

Оригинални научни рад

Данка Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ*
Музиколошки институт САНУ

Јелена Љ. ЈОВАНОВИЋ**
Музиколошки институт САНУ

СНИМЦИ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ ИЗ АРХИВА МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ КАО ИЗВОРИ ЗА ИСТОРИЈАТ ФОЛКЛОРНЕ КУЛТУРЕ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ***

Апстракт: Снимци традиционалне музике начињени 1950-их и 1960-их година на подручју Косова и Метохије (КиМ), као резултат теренских истраживања сарадника Музиколошког института САНУ Милице Илијин и Радмиле Петровић, до сада су били познати стручној јавности само сасвим малим делом. Реч је о обимној колекцији која сведочи о приватној и јавној музичкој пракси Срба, Албанаца / Шиптара и Турака (у далеко мањој мери других етничких група) у географски и социо-културно различитим срединама КиМ. Бројни жанрови сведоче о спектру функција које је музика имала за локално становништво, док стилске одлике музичких израза указују на изолованост заједница, односно на културна прожимања. Као траг изузетно важног периода у процесу мењања културног пејзажа КиМ, колекција је овом приликом разматрана пре свега као грађа за фундаментална проучавања традиционалне музике КиМ, за ареалне студије музике и културну историју овог подручја.

Кључне речи: Косово и Метохија (КиМ), традиционална музика Срба / Албанаца / Турака, аудио снимци, теренска истраживања, архив Музиколошког института САНУ, Милица Илијин, др Радмила Петровић.

Снимци народне музике који су настали на подручју Косова и Метохије (КиМ) чине изузетно важан део фоноархива Музиколошког института САНУ на основу неколико одлика ове регионалне колекције. Пре свега, реч је

* виши научни сарадник; danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

** виши научни сарадник; jelenaj333@gmail.com

*** Рад је написан у оквиру пројекта *Идентитетски српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ев. број 177004), који је одобрило и финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

о веома великом фонду звучних примера традиционалне музике из одређене геокултурне области – колекцији коју чини неколико збирки. Осим тога, специфичну важност колекција има на основу тога што укључује и прву документаристичку, истраживачку збирку теренских снимака и прву обимнију збирку ове врсте начињену после Другог светског рата на подручју Србије, па представља драгоцену сведочанство националне културне историје 20. века.¹ Као резултат ангажовања различитих истраживача колекција је, такође, одраз развоја проучавања народне музике, посебно раних етапа историјата етномузикологије и етнокореологије у Србији. Коначно, међу квалитетима ове колекције треба поменути још и то да, као историјски извор нарочите, аудитивне природе, осим примарног сведочења о музичкој традицији и култури, она има потенцијал и за дијахронијски и дијалекатски оријентисана лингвистичка истраживања.

Снимања традиционалне музике за потребе истраживања су у Србији започета сразмерно касно, не само у односу на тиме обележене почетке етномузикологије у свету, већ и у односу на земље у окружењу, укључујући и снимања српске музике на тим просторима.² Прва збирка теренских снимака настала у Србији,³ начињена је у периоду 1930–32. година на воштаним плочама које се данас чувају у Музиколошком институту САНУ. Будући да је ова збирка већ била предмет научне пажње (Лајић Михајловић 2017), овом приликом ће бити изузета из разматрања, а у фокусу ће се наћи снимци начињени педесетих и шездесетих година 20. века од стране сталних сарадника Института, етнокореолога Милице Илијин и етномузиколога др Радмиле Петровић. Комплексност збирки које су оне начиниле разлог је одлуке да се резултати анализа садржаја снимака и, с друге стране, проучавања метода рада и истраживачких политика које стоје иза њих, презентују у засебним студијама. Тако ће у овом тексту пажња бити усмерена на снимке из поменутих збирки као историјска сведочанства

- 1 У време истраживања о којима је реч, етноним Шиптари, алб. Shqiptári, био је присутан и у народном говору – као облик идентификовања и самоидентификовања (присутан од раног 18. века, в. Matzinger 2013) и у званичном административно-политичком, па и у научном дискурсу, дакле, као емски и етски термин. Данас његова употреба често има пејоративну конотацију, због чега се сматра политички некоректним (више у: Mandić i Sivački 2015: 276; Златановић 2018). У односу на то наглашавамо да се у овом раду термин «Шиптари» користи искључиво као непосредна веза са разматраном грађом и документацијом истраживања, без (негативних) вредносних примеса.
- 2 Прве теренске снимке српске музике за документарно-научне потребе начинио је Бела Барток (Béla Bartók) у Банату 1912. године (уп. Јовановић, Томашевић и Ластих 2016).
- 3 Реч је о подручју тадашње Јужне Србије, административно – Вардарске бановине Краљевине Југославије. Данас ови простори припадају Аутономној покрајини Косово и Метохија Републике Србије и Републици Северној Македонији.

фолклорне културе Косова и Метохије, чиме се на специфичан начин потврђују и допуњују досадашњи увиди из етномузиколошке и књижевно-историјске перспективе. Како је реч о највећим делом необјављеној и научно необрађеној грађи – у публикованим радовима М. Илијин и Р. Петровић анализиран је и у форми транскрипција презентован само мали део (детаљније у даљем току студије) – циљ ауторки је да кроз његову жанровску и стилистичку анализу допринесу реконструисању слике о народној музици Косова и Метохије с почетка друге половине 20. века, постављајући их као индикаторе функција музике у народном животу.⁴ Примери традиционалне музике различитих етничких група биће осветљени као потенцијал за проучавање релација музике и идентитета, па и за компаративне студије музике. Сразмерно велики корпус снимака певања Срба из сеоских средина види се као прилика за реконструисање српске музичко-фолклорне културе Косова и Метохије, а отвара се и могућност за компарације геокултурних зона овог подручја. Посебна пажња биће поклоњена примерима снимљеним у градовима са циљем да се осветле утицаји оваквих социоекономских средина на традиционалну музику, од чешће помињаног нивоа продукције специфичне, „урбане експресивности“, до недовољно осветљеног утицаја града као места „новог живота“, репрезентативног третирања сеоског музицирања – на сцени, за сразмерно бројну и хетерогену публику, али и преобликовања наслеђа институционализованог кроз школске програме.

ЗБИРКЕ ТЕРЕНСКИХ СНИМАКА ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ КАО РЕЗУЛТАТ ПРИЛИКА ЗА ДОКУМЕНТОВАЊЕ МУЗИЧКИХ ПРАКСИ

Међуратна истраживања народне музике Косова и Метохије, која су само делимично осветлила палету израза и њихових естетских квалитета (више у Думнић 2013), уз увек велику политичку деликатност и културно-историјску важност овог подручја, практично су подстакла активности после Другог светског рата. Међу првима се на то подручје упутио Миодраг Васиљевић. Након објављивања збирке мелодија са КиМ забележених „по слуху“ (1950/2003), он се поново упутио на овај терен са циљем да сними неке од „својих“ певача (према: Васиљевић З. 1974: 105). Иако је у то време Васиљевић био активан сарадник и кључна фигура Одсека за фолклор

4 Студија је, практично, комплементарна са подухватом публиковања избора из ове грађе, звучним издањем „Музичке традиције Косова и Метохије: звучна слика мултикултуралности 1950-их и 1960-их година“ из едиције Звучна ризница Музиколошког института САНУ (Београд 2018).

