

Александра Миликић

Дипломирани теоретичар уметности – етномузиколог,
Факултет музичке уметности Београд, Република Србија
amilikic97@gmail.com

Између дигиталног и непосредног у процесу преговарања о музичком знању (на примеру три генерације свирача на дугој свирали)

Сажетак

У последњим деценијама 20. века, током периода постсоцијалне културне политике, на неотрадиционалној музичкој сцени Србије формира се група истакнутих „изворних свирача” чији је рад консензусом заједнице одређен као близак категорији изворности. Променом контекста извођења, новонастали покрет обнове намеће активно сакупљање, бележење или извођење нестајуће локалне музичке баштине. С тим у вези, у раду се кроз компаративну анализу три генерацијски удаљена свирача на дугој свирали, уочавају дивергентни начини перципирања, учења и преносења инструменталних мелодија голијског краја. Различити фактори, попут културног контекста и развоја технологије, утицали су на обликовање индивидуалног начина музичког изражавања. Применом биографске методе, као и анализом аудио и видео материјала сакупљеног на терену, ауторка указује на (ре)креирање претходне музичке праксе. Као један од последњих представника живе традиције, Љубодраг Мијајловић (1949) постаје главни узор младим свирачима, Далибору Тодоровићу (1987) и Вељку Петронијевићу (2000). У односу на своје ученике, Мијајловић је имао прилику да током друштвених окупљања слушно меморише и интерпретира оно што је запамтио. Млађе генерације, поред директног контакта са Љубодрагом, музичко знање стичу уз аудио и видео материјале сакупљене на терену или објављене на платформи YouTube. Редукција музичког материјала од појединачног ка општем Љубодрагу Мијајловићу као народном извођачу није својствена. Његово подучавање базира се на свирању у целини, без успоравања, са фокусом на покрете прстију, док ученици шематски, према одређеним музичким фразама, перципирају одређену мелодију. Компаративном анализом три различита извођења кола *Нова Ђурђевка*, ауторка рада илуструје крајњи продукт разноликог усвајања знања. Комбинована примена дигиталних извора и нових метода вежбања уз контакт са узором – учитељем, неминовно је обликовала другачије перципирање музичке форме и појма традиције уопште.

Кључне речи: неотрадиција, народна педагогија, дигитализација, дуга свирала

Увод

Традиционална музика и плес су неколико деценија уназад у великој мери измештени из свог првобитног, обредно-обичајног контекста и пренети на сцену. Савремена контекстуално-функционална раван неупитно је условила популаризацију нових музичких жанрова, а развој масовних медија повољно деловао на процес модернизације и урбанизације. Заједнице потекле у таквој средини присвајају новооткривене музичке жанрове, неретко маргинализујући првобитне. Стога се већ неколико деценија, на актуелној музичкој сцени формира одређена група „изворних свирача”, чији је главни интерес да кроз неговање локалне или регионалне музичке баштине заштите угрожене облике сеоске традиције. У последњим деценијама 20. века, повећано интересовање за традиционалну народну музику конструисало је неотрадиционалистичку идеологију, која према запажањима Тине Рамнарин (Tina K. Ramnarine) „често укључује потребу за доказима постојања јединствених културних пракси и традиција из прошлости које се могу употребити да означе разлику у односу на друге народе” (према: Ненић, 2014: 239–237).

Предмет проучавања овог рада јесте приказ процеса омузикаљења на примеру три генерације извођача на дугој свирали¹ и промене које су посредством савремене културне сцене утицале на поимање, обликовање и интерпретирање сеоске музике голијског краја. С обзиром на то да се учење датих мелодија одвија ван оквира институција, фокус истраживања постављен је на постојање и процесе остварења народне музичке педагогије. Желећи да испитам промене које су се у одређеним аспектима музичког изражавања догодиле, изабрала сам три генерацијски удаљена испитаника која, сходно томе, користе индивидуалне методе учења и извођења. Битно

