

Јелена Јовановић

У ПОТРАЗИ ЗА ЖЕЉЕНИМ ОБЛИКОМ: ЖИВО ПРИСЕЋАЊЕ САМОУКОГ СЕОСКОГ СВИРАЧА*

Апстракт: Рад је допринос изучавању музичке меморије код самоуких даровитих свирача, носилаца сеоске музичке традиције. Анализирана је музичка промена при извођењу у току „когнитивног интервјуа“ када подаци прелазе из пасивног у активно музичко памћење. При томе битну улогу има и моторна компонента.

Кључне речи: двојнице, путничка свирка, Шумадија, музичка меморија, дугорочно памћење

Овај рад је замишљен као прилог истраживањима из области когнитивне психологије музике – конкретније, као прилог проучавању музичке меморије, то јест, „бихејвиоралног извођења претходно наученог музичког материјала у којем значајан удео има и моторна компонента“.¹ Рад је истовремено и прилог сазнањима о стварању структурних модела у процесу музичке когниције оних самоуких даровитих музичара чије умеће припада корпусу усмене, традицијске музичке праксе. Колико је познато, о проблемима музичке меморије у овом сегменту музичке културе писано је веома мало,² тако да је овај прилог истовремено и један од почетних корака у том правцу.

Истраживање ове проблематике омогућио је сусрет са Миладином Арсенијевићем, вештим свирачем на традиционалним инструментима, остварен приликом мог етномузиколошког истраживања на терену Шумадије. Том приликом забележен је случај када је овом свирачу, наклоњеном модернијем свирачком репертоару чије је извођење развио до савршенства, упућена молба да демонстрира функционално и структурно различиту старинску, путничку, одно-

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансиран од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Е. Гордон, према: Ksenija Mirković Radoš, *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1996, 52.

² Видети: Oskár Elschek, *Musikpsychologie – Psychology of Music. Eine selective Bibliographie – A selective Bibliography (1980-2000)*, *Systematische Musikwissenschaft – Systematic Musicology – Musicologie systematique*, ASCO Art & Science Bratislava, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Bratislava 2000, 107–125.

сно рабацијску („рабаџинску“) свирку. Тај задатак је схватио као лични изазов и, активирајући у сећању похрањене податке о старинској свирци коју дуго није ни изводио ни слушао, постепено је, из неколико практичних покушаја успео да је у потпуности реконструише.

На тај начин се дошло до материјала који омогућује да се формулише средишња тема рада: анализа тока промене музичке структуре у току индивидуалног, практичног чина превођења из пасивног у активно музичко памћење. У том процесу подаци „напуштају своју латентну присутност и постају манифестни“.³ Морамо имати у виду и да је овде реч о појединцу који је носилац колективног културног и музичког памћења, а оно почива на чврсто кодираним музичким елементима⁴. С обзиром на то, овај рад је и прилог проучавању такозване локалне перцептивне организације⁵.

Случај који ћемо испитати занимљив је и утолико што је он изразит пример до сада сразмерно мало проучаваних „реалних музичких ситуација“⁶: извођач је био у позицији да истог часа, без припреме, по сећању, репродукује одређене музичке структуре⁷, активирајући у сећању релативно трајне податке који припадају дугорочном памћењу⁸. Отуда је овај случај још једна потврда више пута изречене констатације да су подаци о одређеној музичкој структури у сећању организовани у групама, то јест, да „меморија није униформни, већ разделни систем, чији су делови одговорни за дешифровање различитих аспеката музике“; такође, и да је меморија „у двострукој служби: она апстрахује генерална правила кроз специфична искуства, и неке од детаља ових специфичних искустава она задржава до високог степена.“⁹

О свирачу Миладину Арсенијевићу

Миладин Арсенијевић (1911–1998) из села Винча код Тополе, у области Горња (Крагујевачка) Јасеница, средишња Шумадија, био је

³ Todor Kuljić, *Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja, Beograd 2006, 111.

⁴ Према Исто: 110.

⁵ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 106.

⁶ Исто: 108.

⁷ Исто: 131.

⁸ Исто: 16; Peter Važan, *Memory for music: An overview*, Systematische Musikwissenschaft – Systematic Musicology – Musicologie systematique, ASCO Art & Science Bratislava, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Bratislava 2000, 7–31.

⁹ Petar Važan, *Nav. delo*, 26.

свирач и градитељ традиционалних српских сеоских инструмената и један од последњих аутентичних носилаца сеоске свирачке традиције тог краја.¹⁰ Упознала сам га приликом теренског истраживања народног певања и свирања у околини Тополе, 1988. године.¹¹

Био је мајстор свирања на *свиралчету* (краткој *свирали* / *фрули*) и на кратким *двојницама*, односно, „левим двојницама“, како их је називао. (За двојнице западне и централне Србије уобичајено је да се мелодијска линија изводи на левој цеви.)¹² Скромног имовног стања и нарушеног здравља, без могућности да се прихвати тежег посла, живео је скромно налазећи велико задовољство у свирању на инструментима које је израђивао својом руком. Био је, колико је мени познато, последњи градитељ двојница у селима Горње Јасенице,¹³ цењен мајстор који је примао наруџбине из околине, али и из удаљенијих крајева. Неколико генерацијски блиских, добрих свирача из села Горње Јасенице, имали су управо двојнице које им је направио Миладин Арсенијевић, и били су њима задовољни. Занимљива је чињеница коју смо установили на терену, да је Арсенијевић наручиоцима израђивао двојнице са уским, нетемперованим низом, а не дијатонске, какве је правио за себе.¹⁴

¹⁰ Према мојим теренским налазима, инструментална традиција Горње Јасенице сродна је са традицијом суседних области тзв. високе (западне) Шумадије и западне Србије, у којима превлађује становништво динарског порекла. Становници села Винча највећим делом су потомци досељеника из динарских крајева. Породица Арсенијевић једна је од најстаријих и најразгранатијих досељеничких фамилија (Боривоје Дробњаковић, *Јасеница, антропогеографска испитивања, Српски етнографски зборник, Насеља и порекло становништва*, књ. 13, Српска краљевска академија, Београд 1923, 250, 286–288).

