

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=SqEPRHCD8tg> (приступљено: 30.08.2023);

https://www.youtube.com/watch?v=_prkrBrH9bY (приступљено: 30.08.2023);

<https://www.youtube.com/watch?v=0tqrtyV6Eck> (приступљено: 30.08.2023);

<https://www.youtube.com/watch?v=nmCB5Xif98c> (приступљено: 30.08.2023).

¹²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=EFVsoBj1QOs> (приступљено: 30.08.2023).

програм Радио Београда, при чему је Сава Јеремић био неприкосновени узор. Трансформација начина учења омогућила је свирачима избор који превазилази утицај непосредне околине, што је самим тим допринело и постепеној модификацији локалних репертоара приликом формирања „укуса и културних потреба новостворене југословенске нације“ (Исто: 36). У потрази за репертоаром и жељеним стилем, фрулаши млађе генерације често посежу за доступним садржајима на дигиталним платформама, који обликују њихов музички укус и начин интерпретације (Исто: 38).

Поред предности које имају дигитални медији, трансфер знања доминантно се одвија кроз туторски рад у неформалним облицима учења свирања у приватним „школама“ фруле, које свирачи организују самостално или при удружењима различитог типа.¹²⁹ Принцип рада, методологија, организација наставе и репертоарско-стилска политика, разликују се у зависности од фрулаша-руководиоца, који преноси сопствена музичка искуства. Заједничко за већину ових удружења јесте функционисање према методама демонстрације са понављањем и конкретних индивидуално прилагођених инструкција.¹³⁰ У погледу репертоара доминантно се обрађује материјал из домена савремене праксе, што додатно потврђује и употреба штимованих фрула. Будући да представља део репертоара старијих свирача, који немају развијене методолошке и педагошке принципе рада са младима, традиционална пракса више је ослоњена на посредне моделе учења, при чему је улога ментора најчешће само корективне природе.

Идеја према којој се концепт очувања фрулаштва у контексту ревитализације националног идентитета односи на *традиционални стилски комплекс*, уграђена је у првобитни план и програм Етномузиколошког одсека, који се по први пут формира у музичкој школи „Мокрањац“ у Београду 1995. године. Овај важан моменат означио је укључивање традиционалних пракси у систем формалног музичког образовања, при чему је свирање на фрули од 2004. године

¹²⁹ Користећи сопствене или програмске структуре постојећих манифестација, нека од познатијих удружења активно се баве едукацијом, очувањем, ревитализацијом и дисеминацијом фрулашке праксе: Удружење фрулаша „Адам Милутиновић“ (Крушевац), Удружење фрулаша и етномузичара „Fluјer“ (Осаница), Школа младих фрулаша „Копачичка фрула“ (Брус), Школа фруле „Свети владика Николај“ (Крагујевац), Школа фруле при Културном центру Бор, Удружење за неговање народне традиције „Етнос“ (Чачак).

¹³⁰ Иако је за потребе своје школе фруле – „Свети владика Николај“ предвидео учбеник Милоја Лазовића као део пакета који полазници купују/добијају, Милинко Ивановић-Црни се током обуке ослања искључиво на демонстративне методе.

постало део образовног процеса и у музичкој школи „Стеван Мокрањац“ у Краљеву. Међутим, услед недостатка стручног кадра први наставници били су народни свирачи, чији је приступ био ограничен сопственим виђењем фрулашке праксе. Према сведочанствима ученика и запослених, а и на основу личног искуства, може се закључити да је предвиђен план и програм био подређен индивидуалним начелима и идејама наставника, који нису поседовали формално музичко образовање. Влада Баралић (ОМШ „Мокрањац“ у Београду) и Срећко Перчевић (ОМШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву) припадају групи народних свирача, која фаворизује искључиво савремену праксу. Руковођени тим принципима, у супротности са планом и програмом, двојица наставника однеговала су генерације ђака на популарном репертоару *савремене шумадијске стилске формације*. Постизање овог циља се у погледу методике наставе разликује: Влада Баралић је начин рада заснивао на методи демонстрације са понављањем, карактеристичан за неформалне облике учења, док је Срећко Перчевић у настави користио сопствене нотне записе.¹³¹ Живојин Миљковић-Пашко је у време рада у СМШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву 2004. године био кореограф у КУД-у „Абрашевић“ у Крагујевцу, са којим је често наступао и као солиста на традиционалним инструментима. Користећи нотне записе као помоћно средство, Пашко је преносио селектован стилизовани материјал из области Шумадије. У недостатку снимака, будући да коришћен извор није представљао оригинални материјал, већ адаптацију за потребе свирања у оркестру, дословно извођење записа у погледу стила испоставило се као недостатно. Стога се произвољна интерпретација мелодија ослањала на сопствени, као и на осећај наставника, без додатног објашњења о могућностима и начинима обликовања у оквиру одређеног стила. Настава традиционалног свирања је од 2005. године у СМШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву била поверена др Злати Марјановић, која је, по узору на факултативну наставу *Тонске основе српског музичког наслеђа*,¹³²

¹³¹ Своје методолошке поступке, репертоар и виђење фрулашке праксе, Срећко Перчевић је објединио у два *Приручника за наставу фруле* 2011. и 2014. године у издању МШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву. Упркос бројним мањкавостима, обе публикације и данас се користе као основно средство за рад у ОМШ „Стеван Мокрањац“ у Краљеву.

¹³² На иницијативу професорке солфеђа др Александре Милетић, предмет *Тонске основе српског музичког наслеђа* осмишљен је као део факултативне експерименталне наставе, утемељене у истраживањима тоналних основа српског музичког наслеђа Миодрага Васиљевића. Обраде Васиљевићевих записа по узору на теоријски концепт разрађен у студији *Југословенски музички*

инструменталну и вокалну праксу објединила у форму *етно*-ансамбла. Са циљем промоције и популаризације одсека, ансамбл је изводио обраде вокалне традиционалне музике Србије и Балкана, при чему је фрула била један од инструмената који се прилагођавао тим потребама. Важно је у контексту ширег поимања националног идентитета напоменути и то да је развој краљевачког одсека био прожет тесном сарадњом са црквом, која је била и организатор честих наступа ђака. Осим тога, поједини програми започињали су беседама свештеника о значају традиције за развој културе.

Узимањем у обзир хетерогеност фрулашке праксе у целини приликом израде нових планова наставе и учења 2019. и 2020. године, постигнуто је усаглашавање различитих праваца и приступа са законским регулативама у систему наставе. Главни циљеви реформе основног и средњег музичког образовања предвиђају заступљеност стилски хетерогеног репертоара са територије целе Србије, као и додатну могућност самосталног „импровизовања и компоновања нумера у духу традиционалног облика музицирања, чиме се додатно подстиче креативност код ученика“¹³³ [пример бр. 21].¹³⁴ Индикаторе резултата постигнутих у сарадњи са Заводом за унапређивање образовања и васпитања представљају успешни наступи ученика на Републичком такмичењу, које организује Заједница музичких и балетских школа Републике Србије [пример бр. 22].

У контексту едукације важно је напоменути да је од 2020. године свирање на фрули уведено као обавезна пракса на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, у оквиру предмета *Традиционално народно певање и свирање*. Организација наставе је таква да пружа могућност за групни облик рада, при чему се текст-метод комбинује уз демонстрацију са понављањем. Током осам семестара студенти основних студија упознају се са техником свирања, начином добијања тона, артикулације и апликатуром одговарајућом за добијање

фолклор 1 (1950), привукле су велики број ђака и наставника укључених у интерпретацију ових аранжмана, што је иницијално и формирање Одсека. Све до 2015. и 2016. године Одсек је функционисао руководећи се оваквим начином рада.

¹³³ План наставе и учења за средње музичко образовање у моменту писања дисертације није јавно доступан на званичном сајту Министарства просвете и Завода за унапређивање образовања и васпитања.

¹³⁴ Снимак илуструје финални део матурског концерта Матеје Стевановића, ученика Одсека за српско традиционално певање и свирање МШ „Стеван Мокрањац“ из Краљева (класа Борисав Миљковић), који су ђаци сами осмислили комбинујући мотиве настале у духу *етно* музике.

једноставних мелодија из опуса фолклорног наслеђа шумадијског традиционалног стила. Паралелно са визуелно-практичним инструкцијама студенти добијају и упутства о могућностима шире употребе тонских потенцијала инструмента, елементима који се препознају као обележја различитих стилова, и начинима препознавања звучних елемената са циљем имплементације знања приликом транскрибовања мелодија. Студенти са израженијим свирачким способностима и искуством стеченим током претходног школовања имају прилику да кроз индивидуалну наставу унапређују своје умеће кроз стилски различит програм. Од суштинског значаја за стицање сензибилитета приликом интерпретације и препознавања стила су теренски снимци, који се, уз поменуте методе рада, интензивно користе у настави. Поред фруле, студенти имају прилику да се усавшавају и на другим традиционалним инструментима, а део постигнутих резултата могуће је чути на концертима које организује Катедра за етномузикологију.

%

Поред *ривајвла* и појаве зближавања и укрштања различитих жанровских модела у хибридно стилску структуру, савремена пракса социјалистичког периода и даље је актуелан правац, коме тежи велики број младих фрулаша. Истина, ново доба не делује нарочито афирмативно када су у питању креативни процеси; пресвиравање постојећих модела и конкретних композиција представља доминантно средство изражавања. Један од разлога свакако се може тражити у педагошким процесима који нису довољно подстицајни, чак ни према интерпретацији стилски различитог репертоара. У великим продукцијским кућама попут ППП-РТС-а, осим поменутих албума Боре Дугића, Веље Кокорића и Тихомира Пауновића, који стварају неку врсту апотеозе сопственом постигнућу, оригинално стваралаштво је у застоју. Индивидуални напори свакако постоје и могу се видети у оквирима локалних и приватних издања, чија дистрибуција је усмерена на јутјуб канале и невелик број пратилаца из круга пријатеља на друштвеним мрежама. Известан помак у овом смислу представља иницијатива организатора Сабора фрулаша у Прислоници, који су недавно покренули конкурс за савремену композицију на фрули. Међутим, овај сегмент још увек није изазвао

ефекат даље дисеминације индивидуалног стваралаштва, а самим тим ни стекао значајнију пажњу шире публике.

Одлике постсоцијалистичког периода не би требало тражити у партикуларном квантитативно доминантном стилу, већ у збиру поменутих опција које стварају еклектичан систем вредности базиран на плуралности различитих приступа. Неотрадиционално оживљавање и осмишљавање пракси почива на симултаности хетерогених израза остварујући идеју неонационалног идентитета, схваћеног као врсте реактивације и поновног успостављања идентитета који је током социјалистичког периода био стигматизован. Контекст „плуралног мултикултуралног постмодернизма“ (Шуваковић 2004: 39) гарантује опстанак и равноправну укљученост елемената фрулашке праксе у сфере приватног и јавног, локалног и глобалног, личног и националног друштвеног простора. Убрзаном конверзијом ових корелата и њиховим презначавањем (све што је лично најједном постаје јавно, а све што је глобално доживљава се као део најличније идентификације), преиспитују се локативне и темпоралне перспективе свакодневне перцепције. Неонационална реалност заснована на неотрадиционалној растреситој основи, успоставља нова значења указивањем на то да „не постоје целовити и интегришући филозофски, идеолошки и естетско-уметнички системи, него само фрагментарне праксе“ (Šuvaković 2011: 577).