¹ Под термином дуга свирала подразумева се старији тип свирале чија дужина варира од 400 до 700 мм, са амбитусом до две октаве. Инструмент цилиндричне цеви са шест рупица на предњој страни, писком на горњем делу и „одушком” на полеђини, у Србији је познат и под називима *фрула*, *свирала*, *свирајка*, *свиралче*, *дудук*, *дудучка* (Девић, 1977: 46). Иако је локални термин за овај инструмент *свираља*, након одређених сазнања казивачи су, сматрајући га турцизмом, усвојили термин *свирала* као првобитан назив за овај инструмент. С обзиром на то да се термин свирала односи не само на свиралу мањих диманзија, већ у ширем смислу и на целокупну породицу аерофоних инструмената, у даљем току рада термин дуга свирала означаваће дугу или велику фрулу/свиралу/свираљу. На основу дијахроног прегледа разнолике употребе термина фрула, у свом раду „Проблеми терминолошког одређења инструмента фруле у контексту њеног историјског сагледавања”, етномузиколог Борисав Миљковић истиче проблем употребе различите терминолошке одреднице инструмента у односу на географско-историјско-друштвени контекст (Миљковић, 2018: 522).

је нагласити да казивачи Љубодраг Мијајловић (1949),² Далибор Тодоровић (1987)³ и Вељко Петронијевић (2000)⁴ деле исту или сличну музичку традицију, пошто су рођени у селима смештеним на обронцима планине Голије, општина Рашка. Љубодраг Мијајловић је, као најстарији, и тиме за њих најрепрезентативнији пример извођача живљене традиције, постао узор свом ученику Далибору Тодоровићу, а касније и Вељку Петронијевићу. Према запажањима Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams), живљена култура је доступна само онима који су живели у одређеном времену и на одређеном простору (Williams, 1998: 48–57). Отуда, средином прве деценије 21. века, историјски представници живљене културе постају реномирани музичари-узори. У датом педагошком процесу, обе стране (учитељ-ученик) су кроз различите ревивалистичке поступке и третмане усвојеног музичког знања (ре)креирали претходну музичку праксу (Ненић, 2014: 234).

Методолошки оквир

Већи део материјала прикупљен је током интервјуа полуструктурираног типа, у коме су казивачи дескриптивно-практичним путем сведочили о некадашњим и тренутним приликама за свирање, начинима и процесу усвајања мелодија, интерпретацији, репертоару и другим, сличним темама.

У овом раду покушаћу да кроз упоредну анализу спроведених интервјуа и лично забележених аудио и видео снимака на терену прикажем трансформације које су се догодиле у начину преношења, усвајања и приказивања

² Љубодраг Мијајловић рођен је 1949. године у селу Орловић, заселак Ивање, под Голијом. Још као мали дечак, слушајући извођења „старих људи” научио је да свира дугу свиралу на гутурални начин, као и фрулу. Активним извођењем мелодија голијског краја бави се од своје 29. године. Изванредне техничке способности показао је више пута на сабору фрулаша у Прислоници, освојивши од 2007. до 2012. године два трећа, једно друго и три прва места, као и мајсторско писмо (Миликић, 2020: 3).

³ Далибор Тодоровић рођен је 1987. године у граду Рашка, а данас живи и ради у Новом Саду. Од 2007. до 2017. године бавио се аматерским сакупљањем ношње, традиционалних плесова, као и вокалних, вокално-инструменталних и инструменталних мелодија рашких села у подножјима Голије, Копаоника и Рогозне. Од 2012. године почео је да учи свирање на дугој свирали, а бројне награде које су убрзо уследиле сведоче о његовим извођачким вештинама. Од 2013. до 2017. године наступио је на сабору фрулаша у Прислоници, где је освојио три прва и два друга места, чиме је на 32. сабору добио мајсторско писмо.

⁴ Вељко Петронијевић рођен је у селу Ковачево надомак Новог Пазара. Од 2015. године почео је интензивно да се бави свирањем, а до сада је на сабору фрулаша у Прислоници, у категорији Изворно свирање, освојио четири трећа и једно прво место. Захваљујући квалитетној интерпретацији *Сћанојевој кола* на дугој свирали, добитник је повеље „Дар радио Београда”.

