

МАРИЈА В. ДУМНИЋ
Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТЕОРИЈСКИ СПОЈ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ И СТУДИЈА ПЕРФОРМАНСА НА ПРИМЕРУ КОНЦЕРТА: ИЗВОЂЕЊЕ КАО ОБЛИКОТВОРНИ ПРОЦЕС СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ**

САЖЕТАК: У овом раду полази се од материјала репрезентативног за разумевање жанра староградске музике. Најпре је представљена теорија студија перформанса (извођења) и њена веза с етномузикологијом, уз наглашавање методе учесничког посматрања која је комбинована с осталим истраживачким техникама (интервју, анализа биографских и дискографских извора). Студија случаја у којој се разматра динамизам изведбе староградских песама јесте концерт Звонка Богдана у Београду. Музички параметри који су кључни у том градацијском обликовању јесу темпо, метроритам, тоналитет (уз нијансе интерпретативне реализације музичара, које могу бити тема музичкокритичког текста).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: извођење, изведба, студије перформанса, етномузикологија, староградска музика, концерт, Звонко Богдан.

Увод

Извођење се сматра битним комуникацијским процесом који је допринео очувању градске народне музике и који специфично структурише староградску музику. Стога ће бити представљене студије извођења, њихова повезаност с музиком и утицај на етномузикологију. Студије перформанса су фундиране у театролошким научним темама и алатима и још увек су много заступљеније у англофоној литератури

* marijadumnic@yahoo.com

** Текст је резултат рада на пројекту *Иденитетити српске музике од локалних до глобалних оквира: Традиције, промене, изазови* (ОН 177004), који изводи Музиколошки институт САНУ у Београду, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Део истраживања обављен је у оквиру пројекта Одељења за сценске уметности и музику Матице српске *Музика и ишејар: Модалитетити сајосијања у националној йракси модерног доба*.

него домаћој. Овај чланак ће указати на један контекст извођења – солистички концерт, чиме ће се прикључити написима који се баве народном музиком у сценским околностима.

Иако је извођење предуслов сваког музичког догађаја и артефакта, оно није онтолошки проблематизовано у етномузиколошким радовима, а чак су и ретки радови који заговарају нужност анализе свих елемената извођења (вид. нпр. BRUCKHARDT QURESHI 1987). Наравно, проучавање извођења јесте један од најважнијих етномузиколошких поступака, будући да је то основа теренског рада било којег даљег методолошког усмерења. Аспекти који се најчешће у етномузикологији разматрају јесу музичко-поетски текст, техника, квалитет, контекст и функција извођења, односно начини на који се одређени музичко-фолклорни текст реализује. Савремена истраживања све више изучавају интерактивност и материјалност извођења, чиме се фокус измешта с музичко-поетског текста на сам процес и учеснике истог. Поред тога, чак се и процедура научног рада у литератури све чешће (и још увек експериментално) посматра као извођење (нпр. MACKINLAY 2010). Овде ће бити представљени начини на које се извођење може проблематизовати, као и поставке студија перформанса (дословни превод који се среће у новијој литератури за студије извођења) које се могу применити у етномузиколошком истраживању савременог постојања староградске музике, у конкретним случајевима – у Београду у савременом тренутку.

Извођење за староградску музику има посебну важност, јер је управо тај процес допринео одржавању градске народне музике од друге половине деветнаестог века до данас, када је и даље чини изузетно виталним, неокамењеним феноменом, нарочито у кафанском контексту. Староградска музика, као вокално-инструментално изведена савремена носталгична (историзована или конструисана) регионална популарна пракса заснована на стилу некадашње градске народне музике (настајале од друге половине деветнаестог века до Другог светског рата) и контрастирању новокомпонованој народној музици, у музичком смислу подразумева укратко: реализацију у оквиру дур/мол система; широк мелодијски амбитус; једногласно певање (с могућношћу појаве пратећег гласа); *parlando rubato* или одређен метроритмички систем који асоцира на плесну функцију, као и комбинацију ова два система; инструменталну пратњу (тамбурашки или *ad hoc* акустични састави који садрже мелодијску /најчешће виолина или кларинет/, ритмичко-хармонску /гитара, хармоника/ и басову /контрабас/ деоницу); формалну подељеност на строфе уз могућност појаве рефрена; римоване поетске текстове најчешће лирске тематике.