ЗАКЉУЧАК

Полазећи од становишта према коме је музика „људски организован звук“ (Blacking 1973: 3-31) детерминисан односом актера (који га у одређеном моменту обликују) и околностима друштвено структурираних „научених образаца понашања“ (Merriam 1964: viii), фрулашка пракса је у дисертацији разматрана у контексту ширих историјских, политичких и социолошких оквира, с једне, и конкретних конситуационих извођачких прилика, с друге стране, као факторима моделирања друштвено прихватљиве, разумљиве и смислене музичке активности. Будући веома заступљен и распрострањен инструмент са дугим трајањем, чији континуитет на овим просторима потврђују релевантни археолошки, ликовни, књижевни, етнографски и етномузиколошки извори, фрула и извођење на фрули у свакодневним животних ситуацијама осведочено је и различитим фазама развоја индивидуалног и колективног идентитета. Препозната од стране појединаца и група као део „сопственог културног наслеђа“, које преношено с генерације на генерацију пружа „осећај идентитета и континуитета“, фрулашка пракса је уписом у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Републике Србије (2012) прокламована као културни елемент од националног значаја. Њено значење као својеврсног националног симбола (у семиотичком смислу) потврда је изражене вредности и улоге коју има у креирању идеја националног идентитета. С обзиром на то да многи носиоци праксе свирања, али и шира популација, фрулу на различите начине доживљавају као обележје нације, а да притом нису упознати са овим званичним статусом, идентификација са колективом посредством музичког инструмента у раду је представљала посебно интригантно питање. Замисао према којој је фрулашка пракса истакнуто национално обележје представљала је полазну хипотезу докторске дисертације. Циљ рада није био директно у вези са потврђивањем ове премисе, већ са истраживањем начина, могућности и механизма, који су у дијахронијском следу довели до испуњавања идентификационих критеријума. То не значи да је фрулашка пракса одувек имала значење националног симбола, већ да су различите политике и поетике то омогућиле у данашњем, а извесно и у будућем тренутку. Стога је у раду велика

пажња посвећена јавној перцепцији фрулаштва и националне свести, као релевантних показатеља развоја ових идеја у прошлости.

Почетна хипотеза ослањала се на питање улоге музике у друштву коју постмодерна научна мисао тумачи као формативно-рефлексивни принцип међусобне карактеризације, при чему се музиком тумаче збивања на макро-социјалном нивоу, уједно доприносећи њиховом обликовању. Конструктивна улога фрулашке праксе најочигледнија је у критичним моментима редефинисања друштвене парадигме сагледавања културних система у контексту националног идентитета, при чему музика учествује у том процесу мењајући сопствени израз. Прецизније, како примећује Тимоти Рајс, „(...) мењају је музичари који желе да учествују у изградњи новог идентитета (саморазумевања) и симболичке презентације и репрезентације тог саморазумевања према другима утичући подједнако и на перцепцију других“ (Rice 2007: 26, 27). Промена естетике и начина музичког мишљења последица је адаптирања музичког језика у односу на социополитичке околности. Праћењем развојног процеса свирања на фрули и њене свакодневне примене на овим просторима указује се на друштвене и културне рефлексије, чије промене су видљиве у самом звуку. Резултати анализе стила потврђују да фрулашка пракса, поред тога што је директно условљена конситуационим приликама које генеришу специфичне стваралачке принципе (попут музикализације доколице приликом чувања стада), подједнако доприноси конструисању стварности у околностима свакодневног живота. Стога се као допуна почетној хипотези јавила тврдња да је идентитет, као врста менталитета (својства, начина, дизајна, ефекта) нације, могуће окарактерисати појмовима музичког стила. Укорењене у обрасцима наученог понашања, корелације фрулашке праксе и националног идентитета тумачене су као нефиксиране категорије у перманентном процесу мутације, прилагођавања и међусобне корекције, који за резултат има наставак фрулашке праксе и њену перцепцију у контексту националног.

Са упориштем у постмодерној конструктивистичкој научној парадигми, која друштвене феномене проблематизује као релационе, флуидне и нецеловите категорије, рад је базиран на интердисциплинарној мрежи теоријских приступа који питање идентитета сагледавају из различитих научних позиција.

Примордијалистичко-инструменталистичка поставка истиче могућност управљања и тумачења, односно конструисања прошлости према сопственој визији садашњости. Циљ истицања генеалогских датости јесте прихватање неумитности – позива представљеног као природна реакција изазвана сентиментима међусобне солидарности (Dženkins 2001: 81). Смисао ових „мобилизаторских идеја“ (Putinja i Stref-Fenar 1997: 107, 108) у Србији највише долази до изражаја у постсоцијалистичком периоду оправдавања бивањем нације, истицањем континуитета средњовековних пракси окарактерисаних као духовно, морално, традиционално наслеђе. Позивање на заједничко порекло, религију и језик представља ефектно средство усмеравања друштва „одозго“, омогућавајући продирање у различите аспекте културе. Будући да је фрулашка пракса саставни део уобичајених животних интеракција, теоријска проблематизација свакодневице као кључног упоришта националног идентитета у радовима Тима Едензора, Хариса Бергера и Ђоване дел Негро, представља важно теоријско становиште. Сагласно концепцији свакодневице у смислу „интерпретативног оквира“ дефинисања „очигледних“ феномена који се „репродукују на нерелексиван начин“ (Edensor 2002: 17, 18; Del Negro and Berger 2004: 4), могуће је културни идентитет посматрати у збиру локалних специфичности као хетерогену фрагментарну структуру. Стандардизација се као основни вид државног уређења, према мишљењу групе аутора, издваја као кључни предуслов стварања нације (Anderson 1998; Smit 2010, Gellner 1983; Ериксен 2004). Јавна, масовна и свима доступна култура омогућава потпуну интеграцију друштва заснованог на унифицираним и јединственим обрасцима препознатим као заједнички именованих актера. Према овом становишту замишљање „хоризонталног другарства“ као облика специфичне солидарности (Anderson 1998: 127), остварује се средствима масовне комуникације, стандардизованог језика и образовног система, неопходног за профилисање грађана у индустријски уређеном модерном друштву (Gellner 1983: 35-38; Eriksen 2004: 191). Последица деловања ових синхронизованих државних механизма је културна хомогенизација у којој локалне праксе све више губе на значају. Најзад, релевантно теоријско упориште разматрања националног идентитета представљало је и питање односа индивидуалног и колективног, при чему се пракса свирања на фрули самерава

односом појединца према референтном систему, који се разумева као музичка традиција (Лајић-Михајловић 2007: 139). Идентитет се гради у дијалектичком односу субјекта и групе, а фрулашка пракса у потреби да се оригиналним решењима удаљи од традиције и немогућности да се то у потпуности оствари (Исто: 138). На овом принципу непрестаног „клацкања“ почива континуитет праксе као један од предуслова успостављања везе културних појава са националним идентитетом.

Сагледавање фрулашке праксе у виду друштвеног феномена, чији континуитет је у сагласју са потребама дефинисања националног идентитета, происходи из разумевања културе као динамичне категорије са израженим трајањем, испреплетаним променама који постају њен саставни део (Лајић-Михајловић 2007: 137). Имајући у виду то да је звучни спецификум ових процеса немогуће описати као синхронијски и дијахронијски хомогену структуру, истраживање еволутивних принципа захтевало је обимнији музички узорак, прикупљен сопственим теренским радом, употпуњен доступним материјалом званичних аудио издања и грађом похрањеном у Фоноархиву Факултета узичке уметности у Београду. Интуитивна предзнања стечена практичним познавањем праксе свирања на фрули, као и дугогодишњим педагошким радом у формалним и неформалним едукативним оквирима, омогућила су солидну емпиријску основу за препознавање елемената кључних за дефинисање норме музичког израза. Концептуализација стила полази од хипотезе да се карактеризација националног идентитета препознаје у начину обликовања звучног спецификума, при чему су обе категорије посредоване перцепцијом дијахронијског развоја културе и друштва.

Утемељена у савременим теоријским поставкама Срђана Тепарића, анализа стила у контексту савремене етноорганологије показала се као сврсисходно гледиште указивања на закономерности обликовања музичког звука, које почивају на развоју музичког мишљења у одређеним друштвеним околностима. Омеђене географским, конситуационим, контекстуалним – једном речју животним условима који детерминишу музички израз, одлике стила препознате су као друштвене норме у којима се идентификују различити видови манифестовања индивидуалног и колективног идентитета. На основу издвојених *стилских црта*,

стилских формација и стилских комплекса утврђено је да се фрулашка пракса као део развојног процеса на различите начине испољава у својству динамичног феномена. Иако се перцепција стила одвија у целини акустичке слике, као симултано дејство партикуларних елемената музичког звука и околности које артикулишу његова значења, издвајање појединачних аспеката (*стилских црта*) допринело је дубљем разумевању законитости њиховог комбиновања и уклапања на којима почивају даљи нормативни принципи (*стилске формације и стилски комплекси*). Такође, поједине *стилске црте* показале су се као индикативно средство дочаравања сеоског амбијента и архаичних облика културе, чијом употребом се у контексту сценске реактивације традиционалног наслеђа директно реферира на одређени стил. Засноване на навикама бивања у култури, особености музичког израза артикулишу се како у дијахронијској (*традиционални и савремени стилски комплекс*) тако и синхронијској перспективи у виду истицања локалних специфичности омеђеног културног подручја (*шумадијска стил, североисточни српски и влашки стил, југоисточни стил*).

Питање стила, осим као музичке структуре, у дисертацији је додатно разматрано из угла етномузиколошког постулирања социолошких и културолошких чинилаца, које према Нетлу и Блекингу заузимају кључно место у одређивању врсте музике (Nettl 2015: 380, Blacking 1973: 17). Поред аудитивне, неопходна за разумевање особености музичког стила је и перцепција друштва у целини: „Можемо се сложити да је музика звук организован као друштвено прихватљив образац, да се музицирање може схватити као облик научног понашања и да је музички стил базиран на ономе што човек бира из природе као део личне културне експресије...“ (Blacking 1973: 25, 26). Природно окружење, систем привређивања, норме и навике стечене опхођењем унутар заједнице, наслеђени обрасци понашања утврђени у прошлости, историјске појединости и начин њиховог тумачења, развијање свести о колективном културном јединству, однос према традицији у смислу задатих вредносних система, фактори су који уређују естетске критеријуме као адекватне одговоре на поменуте друштвене чиниоце. Разлоге постојања утврђених музичких форми, третирања инструмената и њихових морфолошких и ерголошких спецификација у вези са постизањем звучног идеала, обликовања праксе свирања, треба тражити у одговору на

ванмузичка питања. Дефинисање инструмента фруле проблематизовано је у другом поглављу дисертације у вези са контекстуалним, конитуационим, терминолошким, морфолошким, ерголошким, акустичким корелацијама, са циљем указивања на услове који музички звук обликују на специфичне начине. Развој појединих жанрова повезује се са функцијом фруле у одређеним ситуацијама. На основу компаративне анализе музичких и друштвених структура закључује се да је формирање стилски заокружених категорија фрулашке музике директна последица ванмузичких генеративних фактора, што потврђује Блекингове тврдње да „ниједан музички стил не поседује 'сопствене услове': његови услови су услови друштва и културе, као и тела људских бића која их слушају, продукују и изводе“ (Blacking 1973: 25).

С друге стране, поред постојања евидентних разлика, музички дијалекти почивају и на елементима који сугеришу сродан принцип музичког мишљења (у погледу избора жанрова, морфолошких карактеристика инструмента, тембровско-акустичких својстава, композиционих принципа, макроформалног обликовања итд.), што сведочи о постојању јединства музичког изражавања на ширем друштвеном плану.

