

DOI: 10.2298/MUZ1417011M

UDK: 781.7:781.68

Извођачка природа и уметнички текст у етничкој¹ музици

Игор Мацијевски²

Руски институт за историју уметности (Санкт Петербург)

Апстракт

Чланак је посвећен *феномену* уметничког текста и *йуџевима њеџ овоџ на-сѣјања* у традиционалној етничкој музици. Ревидирани су појмови као што је *варијантност*, који су се усталили у фолклористици, а чији су извори у европоцентричној представи (која полази од академске писане традиције) о некаквом првобитном тексту, који се затим непрестано мења. Истражујући генеративне (социо-психолошке, функционалне, жанровско-структурне) факторе формирања дела етничке музике, аутор види путеве њеног остваривања у *скућу* предвидљивих и реално остварених конкретних текстова и на основу њих математичком теоријом мноштва изводи интегралну формулу таквог музичког дела, како мале тако и велике форме.

Кључне речи

варирање, вектор преноса / транслације, импровизација, интерпретација, извођење, појмљива, планирана предвидљива, реална остварења, ситуација уметничке комуникације, уметнички текст

Етничка музика се током последњих неколико деценија нашла у прилично парадоксалној ситуацији.

С једне стране ратови, револуције, идеолошка борба, репресија над носиоцима традиције, урбанизација, стереотипизација до милитантне шаблонизације облика масовне културе и медијског преношења, мутација свести са одлучним *сујрој-сѣвањањем ѣтрадицији у оквиру саме средине* која је изнедрила ту традицију, али која је значајно мутирала – све је то поспешило рушење, а понекад и потпуно уништење етничке музике и читаве етничке културе у неким регионима у њеном живом реалном бивствовању и функционисању (Мациевский 2007: 145–157; Sadowski 1995: 17).

С друге стране, ширење опсега и задатака савремене глобализоване културе, потрага за новим изражајним могућностима уметности, путем *еколоџ изације уметностѣи* у општем контек-

¹ Аутор у оригиналном тексту користи термин *эѣническая музыка* као заједнички назив за најразличитије музичке жанрове који садрже елементе традиционалне музике. Иако превод термина на српски језик, етничка музика, није уобичајен у научном дискурсу у Србији, определили смо се за њега у преводу студије због његове обухватности, у складу са ширином елабориране проблематике (*ѣрим. ур.*).

² ihormew@mail.ru

сту тежњи и стремљењу да се оживи роботизована људска популација, потрага за свежим, *їприродним* материјалом и живим формама непосредне уметничке интеракције носилаца и прималаца уметности, као и дубоких извора препорода и развоја националне уметности (Антонян 2001; Кемпбел 1999), **националне идеје** и њеног остваривања у делима уметничке културе под најразличитијим паролама, на прелазу у нови миленијум изазивали су до сада и по обиму невиђену експлозију позивања на етничку музику (Квитка 1973: 10, 28; Калаберда 2006: 5–7).

Пажња се на њу обраћа како у областима науке, општег и уметничког образовања (од високошколских до предшколских установа), клупског рада, тако и у најразличитијим областима и формама савремених комуникација (средствима масовних комуникација, интернета итд.).

Све активније настају, мењају се, распадају и поново оснивају многобројне групе стваралаца етничке уметности најразличитијих усмерења и форми (Мациевский 2006: 8–18).

За једне је етничка музика, углавном, само **мајтеријал за їїїїїизацију** и **дисеминацију** у оквиру одређених стандарда жанра и форме преношења (интерпретације, артикулације, извођачког понашања, аудио и видео-записа, у директном или индиректном контакту са слушаоцем).

Други теже да у извесној мери оживе етничку музику у њој својственом, **иманенїїном** систему настајања и комуникације. Овде су у првом реду многобројне, претежно омладинске професионалне и аматерске, градске и сеоске, студентске, школске, клупске (свих врста) фолклорне и етнографске групе и појединачни солисти – певачи, инструменталисти, плесачи, казивачи, глумци итд. (Товкајло 2002: 5–66; видети радове у Tetenskas 2009; *Современные методы изучения и сохранения...* 2010).