традиционалних мелодија на дугој свирали. Предмет компаративне анализе јесу субјективни аспекти музицирања који красе три различита извођења исте нумере. Такође, коришћена је и биографска метода, која подразумева „проучавање људи који стварају/доживљавају музику, са циљем разумевања проживљених индивидуалних искустава (...) (према: Закић, 2015: 12). У изради рада примењен је интердисциплинарни приступ, коришћењем достигнућа етномузикологије, антропологије, лингвистике и педагогије музике.

Етапе музичког и педагошког развоја

Љубодраг Мијајловић неретко је имао прилику да на различитим сеоским окупљањима, попут славе, сабора, посела и игранке, чује мелодије које су локални свирачи изводили на дугој свирали. Желећи да савлада песме и кола родног краја, Љубодраг је са непуних десет година „кришом” слушао, а потом, у осами током чувања стада, покушавао да претходно меморисану мелодију репродукује на *свираљчећу*.⁵ Овакав начин учења забележен је и раније од стране различитих истраживача (нпр. Ненић, 2021; Големовић, 2009). Све до одласка у војску, Љубодраг је свирао на славама и игранкама, а затим је након вишедеценијске паузе своје извођачко умеће наставио да приказује у другачијем контексту. Повратак националним коренима након распада СФРЈ представља доминантан идеолошки образац (Ненић, 2021: 140). Стога, архаични елементи традиционалног фрулаштва постају део сценске поставке. Захваљујући емисији „Шљивик”,⁶ у којој је Љубодраг Мијајловић 2012. године извео на дугој свирали традиционалну песму и коло, неколико младих свирача заинтересовало се за учење овог инструмента.

Управо те године, Далибор Тодоровић одлучио је да купи инструмент и савлада технику гутуралног свирања.⁷ Импресиониран јединственим звучним обогаћењем (гутуралном техником) дуге свирале, од 2012. године почео је активно да учи свирање на том инструменту, а убрзо потом и да наступа. Желећи да усаврши технику гутуралног свирања, обратио се казивачу и признатом народном свирачу Љубодрагу Мијајловићу. Неформални часови

⁵ *Свираљче* представља краћи вид нештимоване („вашарске”) фруле, најчеће прављене од зове.

⁶ Такмичење изворне песме, свирке и игре „Шљивик” емитовано је у периоду од 2011. до 2015. године на Другом програму РТС-а.

⁷ Желећи да звучно обогати сопствену свирку, инструменталиста користи глас певушећи мелодију за октаву ниже (Ђорђевић, 2015:6). Мелодија је на свирали код свих казивача праћена карактеристичним брундавим звуком који они именују као „зумборење” или „старинско свирање”, док се у научној терминологији ова техника свирања назива „гутурално свирање”.

који су се најчешће одржавали током летњег распуста у Љубодраговом домаћинству, Далибору су омогућили лакше откривање и усвајање различитих техничко-интерпретативних могућности дуге свирале.

Појава радија, телевизије и разних културних институција, чији је циљ очување и популаризација народног музичког стваралаштва, довела је до ширења сурогата традиционалне музике и убрзане хиперпродукције таквих продуката (Шурбановић, 2009: 3). Стога је деведесетих година 20. века постсоцијалистичка културна политика утицала на већу заинтересованост за бележење и очување прежитака аутентичних облика локалне музике (Ненић, 2021: 33). С тим у вези, многи локални извођачи, истраживачи аматери и професионални истраживачи интезивирали су процес прикупљања и бележења сеоске народне музике. С обзиром на оскудан број манифестација у којима су се могла чути извођења на дугој свирали, Далибору је одлазак на терен и снимање казивача био један од ретких извора за учења нових мелодија.

Развој технологије повољно је утицао на процес учења. У односу на музику сеоских средина која се преносила усменим путем, данашњи свирачи, захваљујући постојању аудиовизуелног снимка, другачије усвајају нове мелодије (Ненић, 2021: 29). Сходно томе, Далиборово учење може се поделити у две фазе. Прву фазу чини самостално учење које обухвата аудитивно перцепирање мелодијског тока одређене нумере. Пуштајући снимке у целини, он покушава да уз њих свира и на тај начин „хвата” главну мелодију. Међутим, схвативши да је то тежи начин учења, одлучио је да своје наредне казиваче снима камером телефона. Према његовим речима, гледање у прсте омогућило му је лакше усвајање нових украса. Изгубљена непосредност живе праксе поспешила је визуелни приступ учењу, који Маршал Малухан (Marshall McLuhan) дефинише као „рационални” или сликовни простор који ствара затворени свет (према: Ненић, 2021: 42).