Музиколошког института, магнетофонске траке са снимцима из те прилике, стицајем околности, не налазе се у архиву ове институције.⁵

Већ 1954. на КиМ се упутио здружени тим сарадника Етнографског института (ЕИ) и Музиколошког института САНУ, у циљу обезбеђивања грађе за монографију Призрена и околине, у којој би посебан акценат био на односима култура етничких група које живе на том простору. Према доступним подацима, истраживачи различитих профила су на терен одлазили у више наврата до 1957. године. За проучавање народне музике и игре задужени су Милица Илијин, дипломирани филолог, запослена у Музиколошком институту, тада као асистент на истраживањима народних игара, и Драгослав Девећ, тада професор у Музичкој школи „Станковић“ и почетник на пољу истраживања традиционалне народне музике (уп. МИ САНУ А МИ гр_1019), које ће својим потоњим радом обележити и далекосежно унапредити. Снимци које је у тој прилици начинио Д. Девећ део су архивског фонда Етнографског института САНУ,⁶ те ће она бити представљена у засебном раду. Овога пута из призренског материјала у разматрање је узета само збирка снимака Милице Илијин као део архива Музиколошког института САНУ. Драгоцену допуну звучним сведочанствима чине теренске белешке: описи игара којима се делимично надокнађује недостатак визуелне компоненте документовања игара као синкретичних израза, али и бројне напомене саговорника на терену и запажања самих истраживача.⁷

5 Уз сагласност др Зориславе Васиљевић, ћерке М. Васиљевића, захваљујући др Милошу Николићу, професору кавала, копије преснимака дела приватног фонда магнетофонских трака са снимцима традиционалне музике које је Васиљевић начинио у различитим крајевима Србије, укључујући и одређене снимке са КиМ, достављене су Музиколошком институту САНУ 2009. Међутим, због за сада неутврђених права власништва над њима као интелектуалном својином, ову збирку не можемо да третирамо као део колекције Института.

6 Трагање за подацима који би допринели контекстуализовању пројекта истраживања Призрена довело је и до сазнања да се снимци које је начинио Д. Девећ не налазе у архиву Факултета музичке уметности у Београду (како је сугерисано у Петровић 1988: 158), већ у Етнографском институту САНУ. Наиме, међу материјалима прикупљеним у оквиру поменутог пројекта похрањеним у ЕИ је и збирка магнетофонских трака која још није аналитички обрађена, а у каталогу колекције је истраживач који их је начинио остао неидентификован (уп. Рогановић 2017). Упознајући се са снимљеним садржајем, Д. Лајић Михајловић је утврдила да се ради о гласу Д. Девећа, чему иду у прилог и његов рукопис и иницијали на писаним материјалима из те колекције. Колегама из Етнографског института САНУ, посебно др Драгани Радојичић и Милошу Рашићу, МА, изражавамо велику захвалност за помоћ око увида у садржај ове збирке.

7 Систематичан увид у сакупљене звучне и писане материјале са КиМ омогућен је захваљујући пројектима дигитализације архивске грађе, које су реализовали сарадници Института уз подршку Министарства културе и информисања РС и Секретаријата за културу Града Београда, у периоду од 2005–2012 (руководиоци пројеката: др Д. Петровић, др Р. Јаковљевић, др Ј. Јовановић, др Д. Лајић Михајловић).

Колекција снимака Милице Илијин начињена је у новембру 1954. и октобру 1955. године, када је боравила само у граду, у Призрену, као и у августу 1957, када су у оквиру истраживања региона Шар-планине обухваћена насеља Враниште и Драгаш у Призренској Гори и Штрпце у Сиринићкој жупи. Планирана монографија Призрена није објављена, а прикупљена грађа је коришћена за само неколико мањих радова саме М. Илијин и других истраживача (видети даље у раду).

Деценију касније, средином 1960-их, у више наврата је на КиМ одлазила Радмила Петровић, као (стални) сарадник Музиколошког института САНУ. Током првог боравка који је трајао недељу дана, 19–25. септембра 1963, истраживала је и снимала на северу Покрајине, у Комуни Лепосавић, у српским насељима (њихов редослед је овом приликом наведен по хронологији снимања): Доњи Крњин, Лешак, Доње Јариње, Базићи, Бело Брдо, Остраће, Гњеждане, Сочаница и Крушевље. Три године касније (30. новембра 1966) у Звечану је снимила Смотру изворних група, свирача и певача из различитих крајева КиМ. Наредне, 1967. године, редовно годишње окупљање чланова Савеза удружења фолклориста Југославије уприличено је у Призрену, па је то био повод за још један одлазак Радмиле Петровић на КиМ. Локални организатори су се потрудили да учесницима Конгреса приуште концерте и студијске излете на којима им је представљен музички и играчки фолклор Покрајине, а ове прилике Р. Петровић је искористила да сними репрезентативни материјал из различитих крајева КиМ. Забележила је два концерта осмишљена као представљање сеоског фолклора (на Радничком универзитету у Призрену, 10. и 12. септембра 1967) и трећи, као слику градских обичаја, попут приказа „Призренска свадба“ (Летња позорница у Призрену, 11. септембра 1967).⁸ Долазак на КиМ поводом Конгреса Р. Петровић је искористила и за индивидуални истраживачки боравак у Средачкој жупи под Шаром. Према подацима из студије „Народна музика Средске“, која се у рукопису чува у архиву Музиколошког института САНУ (МИСАНУ А РП_1), истраживана је народна музика у Средској и њеним засецима (*ма'алама*), а „прикупљени су и подаци о народном певању из Горњег Села, Локвице, Драјчића и Мушникова“.⁹

8 Као учесник Конгреса, Зорислава Васиљевић је након првог од ових концерата дошла на идеју да ове прилике искористи и са екипом ТВ Београд, која је извештавала о раду Конгресу, сними материјал за телевизијску емисију. Комбинацијом овог документарног материјала и накнадно снимљеног у албанском селу Жур код Призрена, настао је филм Планински гласови Метохије (Ристић 1968). Слично, приказ призренске свадбе је у основи филма Облак се вије, јунак се жени (Узелац 1973). Назив «Призренска свадба» је, такође, носила важна културна и туристичка манифестација у овом граду (уп. Gaši 1974: 134).

9 У недостатку теренских бележака, није сасвим јасно да ли је Р. Петровић у осталим поменутих насељима и боравила или посредно бележила информације о тамошњој музици.

Као и у случају снимака које је на КиМ начинила М. Илијин, мали број снимака Р. Петровић је искоришћен као грађа за научне радове (као целина, само збирка из Комуне Лепосавић, ул. Petrović 1964), а тек понеки од њих објављен је у форми нотних записа. Тако се за колекцију снимака са КиМ из архива Музиколошког института САНУ може рећи да није позната ни научним круговима, а посебно не широј јавности. Њено представљање у овој студији је, у складу са тим, не само део одговорног односа према културном и научном наслеђу, већ и израз поштовања према колегиницама које су заступале за настајак ових снимака и њиховим сарадницима на терену.