Теоријски оквир – студије перформанса и етномузикологија

Теоријски правац који се бави историјским, концептуалним и техничким проблемима извођења, студије перформанса, извођењем означава радњу, дело или акцију, а то практично могу бити: игра, ритуал, спорт, забава, извођачке уметности, свакодневно извођење друштвених, професионалних, родних, расних или класних улога, затим исцељење, медији, интернет (ЈОВИЋЕВИЋ 2007а: 13–14). Генерално, студије перформанса баве се извођењем као сваким „обновљеним“, увежбаним људским понашањем, „које садржи у себи пукотину између извођења и субјекта у коју је смештена друштвеност“; уметничким извођењем; могућностима антрополошког метода „непосредног учешћа“ (енглески: *participant observation*); својим активним учествовањем у друштвеним процесима (Исто). Студије перформанса, као типична постмодерна теоријска платформа (више у: SCHECHNER 2002: 129–166), током свог постојања су користиле и синтетисале приступе различитих дисциплина: извођачких уметности, друштвених наука, историје, студија рода, семиотике, кибернетике, теорију медија и популарне културе, студија културе итд. (SCHECHNER 2002: 2). Осим тога, „у студијама перформанса питања отеловљења, акције, понашања и заступања се разматрају интеркултурално“ (SCHECHNER 2002: 2). Према Ричарду Шекнеру (Richard Schechner), еминентном теоретичару перформанса, „изводити“ може значити: бивање (постојање), радњу (постојећа активност), показивање радње (указивање и приказивање радње, извођење), објашњавање „показивања радње“ (домен студија перформанса) (SCHECHNER 2002: 28). Кључном премисом сваког извођења Шекнер сматра обновљено понашање, јер је то живо искуствено понашање из сећања које извођач третира као што редитељ третира филмску траку (SCHECHNER 2002: 34). Шекнер је такође направио дистинкцију између „јесте“ и „као“ перформанса, односно нечега што то јесте по свом контексту и концепту, и сваке могуће акције или ствари која се може у том светлу сагледавати (SCHECHNER 2002: 38–40). Иако је често у текстовима из ове области наглашена перформативност музике, сама уметност перформанса (*performance art*) углавном се посматра као феномен близак драмској уметности по својој реализацији, те је тако и Шекнер процес извођења/изведбе сагледао као временско-просторну секвенцу састављену од: вежбе, радионице, пробе (што све чини протоперформанс); загревања, јавног перформанса, догађаја/контекста који садрже јавни перформанс, смиривања (што све чини перформанс); критичких одговора, архивирања, успомена (што представља резултате, односно последице целокупног процеса) (SCHECHNER 2002: 225). Овај модел као основа драматуршке

анализе је применљив и на примерима музичких извођења, па и оних у вези са староградском музиком (Думнић 2014; DUMNIĆ 2016).

Током 1960-их и 1970-их година велики утицај на студије перформанса извршиле су антропологија и социологија, које су „показале велико интересовање за проучавање културних и друштвених догађаја као перформанса, односно за проучавање друштвеног живота према аналогiji са сценским и театарским представама“ (VUJANOVIĆ 2007a: 22), чиме се расветлила сличност између уметничког и извођења било којег културалног артефакта (VUJANOVIĆ 2007a: 23). Ово је такође значило и посматрање свакодневице као извођења, те се стога „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање, може назвати културалним перформансом“ (JOVIĆEVIĆ 2007b: 29). Значајну улогу у многим ритуалима имају музика и плес, па је успешна примена ових поставки у етномузикологији посве могућа. Осим тога, усмено преношене традиције су по својој бити перформативне, те су погодне за разматрања из перспективе студија перформанса (више у: PELIAS, VANOOSTING 2003: 219). Паралелу између ритуала и позоришне представе, односно перформанса, установио је Виктор Тарнер (Victor Turner – TURNER 1989), јер „нема друштва без метакоментара (...) које не представља само читање о сопственом искуству, већ интерпретативно упризорење тог искуства“ (JOVIĆEVIĆ 2007b: 42). Посебну фасцинацију представљали су ритуали трансформативних иницијацијских обреда и они који подразумевају трансна стања извођача, због преласка из свакодневног у другачије стање. У проучавању обреда Тарнер је применио концепцију Арнолда ван Генепа (Arnold van Gennep) према којој се обред прелаза дели на три фазе – прелиминалну, лиминалну и пост-лиминалну – при чему се сам прелазак дешава у лиминалној, током које је особа „у средини“ – између друштвених категорија или личних идентитета, а ритуално време постаје „ништа“ (SCHECHNER 2002: 66). Везујући појам лиминалног за обреде неразвијених друштава, Тарнер је извео појам лиминоидног, који је карактеристичан за западно либерално капиталистичко друштво и односи се на играње улога у време доколице (JOVIĆEVIĆ 2007b: 43). Та диференцијација обавезних и добровољних активности омогућава разликовање културалног и уметничког перформанса (JOVIĆEVIĆ 2007b: 43). Шекнер је увидео да се сви перформанси састоје од ритуализованих покрета или звукова, а посебно је нагласио разлику између сакралних и секуларних ритуала (SCHECHNER 2002: 53). Према његовом мишљењу, могу се анализирати: структуре (како ритуали изгледају и звуче, како се изводе, како користе простор и ко их изводи), функције (шта ритуали чине за индивидуе, групе и културе), процеси (подвлачење динамичности ритуала), искуства (како

је бити „у“ ритуалу) (SCHECHNER 2002: 56). У широкој теоретизацији, истакао је и везу с игром (а тиме посредно и плесом, који је као уметност уско повезан с музиком и драмом) дефинишући перформанс „као ритуално понашање условљено/прожето игром“ (SCHECHNER 2002: 89). Треба споменути и тумачења Ерике Фишер Лихте (Erika Fischer Lichte) из Немачке која основним карактеристикама перформанса сматра медијалност, материјалност, семиотичност и естетичност (FISCHER LICHTER 2014: 18–19).