Наредну фазу Далиборовог усавршавања чини сусрет са „ментором” Љубодрагом Мијајловићем.⁸ То подразумева практично усвајање поставке усана, у циљу постизања различитих облика звучног обогаћења, попут свирања „на фркање”, „писак”, „вавољасто” или само гутурално свирање. Пре свега слушном, а потом и визуелном перцепцијом, Далибор пратећи Љубодрага усваја ове мелодије, различите начине орнаментације и артикулације. Начин на који Љубодраг преноси своје знање фокусирао је Далиборову менталну пажњу на покрете прстију:

⁸ Ментор је реч грчког порекла и означава стручног саветника са којим се студент консултује током израде одређеног рада. Далибор тиме указује на његов педагошки однос са Љубодрагом, у коме се одвија процес преношења практичног знања зарад припреме ученика.

„Па чика Љубодраг кад те учи да нешто свираш, ја га питам: 'Како, чика Љубо?', он стави прсте на свиралу, па каже 'С тем, с тем, па с овем'. Није он предавач, не зна он то да исприча како ја сад теби причам, али гледајући у његове прсте, где подигне усну, где спусти усну, где трилер са овим прстом, где трилер са оним прстом, онда сам тако похватио то.” (транскрипт разговора са Д. Т; 2020, Нови Сад).

Активно музичко учествовање и ангажовање представљају најпродуктивнији начин музичке едукације (Simone, 2009: 50). Истраживања показују да је примена метода слушање-гледање-покушавање (seeing-hearing-trying) музичког инструмента приликом демонстрација које се уживо одржавају, студентима универзитета омогућило подробније разумевање технике и стила извођења (Simone, 2009: 113). Стицање знања на такав начин Далибору омогућава лакше и брже решавање одређених извођачких потешкоћа.

Наредни педагошко-пријатељски однос првобитно је успостављен између Далибора и младог свирача Вељка Петронијевића, а потом и између Љубодрага и Вељка. Иако је од малих ногу имао прилику да слуша деду и савлада свирање на дугој свирали, Вељко се за овај инструмент заинтересовао 2015. године, када је први пут чуо Далибора како свира у КУД-у „Голија”, у коме је и сам данас члан. С обзиром на то да своје музичко знање није стекао у образовној институцији, Вељко наводи да је свирање на слух један од разлога његовог опредељења за овај нетемперовани и мање популаран инструмент.⁹ Највећи део Вељковог извођачког репертоара чине аудио и видео снимци које је Далибор забележио на терену или га је Љубодраг научио. Свирајући неколико пута уз успорен снимак и по деловима, Вељко аудитивно и визуелно перципира кретање мелодијског тока и покрете прстију свирача. Овакав модел учења данас је међу млађим свирачима веома заступљен, и представља опозицију претходном, усменом и само-меморисаном начину учења (Ненић, 2021: 44). Другу фазу едуковања чини директан сусрет са Далибором и/или Љубодрагом, са којим се додатно консултује око технике свирања, начина артикулације и орнаментације.

С обзиром на то да Далибор живи и ради у Новом Саду, почеци Вељковог подучавања нису били уживо, већ online. Највећи део музичког материјала Вељко је самостално савладао, слушањем и понављањем. Поред снимака са терена, као главног и за њих једино поузданог извора, снимци доступни на платформи YouTube омогућили су Далибору и Вељку упознавање са свирачима из других крајева Србије. Желећи да прошире свој репертоар, Далибор и Вељко користе платформу YouTube као секундарни извор који им омогућава лакши приступ новим мелодијама, начинима сви-

⁹ Напомињем да сва три казивача наводе да је за свирање у фрулу потребно познавање нота, док је за свирање на дугој свирали потребан добар слух за ритам.