СНИМЦИ ТРАДИЦИОНАЛНЕ МУЗИКЕ ИЗ ЕТНИЧКИ РАЗЛИЧИТИХ СЕОСКИХ СРЕДИНА

Српска музичка грађа из сеоских средина чини највећи део ове колекције, што је несумњиво последица утицаја усмерености конкретних истраживача на основу (не)познавања језика и сразмерно кратких боравака на терену (више у Лајић Михајловић и Јовановић, у штампи). Апсолутно доминира вокална музика, док се инструменти појављују спорадично, као пратња гласу у традиционалним вокално-инструменталним жанровима, попут певања уз гусле, и као средства за извођење музике за игру. Снимљени су примери већине жанрова песама из животног циклуса и многих из годишњег циклуса, у односу на познате жанрове у српском фолклору. С обзиром на то да су снимци, као што је указано, продукти „истраживачких ситуација“ – певања и свирања за потребе снимања, не могу се са сигурношћу третирати као потврде присуства свих илустрованих жанрова у културној пракси појединаца и заједница тога времена. Ипак, јасна сећања на њих и убедљива извођења сугеришу да се ради о „живом наслеђу“, да су их многи од извођача од којих су снимљене лично изводили и у основној, традиционалној функцији, у време ових истраживања или макар не много пре њих. Нажалост, у пратећим подацима о извођачима често изостају њихова годишта,¹⁰ па се не може поуздано говорити колико су били стари они који су те традиционалне, посебно архаичне форме познавали. На основу доступних биографских података и звучних утисака о старости певача формира се представа да су то били средовечни људи, зрели, али не сасвим стари. Надаље се намеће закључак да је начин живота који је укључивао све

10 Најаве на снимцима садрже махом само локацију и датум снимања, име (на) певача или свирача, назив нумере (према почетном стиху) и, евентуално, напомену о традиционалној функцији песме, форми и/или начину извођења. Нажалост, писани пропратни подаци нису на располагању. Наиме, Радмила Петровић, која је начинила највећи део фонда снимака са српском сеоском музиком, педантно је водила теренске свеске, али се оне не налазе у њеној заоставштини у МИ САНУ.

констатоване обреде и обичаје био актуелан у младости снимљених певача, приближно до Другог светског рата. Генерацијски континуитет и виталност принципа директног преношења јасно је потврђен снимцима певања жена које су у блиском сродству (што се може закључити према њиховим презименима, као у Доњем Јарињу код Лешка) или фамилијарном односу (на пример, свекрве и снахе, што је експлицитно напоменуто уз један од снимака из Средске).¹¹

Жанровска анализа показује да су у оквиру фолклора за децу успаванке регистроване, али само на нивоу илустративног узорка („Лула, лула, моје лудо дете“, Средска), док су, на пример, дечје разбрајалице снимљене у нешто већем броју, у извођењима саме деце, али и одраслих (попут „Чет’ри гусле на воду“, „Иде пута расипута“, „Екете, бекете, банда свира“ и сличне, Средска). У оквиру снимања у селима, форме тужења за покојником нису снимљене, али снимак изузетно упечатљивог извођења на сцени, као дела репрезентативног корпуса музичког фолклора Ибарског Колашина (групе из Зубиног Потока), сугерише могућност да је на терену испоштован неформални табу извођења тужбалица ван контекста (или, у крајњој линији, да овај жанр није био део интересовања истраживача). Из оквира животног циклуса очекивано најбројније су свадбене песме. Снимљени примери не само да текстовима детаљно одсликавају ток обредног дела свадбе у одређеним крајевима (у околини Лешка: „Барјактаре, приподигни барјак“; „Идете ли, летите ли, муштулугције“; „Пристушај, снале, у дворе“; у Средској: „Подизај се, куме и старојко“; „Добро дошли, кићени сватови“), већ убедљиво реконструишу мање уочљив, али у матичној друштвеној заједници функционалан, музички симболички систем – комуницирање музичким формама, мелодијским моделима, тонским бојама, орнаментиком и сл.

Документовани систем музичкофолклорних жанрова везаних за обичаје из годишњег – календарског циклуса је, упркос непотпуности, завидан. Поврх тога, сведочења казивача са терена указују да је музика имала још значајније присуство у овим обичајима него што то илуструју снимљене песме. Тако, на пример, нису забележени примери певања везаног за празновање Божића, иако су вербално потврђени, али су зато (претежно на терену Средске) снимљени изузетни примери песама које су се изводиле у склопу пролећних обичаја (уп. Петровић 1962). На првом месту треба поменути архаично, стилски изузетно упечатљиво певање везано за лазарички опход, снимљено у извођењу старијих жена, и силабичан напев у живљем темпу, којег су за снимање, поред старијих, извеле и (судећи по гласовима) девојке

11 Предвиђени обим овог рада, на жалост, не допушта навођење имена свих казивача и њихових биографских података. Они ће, међутим, наћи своје место у звучном издању које је у припреми, те ће такође бити свима доступни.

и девојчице. Такође, забележен је сразмерно значајан број песама уз обредно љуљање – *нишање* („Заниша се лако перо“ / „Чија мома на нишаљка“, Средска, „Шта се оно зелени“, Призрен), које је некада било породична, а потом шире друштвена пракса.¹² Основни циљ је обезбеђивање здравља и плодности у години која започиње, а у том ритуалном деловању важну улогу има и музика (више у Вукичевић-Закић 2006). Међу жанровима који припадају годишњем циклусу заступљене су и *јеремије* – песме које су се изводиле при опходима села на Јеремијин дан (1/14. мај), у циљу заштите заједнице од змија отровница („Јеремије уз поље“, Базићи село, Лешак). Такође су снимљени и илустративни примери додолских песама („Додолица бога моли“, Средска), какве су некада изводиле девојчице при обиласку села током дугих сушних периода.

У колекцији се налазе и снимци специфичних песама које су пратиле сезонске послове, посебно жетву, као посао важан за обезбеђивање опстанка. Снимци и уз њих забележене напомене певача указују да су песме биле повезане са врстом посла (*за жетву, за косидбу, за коњање*), а постојала је и нарочита веза са конкретнијим временом извођења при летњим пословима: *за њладне* (за подне), *за обед*, а крај радног дана обележавао се *вечерачким* песмама („Тодоре, невен Тодоре“, „Мало село рано вечерало“, „Огрејала јасна месечина“). Пажња коју је Радмила Петровић посвећивала емским аспектима доживљавања и разумевања музичке традиције на овим снимцима се експлицитно показује: драгоцене сведочења казивача су одговори на њена директно постављана питања.

Када се заврше пољски радови, у јесен и зиму, вечери су биле прилика за дружења – *јовечеринке*, на којима је извођен широк репертоар, укључујући и новије, варошке и градске песме, па и оне пореклом из других крајева (од „Ој, голубе, сив голубе“, до „Ленче попово, девојче мори“ и „Под оном гором зеленом“ и сл.). Чини се да су овакве песме биле од секундарне важности за истраживаче (макар подсвесно), с обзиром на то да их је снимљено сразмерно мало у односу на обредни корпус и, с друге стране, на вероватно значајнију заступљеност у пракси.

Музика је била присутна, такође, при прослављању светаца заштитника породица и домова – обреду слава или свети. За ту прилику везано је обредно певање мушкараца са јасним утицајем црквеног појања, под називом *господање* (попут „Господи, помилуј нас“, снимљен у Доњем Јарињу, иначе карактеристично за област Лешка).

Посебне прилике у којима је музика била значајан део регулисаног понашања били су сабори, друштвена окупљања о црквеним празницима, па је

12 Према истраживањима 1950-их, обредно љуљање је ритуал присутан у прослављању Ђурђевдана код свих етничких група у Призрену (уп. Антонијевић 1974: 198). Један од примера песама уз љуљање који је снимила М. Илијин у Штрпцу под Шаром 1955. транскрибовала је Р. Петровић, а запис је објављен у Илијин 1963: 279.