С друге стране, допринос студијама перформанса антропологије и сродних дисциплина, међу којима је и етномузикологија, јесте вишеструк. Најпре, истраживачки метод учесничког посматрања који подразумева инсајдерски-а-научни истраживачки процес примењен је у студијама перформанса (SCHECHNER 2002: 1), а сам теренски рад у служби разумевања одређене културе почео је да се схвата као спој науке и живота, тј. – извођење (RAMNARINE 2009: 223). Након тога, освешћена је и одговорност теренског и научног рада, што је довело до етномузиколошког друштвеног активизма кроз поље примењене етномузикологије (више у: АРАЉО 2008), својственог и уметницима перформанса. У етномузикологији је значај извођачког искуства постао институционализован етаблирањем концепта бимузикалности, односно обавезног савладавања стране музичке културе (или више њих) у образовању ради стицања легитимитета у научном дискурсу (више у: HOOD 1960). То је допринело концептуализацији етномузиколошких улога у науци, извођаштву и педагогији (TRIMILLOS 2004).

Музика, као извођачка уметност, и фолклорни ритуали јесу углавном централне области етномузиколошког интересовања, а били су понаособ предмети утицајних радова из области студија извођења (нпр. GODLOVICH 2003; TURNER 1989), па и са акцентом на театарској димензији перформанса популарне музике (нпр. AUSLANDER 2004). Установљена разлика кључних дистинктивних термина применљива је и на представљање етномузиколошких приступа проблему извођења у ширем смислу. Тако се разликују појмови изведбе (*performance*), феномена извођења, његовог материјалног производа или резултата; извођења (*performing*), процеса, праксе; али и перформатива, „говорних чинова чије се значење остварује њиховим бихевиоралним извршењем“ (ŠUVAKOVIĆ 2003: 454). По томе, наведена усмереност на музичко-фолклорне текстове подудара се с изучавањем изведбе, фокусираност на процесуалност продукције музичког фолклора аналогна је изучавању извођења, док се етномузиколошко извођење науке може сматрати перформативом. Како је изучавање музичко-фолклорне изведбе могуће проблематизовати и из других методолошких основа, биће приказани концепти који се могу увести и користити у разматрању извођења (и перформатива).

Уврежено у традиционалним (етно)музиколошким приступима класичној, фолклорној и популарној музици јесте посматрање извођења као репродукције или реализације партитуре (RAMNARINE 2009: 222). Међутим, у сагледавању музике кључно је њено постојање као извођења, односно праксе и интерактивног процеса (RAMNARINE 2009: 221). Осим истраживања дешавања у току музичког процеса, све више је почело да се проучава тело које изводи – његове неопходне физичке и менталне вештине, али и друштвени статус (више у: INGLIS 2006). Веома су важна постала питања изведбених улога и идентитета извођача и публике (која су детерминисана родом, етницитетом, класом и осталим), јер музичко извођење не само да рефлектује друштвени живот него га и обликује, тако да се изучавају и његове друштвене и политичке димензије (RAMNARINE 2009: 223, 227, 231). Функције музичког извођења могу бити вишеструке: „обележавање животних догађаја, забава, образовање, преношење знања (музичког, естетичког, друштвеног, историјског), посредовање између натприродног и природног света, лечење, обележавање идентитета, промена идентитета, промена психолошког стања, успостављање комуникације, изражавање људске креативности и емоционалности, самоизражавање, оживљавање предела, демонстрација моћи“ (RAMNARINE 2009: 230). Ипак, иако се у примени студија перформанса тежи посматрању и извођења у свакодневици, музичком извођењу се често приступа као уметничком (самим тим специјалном) због његових комуникативних могућности (RAMNARINE 2009: 225), обезбеђених специфичном вештином, медијем и сценом.

Основне теоријске поставке комплементарности етномузикологије и студија перформанса представљене су у скорашњој домаћој литератури (Думнић 2014), а свакако их треба овом приликом детаљније испитати, уз краће подвлачење претходних резултата. Ако су „режирани или нережирани догађаји засновани као уметнички радови које уметник или извођачи реализују пред публиком“ (ŠUVAKOVIĆ 2003: 451) – извођења (перформанси), они се могу анализирати на основу следећих критеријума: места извођења, аутора и/или извођача, догађаја, медија, врста активности (Исто), а последично се тако може анализирати и изведба. На примеру староградске музике у Србији се по критеријумима које је навео Шуваковић могу пратити извођења: у војвођанском селу и у Београду; у интерпретацији ромских и неромских извођача, аматера и образованих музичара; приликом концертног, кафанског и кућног музицирања; у изведби уживо и у савременим медијима, у различитим музичким саставима; на свадби, у слободном времену и тако даље; а дијахронијско сагледавање свакако би овај модел учинило сложенијим. Последично се анализа може применити и на партикуларне изведбе, као што ће у наставку текста бити случај. Извођење, укључујући

његов контекст, конситуацију и текст (како је дефинисано у Закић 2008: 219), представља важан процес у оквиру обухватнијег процеса традиционализације народне музике, а следствено томе и у оквиру патинизације градске народне музике којом се напаја жанр староградске музике. Овде предложени аналитички метод доприноси етномузикологији тако што описује изоловану изведбу чији је динамизам специфичан за традицију и извођење градске народне музике.