рања и стилевима извођења. У Вељковом музичком усавршавању, интернет је тихи „други учитељ”, који омогућава надоградњу датог стила или усвајање нових начина интерпретације (Ненић, 2021: 44).

Поред конзумирања дигиталног садржаја, казивачи путем YouTube платформе врше јавну презентацију локалне музичке баштине. Највећи део њихових постова односи се на јавне наступе, док мањи број чине дуетски снимци сачињени код куће. Постављањем сопствених снимака на интернет, али и селективним конзумирањем других, Љубодраг, Далибор, Вељко постају део *дигиталне културе*.¹⁰

Различити начини перципирања и преношења музичког знања

Редукција музичког материјала од појединачног ка општем, Љубодрагу као народном свирачу није својствена. Његов начин подучавања базиран је на свирању у целини, без успоравања са фокусом на покрете прстију. С тим у вези, Вељко и Далибор прате положај Љубодрагових прстију и усана, покушавајући да тренутну визуелну перцепцију повежу са резултирајућим звуком:

„Чика Љуба кад објашњава, углавном објашњава где су украси, и то на начин где помера прсте или углавном он свира, а ми трчимо да га стигнемо, да би сконтали то што он свира. Далибор показује по деловима, док Љубодраг мора сваки пут испочетка.” (транскрипт разговора са В. П; 2020, Нови Сад)

„Љубодраг је народни свирач, а ми смо фолклорци. Ми знамо све што има десно, то мора да има и лево.” (транскрипт разговора са Д. Т; 2020, Нови Сад)

Музика руралних области, у урбаним срединама репрезентује се у новом контексту, у облику фолклора/фолклоризма (Ненић, 2014: 219). Дугогодишње плесно искуство при КУД-у утицало је на когнитивно перципирање музичке структуре, која Љубодрагу као народном свирачу није својствена. Према теорији Фреда Лердала (F. Lerdahl) и Реја Џекендофа (R. Jackendoff), „слушање музике одређује се ’као опажање организованих музичких склопова’ по аналогiji са опажањем визуелних склопова у виђењу” (Ачић, 2007: 177). Груписањем музичко-плесног тока на мање целине, Далибор и Вељко су формирали одређене менталне шеме. С тим у вези, опажање, разумевање, памћење и извођење музичког тока засновано је на уну-

¹⁰ „Термин ’партиципативна култура’ је сам по себи релативно нов, сковао га је Јенкинс у својој етнографској студији о фандому 1992. године” (Waldron, 2013: 259). Према Јенкинсу (Jenkins), развој медијских технологија омогућио је „просечним грађанима да учествују у архивирању, коментарисању, присвајању, трансформацији и рециркулацији медијског садржаја (исто).

трашњим, шематским репрезентацијама музике (Ачић, 2007: 172). Редуковани музички ток представља менталну шему извођача. Стога, Далибор сегментира музичку целину на деонице и као такве их презентује Вељку.

Замерке и савете које учитељи упућују својим ученицима највише се односе на степен орнаментације и примену, тј. промену артикулације, у циљу естетског обogaћења кола. Стога се Далиборови савети упућени Вељку односе на техничке аспекте свирања, попут предувавања, свирања на писак, убацивања украса у одређеним деоницама, или равног свирања. Владање артикулационим поступцима такође је део усмене предаје. Према речима Гордане Ачић, варијацијама у артикулацији извођач може пожељно да утиче на опажање слушаоца (Ачић, 2007: 172). Слабо изражена експресивна функција у обредном музичком фолклору, на данашњој сцени веома је заступљена (Закић, 2006: 34–35). У циљу слушног усмеравања на завршетак мелодије и постизања одређеног естетског ефекта, Љубодраг је убацио својеврсну каденцу, коју у својим извођењима повремено примењују Далибор и Вељко. Дата каденца, коју су казивачи као чланови и конзументи *иаршицијатаивне културе* присвојили и обликовали, заправо је продукт оркестарског хармоникашког свирања. Преношење аутентичног музичког израза из локалне средине нужно резултира окоштавањем, стилизовањем и уметничким преобликовањем фолклора у фолклоризам (Seribašić, 2008: 266).