Покушаји да се издвојени музички покрети сагледају у светлости семиотичке теорије Фердинанда де Сосира и Чарлса Сандерса Пирса кроз елаборацију Томаса Турина, резонирају са настојањима успостављања значења којима се категорије националног идентитета и фрулашке праксе међусобно дефинишу. Чворно аналитичко место семантичког превођења звучних импулса у наративни, асоцијативни дискурс базиран на естетским, емоционалним, афективним и логичким ефектима, заузима идентификовање музичких знакова и објеката који се у процесу семиозе конотирају (и међусобно замењују). Одређивање музичког знака у раду исходи из аналитичке процедуре дефинисања структурних тежишта стила, која се препознају на различитим нивоима музичког ткива (од орнамента до жанра – од *стиле* до *комплекса*). Успостављање значења полази од претпоставке интуитивног препознавања искуством стечених навика повезивања одређене врсте импулса са околностима у којима су оригинално употребљени у процесу комуникације. Полисемична и апстрактна природа инструменталне праксе омогућава познаваоцима стила да се користе

значењима успостављеним у оквирима међуљудске интеракције као дела свакодневног комуникативног процеса. Свирачи свесно употребљавају одређене знаке препознавања како би се идентификовали са референтним системом. У зависности од личне стратегије поистовећивања са ванмузичким одредницама, појединци бирају музичка средства којима ће истаћи географско порекло, етничку припадност, значај локалног наслеђа или сопствено умеће. Дијакхронијским прегледом фрулашке праксе утврђено је да је овакав приступ својствен фрулашима који сопствени језик граде у контексту савремене или праксе свирања у постсоцијалистичком периоду, у коме је симболизација повезивања са традиционалним наслеђем значајно изражена. Имајући у виду семантику музичких елемената закључује се да се извођачи употребом различитих средстава идентификују на другачије начине, односно да остварују могућност тренутне ресемантизације личног идентитета у контексту историјских, географских или етничких референци. Музичка продукција је показала да порекло представља ствар позиционирања, а не унапред задатих датости, на шта упућује свирање српских и влашких кола независно од етничке припадности самих фрулаша. Семиотичка анализа фрулашке праксе не одбацује могућност вишеструког одређења знака, као и његову замену са објектом који у даљем процесу семиозе постаје знак за други објекат. Самим тим, закључује се да специфичан музички склоп као систем знакова има моћ да код слушаоца, посредством емоционалног, естетског, логичког и афективног дејства, на различите начине изазове асоцијативне представе националног идентитета, усклађене са претпостављеним емпиријским и когнитивним процесима препознавања звучних импулса, с једне, и конситуационих/контекстуалних околности њиховог обликовања, с друге стране.

Интердисциплинарни теоријско-методолошки приступ компаративног сагледавања музичких и ванмузичких релација омогућио је увид у секвенце друштвеног развоја у којима фрулашка пракса има одређену позицију. Музички стил постављен у историјски контекст позициониран је у односу на формирање националног идентитета у различитим социополитичким околностима. Увидом у податке добијене из различитих извора, у раду су издвојена четири кључна модела формирања и обликовања друштвених и културних реалности, који

резонирају са одређеним типом националног идентитета, односно са фрулашким музичким стилем.

Средњовековна парадигма има више историјски значај маркирања почетних импресија о успостављању српске националности на овом простору. Примордијалистичке/инструменталистичке идеје генеалогске повезаности са пракоренима нације у јавном наративу актуелизују овај период као извориште етничког, духовног, територијалног и културног јединства, стварајући адекватну културу сећања обележавањем важних датума. У докторској дисертацији је, поред савременог романтизовања „историјске домовине“ као „колевке“ и уточишта инспирације културног стваралаштва (Smit 2010: 23), разматрано и њено објективно значење у креирању народног јединства. Културну окосницу, услед неразвијене саобраћајне, комуникационе и едукативне инфраструктуре, чинило је усмено стваралаштво, засновано на одржавању локалног наслеђа. Увидом у археолошке, писане и ликовне изворе, закључује се да је фрулашка пракса као пастирски инструмент била саставни део свакодневних активности у животу средњовековног човека. Уколико се усудимо да говоримо о националном културном идентитету можемо једино тврдити да је његова основа била фрагментарне природе, у виду мозаика хетерогених независно одржаваних пракси, на оси источних, византијских и западних утицаја. Упркос томе, перцепција средњовековне државе данас оснажује идеје друштвеног јединства неопходног за подизање националне свести.

Национални идентитет у 19. и првој половини 20. века формира се као реакција на вишевековну владавину турских освајања ових простора и хегемонију оријенталних културних утицаја. Током овог периода испуњавају се неки од основних услова остваривања нације који су, према савременом научном становишту у корелацији са развојем државе као модерног феномена 18. и 19. века (Putinђа i Stref-Fenar 1997; Nedeljković 2007; Прелић 2008; Smit 2010). Поред успостављања државне администрације, институција и градова формирају се идеје о заједничкој, масовној и унифицираној култури неопходној за стандардизацију друштва (Gellner 1983; Eriksen 2004). Насупрот тенденцијама стварања садржаја који се из уобичајених активности издвајају својом „посебношћу“, у народу су, услед слабо развијене институционалне инфраструктуре (Илић Рајковић 2022: 52)

и сеоског начина живота, веровања и навика, патријархално уређених, родбинских и племенских организација, очувани архаични облици усменог стваралаштва (Карић 1887: 91, 152; Ђорђевић 1923: 24, 49; Цвијић 1922: 252-257). Доминантан вид музицирања чини партиципаторна, свакодневна пракса базирана на традиционалном наслеђу, генерацијама преношена као научен образац понашања у оквиру локалне заједнице. Увидом у литературу која обрађује етнографске податке из народног живота, закључује се да је фрула – један од најраспрострањенијих инструмената на овим просторима, имала изражену друштвену позицију приликом заједничког светковања локалне заједнице. Заступљена у бројним конситуацијама „на поселима, и на игранкама, и при раду, и за стоком, и на путу“ (Ђорђевић 1922: 162), фрулашка пракса заузима важно место приликом дефинисања националног идентитета овог периода, који се може разматрати као поларитет градске и сеоске културе.

Карактеризација нације у овом периоду може се дескриптивно представити *традиционалним стилским комплексом* у пресеку музичких и ванмузичких импликација које стварају јединствен музички израз. Стваралачки домети условљени карактеристикама инструмента одају утисак једноставног начина изражавања жанровски обликованог у односу на употребу у одређеним ситуацијама. Естетика је детерминисана утилитарном функцијом инструмента током чувања стада или плесних догађаја приликом окупљања заједнице. Стилском и семиотичком анализом указано је на партикулрална средства којима се јасно реферира на идентитет изграђен у овим условима: гутурална и техника свирања „са заржавањем“, легато артикулација повезивања тонова у циљу додатне ритмизације музичког тока, метроритмичка структура и темпо усклађен са кинетичким покретом, унутрашња организација мотива, фраза и делова, слобода макроформалног обликовања, композициони и варијациони принцип, недоследна орнаментација, изражене дијатонске структуре ужег амбитуса, солистичко извођење, рубато метроритмички систем чобанских мелодија итд. Разлике у начину живота изазване природним условима и навикама прилагођавања исказане су кроз стилске формације које шумадијски, североисточни и југоисточни простор разграничавају у музичком смислу.

Задржавајући локалне специфичности као основни принцип међусобне комуникације, национални идентитет у 19. и првој половини 20. века можемо укратко дефинисати као традиционалан, фрагментаран, сеоски, повезан породичним, братским, племенским и етничким генеалогским повезницама, а његове носиоце као *традиционалисте*.

Услови за потпуно остваривање националног програма, парадоксално, стекли су се у периоду конституисања „супранационалног“ социјализма (Smit 2010: 227), који етничке границе поништава у корист ширег југословенског принципа. Промена друштвене парадигме означила је почетак новог егалитарног поретка, чији је носилац радничка грађанска класа, формирана у контексту индустријског економског система. На фрулаштво и друге облике народног стваралаштва највише је утицала потреба да се нови обрасци изражавања појмовно изједначе у концепту уметности која почива на идеји „естетичког утилитаризма“ (Димић 1999: 113, 114). Као практично средство постизања поменутих циљева јавља се стилизација традиционалних, доступних, једноставних и лако схватљивих форми, које нису у супротности са идеолошким начелима. Музички текст третира се као самосвојан и аутономан, чија вредност исходи из постизања естетских а не функционалних начела. За разлику од непредвидљивости друштвених акција презентацијски перформанс унапред је осмишљен и прецизно дизајниран догађај, утемељен у претпоставкама пажљивог слушања и усредсређивања на детаље.

Директна последица стандардизације музичког израза усклађеног са групним музицирањем на основама западноевропског хармонско-тоналног језика, јесте новији тип инструмента са бољим акустичко-тонским перформансама, неопходним за постизање постављених циљева. Могућности које савремени инструмент пружа обезбеђује извођачима прецизно тонално одређивање и развој мелодијске линије у распону од преко две октаве, уз додатно хроматско проширење основног тонског низа. На основу издвојених музичких параметара, који се очигледније диференцирају у поређењу са традиционалним наслеђем, закључује се да *савремени стилски комплекс* као стилизовани облик народне музике у потпуности одговара потребама социјалистичког егалитарног друштва. Прихваћен модел музицирања готово у потпуности је маргинализовао репертоар и

поједине принципе традиционалне праксе (попут пастирске свирке, гутуралног начина извођења, произвољног макроформалног обликовања итд.) у виду „застарели“ начин интерпретације. Из тога происходи и размишљање да је захваљујући промени друштвене парадигме у социјалистичком периоду, претходни културни модел националног идентитета временом постао унутрашња „другост“, истичући некадашње свакодневне елементе као „спектакуларне“ и „сензационалне“ (Edensor 2002: 11).

Интерпретативне разлике формулисане преко влашког и шумадијског стила свирања, не представљају датости порекла, већ ствар избора појединца који жели да истакне сопствену бимузикалност. Сагласно томе, оба стилска усмерења представљају заједнички, универзалан и комплементаран принцип свирања.

На основу изложеног, социјалистички (над)национални идентитет карактерише се појмовима грађанског, радничког, културно-уметничког принципа, чије јединство почива на стандардизованим и стилизованим облицима народног и оригиналног индивидуалног стваралаштва у народном духу.

Будући да, условно речено није допринео креирању новог–другачијег типа националног идентитета, постсоцијалистички контекст у раду је представљен као неонационална културна парадигма која повезује, комбинује или тек у назнакама реферира на постојеће моделе. Повратком на елементе претходно установљених типова националног идентитета и свирања у вези са њим, има за циљ инструментализацију културних симбола чијим истицањем се потврђују културолошке и етничке (сада националне) разлике и оправдавају новоуспостављене границе међу њима. На тај начин додатно се указује на континуитет нације од чијег трајања зависи снага међусобне солидарности њених чланова. Наглашавање религије, духовности, традиције, косовског мита и исконских вредности део је „ренесансе националног поноса“ окренутог славној средњовековној прошлости (Алексић Чеврљаковић и Грујовић Брковић 2016: 29). Приписивање ових епитета културним елементима независно од њиховог порекла, обезбеђује им национално вредан квалитет моралне чистоте. Постмодернистичко преклапање омогућава преосмишљавање презентационе парадигме не узимајући у обзир реална, већ замишљена симболичка својства – било који садржај уколико се адекватно представи може добити перцептивни

смисао. Иако не толико заступљена, услед појаве других инструмената чијом ревитализацијом је покренуто богатство традиционалног наслеђа, фрулашка пракса, захваљујући претходно успостављеним везама са националним идентитетом, у свим облицима појављивања обезбеђује сигуран сет значења. Конструкције прошлости не рачунају на навике стечене непосредним искуством бивањем у култури, већ на емоционално и естетско рефлексивно позиционирање у односу на замишљену, често „сакрализовану“ прошлост. Потврђена аутентичност инструмента довољна је приликом осмишљавања програма државних свечаности као врсте симболичких „ритуала“, приликом креирања нове културе сећања (Кулjić 2006: 6; Прелић 2008: 316). Увидом у снимке појединих церемонија закључује се да је аутентичност музичког садржаја од другостепеног значаја у односу на сам звук инструмента, којим се постиже жељена атмосфера.

Нови модел националног идентитета у раду је објашњен концептима „ривајвла“ и „измишљања традиције“ који различите естетике и начине музичког мишљења комбинују на релацији локално и глобално. „Препород“ је више опредељен за ревитализацију традиционалног стила свирања у контексту сценске презентације, док „измишљање традиције“ фолклорни узорак користи као инспирацију у оквиру *етно/World Music* усмерења. У дисертацији се не искључује могућност међусобног прожимања ових принципа, посебно имајући у виду њихову уједначену перцепцију. (Нео)традиционалисти себе доживљавају попут „чуvara традиције“, док *етно* музичарима овај статус углавном приписују други. Неопходно је истаћи да концепт „очувања“ и „ревитализације“ делимично реферира на одредбе дефинисане Унесковом Конвенцијом о очувању нематеријалног културног наслеђа селективним избором одређених елемената старијег стила свирања асоцијативно повезаним са традиционалним усмено преношеним стваралаштвом. Управо се у том аспекту открива интуитивно (и непрецизно) разумевање везе фрулашке праксе са националним идентитетом, која је, у сагласности са теоријским приступом предложеним у овом раду, у великој мери остварена и током социјалистичког периода актуелизовања савременог стила свирања. Различит степен укључености локалних и глобалних тенденција обједињених у полижанровску, метажанровску, трансжанровску категорију, тумачи се као „хирбидни“ модел културне и стилске разноврсности (Ненић 2006:

46). Сагласно овим разматрањима, постсоцијалистичку културну парадигму расутих идентитета можемо окарактерисати као хибридни (нео)национални тип.