Метода истраживања као тачка пресека теорија

Врста теренског рада који се на овом месту сматра спојницом етномузикологије и студија извођења јесте учесничко посматрање (*participant observation*), а користе је и друге науке. Плодотворна је у комбинацији с квантитативном методом као што је анкета – ако је реч о већим узорцима, а сасвим поуздане и етномузиколошки релевантне резултате даје у комбинацији с квалитативним испитивањем у виду (понављаног) полуструктурисаног дубинског интервјуа. Дефиниција којом се овде руководи гласи:

(Учесничко посматрање је) процес у ком је посматрач присутан у друштвеној ситуацији ради истраживања. Посматрач је у непосредној вези с посматранима и прикупља податке учествујући у њиховом окружењу. Дакле, истраживач је део контекста који истражује и такође утиче на њега и модификује га. Улога истраживача може бити формална или неформална, дугорочна или краткорочна, интегрална или периферна (SCHWARTZ, GREEN SCHWARTZ 1955: 344).

Сврха ове технике јесте да развије разумевање комплексних друштвених поставки и односа холистичким сагледавањем (BOGDAN 1973: 303).

Ова метода се сагледава у студијама перформанса као извођење друштвене улоге, односно као специфично понашање у одређеном догађају који се на тај начин боље разумева. Може се рећи да је за проучавање староградске музике неопходно искусити реалан контекст њеног извођења, али о њој се не може створити научни наратив уколико се само изводи, већ је неопходно познавање њеног историјата и дискурса.

Теренско истраживање је подразумевало повремене и у зависности од резимираних резултата редувантне истраживачке обиласке са опремом за снимање и без ње. Посете су услед познавања материјала као презентног и популарног у Београду („терена код куће“ – више у: STOCK, SCHNER 2008) биле садржајне, с обзиром на то да процес музичког извођења у истраживаном периоду од 2010. до 2016. године има

традиционалан оквир и мање-више стандардан репертоар у кафанским и концертним околностима. Бележени су најчешће комплетни вишечасовни наступи (с паузама), у циљу сагледавања интегралног извођачког процеса, као и музичких аспеката староградске музике. Учесничко посматрање на концерту подразумевало је активно учествовање у музичком догађају у својству припадника публике. За разумевање датог типа концерта било је неопходно познавање функционисања процеса кафанског извођења староградске музике, а о њему ће више речи бити у засебном раду због другачијег устројства.

*Случај концертиног извођења – Звонко Богдан
уз ираињу шамбурашког оркестра*

Јавним концертном уопштено се сматра „музичка приредба на којој се изводе композиције пред већим бројем слушалаца“ (PETROV 2011: 177). Овом приликом неће бити разматрани нпр. колажни и фестивалски концерти, већ солистички као најјаснији за приказивање специфичне извођачке динамичности. Концерт се овде сматра типичним видом представљања у музичкој уметности, те је као такав адекватан предложак за примену дате анализе. Наравно, у метафоричном схватању, спектакл (па и концерт) може имати и елементе ритуала и светковине (више у: Лукић Крстановић 2010: 43–53).

Доминантна фигура у жанру староградске музике данас не само у Србији јесте Звонко Богдан (рођен 1942. у Сомбору) – он је са својим пратећим тамбурашким саставом (у различитим формацијама по величини) референтна вредност у извођењу староградске музике, у колоквијалном жаргону готово синоним за жанр који је и иновирао, па су размотрени његови концертни наступи у Београду, уз потпору коју обезбеђују интервјуи, ауторизована биографија и публикована дискографија. Специфичност његове интерпретаторске и ауторске фигуре огледа се у промовисању староградске музике на комплетној регионалној популарној музичкој сцени и, што је посебно важно за ову тему, у специфичном динамизовању изведбе помоћу сплетова. „Равничарски шансоњер“ (како је ословљен у медијима због војвођанске афилираности) данас у Београду јавно наступа на годишњим солистичким концертима у Сава центру, а претходних година и у оквиру једне вечери на београдском фестивалу пива („Belgrade Beer Fest“). Овде ће бити размотрен концерт из 2013. године (23. новембар), уприличен у Сава центру поводом обележавања четрдесет и пет година његовог кантауторског рада (*Сваке ноћи тебе њевам*). Данашњи концерти су занимљиви и по томе што одражавају драматургију његових некадашњих кафанских наступа у београдском Хотелу „Унион“.

Тешко сам од Сава центра направио „Унион“. Али сам се трудио можда неком малом причом да смањим тај простор и да приближим људе, ближе себи, и да не будемо гласни и да доживимо ту причу, ту атмосферу што аутентичније, зато што је у малом простору без велике галаме много лакше направити причу. (...) То је много другачије зато што ту нема јела и пића. И много је другачије што је то огроман простор који само седи и слуша (Богдан 2015).