снимљен значајан фонд *саборских* песама.¹³ Оне су се наменски певале *сабор кад се скупила*, односно *сабор кад се бере* (млађе жене позивале су и благосиљале окупљање песмом, на пример „Бери се голем саборе“, Средска). Следило је извођење игара са магијском конотацијом за плодност, а мушкарци су засебно разговарали или слушали гуслара. Међу снимљенима је и песма „Разбивај се, дивно коло“, којом је назначавано да се жене повлаче, а наступају мушкарци да *йраве йрад* – коло на колу (МИСАНУ А РП_1_Петровић 1986), са чијег врха један од учесника благосиља и *зрави* – наздравља, а народ се прикључује *аминовањем*.

О (под)жанру певања уз игру, према снимцима из колекције, може се закључити да се уз игру певало групно и (приближно) унисоно, али се не могу извести закључци у правцу родних односа у игри и певању које је пратило у традиционалној култури. Наиме, велики број снимака песама које су изведене уз игру начињен је у школама, те се не разазнаје да ли су гласови родно хомогене или хетерогене групе, а песме за игру забележене од одраслих извођача снимане су ван контекста, махом од солиста или дуета, па нису релевантни за закључивање у том смислу. Поред солистичких, највећи број снимака је дуетски изведених песама (ок. Лешка; Средска), у којима однос гласова одговара дискретној или „случајној“, „стихијној“ хетерофонији, односно „квази унисону“. Карактерише га спорадично разлижење гласова при специфичним гинким мелодијским кретањима у малом обиму, тако да се веома ситним трајањима постиже богата мелизматика. Поред тога, уочавају се локалне специфичности израза које се могу довести у везу са пореклом становништва, те отварају могућности за шира компаративна проучавања и у оквиру традиционалне музике једне (српске) етничке културе, као прилог гекултурним студијама музике. У односу на организацију музичког тока треба поменути да неколико примера групног извођења песама уз игру указује на постојање антифоног/антиподног односа играчко-певачких формација.

Из родне перспективе запажа се доминација жена међу извођачима песама снимљених у сеоским срединама, што треба повезати и са намером да се овековече извођења архаичних обредних музичких жанрова. Мушкарци су углавном изводили обредне славске и песме везане за славску/свечарску или свадбену гозбу („Алај ми је добра воља“, Лешак; „Што је лепо под ноћ погледати“, Призрен) и путничке („Тешко ми је, те запеват> нећу“, ок. Лешка). Мушко певање је снимљено махом као солистичко, евентуално у дуетима. Специфичан акустички жанр „на размеђи“ представља извођење епских песама уз гусле, који по традицији припада

13 Према казивачима Радмиле Петровић, сабори су организовани у сваком селу одређеног и посебног дана: у Средској – на Јовандан и на други дан Ускрса, а у Горњем Селу – на Ђурђевдан итд (МИСАНУ А РП_1_Петровић 1986).

мушком роду. У колекцији са подручја КиМ неколико је изузетно вредних снимака певања уз гусле. У смислу музичког обликовања од посебног значаја је снимак из Белог Брда (снимак Р. Петровић из 1964), којим се илуструје архаични однос поетске и музичке целине у коме конструктивне границе поетског и музичког тока наступају асинхроно (више у Лајић Михајловић 2014б). Осим тога, гуслари су наступали и у оквиру помињаних репрезентативних програма, па су тако документовани и различити стилови: певање кога обележава проток слогова приближно једнаких трајања (изохронија), као и певање према говорном ритму – у парландо систему, са више мелизматике, што су примери основних принципа певања уз гусле уопште (уп. Лајић Михајловић 2014а).

Осим гусала, које су потврђене као један од веома присутних инструмената у српској музичкој традицији КиМ, забележено је и такође широко распрострањено свирање на дугој свирали – *свирајки*. У питању је свирање чобанских мелодија импровизационог карактера и кола (*козарац*, *ђурђевка*, *сийница*), на старински начин, са грленим, „гутуралним“ звуком. Насупрот, сразмерну раритетност представља снимак свирања на шупелки, конкретно инструментална верзија песме „Цвето, мори, Цвето“, изведена на две шупелке и то направљене од алуминијумских цеви. У односу на инструментаријум Срба из других крајева, на КиМ је регистровано специфично присуство зурли (не у пару, већ само једног инструмента), у комбинацији са тапаном, као музичка подлога играчима из Коретишта код Гњилана на концерту у Призрену.

Специфичан део колекције о којој је реч су најаве нумера од стране истраживача са додатним напоменама, понекада и самих извођача (али сасвим ретко шири коментари). Оне у збиру одражавају високу свест људи о функцији музике у животу појединца и заједнице. Сложена народна терминологија индиректно констатује промене у традицији, те старинске песме одређује као *џојке*, а нове као *песме*, одређује, као што је поменуто, њихову функцију и време извођења (*лазарички*, *свадбени џас*[...]; за *џладне*, *вечерачка*[...]), повезује форму и функционално одређен жанровски систем појки (голема, мицке и на танец), сугерише чак и естетске категорије – начин певања према интензитету (*џо џолемо* и *џо џиво*).

Колекција снимака традиционалне музике са подручја КиМ, поред примера српске традиционалне сеоске музике, садржи и мањи број примера традиционалне шиптарске/албанске музике. Певање Шиптара/Албанаца снимљено је на концерту у Призрену у оквиру Конгреса фолклориста (1967), где су наступиле групе из Влашког Дреновца (алб. *Llaskadrenos*), Гњилана (алб. *Gjilan* или *Gjilani*), Хоче Заградске (алб. *Ноџе е Qytetit/Наџа е Zagragjesë*) и Жура (алб. *Zhuri*), као и у Руговској клисури (алб. *Gryka е Rugovës*) на студијском излету учесника Конгреса, а наступ Руговаца забележен

је и на Смотри изворних група претходне године у Звечану (1966). Тако је, практично, реч о сразмерно малом узорку музичког и играчког фолклора – избору који је, основано је претпоставити, процењен као високореизентативан од стране самих извођача и заједница чији фолклор је представљен, али и локалних ауторитета – културних и/или политичких активиста задужених за обликовање програма фолклорних група, као и од стране стручњака-организатора ових концертних програма. У најавама наступа музичара и играча истиче се да је реч о групама које су наступале на бројним такмичењима и концертима, што сугерише полупрофесионални статус ових извођача, те осмишљене и увежбане наступе не само на репертоарском, већ и на експресивном нивоу.

Интересантно и индикативно је да су се у шиштарском/албанском програму нашле махом вокално-инструменталне форме: жене су певале засебно, солистички или групно, претежно унисоно или у благој хетерофонији (слично двогласној фактури карактеристичној за традицију Призренске Горе и, донекле, Средске; в. Ранковић 2016: 114; Ранковић 2013, нумере 1–15 и др), уз окретање тепсије (алб. *këngë tepsish*) и уз велике даире (алб. *dajre, def*; Ругово, Жур),¹⁴ као и соло уз пратњу ћителије (алб. *këngë me çifteli*), мушкарци су певали солистички уз дуо кавала (алб. *fyell-fyej/kavall-kafaj*; Хоча Заградска), солистички или дуетски уз ћифтелију и/или шаргију/шаркију, као и уз ансамбле формиране од присутних свирача жичаних трзачких инструмената, свирале и листа (дрвета, алб. *gjethe*; извођачи из Ругова и Жура) и уз лахуту (алб. *kangë me lahutë*; извођач из Ругова). Снимци шиштарске/албанске инструменталне традиције указују да су кавали коришћени и само за свирку (на Шари и у селу Врбица код Ѓњилана), међу репрезентативним примерима традиционалног музицирања нашло се и свирање на листу (као дуо свирача на листу или у ансамблу мешовитог састава), а свакако најтипичнији ансамбл је онај кога чине две зурле и велики бубањ – тапан, односно гоч (алб. *surle, turan*; извођење снимљено у Руговској клисури).