¹¹ Изузетно позитиван утисак који сам стекла од првог сусрета са њим учинио је да сам га и у току наредних година неколико пута поново посећивала, не само као драгоценог казивача који је у свако доба био спреман да да неко додатно објашњење, већ и као гостољубивог, духовитог човека добре воље. Радо је примао госте заинтересоване за његову вештину и вољне да са њим поделе знања о њој. Захвалност за успешно обављен теренски рад дугујем и својој пријатељици, Маријани Јовановић из Јарменоваца, а захвалност за податак о години Миладиновог упокојења, Првославу-Пији Мајсторовићу из Тополе.

¹² Два снимка његовог извођења кола објављена су на компакт диску *Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице – Шта се чује кроз гору зелену?* (приредила Ј. Јовановић), Музиколошки институт САНУ, Београд 2007, нумере 20 и 21.

¹³ Наш казивач у градњи инструмената није имао узора у свом крају. Угледао се на једног старог свирача из Качера, области северозападно од Јасенице. Од њега је преузео праксу да двојнице израђује од дреновине и да их украшава резбарењем. Арсенијевић као значајан податак наводи да је мајстор из Качера располагао квалитетним алатом за овај посао.

¹⁴ Штавише, сваки од ових инструмената, до којих смо дошли, носио је знамење о времену када је начињен: градитељ је на сваком изрезбарио годину (1939, 1957,

У свирању је, као и већина сеоских свирача његове генерације, био самоук. Свирао је од детињства, а учио је да свира по слуху. Његов приступ инструменту можемо описати као емпиријски, практични, што сведоче и речи којима описује процес сопственог савладавања ове вештине: „Сâм, ’де чујем некога, ја, узгредно, *слух онај њин узнем* и... тек мало-помало, ја се већ (...) оправио (...)“ „Како се прстом ради, тако *гласнице* [рупе за прсте] *одговарају*. (...) *Нагаћам ја или замишљам у себи како ћу да догодим гласове, тако прсте подижем*.“ Дакле, реч је о савршеном сагласју унутрашњег слуха и моторике прстију.

Иако по годинама припада старијој генерацији свирача, репертоар који негује, стил коме тежи и величина инструмената које израђује и користи сврставају Арсенијевића међу носиоце промена у српској сеоској свирачкој традицији XX века. Старији свирачи у селу су користили дуже инструменте (400–500 mm), али он ту праксу није преузео. О томе јасно каже: “Имало је старијих, оне дугачке свирале, велике, али ја некако (...) *не могу, јер су прсти далеко једно од другог, не могу да удесе да свирам к’о што ми ово дође*.” Очигледно, законитости свирања на великој свирали другачије су, баш као и старинска естетска мерила за добро свирање. Новији тип орнаментисања и другачији, играчки карактер свирке омогућени су краћим инструментима и ближе постављеним прстима, чиме је Арсенијевић постигао склад свог личног и сеоског, колективног естетског идеала.

Велику вештину у извођењу кôлâ на оба инструмента развио је захваљујући искуству свирања уз игру. Био је изузетно инвентиван у мелодијском варирању и орнаментисању, нарочито при неограничено дугом понављању истих мелодијских одсека. У свирци на двојницама Арсенијевић при варирању користи изражајне могућности обе деонице, изводећи на њима различиту артикулацију у зависности од потребе динамике микро- и макроформе (уводећи ритмичке застанке и украсне тонове, између осталог, у складу са покретима највештијих играча). Поред тога што стваралачки третира линију водеће деонице, ништа мање важну улогу не придаје пратећој: употреба различите артикулације тонова две свирале (при њиховом истовременом звучању) представља важну одлику његовог стила свирања кола и песама уз игру. Са високим степеном сигурности можемо претпоставити¹⁵ да је на тај начин у овом погледу постигао

1959). Наручиоци су инструменте плаћали у природи; у једном од случајева, цена двојница била је равна цени једног кубног метра дрва. Податке о свирачима на овим инструментима видети у пропратној књижици за компакт диск: Ј. Јовановић, *Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице*, нумере 16 и 31.

¹⁵ Нажалост, снимака који макар приближно достигну трајање свирања у правом контексту игранке има сразмерно мало.

високу естетску вредност у својим извођењима кола. Арсенијевић је био позиван да свира на сеоским игранкама, где се и играло искључиво уз свиралче или двојнице.¹⁶ Тако је било до времена када се усталила пракса да на игранкама свирају ансамбли састављени већином од инструмената индустријске израде.

Мајстори на двојницама његове генерације из истог краја сразмерно су ретко свирали песме *на бас* и кола, и у том је погледу Арсенијевић био изузетак. Код старијих свирача западне и, делом, централне Србије био је заступљен махом старији репертоар, који чине путничка и, ређе, чобанска свирка,¹⁷ које потичу из другачијег контекста него игре. У том погледу као карактеристична издваја се путничка (рабацијска) свирка, која је у прошлости извођена за време путовања уз кола са воловском запрегом. Њене структурне особине су дијаметрално различите од особина свирке уз игру. Општа особина свирања кола и песама новијег српског сеоског слоја на двојницама јесте хомофоно извођење, поглавито у паралелним терцама, са повременим појавама секунди или кварта.¹⁸ Путничка свирка се, међутим, изводи другачије: „веома слободно, на бази импровизације, тако да се на једној струки свира нека врста мелодије већег даха и она је често непрекидана живљом, помало нервозном мелодијом са друге струке. Занимљива је велика самосталност обе деонице, која је испољена до те мере да се стиче утисак свирања на два инструмента. Као најчешћи сазвучни интервал током свирања, јавља се интервал секунде.“¹⁹

¹⁶ О томе је сам казивао овако: “Кад је негде нека игранка вечи – ‘Ајде, чика Мићо, свирај!’ – ја свирам, они се растопе играјући. Да се полеме.” Занимљиво је да, упркос вештини с којом је свирао велики број кола, за многа од њих није познавао називе, већ је користио своје личне, описне термине, да означи одређен карактер игре, као: коло *онако повозно, као одмор*, и слично, или по текстовима који су певани уз игру. Међутим, у време кад сам упознала Миладина Арсенијевића, игранке су већ биле веома проређене, а друштвена средина његовог села више није много ценила његово умеће: мерила вредности у сеоским срединама Србије веома су се брзо мењала током последњих деценија XX века.