Ранија кафанска извођења су била кључна за динамизацију Богданових сплетова по којима је постао познат извођач популарне народне музике. Циљ њиховог оформљења било је успостављање целовитог програма народне музике у кафани, у дужем појединачном трајању (што као идеја није оригинално, али јесте утицало на динамизме каснијих репертоара староградске музике у кафанским извођењима). То је подразумевало повезивање песама помоћу музичких средстава и наратије. Након одабира песама (често по локалитетима датих градских народних музичких пракси), прављена је лучна градација целовечерњег наступа и његових мањих контрастних делова. У музичком смислу, то је постигнуто комбинацијом тоналитета (односно, непосредним надовезивањем песама у истом тоналитету, или у блиским помоћу дијатонских презначења последњих акорада) и спајањем песама на истој метроритмичкој основи и у истом/блиском темпу. Као и у другим праксама популарне музике, музичка средства су очигледно једноставна, а ефектност зависи од детаља извођачког процеса. Како је интерпретатор описао своју инспирацију и аранжерске принципе:

Оно што ме је код добрих музичара и оркестара фасцинирало јесте то што су свирали и певали целу ноћ, а да се нису договарали о тоналитету из ког шта и кад свирају и певају. (...) То сам нарочито приметио код добрих тамбураша и оркестара мађарско-румунског стила. (...) Знао сам неколико колега који су могли да певају читав сплет песама али из једног тоналитета, највише два, дура или мола. То је врло једнолично (...). Али, да ви током сплета (од сат времена) промените неколико тоналитета а да се притом не окрећете оркестру и не тражите за сваку песму музички увод – е, тога није било. (...) Научио сам да везујем сродне тоналитете (дурске и молске). (...) Моје певање је морало бити необавезно, ненаметљиво, што је могуће тише. Ко је хтео да слуша – чуо је, ко није – није чуо.

Имао сам на репертоару мноштво песама: војвођанске, србијанске, мађарске, руске, далматинске, славонске, црногорске, босанске, македонске, старе шлагере. Али сам убрзо то свео на минимум, око 300–400 песама, којима баратам и данас. (...) Морате пазити да вам се ни случајно не догоди да исто вече једну песму отпевате два пута, осим наравно, ако неко то посебно не пожели. (...) Посетиоци на мом наступу диктирају репертоар својим изгледом, понашањем, менталитетом, годиштима, да ли

има више мушког или женског света, који је крај земље где наступам, која држава. Распитам се претходно шта најчешће слушају и то им сервирам. Првим песмама испитујем ситуацију и на основу тога планирам програм за то вече. Водим рачуна нарочито о колегама који ме прате: да ли су стари знанци, мешовит оркестар или тамбурашки, аматери, професионалци, да ли су агресивни или тихи. (...) На почетку се никад не пева и не свира она музика која је ваш имиџ, оно што је најлепше и најбоље. (...) Ја се држим следећег правила: кад се праве овакви сплетови, морате све време бити у току где се „налазите“ и шта ће се догодити. Сви који вас слушају морају да мисле да то баш тако треба. (...) Када певате неколико песама у ритму, немојте никада превише убрзавати. Сем тога, немојте „цепати“ ритам, час брже – час спорије, јер тиме нећете постићи прави ефекат. Најбоље је кад можете код слушалаца да усагласите њихову пажњу путем откуцаја срца и дисања, и да то буде дозирано (DOGANDŽIĆ 2014: 121–122, 125–128).

У складу с реченом Шекнеровом анализом перформанса, овде ће бити представљена анализа централног дела перформанса, посебно имајући у виду елементе који су издвојени као најрелевантнији за сплет (темпо, метар, тоналитет) и коментаре самог интерпретатора упућене публици. Фаза протоперформанса се овом приликом изоставља (премда није неважна), јер није била доступна током истраживања, али се претпоставља да је у данашњој фази популарности Богдановог опуса његов устаљени репертоар добро познат свим оркестарским секцијама које га прате.

Пред око три хиљаде гледалаца наступио је велики тамбурашки оркестар (двадесет један члан) с Богданом, чији је наступ кинетички и визуелно сведен, на сцени уређеној са асоцијацијама на кафану (сто, кариран столњак с боцом белог вина) и (војвођанско) село (запрежна кола). Загревање је отпочело дужим инструменталним уводом (више композиција, од лаганих у троделном метру ка бржим), након ког је уследио поздравни говор Звонка Богдана. У овом сегменту, он је истакао да ће у наставку представити песме из панонског басена, да његов репертоар није националистички обојен, те да је истраживао порекло песама које (и те вечери) изводи.

Централни перформанс је започео песмама у лаганом темпу: *Ако си ти њуџољак од руже* – a-moll, 2/4 – најављујући да ју је написао Шандор Петефи (Sándor Petőfi) – e-moll, 6/8 (прескриптивни записи мелодије, текста, акордских шифара, као и информације о ауторствима налазе се у: DOGANDŽIĆ 2014: 290); настављајући с *Је си л' чула, душо*, коју је компоновао на стихове Ђуре Јакшића. Темпо је убрзан песмом за коју је рекао да је прикупио из више текстуалних варијанти, *У њом Сомбору* – e-moll, 4/4.

Уследио је убрзавајући сплет песама које су његови препеви с румунског и мађарског, током ког је узвикивао и комуницирао с музичарима подстичући њихово виртуозније свирање: *Кад се месец сирема на сјавање* – e-moll, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 330); *Та њвоја сукња њлава* – e-moll, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 283); *У њвом оку* – e-moll, 2/4, с наизменичним певањем на мађарском језику: *Szemedben* (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 284); *Моја мала нема мане* – брзо, e-moll, 2/4, с наизменичним певањем на мађарском језику: *Szép a rózsám* (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 278). Напомиње се да се и билингвалност у овом случају сматра посебним средством динамизације извођења.