Велики део збирке снимака шиштарске/албанске музике чине примери музике за игру, инструменталне мелодије (на виолини) или песме („*Ani mōgi nuse*“, „*Na ka çu Dudija letër*“, „*Moј Hatidže*“, „*Loja e Zhurit*“, „*Hуpa vaporit*“, „*Loja Korçare*“ и друге). Иако су у контексту описивања обреда и обичаја помињане и обредне игре, на пример „за заветину против града“ (МИСАНУ А МИ_гр_3064), већина снимљених игара није коментарисана у том правцу.

14 Илустративно је сведочење З. Васиљевић да је договор о снимању извођења фолклорне групе из Жура постигнут кроз преговарање са (стручним, уметничким) руководиоцем групе, који је, дакле, имао и улогу менаџера (уп. Ристић 1968, 7.43), што је компатибилно са праксом и у другим крајевима Србије у приближно истом временском раздобљу (Hofman 2012: 96–97).

Из истраживачке перспективе специфично интересантни снимци начињени су у горанском селу Враништу, на свадби на којој су два зурлаша са тапанцијом снимљени прво у контексту (уп. МИСАНУ А МИ_св_7009), а потом су у посебној, судећи по „аутонајави“ – за снимање уприличеној ситуацији, зурлаши извели неколико таксима и мелодија игара. Доступни пропратни подаци не омогућавају поуздано етничко квалификовање музике на овим снимцима према учесницима породичног/друштвеног догађаја на којем је извођена. С обзиром на то да су у Враништу апсолутно већинско становништво Горанци, може се претпоставити да се ради о њиховој традиционалној музици. Међутим, како је често бивало, па и у овом случају, професионални музичари на свадби – зурлаши, *свиралици* и тупанције – били су Цигани/Роми из околине (овде конкретно из села Млике и Бучје, према МИСАНУ А МИ_св_7010; такође: Трагер 1974: 212). У том правцу илустративан је и податак који се односи на снимљено музицирање чланова КУД-а „Агими“ (алб. *agimi* – зора) из Призрена, међу којима и свирача на виолини, најављеног као „Циганина“ који је извео „шиптарску игру“ (МИСАНУ А МИ_гр_3003).

Детаљније анализирање снимљене шиптарске/албанске музике, посебно песама, изискује професионално познавање ове музичке културе и лингвистичку компетенцију – познавање тог језика и његових дијалекатских варијаната, квалификације које ауторке овог текста, нажалост, немају. У односу на то, овом приликом могуће је само констатовати да снимљени примери, према основним карактеристикама, представљају типичне примере шиптарског/албанског музичког фолклора (уп. Antoni 1974), те поменути неке од нумера као илустрације жанрова, односно поетских садржаја песама.¹⁵ Тако су, на пример, уз гусле певани одломци епа о Муји и Халилу (алб. *Eposi i Mujit dhe Halilit*) – песма о боју Албанаца против Османлија на прелазу Чакор (алб. „N’at’ Çakorr“), уз ћителију су извођене песма о Хајредину паши (алб. „Kanga e Hajredin Pashës“), која опевава устанак против Османлија у области Дибер (алб. *Dibër*) у Албанији 1843 - 44, али се међу снимљеним нашла и песма о Азему Бејти, познатијем као Азем Галица (алб. „Këngë për Azem Galicën“), албанском националисти и једном од лидера качака који су се борили за издвајање Косова из Краљевине Југославије и његово уједињење са Албанијом. Осим тога, жене су уз тепсију певале

15 Захвалност за помоћ око идентификовања садржаја снимака шиптарске/албанске музике изражавамо колеги др Ардијану Ахмедаји (Ardian Ahmedaja), из Института за истраживање народне музике и етномузикологију Универзитета за музику и извођачке уметности (Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst) у Бечу, Аустрија, као и Ганију Морини (Gani Morina), професору Филолошког факултет у Београду у пензији, сада преводиоцу и судском тумачу.

популарну песму о несрећној љубави црнооке девојке „Qan syzeza per jagan“ („Црноока девојка плаче за драгим“), коју иначе певају и мушкарци, а група из Ђаковице извела је љубавну песму „Ku je nis, ku je tuk shkue“ („Где си пошла, где идеш“).

МУЗИКА ПРИЗРЕНА КАО КУЛТУРНО СПЕЦИФИЧНОГ УРБАНОГ ЛОКУСА

Град Призрен се за колекцију снимака о којој је реч испоставља као важан локус који је пружио пресек фолклорне музичке културе читавог подручја, укључујући и сеоску музику.¹⁶ Ово место је препознатљиво као градска средина изразито мултикултурног карактера у дугом временском континуитету. Иако је истакнуто да је значајан део примера традиционалног сеоског музицирања снимљен у Призрену на концертима од стране гостујућих извођача, важно је имати у виду да је сеоска музика пристизала континуирано са становништвом које се досељавало у ту градску средину. Њено је практиковање било донекле маргинализовано, лимитирано на приватне сфере (М. Илијин је забележила сећања казивача да су се у Призрену „раније“ играле само турске игре, а да су „шиптарске игре“ дошле из околних села и Ђаковице; МИСАНУ А МИ_гр_3063). Начини „пробијања“ сеоске музике и игара у градску средину и њихова „видљивост“ мењали су се са образовним програмима и политикама институционализације јавног културног живота кроз рад културно-уметничких друштава у социјалистичком друштву. Тако је значајан део корпуса грађе снимљене у тамошњим школама такође сеоска музика коју су деца преузимала и по традиционалним линијама – као део породичног наслеђа, али и као део образованих програма. Наиме, сеоска музика и игра коришћене су у то време као есенција традиционалне културе (прилагођена, међутим, естетским мерилима „новог грађанства“, уп. Јовановић 2005: 134). Културна и етничка хетерогеност градског становништва имала је за последицу утапање стилских специфичности различито приспелих сеоских традиција у генерализоване, симболичке изразе чија се препознатљивост заснивала на макро-стилским квалитетима – форми и језику (преко поетске компоненте песама). Посебно индикативно је у том правцу указивање на квалитативне промене сеоског фолклора током живота у градској средини, па „у Журу Шиптари играју *Калачојну* у три фигуре и уз мелодију која има три различита ритма, кораца су компликовани и веома

16 Иако се речено донекле односи и на Звечан, макар на основу снимака са Смотре изворних група, уочљиве су и разлике у културолошким профилима ових градова, пре свега стога што је развој савременог Звечана значајно усмерен експлоатацијом рудних богатстава краја и на њима заснованој индустрији.

тешки, док исту игру у Призрену изводе простије, у једном ритму“ (МИСАНУ А МИ_гр_3042). Наравно, у граду се стварао и посебан, градски израз у етничким варијантама, као продукт међусобних утицаја етнички и социјално различитих културних пракси.