¹⁷ Видети: Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева*, Београд 1986, 55; Димитрије О. Големовић, *Народни музичар Крстивоје Суботић, Истраживања I, Ваљевска Колубара, етномузикологија и етнокорологија*, Ваљево 1984, 12; Исти, *Народна музика ужичког краја*, САНУ, Етнографски институт (Посебна издања, Књ. 30. Св. 2), Београд 1990, 35-36; Оливера Васић и Димитрије Големовић, *Таково у игри и песми*, Типопластика, Горњи Милановац 1994, 107; Љубинко Миљковић, *Музичка традиција Србије II, Мачва*, Шабац 1985, примери 365 и 366; Јелена Глигоријевић, *Инструментална традиција Горње Јасенице – свирала и двојнице*, Сабор народног стваралаштва Србије, Топола 1992, 18-22; Иста, *Рабацинско свирање и певање у Горњој Јасеници*, Сабор народног стваралаштва Србије, Топола 1993, 18-23.

¹⁸ Димитрије Големовић, *Народни музичар Крстивоје Суботић*, 12.

¹⁹ Исто.

У време када сам први пут посетила Арсенијевића, имала сам формирано теренско искуство да музички надарени носиоци певачке и свирачке традиције његове генерације у овом крају углавном поседују особину бимузикалности, то јест, да подједнако добро познају и подједнако успешно изводе (међусобно различите) архаичне и новије мелодије,²⁰ тако да сам такав тип одговора очекивала и од Арсенијевића. У току разговора с њим, на моје питање о делу старинског репертоара, о путничкој или *рабаџијској* свирци, Арсенијевић је показао да је потпуно свестан структурне, карактерне и комуникацијске различитости старијег и новијег репертоара. Истовремено, изразио је већу личну наклоност колима и песмама. Теренски налази на ширем подручју такође показују да је у селима и од ширег круга слушалаца медитативно, отегнуто путничко свирање у новије време доживљавано као застарело и по изразу херметично.

О разлозима Арсенијевићеве веће везаности за кола и песме са знајемо на основу његовог исказа: „То [путничко] је мало мен’ *замашно* свирати [на овом месту ћемо навести сва позната значења ове речи: „знатних размера, димензија, обима“; „који дуго траје у временском смислу“; „који се истиче крупноћом“; „који има велику инерцију, замајну снагу; који добија велику снагу у замаху“; „тежак, снажан, ефикасан; изведен великом снагом, јак, интензиван“].²¹ Научио [сам] више ова разна *сецања*, ова кола“. Према тим његовим речима, можемо бити сигурни да су му из разлога личне природе, а свакако условљених и колективним укусом, ритмичке мелодије, које описује речју *сецања*, биле драже него отегнуто, *замашно* путничко свирање.

Као даровит свирач и мајстор израде инструмената, био је свестан и међузависности димензија / величине двојница, њихових могућности, звучне боје и типа репертоара који се на њима изводи. Потврдио је да су за путничко свирање погодније двојнице дуже од његових: „Дуже, веће двојнице *друкче одговарају онај путнички глас*. (...) Мало звоне, дуже су и шире, и све је (...) симетрија.“ Ове се речи могу интерпретирати као потврда свирачеве свести о збиру свих техничких и изражајних особина дужег инструмента, укључујући и звучну боју, као услова за остварење звучног идеала путничке свирке. Ово је важан податак за проучавања когнитивне психологије музике у области етномузикологије, утолико пре што је Арсе-

²⁰ Постојање бимузикалности је констатовано и у контакту са свирачима таквих села, у приближно исто време; в. Оливера Васић и Димитрије Големовић, *Таково у игри и песни*, 107.

²¹ *Речник српскохрватског књижевног и народног језика* (књ. 6, САНУ, Београд 1969).

нијевићев исказ у складу са резултатима експеримената који показују да је тембр изузетно важан параметар при меморисању мелодија.²²

Разлози његове веће везаности за кола и песме могу бити и у чињеници коју објашњава Мирјана Вукичевић-Закић: да су они извођени „у разним приликама општедруштвеног и забавног карактера“, да је свирање уз игру „резултанта комуникативног процеса који се успоставља између свирача и играча“, као и да „међуоднос музичког и свирачког израза, који је базиран на синхронизацији покрета у времену, узрокује одговарајућу метроритмичку организованост музичког текста“.²³ Отуда произлази и чињеница да је личност свирача „посебно истакнута у ситуацији продуковања путничке свирке, док су у околностима реализације инструменталног играчког (...) жанра маркиране и личности играча“.²⁴ Нажалост, са самим Арсенијевићем нисам подробније разговарала о овој димензији његове свирачке активности, тако да на евентуална питања у вези с тиме можемо одговорити само претпоставком, донетом на основу свих изложених података – да је њему лично, као индивидуи, веће задовољство причињавало свирање у присуству других, комуникација са играчима, дакле, учешће у заједничком, групном чину.