Након овога, представио је своје композиције. Вратио се најпре на умерени темпо. Песму *Не вреди њлакаџи* – e-moll, 3/4 – најавио је информацијом да је био инспирисан строфом коју је чуо од челисте Милоша Великог седамдесетих година двадесетог века. Потом је најавио песму коју је певао у кафанама у Суботици – *Еј, салаџи на северу Бачке* – A-dur, смена 2/4 и 3/4 – а за коју је касније испричао да је била његово прво ауторско дело (1971. година, уп. DOGANDŽIĆ 2014: 162–163). Након тога је певао песму коју је прву написао и посветио Властимиру Павловићу Царевцу – *Сваке ноћи њеби њевам* – C-dur, *rubato*. Најавио је и песму за коју је написао мелодију – *Кад имаџ друџа (Неко сасвим њређи)* – E-dur, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 256–257).

Настављајући целину својих песама, без посебне најаве је отпочео следећи сплет живљих песама (2/4): *Крај језера једна кућа мала* – A-dur (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 245); *Фијакер сџари* – D-dur (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 248–249); *Говори се да ме вараџ* – D-dur (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 165–167).

Након тога је најавио „циганску песму коју је извукао из заборава“ – *Те сан лачо њрџовџо* – G-dur, последње строфе A-dur, 2/4. У брзом темпу, надовезао је *Чеџир’ коња дебела* – A-dur.

Следећи контраст у темпу и тематици направио је песмом коју је написао 1978, *Већ одавно сиремам своџ мркова* – d-moll, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 170–172). Овим је отворио део концерта у ком је представио своје песме инспирисане коњима, па је уследила песма *Сунце јарко, јуџром кад се будиџ* – d-moll, 2/4.

Након тога, певао је лагане песме, може се рећи севдалинке. Најавио је песму чији је текст написао Осман Ђикић, *Аџик остџа на ње очи* – e-moll, *rubato*. Затим је најавио македонску песму (*Сноџџи минав*) *Сџриџи, моме, русе косе* – f-moll, *rubato*. Овај сегмент је затворио песмом за коју је рекао да је певао на „Калемегданској тераси“ с оркестром Бранка Белобрка – *Низ њоље иду, бабо, сејмени* – E-dur, *rubato*.

Контраст је даље направљен песмом у средње брзом двочетвртинском темпу, која је препев светски популарне песме *Johnny Is the Boy for Me* – *Када њадне њрви снеџ* – c-moll (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 276–277).

Осврћући се на, како је рекао – „чудну“, ситуацију у Југославији 1990-их, написао је две песме које је извео у лаганом темпу: *Живојџи њече у лаганом ритму* – h-moll, 4/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 326); и после аплауза *attaca: Прошле су многе љубави* – D-dur, 4/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 324–325).

Како је испричао, песмом *Не моџу се њачно сејџијџи’ лејџа* – F-dur, 2/4 – опевао је музичаре с којима је наступао 1980-их у кафани „Спартак“ у Суботици (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 218–221). Како је песма бржег темпа него претходне, и публика је почела да тапше у ритму.

У следећем сплету најавио је само прву песму, а даље је заправо демонстрирао своје умеће у прављењу градације у темпу (заједнички је двочетвртински метар): *Дошао сам с цвейџних њоља* – F-dur (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 312–313); *Осам њамбураџа с Пејроварадина* – G-dur (публика је почела да пева) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 280–281); *attaca: Ево банке, Циџане мој* – g-moll (публика почиње да тапше у ритму) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 270–271); *Нема лејџе девојке* – брзо, A-dur, с наизменичним певањем на мађарском језику: *A cigányok satora* (свирачи су узвикивали током извођења) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 282).

Следећи контраст је направио песмом у лаганом темпу: *Данас није моја недеља* – A-dur, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 344–345). Даље, најавио је тренутно изузетно популарну песму из телевизијске серије: *А њи се нећеџ вратијџи* – fis-moll, 4/4 (публика је поздравила аплаузом у инструменталним интерлудијумима) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 336–337). Још популарнија у његовом извођењу (вероватно зато што је старија, па тиме заживела у кафанском извођењу) је песма *Ко ње има, њај ње нема* – F-dur, 4/4 (публика је на почетку тапшала, целу отпевала хорски и њихала се у ритму) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 327). У овом блоку су изведене најпопуларније нове песме које претендују на статус староградских, што би представљало врхунац концерта.

Уследила је фаза смиривања перформанса. Паузу у свом наступу је током надсвиравања оркестра – *Коло из дванаестџ дурова*, током ког је седео за „кафанским“ столом на сцени и слушао, док је публика тапшала и аплаузом поздрављала солисте. Овај сегмент паузе у његовом извођењу, пред крај концерта, завршила је аматерска група тамбураџа из Винковаца која је отпевала песму посвећену њему.

Након говора захвалности, извео је песму *Свирици моји* – C-dur, 4/4. Тамбураџи су се надовезали *Субојџичким колом* уз ритмичку пратњу тапшања публике, а на бис је с публиком отпевао рефрен песме *Ко ње има, њај ње нема*.

Коначно, резултати перформанса се огледају у медијским извештајима о одржавању концерта, који су пропраћени и личним коментарима, као и фотографијама (нпр. N. M. 2013).