Процеси преговарања и обликовања музичког знања

Политичка идеја стварања националне државе, након краха СФРЈ у Србији је започела процес оживљавања традиционалне културе, као главног маркера идентитета једног народа. Стога, одређене културне институције (на пример, Радио Београд), као и индивидуалне групе извођача, постају део социјалног покрета, чији је циљ обнављање и очување музичке традиције која је „на издаху” (Livingston, 2016: 68).

Сабор фрулаша Србије „Ој Мораво” основан је 1988. године и данас представља једну од најважнијих музичких манифестација и значајан фактор у популаризовању и развоју традиционалног свирања на фрули и дугој свирали. Према речима Далибора Тодоровића, учествовање на републичком такмичењу у Прислоници за сваког свирача представља престиж и приоритет. Стога, казивачи интензивније вежбају, фокусирајући се на дисање, тј. погодно место за узимање ваздуха, потом конципирање почетка и завршетка једне нумере, њеног флуентног надовезивања са наредном нумером, као и на трајање исте.

На другој страни, пропозиције концертног подијума постављају одређене критеријуме и тиме активно модификују дати музички *текст*.¹¹ Раз-

¹¹ У овом случају појам „текст” подразумева сам звук и његове особине и структуре (Ненић, 2004: 5).

личите идеолошке матрице у одређеним тренуцима успостављају моделе онога што је пожељно, модификујући претходно друштвено конструисану и прихваћену традицију. Тиме долази до стварања једне нове традиције која, према Ерику Хобсбому (Erik Hobsbom), настаје због немогућности копирања и адаптације старе традиције (Hobsbom, 2011: 11).

Поред селекције коју на макро плану спроводе претходно поменуте институције, истовремено, на микро плану извођачи врше одабир, формирајући сопствени репертоар и јединствен стил извођења. Свој извођачки концепт, Далибор конституише методом селекције, а потом, преузете облике музицирања реинтерпретира. Слушајући друге свираче, Далибор је установио и формулисао „традиционални шаблон свирања”. На основу генерализоване поставке „аутохтоног начина извођења”, Далибор категорички селекује традиционално од нетрадиционалног свирања. У односу на Љубодрага, који није имао прилику да више пута чује исто извођење, већ да то што је меморисао интерпретира на себи својствен начин, аудио и видео записи омогућили су Вељку и Далибору адекватно понављање нумере. То је са једне стране олакшало памћење и доследну извођачку интерпретацију, али је са друге и ограничило стваралачку слободу појединца. Таква реинтерпретација у есенцијалистичким круговима третира се као нетрадиционална особина.

Компаративна анализа три извођења кола Нова Ђурђевка на дугој свирали

Стилско-интерпретативна обележја појединачног извођења тумачићемо компаративном анализом транскрибованих примера кола *Нова Ђурђевка*. Прелазак са усмене предаје свирачке вештине на аудио и видео бележење исте, довела је до потпуније реинтерпретације дате нумере. Тежња ка доследном преношењу кола *Нова Ђурђевка* огледа се у томе што су на макро плану сва три извођења исте формалне структуре. Иако је монотематизам инспиративни стожер у функцији активирања импровизационог поступка, у овим примерима његов главни и једини развојни механизам јесу промене орнаменталног типа (Закић, 2001: 47). Стога, Љубодрагову интерпретацију одликује неконзистентност на орнаменталном нивоу при понављању осмотактне музичке реченице (Прилог, пример 1). Динамизам музичког тога у Далиборовој интерпретацији остварен је кроз већи степен промене на мелодијском плану, држем темпу извођења, индивидуалном орнаменталном украшавању и другачијој примени артикулације (Прилог, пример 2). Вељкова музичка индивидуалност остварена је такође на темпоралном, орнаменталном и артикулационом нивоу (Прилог, пример 3). Његова интерпретација кола *Нова Ђурђевка* представља својеврсни „микс” претходне две интерпретације. У односу на ученике, Љубодрагово извођење исте нумере одликује