Међу кардиналне проблеме у савременој уметничкој делатности и реализацији етничке музике свих врста уметничких група које се на њу позивају, спада проблем **извођачке комуникације** и, сходно томе, природе **їреношења** њених **израза**, као и **уметничких сїрукиїура**, које учествују у њиховом остварењу пред примаоцима уметности (гледаоцима, слушаоцима, итд.; Sachs 1929; Мациевский 2007: 149–152; Мациевский 2013: 53–55).

Због тога је изузетно лако замислити шта уметнички текст дела етничке музике представља као **каїїеї орија**.

Сасвим је универзална на овом месту дата дефиниција уметничког текста у култури као **уметничке чињенице која се їредсїавља їримаоцу** у ситуацији **функционисања** и **їерцейције** нормативне за ту врсту уметности. Уметнички текст је **оно** што **сїваралац излаже їримаоцу** у процесу уметничке комуникације.

За књижевност, сликарство, скулптуру, архитектуру, а такође, у извесној мери, за академску музику писане традиције, уметнички текст је *адекватан* самом *уметничком делу*. Читалац је прочитао оно што је писац створио, гледалац је видео то што је вајар извајао итд. Глумац, казивач, музичар извођач слободни су да дају своју интерпретацију, али не могу да промене текст онога што су композитор, песник, драматург дела написали. Због тога је потпуно разумљива скепса истраживача уметности писане традиције у погледу самог *постојања текста* или *дела као таквог* у традиционалној етничкој музици (о томе је у својим усменим наступима више пута говорио чак и такав познавалац културе Истока као што је Ј. В. Назајкински (Назайкинский 1982).

И то је разумљиво. У природним условима бивствовања, функционисања, преношења и *ирајања* традиционалне етничке уметности (Никитина 2009) *формирање* уметничког *текста*, текстуалне *структуре* песме, плеса, инструментала у читавом комплексу његових компонената (реч, напев, инструмент, техника игре, плесна лексика и мизансцен, вишегласје, фактура, композиција, артикулација, тембр итд.) догађа се сваки пут *изнова* у процесу *директне уметничке комуникације између извођача ствараоца и примаоца* (укључујући комуникацију између певача, инструменталиста, плесача и глумаца у процесу истовременог *стварања-опажања*).

Овде је важно схватити следеће. Карактер комуникације и сходно томе пут формирања одговарајуће аудио и визуелне представе и њеног опажања битно су везани за специфичност конкретног *типа бивствовања* одређеног музичког обрасца у оквиру *целовитог* система постојања жанра и засебног уметничког дела, као и конкретног чина функционисања тог уметничког дела у реалној ситуацији.

Фундаментални значај има *психолошко усмерење* певача, инструменталисте, плесача у односу на *карактер комуникације* имајући у виду објективне и субјективне околности (Маџијевска 1998; Маџијевска 2010). У њих спадају место и време извођења (дан, вече, ноћ итд.), тип и акустика просторије, температура, временске прилике, влажност итд. И лично стање уметника, укључујући његово расположење и његове психофизичке карактеристике, карактеристике његовог гласа и локомоторног система, гласовни регистри који су оптимални у датом тренутку, карактеристике дисања, стање усана, језика, гласних жица, резонатора итд. И сходно томе, особености примаоца: јер, не иде у етар, већ је *директно на њега* усмерена и *на њега* се преноси конкретна изражајна уметничка информација.

Заједно с тим, ту реалну звучну слику, тј. јединствену у својој врсти и никада више непоновљену текстуалну структуру, перципирају традиционални примаоци сваки пут не као ново, *не* као *друџо* дело, већ само као оптимално за конкретну комуникациону ситуацију *остваривања истоџ*, јединственог по својој суштини *дела*, исте песме, истог инструменталног комада, па и више од тога – чак као *управо ње саме њесме, управо њоџ самоџ инструменџала...*

Историја етномузикологије је у знатној мери историја потраге за научним објашњењем тог феномена.