Централни део изведбе, односно извођења конкретизованог у датом слављеничком концерту, може се резимирати. Инсценација у Сава центру је асоцирала на село и кафану – носталгична је. Конкретна изведба и песме у овом случају јасно показују дискурс носталгије, иманентан жанру староградске музике. Централни перформанс је започет нумерама у лаганом темпу (најпре само оркестарским, а потом и певаним). Уследило је постепено убрзавање и увођења песама чији су текстови препеви с румунског и мађарског језика. Иначе, Звонко Богдан између свих сплетова (који су песме изведене „у низу“) динамизује наступ причама које уводе у песме – личним сећањима, подацима о песмама, песницима и музичарима. Тако је следећи сплет најавио информацијама о својим композицијама – унутрашња градација тог дела наступа је такође остварена убрзавањем од лаганог до бржег темпа, али и постепеном променом метра (од 3/4 до 2/4). Следећи сплет је био у брзом парном ритму, а наступ је динамизован посебно променом тоналитета – уместо дотадашњих кретања у Е и А тоналитетима (углавном, и то помоћу дијатонских назначења), из G-dur-a је следећа песма отпевана у A-dur-у. Након тога је направљен контраст у темпу и тонском роду, а следеће покретање изражајног средства била је промена из 2/4 у *rubato* и жанровски искорак у севдалинке. Након те мирније фазе, уследило је убрзавање популарним препевом. Своје ауторске песме је поново изводио од споријих ка бржим, од молских ка дурским. Сплет који је уследио представља згуснуто убрзавање у 2/4 метру и подизање тоналитета, те досезање најпопуларнијих песама код публике, што би се могло сматрати врхунцем према афективним музичким карактеристикама из аспекта публике. Следећи сплет јесте био у лаганијем темпу и у фази постепеног спуштања тоналитета, али је био сачињен од песама које претендују на статус староградских, што би се могло сматрати врхунцем у репертоарском смислу. Увођењем гостујућег састава, виртуозном оркестарском тачком и песмом у лаганом тему концерт је остварио лучну форму, својеврсно умирење пред завршетак. Последњу фазу према Шекнеровој подели представљају различите реминисценције на концерт.

Дескриптивном анализом перформанса може се закључити да Звонко Богдан успешно конципира динамизацију извођења кроз приповедање и повезивање песама у сплетове на основу програмске идеје, сличности у темпу и помоћу дијатонских модулација у блиске тоналитете, као и подизањем тоналитета за степен навише. Музичким параметрима којима се постиже микродинамизација (унутар песме и сплета) карактеристична превасходно за кафанска извођења – попут динамике, агогике, оркестрацијских (инструменталних и регистарских) решења, пасажа – може бити накнадно посвећена посебна аналитичка пажња.

Конкретан концерт је имао за циљ обележавање ауторског јубилеја, а имајући у виду музички жанр и контекст његовог уобичајеног извођења на које се позива, може се рећи и да је то пример перформанса носталгије.

Закључак

На основу изложених приступа извођењу као музицирању, ритуалу, теренском раду, учењу, заступању, научном раду, може се закључити да изучавање тог проблема и примена резултата студија извођења тематизују динамичне аспекте музике, доприносе тумачењу дела (изведбе) и тиме употпуњавају (па чак и надилазе) сагледавања оријентисана на затворене културалне текстове, а такође шире теоријску апаратуру етномузикологије као научне дисциплине. Анализом специфичног концерта показано је како се изграђује динамизам изведбе староградске музике у интерпретацији Звонка Богдана и тамбурашког оркестра. Сам жанр староградске музике обликован је кафанским извођењем, те је овај случај интересантан као посредничка фаза између ранијих наступа овог извођача у том контексту с једне, и данашњих кафанских извођења староградске музике с друге стране. У потоњим се таква врста динамизације губи због тога што публика преузима конципирање програма од извођача и евентуално та градација бива транспонована као део репертоара који се везује за Звонка Богдана. Анализа кафанског извођења може бити тема будуће посебне (па и перформативне) етнографије. Тиме би се отворила даља аналитичка питања, попут импровизације и музичких нијанси изведбе унутар специфично обликованог процеса извођења.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Богдан, Звонко. *Лична комуникација*. Суботица: 1. 6. 2015.
- Думнић, Марија. „Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: ‘Тамбурица фест’ као извођење.“ *Etnološko-antropološke sveske* књ. 23 (2014): 93–104.
- Закић, Мирјана. „Контекст – конситуација – текст.“ У: Големовић, Димитрије (ур.). *Дани Владе С. Милошевића: Зборник радова са међународног научног скупа, 10–11. април 2008. године*. Бања Лука: Академија умјетности – Музиколошко друштво Републике Српске, 2008: 215–227.
- Лукић Крстановић, Мирослава. *Сјекцијакли 20. века: Музика и моћ*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2010.
- ARAÚJO, Samuel. “From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World.” *Muzikološki zbornik – Musicological Annual* књ. 16, св. 1 (2008): 13–30.
- AUSLANDER, Philip. “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto.” *Contemporary Theatre Review* књ. 14, св. 1 (2004): 1–13.