Међу снимцима начињеним у Призрену (М. Илијин 1954) значајан део су примери турске музике. То је специфичан аспект музичке културе овог града, који је историјско-политички и културно био један од најзначајнијих центара Турака у Србији.¹⁷ Године 1954. у турској основној школи и турској гимназији деца су изводила традиционалне игре уз које у појединим случајевима стоје напомене да су „старе“, односно обредне по некадашњој функцији: *сџари клч* (тур. *klıç* – сабља), *качамак ајуну / ојуну* (тур. *kaçamak oynu* – игра скривања), коментарисан као „стара турска игра“, затим турски растанак, појашњен на терену као мелодија која се изводи на крају свадбе, иако се њен поетски садржај односи на растанак војника од драге (тур. „*Ey Gaziler – Hej, gazije*“). Осим што је турско становништво на овом подручју било у то време у највећој мери концентрисано у граду, околност да се не располаже снимцима турске музике из сеоских средина (на пример оближње Мамуше, у којој су Турци били већинско становништво) онемогућава сагледавање релације сеоско-градско код њихове етничке музике. С друге стране, начињени снимци отварају другу важну перспективу, а то је однос религијске и народне музике у ужем смислу. Наиме, међу снимљеним материјалом налази се и игра *мевљане* (тур. *mevlana*) – пореклом мевлевијска, дервишка игра, која се, како видимо, до средине 20. века задржала на играчком репертоару Турака у Призрену као женска игра уз даире (снимљена у извођењу девојчица из турске основне школе, опис игре МИСАНУ А МИ_гр_6019).¹⁸ Интересантно је да су сами извођачи своју игру одредили као мевљане призренско, да би истакли разлику у односу на варијанту истоимене игре из Скопља (уп. МИСАНУ А МИ_св_2023).

Поред инструментално изведених музичких компоненти игара, у турском КУД-у „Догри јол“ (тур. „*Doğru Yol*“ – прави пут)¹⁹ снимљен је низ

17 Према неким проценама, на Косову и Метохији је после Другог св. рата било око сто хиљада Турака, али се значај део тог становништва, посебно после 1950-их, иселио у Турску, а део је асимилван у Албанце (према: Курејш 2000: 75). Пописом становништва Југославије из 1953. у Призрену је регистровано преко 20% становништва који су се изјаснили као Турци (Попис 1953).

18 Забележена је напомена сарадника на терену о «арабљанском» или «дервишком» пореклу игре (уп. МИ САНУ А МИ_св_2023). Осим тога, приликом истраживања у Призрену делимично је снимљен и верски обред дервишког реда руфаије / рифаије (снимак у колекцији Етнографског института САНУ, ЕИБ 3 2 К1 мт. 4).

19 Друштво је основано 1951. и временом су оформљене бројне секције: секција за народну музику, фолклорна група, хор за извођење народне музике, драмска и рецитаторска секција, а бавили су се и издаваштвом – објављивали су часопис и књиге

песамa за игру уз пратњу виолине или ансамбла и мелодија игара у извођењу чалгија – типичног ансамбла који је у овом случају био у суженом саставу: виолина, кларинет и дарабука.²⁰ Међу осталим, снимљене су песме играчког карактера: *Осман-аја* (тур. *Osman Ağa*, односно „Sabahlara dayanamam Osman Ağa“, румелијска туркија која се по опису призренских Турака игра по кружној линији, свако за себе), као и игра забележена као *Кониалим* (тур. *Konyalıt*, чије је значење *Мој драги из Коније*).²¹ Такође, снимљене су инструментално изведене игре, попут оне назване једноставно *хорај* (тур. *hora* – оро, игра), која се према опису игра у колу, играчи се држе за руке, али и дечја песма *Јаша, јаша* (тур. *Yaşa, yaşa* – *Живела, живела* – Република). На основу накнадних издвојених снимања вокалних деоница појединих нумера (на пример, песме уз игру *Олан, олан*, тур. *Oğlan, oğlan* – *Момче, момче*), вероватно зарад разумљивости текста, а могуће и зарад прецизнијег документовања стилских обележја извођења – закључује се да је у призренској (градској) турској традицији инструментална пратња певању била уобичајена. То је и логично, с обзиром на чињеницу да је сама отоманска музичка култура синтетичног карактера, јер је апсорбовала елементе култура обухваћених политичком влашћу Империје, превасходно елементе персијске и арапске културе (уп. Tanrikorur 2004).

У односу на то важно је запазити да су српске песме градског стила („Славуј-пиле, не пој рано“, „Симбил-цвеће, мави и зелено“ и сл) снимљене без пратње, солистички – у а капела извођењима Јована Лукића, учитеља,²² али су на концертима, посебно у сценском приказу призренске свадбе, махом извођене групно уз пратњу хармонике или инструменталног ансамбла у коме овај инструмент доминира („Што је лепо под ноћ погледати“). С друге стране, групно певање на српским селима, као и оно снимљено од деце у граду је у основи унисоно, док су чланови културно-уметничког друштва у оквиру приказа призренске свадбе песме са

на турском језику (Ћићо 2014). Ово друштво постоји и ради у континуитету до нашег времена (Güçlütürk 2012).

- 20 У белешкама М. Илијин стоји објашњење секретара друштва Азиса Бушија (Aziz Buşi) да оркестар друштва има 25 чланова, а инструментални састав чине: виолина, уд, ђумбуш, деф, маңдолина, прим и дарабука. Он је истакао да турске чалгије обухватају деф, кларинет и виолину/ћемане, док су инструменти новијег датума који се укључују у саставе оваквих ансамбала ђумбуш (тур. *cümbüş*), канун (тур. *kanun*) – врста цитре и хармоника (МИСАНУ А МИ_гр_3044; уп. Аукот 2017, 46–53).
- 21 За помоћ око обраде турског материјала ауторке се срдечно захваљују др Хасану Тахсину Сумбулу (Hasan Tahsin Sümbüllü), професору на Факултету лепих уметности Универзитета Атаатурк у Ерзуруму, Турска и др Ксенији Ајкут (Aykut), професору турског језика на Филолошком факултету Универзитета у Београду.
- 22 Јован Лукић је био казивач и сестрама Љубици и Даници Јанковић, које су истраживале народне игре, као и поменутом Миодрагу Васиљевићу, а његову мајку („Лукићку“) снимао је још Коста Манојловић.

„медитеранским“ или са „оријенталним“ обележјем (Девић 1997: 218–219) изводили двогласно, па и трогласно, са хармонизацијама по угледу на класичну, у дистрибутивном или аксак ритму. Овоме стилски слично је певање Албанаца из Ђаковице, такође снимљено на једном од концерата. Као што се у сеоском инструментаријуму налазе заједнички елементи – инструменти етничких музичких традиција (уп. Пешић 1974), тако се присуство новијих инструмената, посебно у вокално-инструменталним извођењима, снимцима из Призрена испоставља материјалном основом сличности у музичким изразима. Фонд примера градске музике укупно је мали за поузданије закључке о културним интеракцијама, али је веома индикативан и потврђује оправданост избора Призрена као топоса компаративног истраживања у то време.