Од једне форме до друге

Приликом нашег првог сусрета, после низа кола која је одсвирао на свиралчету, Арсенијевић је узео у руке своје мале двојнице. Тада је моје питање да ли може да нам покаже путничку свирку, означило прекретницу како у нашем разговору, тако и у динамици низања музичких кодова у његовој свирци. У тренутку кад сам изрекла своју молбу, још нисам знала да путничке мелодије *нису* део Арсенијевићевог репертоара. А он их је познавао толико колико их је слушао од старијих свирача у селу као дете и у младости. Сам их је свирао веома ретко, а у контексту у ком су ове мелодије живеле свој прави живот, није свирао никада.

Био је затечен мојом молбом, али је имао несумњиву жељу да јој удовољи. Данас имам утисак и да је ситуацију у којој се нашао схватио најпре као игру, а убрзо и као врсту достојног свирачког изазова – да реконструише праву путничку свирку. Од тог тренутка почео је да се уживо, поред укљученог касетофона, одвија процес

²² Према: Petar Važan, *Nav. delo*, 11.

²³ Мирјана Вучичевић-Закић, „Контекст-конситуација-текст“, *Међународни научни скуп „Дани Владе С. Милошевића“*, Бања Лука 2008, ур. Димитрије Големовић, Академија уметности и Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2008, 223.

²⁴ Исто.

који представља средишњу тему овог рада. Можемо га сматрати и сасвим личним путем ка налажењу жељене музичке форме искључиво кроз праксу; лични опит искусног и вештог, музички неписменог свирача са одличном музичком меморијом. Процес који је следио такође припада категорији спонтано изведеног „когнитивног интервјуа“ који је подстакао свирачеву дугорочну музичку меморију. Трансформација мелопоетске форме коју је Арсенијевић спровео током три узастопна покушаја, представља у исто време и преструктурирање музичких елемената из једног колективног семантичког музичког кода у други.

Реконструкцију је остварио тако што је кренуо од форме чобанске песме, да би пред крај постигао форму путничке свирке. Да би се показало шта је почетна форма коју је одсвирао, а шта жељени и остварени резултат његовог напора да призове тражену мелодију из сећања, прилажем табелу са одликама основних музичких параметара чобанске песме (примарно вокалног облика који је у Шумадији заступљен и у инструменталним верзијама; видети фус. 29), и путничке свирке, изведених на двојницама. Ради лакшег читања табеле, одлике чобанске песме означене су **ПОЛУЦРНО**, а одлике путничке свирке – *КУРЗИВ*.

	ЧОБАНСКА ПЕСМА	ПУТНИЧКА СВИРКА
Облик	монотематски, вишеделан: A Av Avv	<i>монотематски, једноделан: A</i>
Тонски низ	узан, нетемперован, VII-1-b2-bb3-b4	<i>узан, нетемперован, VII-1-b2-bb3(b4)</i>
Опсег (амбитус)	VII – b4	<i>VII – bb3 (b4)</i>
Мелодијски модел	gab-bag-gab	<i>Bag</i>
Ритам	Rubato	<i>Rubato</i>
Каденце	полукаденце: bb3 / 1 завршна каденца: 1 / VII	<i>каденца: 1 / VII</i>
Тип двогласја	Хомофонија	<i>Хетерофонија</i>
Сазвуци	паралелне терце, у каденци секунда	<i>приме, секунде</i>
Орнаменти	трилер, мордент, пралтрилер	<i>трилер, мордент; синкопирани силасци на хипотонику; gruppetto око појединих тонова</i>
Третман водеће и пратеће деонице	паралелно кретање, углавном у терцама	<i>кретање у унисону, много оранамената, „као два независна инструмента“</i>

Дакле, заједнички елементи чобанске песме и путничке свирке јесу: *tempo rubato*, нетемперован, узан тонски низ²⁵ и каденца у интервалу секунде. Особине које их разликују су: облик (развијенији у чобанској песми), мелодијски модел, амбитус, тип двогласја, заступљени сазвуци, тип орнаментисања и третман водеће и пратеће деонице.

Процес реконструкције путничке свирке трајао је укупно 2`43``. Арсенијевић је спонтано организовао своје свирање у три целовита сегмента неједнаке дужине, са различито распоређеним структурним елементима. У томе можемо наћи недвосмислену потврду констатације да „музички материјал има такве склопове који се когнитивно могу организовати тако да чине целину.“²⁶ Наш случај потврђује и да музика захтева двојаку репрезентацију: и иконичку, и вођену по одређеним правилима.²⁷ Штавише, Арсенијевићева три покушаја реконструкције, који показују висок степен правилности у погледу међусобне усаглашености музичких параметара, можемо тумачити као три спонтано успостављена и у звуку материјализована ментална плана извођења, преведена у област моторике²⁸, којима је, као каквом прокомпонованом формом, успешно окончао своје трагање за жељеним обликом.

Табеле са резултатима мелопоеетске анализе, дате на крају рада, под редним бројевима I, II и III помоћи ће нам да уочимо који су видови одређених музичких параметара били заступљени у почетку покушаја реконструкције, на који су начин и којим редоследом у току свирања модификовани и, најзад, у којој су форми били укључени у крајњи, жељени резултат.

На овом месту дајемо транскрипције сва три покушаја. Ради лакшег прегледа, три покушаја добијања модела путничке свирке – обележена су римским бројевима од I до III. Унутрашње целине, одељци, означени су комбинацијама римских и арапских бројева: од I/1 до I/4, од II/1 до II/3, и од III/1 до III/6.

Први покушај, који траје 1`12``, приказан Нотним примером I, свирач је пропратио коментаром: „То је налик на путничко“. Његова мелопоеетска структура приказана је у Табели I.

²⁵ То у Арсенијевићевом извођењу није могло бити остварено због дијатонског инструмента новијег типа.

²⁶ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 103.

²⁷ Према: Petar Važan, *Nav. delo*, 12.

²⁸ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 20, 153.