Један од путева решавања тог проблема заснива се на *априорној универзалистичкој заблуди* (према сликовитој дефиницији класика етномузикологије XX века Ј. В. Хипијуса / Е. В. Гиппиуса) – да се у основи разних *верзија* (!) види неки „исконски” или „замишљен од стране певача или музичара” *првобитни, архејтиски њексџ*, а да се он затим моделује (утицај искуства перцепције писане, компоноване музике с њеним првобитним нотним текстом овде је очигледан). Израђени су чак и методи изградње таквог *инваријантноџ њексџа* на основу моделовања *ритмичкоџ њиџа* (К. В. Квитка, В. Л. Гошовский и др.), вертикалног поређења варијаната и тражења заједничких тонова или тонално-мелодијских средишта, такозваног *мелодијскоџ њиџа* (Гошовский 1971; Земцовский 1975).

Други пут је тражење *џарадиџ ме њесме*, која се тумачи као формула могућег скупа варијаната, па одатле и тумачење жанра као *свеукујносџи* одређених група песама (у томе је најдоследнија С. И. Грица, в. Грица 1977). Још један корак је у усменим разговорима не једном поновљеног става Е. В. Хипиуса да иза сваког текста „као појединачна фолклорна чињеница” стоји дело које је *џојмљено* од стране носилаца традиције.

Тезаурус носилаца писане традиције одражава се и у одговарајућим формама извођачке интерпретације (свесно или несвесно) усмерене ка некаквом „главном”, „почетном” мотиву. У овој фази је интересантно обратити се *коџ ниџивној музиколоџији* и покушати да се открију *џредсџаве* о овом феномену *самих носилаца* музике усмене традиције, или, тачније (према дефиницији К. В. Чистова, већ широко прихваћеној у савременој науци) – уметности *конџакџне комуникације* (Чистов 1972).

Ево неколико примера. Када је, дошавши ради обуке код истакнутог хуцулског музичара и класика етно традиције Василија Могура, виолинисткиња и етномузиколог В. Мацијевска (Мациевская) покушала да укључи магнетофон, маестро јој то није дозволио. „Таквих снимака има много и могуће их је проучавати као човека према фотографијама. Али, ако желиш *да свиращи као*

ми, све памти ушима и очима!”. После вишечасовног труда у настојању да овлада обимним музичким делом, пошто је маестро признао да је њено свирање правилно, Викторија је одлучила да ово дело нотира. Али то је било немогуће, јер је приликом учења овладала не једним, већ знатним бројем *различитих*, али *равноправних* текстуалних интерпретација. И тек пошто је снимила један од својих сопствених извођачких *остварених текстова*, било јој је могуће да га запише.

Други пример такође потиче из њеног искуства. Када се после дугих припрема за сусрет са другим истакнутим традиционалним (буковинским) виолинистом Спиридоном Прилипчаном, проучивши и овладавши до најситнијих детаља према постојећим снимцима његовим репертоаром и начином свирања, Викторија појавила пред маестром, он је пажљиво, саслушавши све, рекао: „Све је добро. Да, то је наша музика. Свираћемо. Али, зашто ти *свираш као ја? Свирај као ти!*”.

Чак и *скуј могућих текстова* мора код сваког правог мајстора бити сопствени, *лични*, мора да одражава његову индивидуалну представу о интерпретираној музици или, тачније, о музици оствареној, рођеној у процесу свирања непосредно пред слушаоцима.

Као продуктивнију, посебно у контексту тражења путева усвајања и трајања аутентичних форми музицирања и преношења традиције, видимо представу о свакој реалној *музичко-ејној рафској чињеници* као *елементу скуја* могућих текстова (у математичком смислу, ослањајући се на теорију скупова у вишој математици). Они су обједињени општим *законима струкурирања* (укључујући артикулисање) у оквиру уметничког *система*, који традиција перципира као једно целовито, *јединствено дело*, јединствену песму, плес, инструментал.