Конечно, у градовима је значајније присутан и одраз значајније покретљивости становништва, као и утицаја владајуће политичке идеологије. Тако, уз игру Скаче врабац у колу, забележену од шиптарских девојака у Призрену, стоји да је „донета из Крагујевца – са слета средњошколаца“ (МИСАНУ А МИ_св_7005). Мада су и у оквиру сеоске традиције забележени показатељи утицаја нових политика (песма „Друже Тито, ми ти се кунемо“, на испраћају у војску у Доњем Крњину), посебно је упечатљиво да су се на репертоару српских основношколаца у Призрену налазиле и песме о Другом светском рату као народноослободилачкој борби и/или револуцији, попут познате „Крај Сутјеске, хладне воде“.

ОД ДОКУМЕНТАРИСТИЧКОГ ТЕРЕНСКОГ РАДА ДО КУЛТУРНЕ ИСТОРИЈЕ

Потенцирање појединачних теренских искустава у савременој етномузикологији и то чак као стицања истраживачких искустава изнад задатка документовања, снимања материјала (уп. Barz, Cooley 2008) утиче на драстично маргинализовање историографски оријентисаних истраживања и укупно обезвређивање архивских извора и ка њима оријентисаних истраживања. Ипак, искуства сваког истраживача потврђују изузетну важност архива, макар и због саме потребе да се резултатима претходних подухвата утемељи фонд знања о одабраној проблематици. Када су истраживања музике у питању, апсолутна примарност међу изворима припада (аудио или видео) снимцима, као најдоследнијим репликама музичког перформанса. Они се најчешће користе за проучавање музичког текста, али је познато да у ствари представљају комплексе информација, потенцијале за „читања“ из различитих перспектива. Анализа снимака примењена овом приликом указала је на спектар података који директно сведоче о фолклорној музици и култури

Косова и Метохије у петој и шестој деценији 20. века. Употребна вредност колекције је и много већа ако се она „чита“ као део друштвене реалности тог времена, а посебно ако се непосредни увиди повежу са резултатима других истраживања ове геокултурне области, синхронијски и дијахронијски оријентисаним.

Разматрање колекције јасно указује да су драстичне економске и опште друштвене промене, започете на КиМ непосредно после Другог светског рата, биле у релацији са значајним репозиционирањем музике у животу тамошњих људи. Како су ове промене различитом брзином захватале области и насеља КиМ, колекција се, преко очуваности трагова архаичних култура, може сматрати индикатором динамике промена у култури. У том правцу, теренска грађа даје назнаке о томе да је нови културно-политички систем захватио не само град, већ и средине које су сматране изолованим, те ставио у своју службу и традиционалну народну музику, са тежњом да је преобликује и претвори у жељене симболе и поруке. Колекција сугестивно сведочи о транзицији функције одређених жанрова традиционалне музике (пре свега свадбеног жанра), од средства које је доприносило обезбеђивању добробити заједнице преко својих психолошко-енергетских квалитета, снаге веровања у њену магијску моћ и/или акустичко-психолошког дејства звука, у облик забаве. Све је јаснија подела учесника у фолклорној музичкој пракси на произвођаче забаве – (полу)професионалне музичаре и „менаџмент“ извођачких група и догађаја, и, с друге стране, на конзументе – пасивне и за ту музику често неукле слушаоце (уп. Turino 2008). Културолошке промене као последице описмењавања становништва, доступности штампаних извора, све већег присуства технолошких средстава, попут радија, грамофона и грамофонских плоча – другим речима: ширење могућности комуницирања, водиле су ка губљењу потребе за усменим преносом, традицијом каква је по том критеријуму била вековима пре. Управо овако комплексно сведочење чини колекцију снимака традиционалне музике са КиМ културно-историјском драгоценошћу и архивским благом Музиколошког института САНУ од посебног значаја.

ИЗВОРИ

- МИСАНУ А РП_1= Музиколошки институт САНУ, Архив, Радомила Петровић (колекција), 1 (кутија/регистратор)_Петровић 1986: Петровић, Радомила. „Народна музика Средске“, рукопис (студија базирана на излагању на 33. Конгресу СУФЈ у Приштини 1986).
- МИСАНУ А МИ_гр= Музиколошки институт САНУ, Архив, Милица Илијин (колекција)_грађа_скенови (2023, 3003, 3042, 3044, 3063, 3064).
- МИСАНУ А МИ_гр= Музиколошки институт САНУ, Архив, Милица Илијин (колекција)_свеске_скенови (2006).

- ЕИБ=Етнографски институт САНУ, библиотека, [Збирка Призрен] 3 2 К1 мт. 4.
 Попис становништва Југославије 1953. <<http://pod2.stat.gov.rs/ObjavljenePublikacije/G1953/Pdf/G19534001.pdf>>. [16. 06. 2018].
- Ристић 1968: Јован Ристић, редитељ. *Планински њасови Мејохије*. РТВ Београд. <www.youtube.com/watch?v=vjtxR26eXws; www.youtube.com/watch?v=e6p24QifRok>. [20. 06. 2018].
- Узелац 1973: Мића Узелац, редитељ (Драгослав Девећ, сценариста). *Облак се вије, јунак се жени*. РТВ Београд. <www.youtube.com/watch?v=N0DBXvFMk-g>. [20. 06. 2018].

ЛИТЕРАТУРА

- Аукут 2017: Ksenija Aukut. *Turski folklor*. Lapovo: Kolor pres.
- Antoni 1974: Lorenc Antoni. „Osnovne karakteristike šiptarskog muzičkog folklorа Kosova i Metohije“. Рад XIV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Призрену 1967. Ур. Душан Недељковић. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 109–122.
- Антонијевић 1974: Драгослав Антонијевић. „Ђурђевдански фолклор као обележје специфичности и заједнице етничких група Призрена“. Рад XIV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Призрену 1967. Ур. Душан Недељковић. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије: 193–202.
- Barz–Cooley 2008: Gregory Barz – Timothy J. Cooley (eds.). *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford Univesity Press.
- Васиљевић 1974: Зорислава Васиљевић. „Приказ мелографских записа српских и црногорских народних песама на Космету“. Рад XIV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Призрену 1967. Ур. Душан Недељковић. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 101–108.
- Вукичевић-Закић 2006: Мирјана Вукичевић-Закић. „Шта и како значе песме уз обредно љуљање“. *Историја и мистерија музике. У часопису Роксандре Пејовић*. Ур. Ивана Перковић Радак, Драгана Стојановић Новичић и Данка Лајић Михајловић. Београд: Факултет музичке уметности, 483–490.
- Gaši 1974: Musa Gaši. „Uticaj folklorа na razvoj turizma KiM“. Рад XIV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Призрену 1967. Ур. Душан Недељковић. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије: 133–136.
- Güçlütürk 2012: Taner Güçlütürk. *Balkanların Gök kubbesinde Sönmeyen Yıldız*. Prizren: [DoğruYol, Türk Kültür Sanat Derneği].
- Девећ 1997: Драгослав Девећ. „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама“. *У међународни симпозијум Фолклор–музика–дело, Изузетности и сајосијање*, Београд: Факултет музичке уметности, 216–244.
- Думнић 2013: Марија Думнић. „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током XX века“. *Гласник Етнографског института САНУ*, LXI / 2 (2013), 83–98.
- Илијин 1959: Milica Ilijin. „Međusobni uticaji narodnih igara raznih etničkih grupa u Prizrenu“. *Rad Kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957 (IV kongres)*. Ур. Vinko Žganec. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 153–157.
- Илијин 1963. Милица Илијин. „Обредно љуљање у пролеће“. Рад IX конгреса Савеза фолклориста Југославије у Мостару и Требињу од 16. VIII до 23. IX 1962. Ур. Јован Вуковић. Сарајево: [Савез удружења фолклориста Југославије], 273–286.