Нотни пример I / 1

Handwritten musical score for Example I/1. It consists of three staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The music is in 2/4 time. The notation includes various ornaments: trills (tr), mordents (m), and grace notes (nw). The piece concludes with a double bar line.

Нотни пример I / 2

Handwritten musical score for Example I/2. It consists of three staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 80$. The music is in 2/4 time. The notation includes ornaments like trills (tr) and grace notes (nw). Numerical figures (5, 3, 3) are placed above notes, likely indicating fingerings or specific rhythmic values. The piece concludes with a double bar line.

Нотни пример I / 3

Handwritten musical score for Example I/3. It consists of three staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The music is in 2/4 time. The notation includes ornaments like trills (tr) and grace notes (nw). The piece concludes with a double bar line.

Нотни пример I / 4

Handwritten musical score for Example I/4. It consists of three staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The music is in 2/4 time. The notation includes ornaments like trills (tr) and grace notes (nw). Numerical figures (6, 6) are placed above notes, likely indicating fingerings or specific rhythmic values. The piece concludes with a double bar line.

После учињеног првог покушаја, свирач је наговестио да ће у даљем свирању нешто променити и направио је други покушај, који траје свега 35`` и који се састоји од три одељка. Њих је одсвирао тако што је задржао неке изразите особине чобанске песме, али је увео и поједине елементе путничког свирања (видети из Табеле II), којих у првом покушају није било. Овај други, по структури и фактури најразноврснији, а уједно по трајању најкраћи покушај, можемо сматрати модификованом путничком песмом, али и прелазном или експерименталном формом (или, условно, чак и „развојним делом“ новонасталог троделног облика); сам свирач га је назвао, као и претходни, „сличним путничком“ и прокоментарисао: „Већином то мање употребљујем!“

Нотни пример II / 1



Нотни пример II / 2



Нотни пример II / 3



Последњи, трећи покушај, у трајању од 42``, донео је жељени резултат: праву путничку свирку, са свим њеним елементарним особинама. Завршивши са свирањем, Арсенијевић је, са осећањем да је

испунио свој задатак, рекао: „То је то што највише личи на путничко, кол’ко ја познајем!“

Нотни пример III / 1



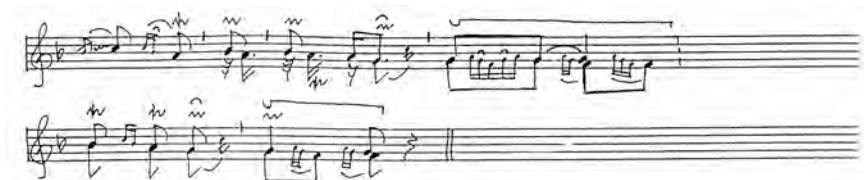
Нотни пример III / 2



Нотни пример III / 3



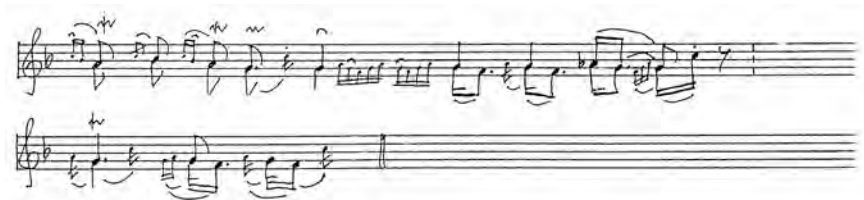
Нотни пример III / 4



Нотни пример III / 5



Нотни пример III / 6



Према резултатима анализе у Табели I, показује се да је у првом покушају одсвирана типична чобанска песма, карактеристична за област високе Шумадије, на чије варијанте, по истом мелодијском моделу, наилазимо и у другим областима западне Србије: ужичком крају и Мачви.²⁹ Једини параметар који није типичан за ову врсту песама, а налазимо га у овом Аренијевићевом извођењу, јесте ритам *giusto*. Његово присуство у првом покушају може се објаснити само утицајем претходно одсвираног низа кола у играчком, *giusto* ритму.

На основу Табеле II, може се јасно видети да у другом покушају наш свирач на различите начине комбинује елементе чобанске песме и путничке свирке.

Крајњи покушај, како видимо из Табеле III, доноси путничку свирку, по свим параметрима.

Резултати анализе

Одмах се јасно уочава да су први и трећи покушај као целине међусобно значајно различити, са сасвим другачијим елементарним карактеристикама. Истовремено, сваки од њих је компактан у погледу заступљености одређених музичких елемената као означитеља два различита жанра. По готово свим параметрима (изузев ритма у чобанској песми), први и трећи покушај одговарају особинама чобанске песме, односно, путничке свирке.

С обзиром на то, од посебног интереса за наше истраживање су музички параметри другог покушаја, „прелазне“ форме, која је настала свирачевим трагањем за жељеним обликом, модификовањем појединих музичких елемената. Зато ћемо обратити подробнију пажњу на анализу другог покушаја (нотни примери II и Табела II).

Прва успостављена компонента жељене форме јесте компонента ритма, и то већ од самог почетка другог покушаја. То не изненађује, с обзиром на то да је ритам у литератури окарактерисан као „најпогоднији механизам подсећања“, који „мобише низ телесних моторних рефлекса у раду сећања“³⁰. Уз ритмичку компоненту, као

²⁹ Димитрије Големовић, *Народна музика ужичког краја*, пример 253; Љубинко Миљковић, *Мачва*, примери 365 и 366, на велики глас; Јелена Јовановић, *Хибридни („прелазни“) облици песама у Горњој Јасеници*, Сабор народног стваралаштва Србије, Топола 1999, примери 1, 2, 4 (*велики глас, планински глас, тешки глас*); компакт диск *Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице*, нумера 16 (*чобанска песма* на двојницама, из села Липовца, у суседству Арсенијевићевог родног места Винче).