- BOGDAN, Robert. "Participant Observation." *Peabody Journal of Education* књ. 50, св. 4 (1973): 302–308.
- BRUCKHARDT QURESHI, Regula. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis." *Ethnomusicology* књ. 31, св. 1 (1987): 56–86.
- DOGANDŽIĆ, Aco. *Zvonko Bogdan: Pesme i konji*. 2. изд. Subotica: Vinarija „Zvonko Bogdan“, 2014.
- DUMNIĆ, Marija. "Defining Nostalgic Musicscape: *Starogradska Muzika* in Skadarlija (Belgrade) as Sound Environment." *Muzikološki zbornik* књ. 52, св. 2 (2016) (у штампии).
- FISCHER LICHTER, Erica. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York – London: Routledge, 2014.
- GODLOVICH, Stan. "The Integrity of Musical Performance." У: AUSLANDER, Philip (ур.). *Performance: Critical Concepts in Literature and Cultural Studies*. Књ. 1. New York – London: Routledge, 2003, 371–393.
- HOOD, Mantle. "The Challenge of 'Bi-Musicality'." *Ethnomusicology* књ. 4, св. 2 (1960): 55–59.
- INGLIS, Ian (ур.). *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Hampshire – Burlington: Ashgate, 2006.
- JOVIĆEVIĆ, Aleksandra. „Uvod u uvod studija izvođenja.“ У: JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007a, 3–18.
- JOVIĆEVIĆ, Aleksandra. „Šta je kulturalni, a šta umetnički performans: Od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume.“ У: JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007b, 29–47.
- MACKINLAY, Elizabeth. "Big Women from Burrulula: An Approach to Advocacy and Applied Ethnomusicology with the Yanyuwa Aboriginal Community in the Northern Territory, Australia." У: HARRISON, Klisala, Elizabeth Mackinlay, Svanibor Pettan (ур.). *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 96–115.
- N. M. „Pogledajte fotografije sa koncerta kojim je Zvonko Bogdan obeležio 45 godina rada.“ *Blic online*. Beograd: 2013. (<http://www.blic.rs/zabava/vesti/pogledajte-fotografije-sa-koncerta-kojim-je-zvonko-bogdan-obelezio-45-godina-rada/q5q6074>, приступ: 15.05.2016).
- PELIAS, Ronald, James Vanoosting. "A Paradigm for Performance Studies." У: AUSLANDER, Philip (ур.). *Performance: Critical Concepts in Literature and Cultural Studies*. Књ. 1. London – New York: Routledge, 2003, 215–231.
- PETROV, Ana. „Koncert kao građanska institucija.“ *Sociologija* књ. 53, св. 2 (2011): 177–194.
- RAMNARINE, Tina. "Musical Performance." У: HARPER SCOTT, J. P. E., Jim Samson (ур.). *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 221–235.
- SCHNEIDER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: Routledge, 2002.
- SCHWARTZ, Morris, Charlotte Green Schwartz. "Problems in Participant Observation." *American Journal of Sociology* књ. 60, св. 4 (1955): 343–353.
- STOCK, Jonathan P. J., Chou Chiener. "Fieldwork at Home: European and Asian Perspectives." У: BARZ, Gregory, Timothy J. Cooley (ур.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. изд. Oxford – New York: Oxford University Press, 2008, 108–124.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. „Performans (performance art).“ У: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 451–454.
- TRIMILLOS, Ricardo. "Subject, Object, and the Ethnomusicology Ensemble: The Ethnomusical 'We' and 'Them'." У: SOLIS, Ted (ур.). *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press, 2004, 23–52.
- TURNER, Victor. *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: „August Cesarec“, 1989.
- VUJANOVIĆ, Ana. „Epistemološka istorijska mapa studija performansa.“ У: JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007a, 19–28.

VUJANOVIĆ, Ana. „Performativ i performativnost: O događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvedbe kao čina.“ U: JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 20076, 58–68.

Marija V. Dumnić

THEORETICAL SYNTHESIS OF ETHNOMUSICOLOGY AND
PERFORMANCE STUDIES BASED ON THE EXAMPLE OF CONCERT:
PERFORMANCE AS A FORMING PROCESS OF *STAROGRADSKA MUZIKA*

Summary

This paper deals with approaches to performance as music-making, ritual, fieldwork, learning, advocating, research, etc. The performance studies can thematise dynamic aspects of music, contribute to analysis of art work and in that way complete (and even go beyond) observations oriented toward closed cultural texts, and also broaden theory of ethnomusicology. Method of participant observation is emphasised here, in combination with others (interview, and analysis of biographical and discographical sources). The analysis of a particular concert (Belgrade, 2013) has shown how the dynamism of *starogradska muzika* (“old urban music”) performance is built in the interpretation of Zvonko Bogdan and *tamburitza* orchestra. The most important musical parameters for that forming process are: tempo, metro-rhythm, and key scale (with interpretative realisations which may be the theme for musical critics). The genre of *starogradska muzika* is formed by performing in taverns, so this case study is interesting as intermediary phase between Bogdan’s earlier performances in this context on the one hand, and today’s tavern performances of *starogradska muzika* on the other. In the last ones, this type of dynamism is fading because the audience takes programming from the performers (it is eventually transposed as a part of Zvonko Bogdan’s repertory). The analysis of tavern performance can be the object of a particular (even performative) ethnography in future. It would open further analytical questions, such as improvisation, musical nuance of performance within specifically formed performing process.

Keywords: performing, performance, performance studies, ethnomusicology, *starogradska muzika* (“old urban music”), concert, Zvonko Bogdan.