- Jovanović 2005: Jelena Jovanović. „The Power of Recently Revitalized Rural Songs in Urban Settings“, у: Annie J. Randall (ур.), *Music, Power, and Politics*. New York and London: Routledge, 133–142.
- Јовановић–Томашевић–Ластих 2016: Јелена Јовановић – Катарина Томашевић – Пера Ластих. „Реч уредника“. *Бела Барџок и срџска музика*. Ур. Јелена Јовановић – Катарина Томашевић – Пера Ластих. Будимпешта: Српски институт, 9–11.
- Курејш 2000: Зејнелабин Курејш. „О положају турске националне заједнице на Косову и Метохији од Рамбујеа, Париза и доласка КФОР-а и УНМИК-а у јужну српску покрајину“. *Горанци, Муслимани и Турци у шарџланинским жџујама Србије. Проблеми садашњих услова живџија и џиџанка*. Зборник радова са округлог стола одржаног 19. априла 2000. у Српској академији наука и уметности. Ур. Милан Бурсаћ. Београд: Географски институт „Јован Цвијић“ САНУ, 75–78.
- Лајић Михајловић 2014а: Данка Лајић Михајловић. *Срџско традиционално џевање уз џусле: џусларска џракса као комуникациони џроцес*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Лајић Михајловић 2014б: Данка Лајић Михајловић. „Певање епских песама уз гусле са асинхроним сегментацијом музичког и поетског тока“. *Промишљање традиције. Фолклорна и лиџерарна иџтраживања*, Зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу. Ур. Бошко Сувајџић и Бранко Златковић. Београд: Институт за књижевност и уметност (Посебно издање, књ. XXXVII), 391–406.
- Лајић Михајловић 2017: Данка Лајић Михајловић. „Траг музике урезан у воску: колекција фонографских снимака из Музиколошког института САНУ“. *Музиколоџија*, 23 (II/2017), 237–255.
- Лајић Михајловић и Јовановић 2018: Данка Лајић Михајловић и Јелена Јовановић. „Снимци традиционалне музике Косова и Метохије из архива Музиколошког института САНУ: теренско истраживање у служби науке и културе“. Рукопис достављен уредништву зборника *Савремена срџска фолклористџика V*.
- Matzinger 2013: Joachim Matzinger. „Shqip bei den altalbanischen Autoren vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert“, in *Zeitschrift für Balkanologie* 49(1), 103–122.
- Петровић 1963: Петровић Радмила. „Народне мелодије у пролећним обичајима“. Рад IX конгреса Савеза фолклориста Југославије у Мостару и Требињу од 16. VIII до 23. IX 1962. Ур. Јован Вуковић. Сарајево: [Савез удружења фолклориста Југославије], 407–416.
- Petrović 1964: Radmila Petrović. „Narodna muzička tradicija u Komuni Leposavić“. *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije*, VII–VIII (1962–1963), 435–453.
- Петровић 1988: Радмила Петровић. „Етномузиколошка истраживања на Косову“. Зборник Округлог стола о научном истраживању Косова одржаног 26. и 27. фебруара 1985. године. Ур. Павле Ивић. Београд: САНУ (Научни скупови, књ. XLII), 155–161.
- Пешић 1974: Љиљана Пешић. „Народни музички инструменти на Косову и Метохији“, Рад XIV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Призрену 1967. Ур. Душан Недељковић. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 87–99.
- Ранковић 2013: Сања Ранковић, прир. *Врбџце, врбо зелена [Звучни снимак]*: традиционално музичко наслеђе Призренске Горе, компакт диск са пропратном књижицом, Ур. Александра Павићевић. Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије.
- Ранковић 2016: Сања Ранковић. „Традиционална музика Призренске Горе у сенци Отманске империје“, *Музиколоџија* I(20): 101–132.
- Радојичић 2017: Радојичић Драгана, ур. *Призори, звуци и речи заборављеној Призрена*. Београд: Етнографски институт САНУ.

- Рогановић 2017: Владимир Рогановић. „О песмама забележеним на магнетофонским тракама дигиталне призренске грађе“. *Призори, звуци и речи заборављеної Призрена*. Ур. Драгана Радојичић. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Tanrıkorur 2004: Cinuçen Tanrıkorur. «The Ottoman music», *Internet Archive, Wayback Machine*. <www.turkkmusikisi.com/osmanli_musikisi/the_ottoman_music.htm>. [11. 11. 2018].
- Tраеруп 1974: Birthe Траеруп. „Народна музика Призренске Горе“. Рад XIV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Призрену 1967. Ур. Душан Недељковић. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 211–223.
- Turino 2008: Tomas Turino. *Music as social life. The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
- Hofman 2012: Ana Hofman. *Socijalistička ženskost na sceni. Rodne politike u muzičkim praksama jugoistočne Srbije*. Beograd: Evoluta.
- Čičo 2014: Edin Čičo. KUD „Doğru Yol“, seminarski rad iz predmeta turski folklor. Beograd: Filološki fakultet, Katedra za orijentalistiku.

Danka R. LAJIĆ MIHAJLOVIĆ
 Jelena Lj. JOVANOVIĆ

RECORDINGS OF TRADITIONAL MUSIC FROM THE ARCHIVE OF THE
 INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA AS THE SOURCES FOR HISTORY
 OF THE FOLK CULTURE OF KOSOVO AND METOHİJA REGION

SUMMARY

this study represents almost unknown sound sources – recordings of traditional music from the 1950s and 1960s, made on the territory of Kosovo and Metohija region by Miica Ilijin and Dr Radmila Petrović, fellows of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade. This huge collection consists of several corpuses that arose as results of documenting traditional music in different occasions: from field research, on the one hand, to representative situations, such as concerts, on the other. Thus, the collection shows private and public musical practice in geographically and socio-culturally different settings of Kosovo and Metohija (Prizren, Sredačka zupa, Leposavić and surroundings, Zvečan, and numerous places whose representative performers took part at concerts in towns). Besides, the collection is marked by a multicultural quality: it consists of recordings of music of different ethnic/national groups (on the first place of Serbs, Shqiptars/Albanians, and Turks; it also documents involvement of Roma people in musical life, traditional musical culture of Goranci ethnic group, etc.). Numerous folklore genres witness a plenty of functions that music used to have in traditional life of local inhabitants (from ritual rural music, to music making in towns – singing and playing for entertainment, as primarily artistic expression), while the stylistic features of these musical expressions point to isolation of communities, e.g. to cultural pervasions.

The collection shows a trace of extremely important historical period in the process of changing the cultural landscape of Kosovo and Metohija that appeared as a consequence of accelerated industrialisation and urbanisation, as well as of influence of the media and cultural industry. Referring to those, here the collection has been discussed at the first place as a material / substance for fundamental research of traditional music of Kosovo and Metohija, for areal studies, and for cultural history of this region. The interested readers have been directed to other scientific readings of this collection (see: Lajić Mihajlović and Jovanović, in print). Its applicative potential has been recognized widely – from the field of revitalization of traditional music, to engaged projects of overcoming conflicts through arts.

Key words: Kosovo and Metohija, traditional music of Serbs /Albanians/ Turks, audio recordings, field research, the archive of the Institute of Musicology SASA, Miica Ilijin, Dr Radmila Petrović.