Следећи закључке Иве Ненић о музици у постсоцијалистичком периоду и поделу друштвених слојева коју Милена Драгићевић Шешић спроводи у односу на „животни стил“ (Dragičević Šešić 1994: 14, 21, 32), закључује се да у Србији постоји неколико типова националног идентитета који се граде у односу на фрулашку праксу:

1. Агрокултурни (пољопривредни) фрагментаран тип формира се у склопу средњовековног и националног идентитета у 19. и првој половини 20. века, а остварује традиционалним стилем свирања;
2. Популистички (новокомпоновани) тип у вези је са радничком грађанском друштвеном парадигмом заснованом на стандардизацији и стилизацији народног стваралаштва у форми јавне, унифициране и свима доступне културе, чије се одлике испољавају преко савременог стила свирања;
3. Хибридни (постсоцијалистички) тип, заснован на постмодернистичком (д)оживљавању различитих пракси и стилова, који омогућава ресемантизацију културних модела, норми и исказа подједнако релевантних и друштвено прихватљивих, релативизујући притом стилски језик фрулашке праксе у виду хетерогеног локално и индивидуално специфичног феномена, прихваћен је као део културне разноликости.

Компаративним сагледавањем националног идентитета и фрулашке праксе у историјској перспективи друштвенополитичких дешавања долази се до сазнања о начинима међусобног уодношавања и кориговања ових категорија, посредованих семантиком музичког стила. Полазећи од „друштвено организованог звука“, на основу резултата истраживања приказаних у докторској дисертацији потврђује се да формирање различитих стилова фрулашке праксе није само ствар „другачијег начина изражавања већ другачијег начина живота“ (Nettl 2015: 372). С друге стране, карактеризација националног идентитета

остварена семантиком издвојених музичких знакова сугерише на претпоставку о „звучно организованом друштву“ (Blacking 1973: 89-116).

Звучни и други чиниоци узети у обзир приликом теоретизације музичког стила потврђују да је фрулашка пракса јединствен културни феномен, чија значења, установљена у пресеку функционалних, контекстуалних и конситуационих оквира, истичу њен симболички значај као обележја националног идентитета у Србији.

*

Повезивање различитих концепата изведених из комплексног интердисциплинарног оквира обезбедило је обухватније и систематичније сагледавање закономерности обликовања фрулашке праксе у контексту друштвених промена на овом простору у широј хоризонталној и вертикалној перспективи. Иако сами по себи предложени теоријски приступи у овом раду нису иновативни, њихово комбиновање кроз тријаду национални идентитет – музички стил – семиотика представља релевантну и универзално дизајнирану теоријско-методолошку платформу за будућа разматрања фрулашке и инструменталне праксе уопште. У докторској дисертацији „Фрулашка пракса у Србији као обележје националног идентитета“ преиспитана су нека од кључних питања артикулисања звучног спецификума у условима континуираног наслојавања, трансформације и прилагођавања потребама заједнице као динамичне категорије. Упоредном анализом закључака изнетих у овом раду указује се на начине на који се аспекти националног идентитета препознају у музичком стилу. Конкретизовањем музичких параметара идентификације експлицирана су значења структурно наглашених и истакнутих сегмената који се надаље перципирају као одлике друштва. Иако спроведени на ограниченом броју музичких узорака, резултати истраживања у овој дисертацији могли би да представљају референтну основу за даља тематска и методолошка продубљивања питања из области етноорганологије, посебно имајући у виду допринос проучавању инструмената који потенцијално претендују на Унескову листу нематеријалног културног наслеђа.

ЛИТЕРАТУРА

Abraham Lincoln and Erich Moritz von Hornbostel. 1906. "Phonographirte Indianermelodien aus British Columbia", *Anthropological Papers Written in Honor of Franz Boas*, New York: G. E. Stechert and Co. 447-474. Онлајн издање: <https://archive.org/details/boasanniversary00laufgoog/page/474/mode/2up> (приступљено: 30.09.2023).

Abraham, Otto and Erich Moritz von Hornbostel. 1909. "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (Berlin)*, Jg.11, 1909/1910, 1-25. [Za internu upotrebu na FMU u Beogradu prevela Jelena Todorović; delimičnu korekturu izvršila Sanja Radinović].

Adler, Guido. 1885. "The Scope, Method, and Aim of Musicology": An English Translation with an Historico-Analytical Commentary, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13 (1981), *International Council for Traditional Music*, 1-21.

Adorno, Theodor. 2002. *Aesthetic Theory*. London, New York: Continuum.

Afisi, Oseni. 2020. "The concept of semiotics in Charles Sanders Peirce's pragmatism", *Trends in Semantics and Pragmatics*, https://www.researchgate.net/publication/343167191_THE_CONCEPT_OF_SEMIOTICS_IN_CHARLES_SANDERS_PEIRCE%27S_PRAGMATISM, 270-274. (приступљено: 18.03.2023.)

Agawu, Kofi. 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Аксић, Нина. 2017. „Функција народних музичких инструмената у обичајној пракси Тимочке области и Сврљига“, *Етно-културолошки зборник XXI*. Сврљиг: Центар за туризам, културу и спорт, 115-134.

Алексеев, Э. Е. 1988. *Фольклор в контексте современной культуры*. Москва: Советский композитор.

Алексић Чеврљаковић, Марија, Катарина Грујовић Брковић. 2018. „Друштвено пожељно памћење. Државне идеологије и покушаји реконструкције идентитета“, *Насљеђе, год. 1, бр. 1*. Бања Лука, 155-168.

Anderson, Benedikt. 1998. *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Biblioteka "Episteme" 16.

Austin, J. L. 1962. *How do things with words*. Oxford University Press.

Bagehot, Walter. 2001. *Physics and Politics or Thoughts on the Application of the Principles of 'Natural Selection' and 'Inheritance' to Political Society*. Kitchener: Batoche Books.

- Baines, Anthony. 1957. *Woodwind Instruments and Their History*. Oxford: Faber.
- Barrett, James. 1996. "World Music, nation and postcolonialism", *Cultural Studies*, Vol. 10, No. 2, 237-247. [prev. Đorđe Tomić]
- Bart, Frederik. 1997. „Etničke grupe i njihove granice“, u: Filip Putinja, Žoslin Stref-Fenar (ur.), *Teorije o etnicitetu*. Beograd: Biblioteka XX vek, 211-259.
- Bart, Rolan. 2013. *Mitologije*. Loznica: Karpos.
- Bartók, Béla and Albert Lord. 1951. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press.
- Bates, Eliot. 2012. "The Social Life of Musical Instruments", *Ethnomusicology*, Vol. 56, No. 3, Society for Ethnomusicology, 363-395.
- Berger M. Harris and Giovanna P. Del Negro. 2004. *Identity and Everyday Life. Essays in the Study of Folklore, Music and Popular Culture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Bezić, Jerko, Milovan Gavaci, Mirjana Jakelić i Petar Mihanović. 1975. *Tradicijnska narodna glazbala Jugoslavije*. Zagreb: Školska knjiga.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?*. Seattle: University of Washington Press.
- Blacking, John. 1987. 'A Commonsense View of all Music': *Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blum, Stephen. 1992. "Analysis of Musical Style", In: Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: An Introduction*. New York, London: The Norton/Grove Handbooks in Music, 165-218.
- Born, Georgina. 1993. "Understanding Music as Culture: Contributions from Popular Music Studies to a Social Semiotics of Music", in: *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*. Raffaele Pozzi (ed.), Florence: Olschki, 211-228.
- Born, Georgina and David Hesmondhalgh. 2000. "Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music", in: *Georgina Born and David Hesmondhalgh (eds.), Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1-58.
- Boyd, Joe. 2009. "Traditional Music and the World Music Marketplace: A Producer's Experience", *Collegium*, Vol. 6, *Helsinki Collegium for Advanced Studies*, 1-6. [prev. Đorđe Tomić]
- Van Dijk, Teun A. 2008. *Discourse and Context*. Cambridge: Cambridge University Press

Васиљевић, Миодраг. 1950. *Југословенски музички фолклор 1. Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета.

Васиљевић, М. А. 2008. *Записи народних песама – Србија*, З. М. Васиљевић (ур.). Књажевац: Нота.

Wergin, Carsten. 2007. „World Music: A medium for unity and difference?“, *Paper presented to the EASA Media Anthropology e-Seminar, 22-29 May, 2007*. (Доступно online: <http://media-anthropology.net> [prev. Aleksa Goljanin, str. 1-14].

Вертков, К. Благодартов Г. и Э. Язовицкая (ур.). 1963. *Атлас Музыкальных инструментов народов СССР*. Москва: Государственное музыкальное издательство.

Веселовски, Александар. 2005. *Историјска поетика*. Београд: Zepter Book.

Вукановић, Маша. 2012. *Културно-уметнички аматеризам. Снага културе*. Београд: Завод за проучавање културног развоја.

Вукановић, Маша и Маријана Миланков. 2023. *Културно-уметничка друштва у Србији: стање, изазови и перспективе на почетку треће деценије 21. века*. Београд: Завод за проучавање културног развоја.

Вукичевић-Закић, Мирјана. 1993. *Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења*. Магистарски рад. Београд: Факултет музичке уметности.

Вукичевић-Закић, Мирјана. 2001. „Музички језик заплањских пастирских инструмената“, *Музички талас*, год. 8, бр. 29. Београд: СЛИО, 44-53.

Вукичевић-Закић, Мирјана. 2003. Биографија проф. др Драгослава Девића, *Човек и музика – професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада (Зборник радова са међународног симпозијума)*. Београд – Велес, 653-658.

Вукосављевић, Петар, Васић, Оливера и Бјеладиновић Јасна. 1984. *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. Београд: Радио-Београд.

Vitezović, Selena. 2017. „Musical Instruments in the Central Balkan Neolithic“, u: Oana Tutilă, Nicolae Cătălin Rîșcuța, Iosif Vasile Ferencz (eds.), *Archeological Small Findings and Their Significance*. Cluj-Napoca: Editura Mega, 7-16.

Geertz, Clifford. 2017. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Gellner, Ernest. 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford and Cambridge: Blackwell.

Giro, Pjer. 2001. *Semiologija*. Београд: Библиотека XX век, Plato.

Gluvačević, Violeta. 2010. „Časopisi i novine u 18. i 19. vijeku – značaj za razvoj srpskog književnog jezika i moderne književnosti“, *Svarog, Časopis za prirodne i društvene nauke*. Banja Luka: Nezavisni univerzitet.

Gojkovic, Andrijana, Ivo Kirigin. 1961. *Tone Series of Serbian Pipes, Ethnomusicology, Vol. 5, No. 2*. University of Illinois Press, 100-120.

Гојковић, Андријана. 1964. „Народни музички инструменти у Његошевим делима“, *Рад X-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије*. Цетиње, 119-123.

Гојковић, Андријана. 1964. „О српским свиралама – јединкама“, *Рад VII Конгреса фолклориста Југославије*. Охрид, 217-222.

Гојковић, Андријана. 1965. „Народни музички инструменти у делима Боре Станковића“, *Врањски гласник, књ. I*. Врање: Народни музеј у Врању, 209-215.

Gojković, Andrijana. 1969. *Narodni muzički instrumenti u Vukovim delima, Etnološki pregled*, 8-9. Beograd, 51-64.

Гојковић, Андријана. 1971. „Народни музички инструменти у делима етнографског карактера Бранислава Нушића“, *Врањски гласник, књ. VII*. Врање: Народни музеј у Врању, 369-375.

Гојковић, Андријана. 1978. „Мокринска фрула“, *Рад XX конгреса фолклориста Југославије у Новом Саду 1973*. Ур. Д. Недељковић. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 159-171.