Другим речима: ако, користећи теорију скупова, у облику формуле изразимо монотематско дело *A* (из области етничке музике), добијамо:

$$MA = a_1, a_2, a_3, a_4, \dots a_n.$$

Ако желимо да представимо вишетематско дело (или вишеделно, укључујући и дела са евентуалним дословним понављањем или понављањем уз промене појединачних епизода – тема), оправдано је забележити га оваквом шемом:

$$MA = Ma, Mb, Mc, Ma, Md, \dots NA, \dots Ma \dots,$$

где се под *N* подразумевају индивидуални импровизацијски уметци који могу бити укључени у то дело.

Дакле, у најважније генеративне факторе настанка реалног текста – извођачке реализације етничке музике треба убројати:

1. само *уметничко дело* као *скуј* могућих артикулисаних *остварења* – *предвидљивих, њојмљивих, њланираних, реалних*;

при томе су његове жанровске доминанте довољно диференциране у различитим етничким културама (ритмика, мелодика, композиција, артикулација, специфичност тембра итд.);

2. **јединку носиоца традиције**, његову природу, узраст, темперамент, психолошки тип, социјални и аксионални статус у традиционалној средини, начин мишљења, тезаурус, ниво стручности, извођачку технику, стваралачку школу, однос према традиционалном канону, вештину импровизације, као и потребу за импровизацијом у новом стваралаштву (видети такође Кемпбел 1999);

3. у вези са претходно реченим, **ситуацију уметничке комуникације** (моба, обред, посело, разговор, весеље или нериитуални, свечарски део обреда, као и све врсте музицирања које нису везане за неку одређену пригоду) и њену форму – ритуалну или лирску;

4. **карактер учећћа, ниво интерактивности** слушалаца, гледалаца – традиционалних **прималаца** етничке уметности.

Приликом извођења казашких *кјуа*³ у традиционалној средини, ове или оне **рејлике слушалаца** (које одобравају или критикују) чак се **предвиђају** у одређеним деловима облика или при извођењу појединих карактеристичних начина плеса. То се несумњиво одражава на даље остваривање форме дела, све до за савремено позориште или друге врсте авангардне уметности толико пожељног **хејенинг а** (*happening*, од енгл. *to happen* = догодити се). У традиционалној уметности **хејенинг** је увек очекиван.

Због тога терминологија која се примењује у традиционалној уметности захтева изузетан опрез, а посебно употреба појмова **импровизација, варирање, интерпретација, извођење**.⁴ Јер у етничкој култури (певаном и плесном фолклору, традиционалној инструменталној музици итд.) **феномен извођења** као такав практично одсуствује и нема места **умножавању** једног уметничког текста.

Услови комуницирања код стандардног, првобитног, традиционалног функционисања етничке музике не омогућују **ни рејродуковање** неке јединствене текстуалне структуре, **ни варирање**, односно **мењање**, нарушавање њеног интегритета у оквиру важећих **зраница дајтог скуја** (в. такође Антонян 2001).

Проширивање круга документованих (забележених било којом врстом аудио-визуелних средстава) аутентичних остварења у оквиру сваке песме, сваког инструменталног дела, сваког плеса, сваке свиране композиције, проналажење **принципа**

³ Кјуи (*кюи*) је казашка инструментална форма у којој се музичким средствима подражавају појаве из природе (*прим. ур.*)

⁴ Ауторове дефиниције датих појмова дате су у *Крајком речнику* на крају текста (*прим. ур.*)

извођачког *сѳварања „ѳправилноѳ”* (али не апстрактног или универзално истоветног!, већ *ѳправилноѳ* за одговарајући *ѳѳиѳ комуникације!*) *ѳтексѳа*, као и стална и аналитички контролисана обука истинских мајстора етничке музике, традиционалних певача, музичара, казивача, глумаца, безусловно мора повећати ниво *веродосѳојностѳи* представа како истраживача, тако и секундарних интерпретатора, преносилаца етничке музике.