³⁰ Pol Konerton, *Kako društva pamte*, Reč, prev. Slavica Miletić, Beograd 2002, Samizdat B92, 104; Todor Kuljić, Наведено дело, 20, 133. Са тиме су у складу и кон-

примарни део семантичког кода путничке свирке испољена је и компонента тонског низа: асоцијација на одговарајући нетемперовани, узани тонски низ путничке свирке уведена је (на дијатонским двојницама) такође на почетку другог покушаја, глисандом између тонова *b1* и *c2*.

У току другог покушаја одвија се постепено промена у форми – њено сажимање: први одељак (II/1) је четвороделан, други (II/2) дводелан а трећи (II/3) једноделан. Упоредо са трагањем за жељеним обликом, одвија се и трагање за одговарајућим мелодијским моделом: постепено свођење развијенијег модела чобанске песме на једноставан, кратак модел путничке свирке. Из модела чобанске песме преузет је само последњи мелодијски покрет наниже, од трећег ступња ка тоници, *b1-a1-g1*, који је заједнички за оба модела (чобанске песме и путничке свирке). Поступак редуковања мелодијског модела, међутим, у потпуности је примењен само у другом делу другог одељка. У трећем делу је спроведен тек делимично: овде је утицај свирачеве свести о потреби мелодијског покрета навише у полукаденци (као у чобанској песми) још увек сувише јак, тако да је засвођење наниже избегнуто, можемо рећи, у последњем тренутку (у облику, условно, динамичне каденце) брзим покретом навише на последњој осмини.

У директној вези са формом и мелодијским моделом стоје и каденце, односно, полукаденце појединих одељака. Све завршне каденце су у интервалу секунде (што је и заједничка особина ове врсте чобанских песама и путничке свирке), али су у одељку II/1 задржане и полукаденце у терци, *g1-b1*, што је у међузависности са задржавањем мелодијског модела чобанске свирке.

У току другог покушаја одвија се и промена типа двогласа: са хомофоног ка хетерофоном и хетерофоно-бордунском двогласу. Прва назнака хетерофоније и самосталнијег кретања деоница у оквиру силазног мелодијског покрета стидљиво је уведена у одељку II/1, али се утврдила током одељка II/2, док у одељку II/3 долази и до слободније вођеног хетерофоно-бордунског двогласа. Међутим, у сва три одељка је видљиво присуство хомофоније и паралелног кретања деоница (у терцама), чему одлучујућу боју даје појава пратећег гласа у доњој терци – по логици хомофоног начина мишљења у чобанској песми, као подршка дугим застанцима мелодије на тону *b1* и пред завршним каденцама, на хипертоници. Очигледно је да се

статације у другим радовима о музици и колективној меморији; в. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective chez les musiciens*, *Revue philosophique* (de la France et d'étranger) Nos 3 et 4, Mars-Avril 1939, 150.

ове особине чобанске песме, у синкретичном јединству, најдуже задржавају током трагања за правом формом путничке свирке. Рекло би се да међу њима примат ипак носи ток мелодијског модела, а да се према њему равнају остали параметри; његова модификација повлачи за собом промене осталих елемената, почев од каденци и полукаденци, преко сазвучја, до типа двогласа.

Илустративна је констатација у једном од радова о путничком свирању да се у њему деонице крећу наоко независно, као да потичу од два различита инструмента.³¹ С тим у вези, запажамо да је у току другог покушаја третман деоница на двојницама такође подвргнут промени. Принцип паралелног кретања Арсенијевић напушта споро, постепено (могло би се рећи и невољно), готово од самог почетка другог покушаја. Одређена правилност је достигнута у другом делу првог одељка (II/1), а прави хетерофони и хетерофоно-бордунски двоглас спроведен је током трећег дела. У четвртом делу одељка II/1, као и у одељцима II/2 и II/3, поново преовладава паралелизам деоница и већ описани повратак на хомофони став; вероватно је посредни тешкоћа свирача да напусти мелодијски модел чобанске свирке, коме се, једном успоставивши другачији распоред параметара, несвесно поново враћа.

У непосредној вези са мелодијским моделом и типом двогласја стоје заступљени интервали у другом покушају: поред прима и секунди у хетерофоном и хетерофоно-бордунском двогласу, као обележја путничког свирања, остатак хомофоног начина мишљења представља појава терци у полукаденцама и пред завршним каденцама. Свирачев повратак на хомофонију током развоја другог покушаја, његово ослањање на терцне сазвуке и напуштање већ успостављене хетерофоније, уз постепено успешно преиначене друге параметре – једном речју, тешкоће да истовремено контролише и прилагођава све елементе – можда се може објаснити као још једна потврда чињенице да „перцептивни систем (...) делује као филтер – има способност усмеравања пажње само на ограничен број чулних података у једном тренутку“³².

Шири тонски опсег везан за чобанску песму, квинта, задржан је кроз читав други покушај. Узани опсег путничке свирке, кварта, постигнут је тек у трећем покушају, где се тон *c2* јавља уз глисандо или само као украсни тон. Могуће је и да је свирач свесно избегавао тон *c2* због немогућности да га изведе као *ces2*, што би било у већем

³¹ Димитрије Големовић, *Народни музичар Крстивоје Суботић*, 12.

³² Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 133.

складу са законитостима старинске путничке свирке; ово, међутим, остављамо на нивоу претпоставке.

На плану орнаментике, први покушај садржи релативно једноличне, униформне, предвидљиве орнаменте: морденте, трилере, пралтрилере, који се углавном јављају на ритмички наглашеним тоновима у водећој деоници, али понекад, на истим местима, и у пратећој. У другом покушају орнаменти су већ разуђенији, теже предвидљиви, и као такви јављају се и у водећој и у пратећој деоници. У томе је тешко утврдити правилности, осим украса *gruppetto* око тонике и синкопираних покрета пратеће деонице наниже у односу на водећу. Посебно је у том погледу занимљив први део одељка II/1, где су комбиновани хомофоно мишљење и синкопиран улазак доње деонице. Очигледно, свирач је на овом месту покушао да изведе карактеристичан синкопирани покрет доње деонице наниже, али је, услед задржаног хомофоног начина мишљења (а можда и због устаљене навике да прсте поставља на одређени начин – што припада сфери моторике), уместо доње секунде одсвирао терцу.