„вавољасто” свирање, тј. свирање без артикулације језиком. Слободнији перформативни израз највише се увиђа у Далиборовој интерпретацији, у којој највећу пажњу привлачи гутурални тон одређене висине. Разлог томе и другим наведеним свирачким манирима можемо пронаћи у Далиборовој свестраној и дугогодишњој слушној окружености индивидуалним интерпретацијама традиционалних мелодија голијског краја приликом његових теренских истраживања, као и активним спознајама мелодија других крајева извођених на сцени. Тимоти Рајс (Timothy Rice) истиче да „управо друштвеност и саморефлексиивност сопства, које су уграђене у искуство путем интроспекције и интеракције са другима у социјалном контексту, чини да музичка етнографија центрирана на појам субјекта буде продуктивна” (према: Закић, 2015: 8).

Завршна разматрања

„Традиција подразумева континуирани процес преношења садржаја који бира и изнова тумачи свака нова генерација активних прималаца” (Наумовић, 2009: 14). Иако теже максималном копирању узора, компаративна анализа три различита извођења кола *Нова Ђурђевка* потврђује немогућност потпуног искључења самосвојне интерпретације усвојене мелодије. Говорећи о индивидуалним усвајањима музичког знања али и о преговорима истог, покушала сам да јасније сагледам латентни процес савременог односа између човека и звука који арбитрира у наметнутом систему њихове интеракције. Разматрала сам начине на који изабрани свирачи перципирају, усвајају и интерпретирају одређену мелодију, чије је обликовање и даље постојање условљено одређеним друштвеним порецима. Такође, позиционирањем субјекта истраживања као „музичирајућег човека” путем биографске методе, тежила сам разумевању „стваралачког процеса у културном, социјалном, етничком, уметничком смислу” (Закић, 2015: 9). На самом крају поставља се питање да ли ће прелазак из непосредно у дигитално усвајање музичких вештина омогућити ширу (глобалну) конзумацију некада локално ограничених музичких знања, али и ограничити адекватно усвајање истих?

Литература

Арчић, Гордана (2007). Разумевање музике у теорији Lerdahl-а и Jackendoff-а. У: Гордана Каран (Ур.), *Покрећ у музичким и сценским уметносћима, Зборник радова деветиој Педагошкој форуму* (стр. 171–178). Београд: Факултет музичке уметности, 171–178.

Вукичевић-Закић, Мирјана (2006). Функција комуникативног чина у музичком фолклору. У: Драгана Јеремић-Молнар и Ивана Стаматовић (уред.), *Музиколошке и*

- еџномузиколошке рефлексике (стр. 32–41). Београд: Факултет музичке уметности, 32–41.
- Golemović O. Dimitrije (2009). Da li postoji narodna muzička pedagogija? U: *Čovek kao muzičko biće* (стр. 163–191), Beograd: Biblioteka XX vek.
- Девић, Драгослав (1990). Инструменти, свирка и њихове особености. У: *Народна музика Црногочја: у свејлостии еџноетенејских џроцеса* (стр. 81–93). Бор: ЈПШРИФ; Бољевац: КОЦ; Београд: Факултет музичке уметности.
- Ђорђевић, Слађана (2015). Принцип гутуралног свирања на територији Србије (дипломски рад одбрањен на ФМУ у Београду; рукопис).
- Закић, Мирјана (2001). Музички језик заплањских пастирских инструмената. *Музички џалас*, 29, 44–53.
- Закић, Мирјана (2015). *Душом и фрлом: Добривоје Тодоровић*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Kruger, Simone (2009). *Experiencing Ethnomusicology Teaching and Learning in European Universities*. United Kingdom: Ashgate.
- Livingston, Tamara E. (1999). Music revivals: Towards a general theory. *Ethnomusicology*, 43 (1), 66–85.
- Миликић, Александра (2020). Извођачка пракса брачног пара Мијајловић из села Варева између изворности, „селективне” и „измишљене” традиције (семинарски рад одбрањен на ФМУ у Београду; рукопис).
- Миљковић, Борисав (2020). Проблеми термилошког одређења инструмента фрле у контексту њеног историјског сагледавања. У: Гордана Грујић (Ур.), *Влаго С. Милошевић: еџномузиколоџ, комџозиџор и џедаџоџ – Традиџија као инсџираџија* (стр. 522–542). Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци; Академија наука и умјетности Републике Српске; Музиколошко друштво Републике Српске.
- Наумовић, Слободан (2009). *Уџоџреба џрадиџије у џолиџичком и јавном живоџу Србије на крају двадесетџоџ и џочетџком двадесетџ џрвоџ века*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију.
- Ненић, Ива (2004). Мишљење о музици, мишљење музичког: Ка тематизацији културно-музичке праксе на примеру овчарске свирке Муслимана Пештерско-Сјеничке висоравни (дипломски рад одбрањен на ФМУ у Београду; рукопис).
- Ненић, Ива (2014). Деретулаџија канона: идентитети, праксе и идеологије женског свирања на традиционалним инструментама (doktoska disertacija odbranjena na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu; rukopis).
- Nenić, Iva (2021). 'Roots in the age of YouTube': old and contemporary modes of learning/teaching on Serbian frula playing, приступљено 24. августа 2021, https://www.academia.edu/45053167/ROOTS_IN_THE_AGE_OF_YOUTUBE_OLD_AND_CONTEMPORARY_MODES_OF_LEARNINGg_TEACHINGg_IN_SERBIAN_Frula_PLAYINGg.
- Hobsbom, Erik & Rejndžer, Terens (2011). *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ceribašić, Naila (2008). Propitivanje pojma 'selektivne tradicije' na primeru udruge 'Čuvarice ognjišta Krasno'. U: Aleksandra Muraj i Zorica Vitez (ured.), *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku; Hrvatsko etnološko društvo.