Gojković, Andrijana. 1980. „O terminologiji narodnih muzičkih instrumenata“, *Zvuk, br. 1*. Sarajevo, 50-58.

Гојковић, Андријана. 1981. „Народни музички инструменти у делима Стевана Сремца“, *Гласник Етнографског института САНУ, књ. XXX*. Београд: Етнографски институт САНУ, 41-50.

Gojković, Andrijana. 1982. „Terminološke sličnosti muzičkih instrumenata“, *Zvuk*, 2. 16-23.

Гојковић, Андријана. 1983. „Музика и музички инструменти у југословенским земљама према путописцима из XVI и XVII века“, *Гласник Етнографског музеја у Београду*. Београд, 91-116.

Гојковић, Андријана. 1985(а). „Историјски пресек друштвене улоге народних музичких инструмената у Срба“, *Гласник Етнографског музеја у Београду, књ. 49*. Београд: Етнографски музеј у Београду, 123-130.

Гојковић, Андријана. 1985(б). „Писани извори у проучавању народних музичких инструмената – значај и проблеми“, *Зборник радова XXXII конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, 525-529.

Gojković, Andrijana. 1985(в). „Putopis kao izvor za proučavanje narodnih muzičkih instrumenata“, *Zvuk 1*. Sarajevo, 59-63.

Gojković, Andrijana. 1986. „O rasprostranjenosti termina za narodne muzičke instrumente“, *Posebna izdanja, knj. LXXVII, Odjeljenje društvenih nauka, knj. 16*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 131-138.

Gojković, Andrijana. 1987. „Terminologija narodnih muzičkih instrumenata u prevodima sa srpskohrvatskog na inostrane jezike“, *Zbornik radova XXXIV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Tuzla, 439-442.

Гојковић, Андријана. 1989. „Настанак и развитак музичких инструмената“, *Гласник Етнографског института САНУ, књ. XXXVIII*. Београд: Етнографски институт САНУ, 157-168.

Gojković, Andrijana. 1989. *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: Vuk Karadžić.

Gojković, Andrijana. 1990. „Proučavanja narodnih muzičkih instrumenata u Srbiji“, *Etnoantropološki problemi – monografije, knj. 9*. Beograd: Odeljenje za etnologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.

Gojković, Andrijana. 1992. „Muzički život u Srbiji devetnaestoga veka prema svedočanstvima trojice inostranih putopisaca (Piroch, Ami Boue, Kanitz)“, *Etnoantropološki problemi, sv. 9*, 87-110.

Gojković, Andrijana. 1994. *Muzički instrumenti: Mitovi i legende, simbolika i funkcija*. Beograd: Cicero.

Големовић, Димитрије. 1980. *Народне песме и игре у околини Бујановца*. Београд: Етнографски институт САНУ.

Golemović, Dimitrije. 1987. *Narodna muzika Podrinja*. Beograd: Drugari.

Големовић, Димитрије. 1989. *Музичка традиција Азбуковице*. Љубовија: Самоуправна интересна заједница културе и физичке културе општине Љубовија.

Големовић, Димитрије. 1990. *Народна музика Ваљевске Колубаре*. Ваљево: Истраживања VI – Ваљевска Колубара.

Големовић, Димитрије. 1990(а). *Народна музика Ваљевске Колубаре*. Ваљево: Истраживања VI – Ваљевска Колубара.

Големовић, Димитрије. 1990(б). *Народна музика титовоужичког краја*. Београд: Етнографски институт САНУ.

Големовић, Димитрије и Оливера Васић. 1994. *Таково у игри и песми*. Горњи Милановац: Типопластика.

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

- Големовић, Димитрије. 2004. „World Music“, *Нови Звук* 24, 41-47.
- Големовић, Димитрије. 2009. *Крстивоје*. Ваљево: Друштво за очување српског фолклора „Градац“.
- Guilbault, Joceline. 2012. “Odiferenciranju 'lokalnog' kroz World Music“, *World Music u Srbiji, prvih 30 godina, 1982-2012, Specijalno izdanje, god. VI – 2012. četvorobroj 19-22*, World Music asocijacija Srbije, 54-61. [prev. Đorđe Tomić]
- Gulin Zrnić, Valentina. 2005. “Domestic, One’s Own, and Personal: Auto-cultural Defamiliarization”, *Narodna umjetnost*, 42/1, Institut za etnologiju i folkloristiku, 161-181.
- Dawe, Kevin. 2001. “People, Objects, Meaning: Recent Work on the Study and Collection of Musical Instruments”, *The Galpin Society Journal*, 54. Galpin Society, 219-232.
- Девећ, Драгослав. 1960. „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке“, Гласник Етнографског музеја у Београду, књига 22 – 23. 99-122.
- Dević, Dragoslav. 1974. *Osnovna melografska uputstva*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Dević, Dragoslav. 1977. *Uvod u osnove etnomuzikologije, III deo /instrumenti/, Skripta*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Девећ, Драгослав. 1978. „Савремене тенденције развоја свирале у Србији у процесу акултурације“, *Развитак*, бр. 4-5. Зајечар: Тимок, 69-71.
- Dević, Dragoslav. 1979. “Das Spiel auf Kernspaltflöten in Serbien heute“, *Studia instrumentorum musicae popularis VI*. Stockholm: Musikhistoriska museet, 135-138.
- Dević, Dragoslav. 1981. “Porträt eines Flötenensembles in Nordostserbien”, *Studia instrumentorum musicae popularis VII*. Stockholm: Musikhistoriska museet, 153-157.
- Девећ, Драгослав. 1986. *Народна музика Драгачева (облици и развој)*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду.
- Девећ, Драгослав. 1989. „Музички инструменти у Вуковом Српском рјечнику“, *Фолклор и његова уметничка транспозиција. Радови са II научног скупа*. Београд: ФМУ, 7-28.
- Девећ, Драгослав. 1990. „Значај Мокрањчевих коментара уз записе народних мелодија на Косову“, *Развитак*, год. XXXII, бр. 1-2. Зајечар, 64-68.
- Девећ, Драгослав. 1990. „Мелографски опус Стевана Ст. Мокрањца“, *Развитак*, год. XXX, новембар-децембар 1990, бр. 6. Зајечар, 66-71.
- Девећ, Драгослав. 1990. *Народна музика Црноречја: у светлости етногенетских процеса*. Београд: Факултет музичке уметности.

Девих, Драгослав. 1992. „Значај Мокрањчевих коментара уз записе народних мелодија на Косову“, *Развитак, год. XXXII, br. 1-2*. 66-71.

Девих, Драгослав. 1992. „Народна музика“, *Културна историја Сврљига, књ. II*. Сврљиг: Народни универзитет, Ниш: Просвета, 427-539.

Девих, Драгослав. 1996. „Предговор“, у: Драгослав Девих (ур.), *Етномузиколошки записи*. Књажевац: Нота; Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. XI–XXII.

DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

Димић, Љубомир. 1999. „Идеологија и култура у Југославији“, *Историјски записи, год. LXXII, 1999/3-4*. Подгорица, 103-121.

Dräger, Hans Heinz. 1948. *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*. Kassel und Basel: Bärenreiter-verlag.

Dragičević Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*. Biblioteka „Elementi 21“. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Дробњаковић, Боривоје. 1930. „Етнографски музеј у Београду у 1930. години“, *Гласник етнографском музеја у Београду 5*, 168-171.

Дугић, Бора. 2015. *Трактат о фрули*. Београд: Завод за уџбенике.

Думнић Вилотијевић, Марија. 2019. *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*. Београд: Чигоја штампа.

Ђорђевић, Владимир и Божић Јоксимовић. 1899. „Питања за прикупљање музичких обичаја у Срба“, у: Тихомир Ђорђевић (ур.), *Караџић, лист за српски народни живот, обичаје и предање, год. 1*. Алексинац: Штампарија Мате Јовановића Београд, 1-26.

Ђорђевић, Владимир. 1926. „Скопске гајдарције и њихови музички инструменти“, *Гласник Скопског научног друштва 1 (2)*. Скопље, 383–396.

Ђорђевић, Владимир. 1928. *Српске народне мелодије (Јужна Србија), књ. I*. Скопље: Књиге Скопског научног друштва,

Ђорђевић, Владимир. 1931. *Српске народне мелодије (Предратна Србија)*, Београд.

Ђорђевић, Тихомир. 1922. *Из Србије Кнеза Милоша – културне прилике од 1815. до 1839. године*. Београд: Издавачка књијарница Геце Кона.

Ђорђевић, Тихомир. 1923. *Наши народни живот*. Београд: Српска књижевна задруга.

Ђорђевић, Тихомир. 1933. *Наши народни живот, књига седма*. Београд: Геце Кон.

Букић, Весна. 2010. *Држава и култура. Студије савремене културне политике*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности.

Ђурић, Војислав. 2009. *Антологија народних јуначких песама*. Онлајн издање: <https://www.scribd.com/doc/52410636/Antologija-narodnih-junackih-pesama> (приступљено: 10.06.2024.)

Ђуровић, Игор. 2016. *Порекло музичких инструмената код Срба, на основу археолошких, историјских, етнографских и других података*. Крагујевац: Народни музеј Крагујевац.

Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford, New York: Berg.

Екмечић, Милорад. 1989. *Стварање Југославије, 1790-1918*. Београд: Просвета.

Ellingson, Ter. 1992. "Transcription", In: Helen Myers (Ed.), *Ethnomusicology, an Introduction*. New York, London: The Norton/Grove Handbooks in Music, 110-153.

Ellis, Alexander John. 1885. "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts* 33, 485-527.

Eriksen, Tomas Hilan. 2004. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, London: Indiana University Press.

Џганец, Винко. 1948. „Kako da leksikografiramo narodne popijevke“, *Muzičke novine*, god. 3, br. 5-6, 1-2.

Живковић, Ана. 2019. „Појам жанра: од историјске поетике до деконструкције“, *Лунар*, год. 20, бр. 70, 63-71.

Živković, Dragiša. 1986. *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Живчић, Ана. 2008. *Развој транскрипције и нотације у српској етномузикологији*. Семинарски рад (у рукопису). Београд: Факултет музичке уметности.

Закић, Мирјана. 2008. „Контекст – конситуација – текст“, У: Димитрије Големовић (ур.), *Зборник радова са научног скупа Дани Владе Милошевића*. Бања Лука: Академија уметности, Музиколошко друштво Републике Српске, 215-227.

Закић, Мирјана. 2009. *Обредне песме зимског полугођа. Системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије, Етномузиколошке студије – дисертације, свеска 1/2009*. Београд: Факултет музичке уметности.

Закић, Мирјана. 2009. „Народни инструменти Србије у светлости прожимања музичких традиција источног и западног Балкана“, *Мокрањац, часопис за културу*, бр.11, децембар 2009. Неготин: Дом културе „Стеван Мокрањац“, 49-58.

Закић, Мирјана. 2012. „Примена семиотичке теорије Чарлса Сандерса Перса у етномузикологији“, *Музичке праксе Балкана: етномузиколошке перспективе. Зборник радова са научног скупа одржаног од 23. до 25. новембра 2011. године*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 55-66.

Закић, Мирјана и Данка Лајић Михајловић. 2012. Преговарање идентитета: између наратива и музичке праксе: студија случаја свирача Милана Вашалића, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као инспирација, Зборник радова са научног скупа (15-16. Април 2011)*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 482-496.

Закић, Мирјана. 2015. *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*. Београд: Факултет музичке уметности.

Закић, Мирјана. 2020. „Допринос Владимира Ђорђевића развоју етноорганологије“, *Музикологија. Часопис Музиколошког института САНУ, бр. 29, II/2020*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 35-49.

Земцовский, Изалий. 1968. „К спорам о жанрах“, *Советская музыка*. Москва, 104-107.

Земцовский, Изалий. 1971. „Жанр, функция, система“, *Советская музыка 1*, Москва, 24-32.

Земцовский, Изалий. 1987. „Музыкальные инструменты и музыкальное мышление (к постановке вопроса)“, *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*, часть первая. Москва: Советский композитор, 125-131. (прев. Петковић Гордана).

Зечевић, Слободан. 1964. „Један златиборски дувачки инструменат, *Рад VII Конгреса фолклориста Југославије*. Охрид, 243-244.