У трећем покушају, Арсенијевић је постигао да сви силасци доње деонице чине секунду у односу на горњу (в. одељке III/1, III/2, III/3).

Закључак

Читав описани ток реконструкције и реструктурирања музичких кодова по сећању представља потврду тезе да је „музичка меморија (...) последица уочавања структуре“³³. Може се видети да су се у току реконструкције најпре успоставили параметри ритма и тонског низа. Форма и мелодијски модел уређени су постепено, а у служби модела поставља се начин каденцирања. Паралелно са преиначењем мелодијског модела текла је промена типа двогласа и начина орнаментисања, што је у тесној вези са третманом водеће и пратеће деонице.

У датом примеру показује се изражена потреба за хомофонијом у свирци на двојницама. Њу можемо објаснити утицајем новијег културног окружења³⁴ на српском селу последњих деценија XX века, појачаног посредством медија. Ова би констатација могла да подржи тезу да се „свесност“ о хармонији³⁵ – у нашем случају, „свесност“ о типу традиционалног двогласја – учи. Да би дошао до пређашњих усвојених модела, похрањених у сопственом дугорочном

³³ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 78.

³⁴ Према Исто: 15.

³⁵ Исто: 54.

памћењу, Арсенијевић је, током ове реконструкције, морао да апстрахује научене моделе модернијих видова свирке на двојницама.

При реконструкцији, свирач се послужио сопственим активним и пасивним познавањем више традицијских свирачких модела које је при свирању комбиновао, трагајући за правом формом. Ослушкујући добијене резултате формирао је сопствени *фидбек* као искључиви репер на који се ослањао.³⁶

Искуства из области когнитивне психологије показују да се и у овом домену пред етномузикологе поставља озбиљан захтев у методологији теренског рада и истраживања: обезбеђивање услова снимања у којима би била највећа вероватноћа добијања највалиднијих резултата. Наиме, одговарајући *материјални простор* који, по Халбваску, даје подршку постојању менталног простора у колективном сећању³⁷, вероватно би извођачима помогао да у условима тонског снимања праву форму учине присутном у свести и музичкој меморији.

Миладин Арсенијевић је био припадник генерације свирача чије је „самоникло“ умеће, као саставни део колективног уметничког искуства, умногоме зависило од контекста у коме настаје, испољава се и живи. Процес описан у овом раду, као прилогу емпиријском проучавању музичких појава³⁸, илустративна је потврда тезе да је за усмену културу карактеристично да сећања попримају облик извођења³⁹. С обзиром на малобројна истраживања ове врсте у домену усмене традицијске праксе, резултати анализе до којих се у овом раду дошло потврђују да постоји оправдан разлог даљег трагања у том правцу. Истраживањем превођења из пасивног у активно музичко памћење, кад је реч о колективном и индивидуалном музичком памћењу, могло би се, између осталог, доћи и до вредних сазнања којима би се употпунила досадашња искуства у трагању за музичким архетиповима.

³⁶ Према Исто: 20.

³⁷ Pol Konerton, Наведено дело, 54.

³⁸ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 131.

³⁹ Pol Konerton, *Nav. delo*, 103.

ТАБЕЛЕ

Табела I – чобанска песма (свирач ју је назвао: „слично путничком“)

	I / 1	I / 2	I / 3	I / 4
Облик	A Av Avv	A Av Avv	A Av Avv	A Av Avv
Тонски низ и опсег (амбитус)	дијатонски, VII-1-2-b3-4 VII-4	дијатонски, VII-1-2-b3-4 VII-4	дијатонски, VII-1-2-b3-4 VII-4	дијатонски, VII-1-2-b3-4 VII-4
Мелодијски модел	A, Av: gab-bag-gab Avv: bag	A, Av: gab-bag-gab Avv: bag	A, Av: gab-bag-gab Avv: bag	A, Av: gab-bag-gab Avv: bag
Ритам	A: rubato Av, Avv: giusto 2/4 (5/8)	A: rubato Av, Avv: giusto (3/4), 2/4, (5/8)	A: rubato Av, Avv: giusto 2/4	A: rubato Av, Avv: giusto 2/4
Каденце и полукаденце	A, Av: b3/1 Avv: 1/VII	A, Av: b3/1 Avv: 1/VII	A, Av: b3/1 Avv: 1/VII	A, Av: b3/1 Avv: 1/VII
Тип двогласја	генерално: хомофонија	генерално: хомофонија	генерално: хомофонија	генерално: хомофонија
Сазвуци	Паралелне терце, повремено секунде, кварте каденце: секунда	паралелне терце, повремено секунде, кварте каденце: секунда	паралелне терце, повремено секунде, кварте каденце: секунда	паралелне терце, повремено секунде, кварте каденце: секунда
Орнаменти	униформни: трилер, мордент, пралтрилер	униформни: трилер, мордент, пралтрилер	униформни: трилер, мордент, пралтрилер	униформни: трилер, мордент, пралтрилер
Третман водеће и пратеће деонице	Паралелно кретање, углавном у терцама	паралелно кретање, углавном у терцама	паралелно кретање, углавном у терцама	паралелно кретање, углавном у терцама