У супротном, ѳихове ће интерпретације имати само *ѳтехнолоѳике*, а никако *не суѳѳѳинске* разлике у односу на тумачења традиционалне песме од стране академских или поп музичара, као и народних хорова, оркестара народних инструмената, поп група, ансамбала из категорија *еѳѳно*, *фолк*, *еѳѳно-ѳоѳ*, *еѳѳно-рок* и тако даље.

Реализација конкретног *векѳѳора ѳрѳноса*, наравно, појачава се одговарајућим поступцима мајстора савремених форми масовног преноса, дизајнера звука, стваралаца телевизијских, радио, видео и мултимедијалних програма.

Краѳѳак речних основних ѳојмова

Варијабилностѳ, варијанѳностѳ – (од лат. *vario* = мењам) – променљивост; претпоставља промене почетног текста у различитим индивидуалним, временским или регионалним извођачким верзијама традиционалне музике – јесте застарели термин који полази од теорије музике писане традиције, где у основи свих промена лежи јединствени и непроменљиви композиторски текст. Термин извитоперује мултипликативност, политекстуалност дела традиционалне музике, где су сва ѳегова реална остваривања начелно равноправна и нису заснована на међусобној промени.

Варирање – начин развијања музичког дела, заснован на изменама почетне теме (или неколико тема) у процесу стварања форме.

Имѳровизација – настајање уметничког текста музичког дела у процесу ѳегове извођачке реализације, непосредно за време игре или певања.

Извођење – у најширем смислу – живо представљање музичког дела слушаоцу од стране певача или (и) инструменталисте; у ужем смислу – артикулисање, остваривање уметничког текста за време певања или свирања на инструменту, који је у нотном облику записао композитор или који је на носач звука од традиционалних музичара – без икаквих начелних композиционих измена. Карактеристично је за европску академску музику или, понекад, за репродуктивну делатност секундарних фолклорних ансамбала.

Инійерірейтація – своїєствени начин остваривања композиторског текста, код којег музичар извођач проналази своје, оригиналне путеве фразирања, начине артикулације, њене *штриховске* (рус. штриховые), динамичке и агогичке нијансе, не реметећи при томе усмерења композитора и не утичући на ритмичко-мелодијску и композициону структуру композиторског текста. Њој је аналогно извођење фолклорног дела, које следи (нотну) транскрипцију или звучни запис.