Ivančan, Ivan. 1964. „Istarska svirala – šurla“, *Рад VII Конгреса фолклориста Југославије*. Охрид, 253-260.

Ivić, Milka. 2001. *Pravci u lingvistici (1)*. Београд: Библиотека XX век.

Idris, Andi Muhammad Syafri. 2020. “History of Semiotics”, *JISH, E*. <https://doi.org/10.31219/osf.io/qtwbfb> (приступљено: 18.03.2023).

Илић Рајковић, Александра. 2021. „Школска обавеза у Краљевини Србији: између прописа и праксе“, *Без школе шта би ми?! Огледи из историје образовања у Србији и Југославији од 19. века до данас*. Београд: Институт за новију историју Србије. Београд: Институт за педагогију и андрагогију Филозофског факултета Универзитета у Београду, 23-59.

Јаковљевић, Растко. 2009. „Човек – инструмент – звук, аспекти развоја свирале у Србији“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Нови Сад, 93-112.

- Јаковљевић, Растко. 2011. *World Music у Србији – традиције, порекло, развој*. Београд: Музичка омладина Србије.
- Јанковић Даница и Љубица. 1937. *Народне игре, II књига*. Београд: ауторско издање.
- Јанковић Даница и Љубица. 1939. *Народне игре, III књига*. Београд: ауторско издање.
- Јанковић Даница и Љубица. 1949. *Народне игре, V књига*. Београд: Просвета.
- Јанковић Даница и Љубица. 1952. *Народне игре, VII књига*. Београд: Просвета.
- Јанковић Даница и Љубица. 1964. *Народне игре, VIII књига*. Београд: Просвета.
- Јанковић, Љубица С. 1955. „Владимир Р. Ђорђевић и народне игре“, *ГЕМ у Београду*. Београд: Етнографски музеј у Београду, 249-258.
- Јанковић, Љубица С. 2019. „Владимир Ђорђевић пионир етномузикологије у Србији“, *Владимир Р. Ђорђевић у огледалу времена*. Београд: Народна библиотека Србије.
- Јиречек, Константин. 1925. *Историја Срба IV*, Београд.
- Јованчевић, Саша. 2010. „Модернизација српског друштва у XIX веку“, *Политичка ревија, бр. 1/2010 год. (XXII) IX vol.23*, 411-436.
- Јованчевић, Саша. 2010. „Модернизација српског друштва у XIX веку“, *Политичка ревија, год. XXII, vol. 23*, 411-436.
- Johnson, Henry. 1995. “An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and meaning”, *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 257-269.
- Карић, Владимир. 1887. *Србија – опис земље, народа и државе*. Београд: Краљевско-српска државна штампарија.
- Kartomi, Margaret J. 1990. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. London: The University of Chicago Press.
- Kartomi, Margaret J. 2001. „The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s“, *Ethnomusicology, Vol. 45, No. 2*. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 283-314.
- Квитка, К. В. (1971), *Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 1*. Москва : Советский композитор.
- Kvifte, Tellef. 2008. „What is a musical instrument?“, *Svensk Tidskrift for Musikforskning*, 45-56.

Kluckhohn C, Kelly W.H. 1945, "The Concept of Culture".In: R. Linton (ed.), *The Science of Man in the World Crisis*. New York, 78-105.

Kroeber, A. L. & Clyde Kluckhohn. 1952. "Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions", *Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, Vol. XLVII – No. 1*. Harvard University.

Kronja, Ivana. 2004, "Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle", *The Anthropology of East Europe Review, Volume 22, Number 1, Spring 2004*, 103-114.

Kulenović Nina, Banić Grubišić Ana. 2019. „Сераће се неки народњаци!: нова читања turbo-folka“, *Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 14 св. 1 (2019)*, 48-78.

Kuljić, Todor. 2006. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja.

Kuhač, Franjo. 1877. Opis i povijest narodnih pučkih glazbala. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. XXXVIII*. Zagreb: Dionička tiskara u Zagrebu, 1-79.

Лајић Михајловић, Данка. 2007. „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција“, *Музикологија, 7-2007*, 135-156.

Лајић Михајловић, Данка. 2017. „Траг музике урезан у воску: колекција фонографских снимака из Музиколошког института САНУ“, *Музикологија, 23-2017*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 239-258.

Leipp, Emile. 1989. *Acoustique et musique*, 4th ed. Paris: Masson.

Livingston, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology, Vol. 43, No. 1 (Winter, 1999)*. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 66-85.

Lič, Edmund. 1983. *Kultura i komunikacija*. Beograd: Prosveta, Biblioteka XX vek.

Lovrenčević, Zvonko. 1964. „Јединка и двојнице у бјеловарској околици“, *Раd VII Конгреса фолклориста Југославије*. Охрид, 223-237.

Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science. (Доступно online: https://books.google.rs/books?id=AbAiCa0GBjMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (приступљено: 30.03.2024.)

Lysloff, René T. A. and Jim Matson. 1985. "A New Approach to the Classification of Sound-Producing Instruments", *Ethnomusicology, Vol. 29, No. 2*. University of Illinois Press, 213-236.

Maglov, Marija. 2022. *Medijski obrt u muzici: Produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku*. Doktorska disertacija odbranjena na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Beograd: FMU.

Malinovski, Bronislav. 1979. *Argonauti zapadnog Pacifika*. Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Манојловић, Коста. 1929. *Музичко дело нашег села*, прештампано из: Милослав Стојадиновић (ур.), *Наше село*. Београд: Савремена Општина.

Марјановић, Наташа. 2019. *Музика у животу Срба у 19. веку*, Нови Сад: Матица српска. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Марковић Загорка и Слободан Васиљевић. 1957. *Народни музички инструменти Југославије*. Етнографски музеј у Београду.

Марковић, Загорка. 1964. „Израда фрула у Банату“, *Рад VII Конгреса фолклориста Југославије*. Охрид, 239-242.

Марковић, Загорка. 1971. „Свиравка – флуер, свирале источне Србије“, *Развитак: часопис за друштвена и културна питања*, год. 11, бр. 5, 73-75.

Марковић, Загорка. 1987. *Народни музички инструменти*. Етнографски музеј у Београду.

Марковић, Младен. 2004. „World contra ethno... против као и обично“, *Нови Звук* 24, 48-51.

Марковић, Саша. 2006. „Национални идентитет Срба у 19. веку и почетком 20. века“, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 120. Нови Сад, 235-252.

Marković, Tatjana. 2009. *Stil I, istorijske i analitičko-teorijske koordinate*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.

Матовић, Ана. 1973. „Рукописне збирке народних мелодија у Музиколошком институту“, *Српска музика кроз векове*. Београд: Галерија САНУ 22, 292-313.

Mahillon, Victor Charles. 1893. *Catalogue descriptif & analitique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Deuxième edition. Librairie Générale de ad. hoste Éditeur. (Доступно online:

https://archive.org/details/cataloguedescrip00rami_0/page/n11/mode/2up (приступљено: 08.08.2023.)

Мациевский, Игор. 2002. „О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке.“ In: *Наиля Альмеева (Ed.) Искусство устной традиции. Историческая морфология: сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского*. Санкт Петербург: Российская Академия наук – Российский Институт истории искусств, 12–27.

Mačák, Ivan, Hellwig, Friedemann and Pavel Kurfiirst. 1987. *Contributions to the study of traditional musical instruments in museums*. Bratislava: Slovenské národné múzeum.

Merriam, Alan. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern university Press.

- Merriam, Alan. 1977. „Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective“, *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 2. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 189-204.
- Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Meyers, Helen. 1992. *Ethnomusicology, An Introduction*. New York and London: W. W. Norton and Company.
- Millet, Gabriel. 1916. *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. Paris: Éditions E. De Boccard.
- Milojević, Jasmina. 2004. *World Music, muzika sveta*. Jagodina: WMAS.
- Milojković Đurić, Jelena. 1990. Kosta P. Manojlović u međuratnom razvoju muzičke kulture, u: Vlastimir Peričić (ur.), *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1-100.
- Milošević Đorđević, Jasna. 2003. „Jedan pokušaj klasifikacije teorijskih razmatranja nacionalnog identiteta“, *Psihologija*, Vol. 36 (2), 125-140.
- Milutinović, Dejan. 2009. „Žanr – pojam, istorija, teorija“, *Philologija Mediana*, br. 1, god. 1. Niš: Filozofski fakultet u Nišu, 11-38.
- Милановић, Биљана. 2007. „Колективни идентитети и музика“, *Музикологија*, 7-2007. 119-134.
- Милићевић, Милан Ђ. 1876. *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија.
- Милојевић, Милоје. 1928. „Народна музика Јужне Србије“, *Библиотека Народног универзитета у Београду*, св. 1. Београд, 21-39.
- Миљковић, Борисав. 2012. *Традиционална музика Голије?!*. Мастер рад. Београд: Факултет музичке уметности.
- Миљковић, Борисав. 2020. „Проблеми термилошког одређења инструмента фруле у контексту њеног историјског сагледавања“, *Традиција као инспирација, Тематски зборник са научног скупа 2019. године*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Митровић, Мирослав. 2020. *Свирале*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Myers, Helen. 1992. *Ethnomusicology, an Introduction*. New York, London: The Norton/Grove Handbooks in Music, 3-18.
- Младеновић, Оливера. 1971. Учешће Стевана Мокрањца у раду Српске краљевске академије наука, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, 185-204.

Mladenović, Smiljka. 2006. *Andrijana Gojković – etnomuzikolog*. Diplomski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Мокрањац, Стеван (приред.). 1902. *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча, Српски етнографски зборник, књига трећа*. Београд: Српска краљевска академија.

Molino, Jean. 1990. "Musical Fact and the Semiology of Music", *Music Analysis*, Vol. 9, No. 2, 105-111+113-156.

Montagu, Jeremy. 2003. „Why Ethno-organology“, *a paper given to the Conference of the Galpin Society, AMIS and CIMCIM*, Edinburgh, 1-7.

Moris, Čarls. 1975. *Osnove teorije o znacima*. Beograd: BIGZ.

McLuhan Marshall, Bruce Powers. 1989. *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. Oxford University Press.

Narayan, Kirin. 1993. "How Native is a 'Native' Anthropologist?", *American Anthropologist, New Series*, Vol. 95, No. 3. American Anthropological Association, 671-686.

Nattiez, Jean Jacques. 1990. "A Theory of Semiology", *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 3-37.

Ненић, Ива. 2006. „World Music: од традиције до инвенције“, *Нови Звук* 27, 43-54.

Nedeljković, Saša. 2007. *Čast, krv i suze*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.

Ненић, Ива. 2014. *Дерегулација канона: идентитети, праксе и идеологије женског свирања на традиционалним инструментима у Србији*. Докторска дисертација. Београд: Факултет музичке уметности.

Nenić, Iva. 2020. 'Roots in the age of youtube': old and contemporary modes of learning / teaching in Serbian *frula* playing, *New Sound* 56, II/2020, 28-47.

Nettl, Bruno. (1960). "Musical Cartography and the Distribution of Music", *Southwestern Journal of Anthropology*, Vol. 16, No. 3, The University of Chicago Press. 338-347.

Nettl, Bruno. 1964. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The free press of Glencoe.

Nettl, Bruno. 2015. *The Study of Ethnomusicology, Thirty-Three Discussions*, Third Edition (2015), Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.

Николић-Стојановић, Каја. 2014. *Чаробњак из Послона*. Ражањ: Фондација „Сава Јеремић“.

Нушић, Бранислав. 1902. *Косово – опис земље и народа I*. Нови сад: Матица српска.

Pejović, Roksanda. 2005. *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*. Beograd: Clio.

Petranović, Branko. 1980. *Istorija Jugoslavije 1918-1988. Prva knjiga, Kraljevina Jugoslavija, 1914-1941*. Beograd: Nolit.

Pettan, Svanibor, Kalinga Dona Lasanthi. 2018. "Ethnomusicology of the Individual: Vishnuchittan Balaji between Tradition and Innovativeness", *Musicological Annual*, 54,107-122.

Петровић, Петар Његош. 1927. *Мање пјесме, књига друга*. Београд: Државна штампарија Краљевине СХС.

Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: CLIO, Kulturni centar Beograda.

Potkonjak, Sanja. 2014. *Teren za etnologue početnike*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju.

Прелић, Младена. 2008. *(Н)и овде (н)и тамо: етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века, посебна издања, књ. 64*. Београд: Етнографски институт САНУ.

Putinja, Filip, Žoslin Stref-Fenar. 1997. *Teorije o etnicitetu*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Пешић, Милена. 2012. Национални идентитет: између континуитета и променљивости, *Српска политичка мисао, бр. 3/2012, год. 19, бр. 37*. Београд: Институт за политичке студије, 103-132.

Radenović, Sandra. 2006. „Nacionalni identitet, etnicitet, (kritička) kultura sećanja“, *Filozofija i društvo, 3/2006*, 221-237.

Радиновић, Сања. 1984. „Народни свирач Трипко Трипковић“, *Гласник Етнографског музеја у Београду, књ. 48*. Београд: Етнографски музеј у Београду.

Радиновић, Сања. 2003. Допринос професора Драгослава Девића методолошком развоју етномузикологије у Србији, *Човек и музика – професору др Драгославу Девићу поводом 75 - годишњице рођења и 50 - годишњице научног рада (Зборник радова са међународног симпозијума*. Београд – Велес, 237-246.

Radinović, Sanja. 2010. „Suggestions for Transcribing Exotic Melodies – a cornerstone in the Babel tower of ethnomusicological methodology“, *New Sound 35, 1/2010*, 28-38.

Radovanović, Milorad. 1979. *Sociolingvistika*. Beograd: BIGZ.

Radović, Srđan. 2010. „Juče na Balkanu, danas u vašem stanu“, *Srbi u Sloveniji i Slovenci u Srbiji. Etnološka istraživanja identiteta i pogled na stanje u struci (2006–2007)*. ZRC SAZU i Etnografski institut SANU, 123-135.

Rakočević, Selena. 2014. „Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline“, *Musicology 17-2014*, 219-244.

Ракочевић, Селена. 2018. „Игранке у српским селима Дунавске клисуре у Румунији“, *Исходишта*. Темишвар-Ниш: Савез Срба у Румунији, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Филолошки, Историјски и Теолошки факултет Западног универзитета у Темишвару.

Ранисављевић, Здравко. 2021. *Коло: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти*. Докторска дисертација. Београд: Факултет музичке уметности.

Ranković, Sanja. 2020. „Vladimir R. Đorđević’s Contribution to the Transcription of Vocal Practices“, *Musicology 29-2020*, 51-67.

Rancier, Megan. 2014. “The Musical Instrument as National Archive: A Case Study of the Kazakh Qyl-qobyz”, *Ethnomusicology, Vol. 58, No. 3*, University of Illinois Press.

Рашковић, Душан. 2016. „Налази из рановизантијског и средњовековног периода на налазишту Укоса у Граду Сталаћу“, у: Дејан Радичевић (ур.), *Гласник српског археолошког друштва, бр. 32*. Београд: Српско археолошко друштво, 285-296.

Ristivojević, Marija. 2009. „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta“, *Etnološko-antropološke sveske, br. 13*, 117-130.

Rice, Timothy. 1987. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology, Vol. 31, No. 3*, University of Illinois Press, 469-488.

Rice, Timothy. 2007. „Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology“, *Музикологија, 7-2007*, 17-38.

Rice, Timothy. 2008. “Time, Place and Metaphore”, *Музички талас, год. 14, бр. 36-37/2008*. Београд: Clio, 26-40.

Rice, Timothy. 2010. “Call and Response, Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach”, *Ethnomusicology, Vol. 54, No. 2*, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 318-325.

Rice, Timothy. 2014. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Rognoni, Gabriele Rossi. 2008. “La definizione dell’organologia come disciplina”, *Annali, Nuova serie, IX*. Florence: Università degli Studi di Firenze – Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo – Titivillus, 155-171. (English translation by Julia Weiss).

- Ruskin, Jesse, Timothy Rice. 2012. „The Individual in Musical Ethnography“, *Ethnomusicology*, Vol. 56, No. 2. University of Illinois Press, 299-327.
- Rhodes, Willard. 1956. “Toward a Definition of Ethnomusicology”, *American Anthropologist*, Vol. 58, No. 3, 457-463.
- Sachs, Curt. 2006. *The History of Musical Instruments*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Seeger, Charles. 1958. “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”, *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2, 184-195.
- Sendera, Halina, Andreas Totu. 2014. “The Semiotic Perspectives of Peirce and Saussure: A Brief Comparative Study”, *Procedia - Social and Behavioral Sciences 155 (2014) 4 – 8, The International Conference on Communication and Media 2014 (i-COME'14), 18-20 October 2014*. Langkawi, Malaysia, Elsevier, 4-8.
- Slobin, Mark. 1992. “Micromusics of the West: A Comparative Approach”, *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 1, University of Illinois Press, 1-87.
- Smit, Antoni D. 2010. *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Sosir, Ferdinand de. 1969. *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
- Stanković, Maja. 2013. *Pojam konteksta i njegov značaj u srpskoj umetnosti kraja 20. i početkom 21. veka*. Doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Stefanović, Ana. 2004. „Stilkao udaljenjeu odnosu na normu“, *Muzička teorija i analiza 1, Zbornik katedre za teorijske predmete*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu 11-20.
- Stepanov, Stjepan. 1964. „Svirale i bubanj na Baniji“, *Rad VII Kongresa folklorista Jugoslavije*. Oхрид, 283-296.
- Stojković, Branimir. 1984. *Radnička kulturno-umetnička društva u Beogradu*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Stokes, Martin. 1994. „Introduction: Ethnicity, identity and Music“, у: Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 1-27.
- Stock, Jonathan. 2001. “Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology”, *The World of Music*, Vol. 43, No. 1. Verlag für Wissenschaft und Bildung, 5-19.
- Сремац, Стеван. 1931. „Максим“, *Приповетке, СКЗ 227, коло XXXIV*. Beograd.
- Станковић, Борисав. 1928. *Сабрана дела, Увела ружа (Стари дани)*. Beograd.

Стефановић Караџић, Вук. 1818. *СРПСКИ РЈЕЧНИК, истолкован њемачким и латинским ријечима*. Беч.

Стефановић Караџић, Вук. 1852. *СРПСКИ РЈЕЧНИК, истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч: Штампарија јерменскога манастира.

Стефановић Караџић, Вук. 1900. *Српске народне пјесме, књига осма*. Београд: Штампарија Краљевине Србије. Доступно на онлајн архиви: <https://archive.org/details/srpskenarodnepje08kara/page/n5/mode/2up> (приступљено: 10.09.2024.)

Стефановић Караџић, Вук. 1900. *Српске народне пјесме, књига шеста*. Београд: Штампарија Краљевине Србије. Доступно на онлајн архиви: <https://archive.org/details/srpskenarodnepje08kara/page/n5/mode/2up> (приступљено: 10.09.2024.)

Стефановић Караџић, Вук. 1935. *СРПСКИ РЈЕЧНИК, истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, Четврто (државно) издање*. Штампарија Краљевине Југославије.

Supričić, Ivan. 1978. *Estetika europske glazbe*. Zagreb: Školska knjiga.

Tagg, Philip. 2013. *Music's Meaning, a Modern Musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

Тепарић, Срђан. 2023. „Два аспекта проучавања значења на предмету анализа музичких стилова“, *Зборник радова двадесетпетог педагошког форума сценских уметности „Музика и значење“*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 187-194.

Titon, Jeff Tod. 2008. “Knowing Fieldwork”, *Shadows in the Field. New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press, 25-41.

Tomić, Đorđe. 2002. „World Music: formiranje transžanrovskog kanona“, *Reč, br. 65/11*. Fabrika knjiga, 313-332.

Traerup, Birthe. 1987. „*Tupan* i svirala u svdbenim obredima u selu Brodu, Prizrenska Gora“, *XXV Kongres SUFJ, održan 1987. godine u Berovu*, 483-488.

Tresch, John and Emily I. Dolan. 2013. “Toward a New Organology: Instruments of Music and Science”, *Osiris, Vol. 28, No. 1*. The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society, 278-298.

Тројановић, Сима. 1909. „Музички инструменти Српског етнографског музеја“ (сепарат), *Светлост*. Београд, 1-26.

Turino, Thomas. 1999. “Signs of Imagination, Identity and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music”, *Ethnomusicology, Vol. 43, No. 2 (Spring – Summer, 1999)*, 221-255.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Ćorović, Vladimir. 1993. *Istorija Jugoslavije*. Beograd: Narodno delo.

Fabbri, Franco. 1982. "A Theory of Musical Genres: Two Applications", u: Horn, D. and Tagg, P. (Eds.), *Popular Music Perspectives*, Exeter: IASPM, 52-81.

Feld, Steven. 2000. "A Sweet Lullaby for World Music", *Public Culture*, Vol. 12, No.1, 145-171 [prev. Aleksa Goljanin, str. 1-19.

Frith, Simon. 1996. "Music and Identity", in: Hall, Stuart and Paul Du Gay (eds.), *Questions of cultural identity*. London: Sage, 08-27.

Hall, Stuart. 1990. Cultural Identity and Diaspora, In: Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 222-237.

Hall, Stuart. 1996. Introduction: Who Needs 'Identity'? In: Du Gay, Paul & Hall, Stuart (Eds.), *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Hall, Stuart. 2005. "Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems", in: Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. Centre for Contemporary Cultural Studies University of Birmingham.

Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.

Herzog, George. 1936. "A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles", *The Journal of American Folklore*, Vol. 49, No. 194, 283-417. Онлајн издање: <https://doi.org/10.2307/535645> (приступљено 30.09.2023)

Heyde, Herbert. 1975. *Grundlagen des natürlichen Systems der Musikinstrumente*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Hobsbawm, Eric. 1993. *Nacije i nacionalizam: Program, mit, stvarnost*. Zagreb: Novi Liber.

Hobsbom Erik i Terens Rejndžer (eds.). 2011. *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. The Kent State University Press.

Hornbostel, Erich Moritz von. 1913. *Melodie und Skala*, Leipzig: C.F. Peters. (online издање, <https://archive.org/details/melodieundskala00horn/mode/2up> (приступљено: 20.03.2024.)

Hornbostel, Erich Moritz von, Curt Sachs. 1914. "Systematik der Musikinstrumente", *Ein Versuch*, In: *Zeitschrift für Ethnologie*, Band 46, Nr. 4-5, 553-590. (Textarchiv – Internet Archive [abgerufen am 18. August 2011]).

Hornbostel, Erich M. von. 1948. „The music of the Fuegians”. *Biblioteca Virtual*. (online издање, (приступљено: 02.04.2024.)

Цвијић, Јован. 1922. *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Онлајн издање: <https://www.zbor.rs/wp-content/uploads/2019/11/jovan-cvijic-balkansko-poluostrvo.pdf> (приступљено: 10.06.2024.)

Ciantar, Philip. 1996. *Styles of Transcription in Ethnomusicology*. MA thesis. Durham University.

Cooley, Timothy, Gregory Barz. 2008. *Shadows in the Field. New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press, 3-24.

Чајкановић, Веселин. 1973. *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга.

Чеврљаковић, Марија и Катарина Грујовић Брковић. 2019. „Друштвено пожељно памћење. Државне идеологије и покушаји реконструкције идентитета“, *Културно наслеђе, год. 1, бр. 1*. Бања Лука, 155-168.

Чистов, К. В. 1975. „Специфика фолклора“, у: Мелетинский Е. М. и С. Я. Неклюдов(ур.), *Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Проппа (1985-1970)*. Москва: Наука, 26-43.

Чоловић, Иван. 2004. „Балкан у нарацији о World музици у Србији“, *Нови Звук 24*, 59-62.

Dženkins, Ričard. 2001. *Etnicitet u novom ključu*. Beograd: Biblioteka XX Vek.

Šurbanović, Marija. 2009. „Frula-tradicionalni dis/kontinuitet (izvod iz diplomskog rada)“, *Putevi kulture, časopis za kulturu i umetnost KCK*, 1-7.

Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Orion Art.

Шуваковић, Мишко. 2002. „Музичко значење и приказивање“, *Јосиф Маринковић (1851-1931): Музика на раскрићу два века*. Зборник радова. Нови Бечеј: Раднички дом „Јован Веселинов Жарко“, 122-135.

Шуваковић, Мишко. 2004. „Вишак вредности. Музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о World Music“, *Нови звук 24*, 32-39.

Интернет извори:

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1922-01-15 (приступљено: 12.01.2021.)

https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Periodika/SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A/1924/03/26?fullscreen#mode/1up (приступљено: 12.01.2021.)

https://www.youtube.com/watch?v=hvMAIHObIW0&list=PLK6a-NI4YmPsm4_M-znnpPa_31-P96CN&index=3 (приступљено: 13.01.2021.)

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1904-01-15#page/1/mode/1up (приступљено: 15.01.2021.)

<https://nkns.rs/sites/default/files/documents/konvencija.pdf> (приступљено: 30.06.2023.)

<https://nkns.rs/sites/default/files/documents/pravilnik-o-upisu-u-registar.pdf> (приступљено: 30.06.2023.)

<https://nkns.rs/cyr/elementi-nkns?page=1> (приступљено: 03.07.2023.)

<https://www.recursosdeautoayuda.com/sr/lo-que-tu-musica-favorita-dice-sobre-ti-y-como-puede-mejorar-tu-vida/> (приступљено: 20.07.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=SqEPRHCD8tg> (приступљено: 30.08.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=nmCB5Xif98c> (приступљено: 30.08.2023.)

https://www.youtube.com/watch?v=_prkrBrH9bY (приступљено: 30.08.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=0tqrtyV6Eck> (приступљено: 30.08.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=EFVsoBj1QQs> (приступљено: 30.08.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=Qo6ZN5UKi18> (приступљено: 31.08.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=SXzmal0uBx0> (приступљено: 01.09.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=UI2J1T01deE&list=PLgJr6CvFt5B37KXEyVRo33laNQyfCZpft&index=9> (приступљено: 01.09.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=i51JDC86ZJw> (приступљено: 01.09.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=R2TPWgMoPsM> (приступљено: 01.09.2023.)

<https://www.youtube.com/watch?v=6XbyyKANnSI&list=PLgJr6CvFt5B37KXEyVRo33laNQyfCZpft&index=47> (приступљено: 01.09.2023.)

http://demo.paragraf.rs/demo/combined/Old/t/t2010_06/t06_0289.htm (приступљено: 10.09.2023.)

<https://recnaroda.co.rs/in-memori-am-tihomir-tiha-paunovic/> (приступљено: 01.11.2023.)

https://sr.wikipedia.org/sr-el/Сава_Јеремих (приступљено: 01.11.2023.)

<https://www.discogs.com/master/1424160-Bora-Dugi%C4%87-Bora-Dugic-%C4%8Carobna-Frula-Bore-Dugi%C4%87a-The-Magic-Pipe-Of-Bora-Dugic> (приступљено: 01.11.2023.)

<https://www.ebrancevo.com/velimir-kokoric-frulaska-legenda-jugoslavije> (приступљено: 01.11.2023.)

<https://www.leksikon-yu-mitologije.net/braca-bajic/> (приступљено: 01.11.2023.)

<https://www.rts.rs/lat/radio/radio-pletenica/4734320/medaljon---in-memoriam---tihomir-raunovic.html> (приступљено: 01.11.2023.)

<https://www.telegraf.rs/jetset/muzicka-apoteka/3702912-braca-bajic-muzicka-apoteka> (приступљено: 01.11.2023.)

<https://bracabajic.com/biografija/> (приступљено: 01.11.2023.)

<https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270> (приступљено: 01.01.2024.)

<https://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/02/27/srpski/R01022601.shtml> (Лист *Глас јавности*, приступљено: 17.01.2024.)

<https://nkns.rs/cyr/popis-nkns/frulashka-praksa> (приступљено: 24.04.2024.)

https://nkns.rs/sites/default/files/documents/smernice_za_upis_u_nr_2024_10.4.pdf (приступљено: 24.04.2024.)

<https://colorysemiotica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (сабрани радови Чарлса Сандерса Пирса, приступљено: 11.05.2024.)

<https://www.kurir.rs/vesti/srbija/3671785/cika-savina-frula-utihnula-pre-32-godine-jeremic-je-ceo-vek-nastupao-u-narodnoj-nosnji-a-za-njegovo-cuveno-kolo-zna-citav-svet> (приступљено: 06.06.2024.)

<https://www.minrzs.gov.rs/sr/ministarstvo/drzavni-i-verski-praznici-republike-srbije> (приступљено: 16.08.2024.)

<https://www.paragraf.rs/propisi/zakon-o-izgledu-upotrebi-grba-zastave-himne-republike-srbije.html> (приступљено: 21.08.2024.)

<https://www.telegraf.rs/jetset/muzicka-apoteka/3736519-legendarni-frulas-velja-o-majstorima-uz-koje-je-rastao> (приступљено: 20.08.2024.)

<https://www.youtube.com/watch?v=3KH97IVE4Ow> (приступљено: 22.08.2024.)

<https://www.youtube.com/watch?v=HBxK3gsjCCc> (приступљено: 08.09.2024.)

<https://www.youtube.com/watch?v=IOj1rmX6nDk> (приступљено: 08.09.2024.)

<https://www.youtube.com/watch?v=rN1o5AVfais> (приступљено: 08.09.2024.)

<https://www.youtube.com/watch?v=SNIPf9MJPnA> (приступљено: 08.09.2024.)

<https://www.youtube.com/watch?v=YInG9Gp9MzE&list=RD-4Zw0fgEpnA&index=4>
(приступљено: 08.09.2024.)

<https://www.youtube.com/watch?v=YInG9Gp9MzE&list=RD-4Zw0fgEpnA&index=4>
(приступљено: 08.09.2024.)

<https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270> (приступљено
11.09.2024).

<https://www.facebook.com/neda.nikolic.35/videos/10204429847503664/?mibextid=D5vui&rdid=OKqtj88qnaB AQDiJ> (приступљено: 31.09.2024.)

Дискографија:

Melodije Ilidže. RTB. 1965.

Tihomir Raunović - kola. PGP-RTB. 1965.

Kola. PGP-RTB. 1968.

Кола из Србије. DISKOS. 1968

Браћа Бајић певају и свирају. JUGOTON. 1969.

Sava i Stanimir Jeremić. JUGOTON. 1974.

Tihomir Raunović - Kola. PGP-RTB. 1974.

Уцветала мала баишта. ПГП-РТБ. 1975.

Velja Kokorić - kola. DISKOS. 1975.

Kad frula zasvira I kolo zaigra. DISKOS. 1976.

Tihomir Raunović - frula, Božidar Vekić - okarina. PGP-RTB. 1977.

Velja Kokorić - svadbarska kola. DISKOS. 1979.

Tihomir Raunović, Zov pastira. PGP. 1980.

Чаробна фрула Боре Дугића. ПГП-РТБ. 1980.

Narodna muzička tradicija. Srbija - instrumenti. PGP-RTB. 1981. ur. Dragoslav Dević.

Frule i dvojnice. PGP RTB. 1982. ur. Dragoslav Dević.

- Velja Kokorić, najnovija kola.* DISKOS. 1982.
- Кола - виртуозна фрула.* ПГП-РТБ. 1983.
- Све девојке на седељку дошле - Народна музика крушевачког краја.* DISKOS. 1985. ур. Радмила Петровић.
- Нежно пролеће.* ПГП-РТБ. 1989.
- Velja Kokorić sa svojim orkestrom.* JUGODISK. 1990.
- Балкански музички корени, Народна музика Такова.* Логистика. 1997. ур: Драгослав Девећ и Димитрије Големовић.
- An Anthology of Serbian Folk Music, Archives internationales de musique populaire: Musée d' ethnographie Geneve.* 1999. ур. Dimitrije Golemović (u saradnji sa K. Knežević).
- Између сна и јаве.* ПГП-РТС. 2002.
- Крстивоје.* Друштво за очување српског фолклора Ваљево. 2009. ур. Димитрије Големовић.
- Tihomir i Zoran Paunović, Nova i stara biserna kola.* BIVESCO. 2012.
- Звуци са Мироч планине.* BIVESCO. 2012.
- Дизајте се, мало и големо! Сврљиг: музичка традиција.* Факултет музичке уметности у Београду. 2013. ур. Димитрије Големовић.
- Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић.* Музиколошки институт САНУ. 2015. ур. Мирјана Закић.
- Frula za nezaborav.* PGP-RTS. 2019.
- Од злата јабука: Свирала у музичкој традицији Србије.* Радио Београд 2 и ПГП-РТС. 2022.
- Игра за фрулу и клавир.* WMAS Records. 2016.
- Призивање кише.* ПГП-РТС. 2002.

БИОГРАФИЈА

Борисав Миљковић (Краљево, 1987) завршио је основне (2010) и мастер студије (2012) на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду са просечним оценама 9,34 (ОАС), односно 10,00 (МАС). Паралелно с тим, од 2009. године уписао је основне студије дириговања у класи проф. Бојана Суђића, које је завршио 2015. године са просечном оценом 9,14.

Након завршених студија постаје професор народних игара, традиционалног певања и традиционалног свирања у музичкој школи „Стеван Мокрањац“ у Краљеву (2015-2022), а радио је и као наставник фруле на Одсеку за традиционалну музику у ОМШ „Мокрањац“ у Београду (2016–2017), односно традиционалног певања у ОМШ „Корнелије Станковић“ у Трстенику (2017-2018). Од 2020. године ради као асистент за ужу научну област етномузикологија на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду.

Један је од оснивача и сарадника Центра за етномузиколошке делатности, који је реализовао неколико пројеката под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије: „Етномузиколошко теренско истраживање Кордуна, Баније и Поткозарја и стварање услова за ревитализацију и очување традиционалног ојкачког певања Срба на том простору (2016-2017); „Фестивал српске традиционалне музике“ (Париз, 2018. године, Коларчева задужбина, 2019. године, КУД Абрашевић Краљево 2021. године). Аутор је концерта традиционалне музике у оквиру ФЕСТРАМ фестивала који организује Центар за етномузиколошке делатности (Коларчева задужбина 2019. године).

Написао је бројне радове од којих су неки презентовани на Факултету музичке уметности, Фестивалу уметничке музике, публиковани у домаћим и међународним часописима, док је рад “Савремени облици фруле као последица уметничког Рада Боре Дугића“, презентован и објављен у оквиру симпозијума студијске групе за традиционалне инструменте ИСТМ-а у Сарајеву, 2017. године. Учесник је бројних пројеката и манифестација, као што су Летња уметничка школа у Ресавици (2010), Сабор гајдаша у Сврљигу (2010, 2011), Фестивал гајдаша у Шпанији (2010), КОМА (2014), Ноћ истраживача (2015), БЕМУС (2017, 2019), Едукативна радионица за заштиту фрулашке праксе у организацији Срског

етномузиколошког друштва (2017, 2021), Радионице српског традиционалног певања и свирања на фрули и кавалу“ у организацији КУД-а „Абрашевић Краљево (2018. године), „Радионица српског традиционалног певања“ у организацији КУД-а „Абрашевић“ Краљево (2019. године). Такође, један је од диригената који су радили на припремању пројекта „Густав Малер“ (2012). Добитник је награде Савеза аматера Србије за најбољег инструменталног солисту за 2017. и 2019. годину, као и специјалне награде за најбољи аранжман за кореографију „Игре Драгачева – Смиљана девојка“ на француској смотри српског фолклора у Паризу 2020. године. Организатор је и извођач великог броја концерата у домену традиционалне музике.

Учествовао је на пословима усклађивања наставних планова и програма основног музичког образовања и васпитања са одредбама новог Закона о основама система образовања и васпитања за предметну област: *Српско традиционално певање и традиционални жичани и дувачки инструменти*; 2018/2019. године и средњег музичког образовања и васпитања за предметну област: *Српско традиционално свирање, групно свирање и етнокореологија*; 2019/2020. године у Заводу за унапређивање образовања и васпитања.