Šurbanović, Marija (2009). Frula tradicionalni dis/kontinuitet. *Putevi kulture*, 13/14, 1–7.

Waldron, Janice (2013). User-generated content, YouTube and participatory culture on the Web: music learning and teaching in two contrasting online communities. *Music Education Research*, 15 (3), 257–274.

Williams, Raymond (1998). The Analysis of Culture. In: John Storey (Ed.), *Cultural theory and popular culture* (pp. 48–56). Georgia: The University of Georgia Press.

BETWEEN DIGITAL AND DIRECT IN THE PROCESS OF DISCUSSION OF MUSICAL KNOWLEDGE

(SHOWN ON THREE GENERATIONS OF MUSICIANS ON THE LONG PIPE)

Different factors, like for example, cultural context or technology development have influenced the unique individual way music is performed as well as the understanding of tradition in general. Ljubodrag Mijajlović as one of the last representatives of the living tradition (1949) has become a role model to younger musicians Dalibor Todorović (1987) and Veljko Petronijević (2000) in particular. Unlike his students, besides the direct communication with Ljubodrag and other performers, younger generations learn about traditional music using audio and video material collected on sight or YouTube posts. Therefore, there is a great difference in the perception of musical structure and the level of selection among the three performers. L.J. M. teachings of song and dance melodies are based on playing in general with the focus on finger movement. Whereas, Dalibor and Veljko perceive a certain melody as a scheme or as a certain audio, visual or tactile phrase.

Keywords: folk pedagogy, digitalisation, neotradition, svirala

ПРИЛОГ

Пример 1

Нова Бурђевка

Љубодраг
Мијајловић

♩ = 80

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as quarter note = 80. The melody is primarily in the treble staff, while the bass line provides harmonic support. The piece concludes with a double bar line.

Пример 2

Нова Ђурђевка

Далибор Тодоровић

♩ = 96

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The tempo is marked as ♩ = 96. The key signature has one flat (B-flat major). The time signature is 2/4. The melody in the treble clef is characterized by eighth and sixteenth notes, often with trills or grace notes indicated by double or triple wavy lines above the notes. The bass clef part provides a steady accompaniment, primarily using eighth notes and rests, with 'x' marks indicating specific rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Пример 3

Нова Ђурђевка

Велько Петронијевић

$\text{♩} = 84$

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked as quarter note = 84. The key signature has one flat (B-flat major). The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes with various ornaments. The bass staff provides a simple accompaniment with 'x' marks indicating fingerings. The piece concludes with a double bar line.