Ситуација уметничке комуникације – реално време и средина остваривања уметничког дела од стране носиоца традиције и његово перципирање од стране примаоца, слушаоца-гледаоца.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Антонян, Ю. М. (2001) *Миф и вечносѝь*, Москва: Логос.
- Гошовский, В. Л. (1971) *У исѝоков народной музыки славян*, Москва: Советский композитор.
- Грица, С. Ё. (1977) „Традиција та импровизација в пісенно-епічному виконавствѝ”, *Народна ѝтворчѝсь ѝа еѝнографѝа* 3: 59–71.
- Грица, С. Ё. (1979) *Мелос украинської народної еѝки*. Київ: Наукова думка.
- Земцовский, И. И. (1975) *Мелодика календарных ѝесен*. Ленинград: Музыка.
- Калаберда, В. Л. (2006) „Особенности национального художественного образования в местах компактного проживания карел”, у В. Л. Калаберда, А. В. Калаберда, Л. А. Купец (ур.) *Персѝекѝивы развития художественного образования в месѝах комѝакѝиноѝо ѝроживания карел*, Петрозаводск: Информационный центр по проблемам культуры и искусства, 5–7.
- Квитка, К. В. (1973) *Избранные ѝруды*, Том 2, Москва: Советский композитор.
- Кемпбел, Дж. (1999) *Герой із ѝисячею облич*, Київ: Альтернатива.
- Конан, У. (1989) *Ля выѝокаѝ самайазнання: Сѝанаѝлення духоѝных кашѝѝоѝнасцей у свѝйле фальклору*. Мінск: Мастацкая літѝратури.
- Мацѝевская, В. И. (1998) „Роль личности музыканта в становлении крупных гуцульских скрипичных композиций”, у V. Tetenskas (ур.) *Tradicija ir dabartis 2*, Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 133–138.
- Мацѝевский, И. В. (2006) „Этно-профилированное музыкальное образование в эпоху глобализации”, у В. Л. Калаберда, А. В. Калаберда, Л. А. Купец (ур.) *Персѝекѝивы развития художественного образования в месѝах комѝакѝиноѝо ѝроживания карел*, Петрозаводск: Информационный центр по проблемам культуры и искусства, 8–18.
- Мацѝевский, И. В. (2007) *Народная инструменѝальная музыка как феномен культуры*, Алматы: Дайк-Пресс.
- Мацѝевский, И. В. (2013) „Художественный текст в этнической музыке: XXI век и вопросы трансляции”, у А. А. Михайлов (ур. и прир.) *Сборник научных сѝаѝей ѝо маѝериалам IV Всероссийских научных чѝений ѝамяѝи Л. Л. Хрѝстиансена*, Саратов: Саратовская консерватория, 52–56.
- Мацѝеѝскѝ, I. (2011) „Музычныя спецыялісты традыцѝйнай культуры (псѝхолога-

- культуралагічная праблематыка)”, у М. А. Мажэйка и сар. (ур.) *Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, усцрымання*, Мінск: БДУКМ, 11–14.
- Маціевська, В. (2010) „Ідеї Климента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнітивна методика дослідження традиційної інструментальної музичної культури (до 130-ліття з дня народження видатного українського вченого)”, у Г. Аркушина (ур.) *Народна творчість українців у історії її часі*, Луцьк: Терен, 100–109.
- Назайкинський, Е. В. (1982) *Логика музыкальной композиции*, Москва: Музыка.
- Никитина, Г. А. (2009) „Культура демографического поведения как ресурс самосохранения народа”, *Pax Sonoris: история и современность* III: 90–97.
- Современные методы изучения и сохранения традиционных культур народов Карелии: материалы научно-практической конференции* (2010) А. В. Калаберда (одг. за издање), Петрозаводск: Издательство ПетрГУ.
- Товкайло, М. (2002) „Бандура Гната Гончаренка із збірки Національного Історико-етнографічного заповідника ‘Переяслав’”, у П. Г. Черемський (одг. за издање) *Традиції і сучасне в українській культурі: тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хойкевича*, Харків: НТУ XIII, 4–75.
- Чистов, К. В. (1972) „Специфика фольклора в свете теории коммуникации”, *Вопросы философии* 6: 106–118.
- Sachs, C. (1929) *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin: Reiner.
- Sadowski, A. (1995) „Socjologia pogranicza”, у А. Sadowski (ур.) *Wschodnie pogranicze w perspektywie socjologicznej*, Białystok: Fundacja Ekonomistów Środowiska i Zasobów Naturalnych, 104–111.
- Tetenskas, V. (ур.) (2009) *Tradicija ir dabartis* 4, Klaipėda: Kiaipėdos universiteto leidykla.

Ihor Macijewski

PERFORMING NATURE AND ARTISTIC TEXT IN ETHNIC MUSIC

(Summary)

In this paper I discuss special features in traditional ethnic music; it is about the functional, social-psychological and genre-structural generative factors of the artistic text's formation within multitude of predictable concrete texts existing in reality. The integral formulae of any art work of traditional music in a small or big form are derived on the basis of the mathematic theory of multitude.

Примљено 18. 3. 2014.

Прихваћено за штампу 17. 4. 2014.

Оригинални научни рад