Табела II – редукована чобанска песма, „слично путничком“

	II / 1	II / 2	II / 3
Облик	вишеделан: A Av Avv Avvv	<i>дводелан: A Av,</i> <i>од завршног</i> <i>модела</i> <i>Avvv из II/1</i>	<i>једноделан: A</i> <i>од завршног</i> <i>модела</i> <i>Avvv из II/1</i>
Тонски низ и опсег (амбитус)	дијатонски, VII-1-2-b3-4, VII-4, са имитирањем уског интервала глисандом, b3-b4	дијатонски, VII-1-2-b3-4, VII-4, без глисанда.	дијатонски, VII-1-2-b3-4, VII-4, са имитирањем уског интервала глисандом, b3-b4
Мелодијски модел	<i>A: bag-gab</i> <i>Av: bag</i> <i>Avv: bag-c</i> <i>Avvv: bag</i>	<i>Bag</i>	<i>Bag</i>
Ритам	<i>A: rubato</i> <i>Av, Avv, Avvv: rubato</i>	<i>A: rubato</i> <i>Av, Avv, Avvv: Rubato</i>	<i>A: rubato</i> <i>Av, Avv, Avvv: Rubato</i>
Каденце и полукаденце	A: b3 / 1 Av: 1 / VII Avv: (4 / VII) Avvv: 1 / VII-(4)	<i>(3 / 2-1)</i> <i>1 / VII</i>	<i>I-----</i> <i>VII-4</i>
Тип двогласја	<i>Хетерофонија,</i> повремено хомофонија, <i>хетерофонија</i> <i>(у каденци)</i>	<i>хетерофонија,</i> хомофонија, <i>хетерофонија</i> <i>(у каденци)</i>	<i>хетерофонија,</i> хомофонија, <i>хетерофонија</i> <i>(у каденци)</i>
Сазвуци	<i>приме, секунде;</i> у полукаденцама и пред завршном каденцом – терце	<i>приме, секунде,</i> терца пред каденцом	<i>приме, секунде,</i> терца пред каденцом
Орнаменти	<i>слободнији;</i> <i>трилер, мордент,</i> <i>пралтр.</i>	<i>слободнији;</i> <i>трилер, мордент,</i> <i>пралтр.</i>	<i>слободнији;</i> <i>трилер, мордент,</i> <i>пралтр.</i>
Третман водеће и пратеће деонице	<i>деонице су у већој мери независне;</i> повремено паралелизам	<i>независно;</i> повремено паралелизам	<i>независно;</i> паралелизам

Табела III – путничка свирка

	III / 1	III / 2	III / 3	III / 4	III / 5	III / 6
Облик	A	A	A	A Av	A	A
Тонски низ, опсег	дијатон., VII-3 gliss.	дијатон., VII-b3	дијатон., VII-4 gliss. b3-4	дијатон., VII-4 gliss. b3-4	дијатон., VII-4 gliss. b3-4	дијатон., VII-b3 (4 као орнамент)
Мелод. Модел	<i>Bag</i>	<i>bag</i>	<i>Bag</i>	<i>bag</i>	<i>bag, bag</i>	<i>bag</i>
Ритам	<i>rubato</i>	<i>rubato</i>	<i>Rubato</i>	<i>rubato</i>	<i>rubato</i>	<i>rubato</i>
Каденце, полу-каденце	<i>1-----</i> <i>1-(4)--</i>	<i>1-----</i> <i>1-VII-(4)</i>	<i>1-----</i> <i>VII-(4)</i>	<i>1-----</i> <i>(2-1)-VII</i>	<i>1-----</i> <i>VII-(4)</i>	<i>1-----</i> <i>(1-VII-2-1)</i>
Тип дво-гласја	<i>хетероф.</i> <i>хетероф.</i> <i>-бордун</i>	<i>хетероф.</i>	<i>хетероф.</i>	<i>хетер.,</i> <i>хетероф.</i> <i>-бордун</i>	<i>хетер.,</i> <i>хетероф.</i> <i>-бордун</i>	<i>хетер.,</i> <i>хетероф.</i> <i>-бордун</i>
Сазвуци	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>
Орнаменти	<i>gruppetto</i> <i>око</i> <i>тонике</i>	<i>водећа</i> <i>деоница:</i> <i>трилер,</i> <i>мордент,</i> <i>gruppetto</i> <i>око</i> <i>тонике</i>	<i>Обе</i> <i>свирале:</i> <i>трилер,</i> <i>мордент,</i> <i>gruppetto</i> <i>око</i> <i>тонике</i>	<i>синкопе</i> <i>наниже</i> <i>у</i> <i>праћећој</i> <i>деоници,</i> <i>gruppetto</i> <i>око</i> <i>тонике</i>	<i>као у</i> <i>III/4</i>	<i>као у</i> <i>III/4</i>
Третман водеће и пратеће деонице	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>



Миладин Арсенијевић са свиралчетом (снимила Ј. Јовановић 1988)

Jelena Jovanović

SEARCHING FOR THE RIGHT FORM:
A SELF-TAUGHT VILLAGE PLAYER RECALLING
PERFORMANCE LIVE

(Summary)

The repertoire of the excellent self-taught traditional *dvojnica*-player, Miladin Arsenijević, from the vicinity of Topola (central Serbia) consists of lyrical songs of a newer rural repertoire. During a “cognitive interview”, in his attempt to recall and reconstruct old-time *traveler’s* (*putničko*) playing through performance, a “real music situation”, he has gradually condensed the developed form of the homophonic shepherd’s song into the fragmentary form of heterophonic *traveler’s* playing. In this paper the accent is on the player’s search and creative process in his attempt to derive the right musical form of a piece, using his long-term memory, since he has not heard or played the piece for quite a long time. It is also a successful attempt to bring musical data from passive to active musical memory, and a transit from one collective semantic musical code to another. The motoric component plays an important role as well. The analysis of musical change shows that musical memory is a distributive system, and data is organized in groups. Musical parameters change: rhythm and tone are changed first, while other parameters seem to depend mostly on the shape of the melodic model; they gradually change while this element finds its right form.