

Борисав Б. МИЉКОВИЋ
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за етномузикологију

НАПИСИ О МУЗИЧКИМ ИНСТРУМЕНТИМА У СРБИЈИ ИЗ 19. И ПОЧЕТКА 20. ВЕКА У ДЕЛИМА ПУТОПИСАЦА И ЕТНОГРАФА: ПОЧЕЦИ ТЕМАТСКОГ И МЕТОДОЛОШКОГ ПРИНЦИПА ОБЛИКОВАЊА ЕТНООРГАНОЛОГИЈЕ

Апстракт: Циљ овог рада је да се полемички осврне на текстове и приказе, који са собом носе информације о традиционалним музичким инструментима затеченим у музичкој пракси у Србији током 19. и почетком 20. века. Сукцесивним излагањем и упоредном анализом етнографске грађе ствара се обухватнија слика наслеђених културних образаца, обележених (не)материјалним звучним артефактима, чије је препознавање на линији источних и западних утицаја представљало посебан изазов за истраживаче. Закључци добијени у пресеку хетерогених запажања указују на значај музичких инструмената и њихове улоге у обликовању свакодневице патријархално уређеног друштва. Компаративним освртом на актуелне извођачке праксе реферира се на корениције наглашавање континуитета појединих феномена утемељених у представама о националном идентитету. Паралелно с тим, у раду се истражује могућност примене ових сазнања у контексту методолошког развоја етноорганологије као етномузиколошке научне дисциплине. Базирана на етнографском приступу, концепција текстова приказаних у овом раду резонира са пионирским тенденцијама тематског обликовања научне мисли, које су своје реперкусије имале у поменутим областима истраживања.

Кључне речи: музички инструменти, нематеријално културно наслеђе, путопис, етнографија, етноорганологија, етноорганологија.

Схваћени као (не)материјални артефакт реалности свакодневних навика, музички инструменти су сведочанство естетског изражавања друштва повезаног са макросоцијалним збивањима. Упоредни приказ истраживања вршених у периоду 19. и почетком 20. века пружа целовитију слику о музичком животу у Србији на оси различитих утицаја. Иако се у спорадичним студијама проблематизује бележење музичких инструмената од стране појединачних сакупљача и путописаца (Gojković 1969, 1971, 1990, 1992; Девић 1989), њихово значајније фокусирање на инструментаријум актуелизује потребу да се постојећи резултати реинтерпретирају истицањем и тематско-методолошког приступа. Поред пописа инструментаријума и указивања на специфичности традиционалне извођачке праксе, циљ овог рада је

* ORCID 0000-0001-5862-3145, miljkovicborisav@gmail.com

и наглашавање значаја појединих приступа у контексту формирања домаће етноорганологије. Намера да се доступна грађа о музичким инструментима и начинима њиховог проучавања на једном месту обједини и допуни, свакако представља неисцрпан покушај обухватнијег осврта на постојећа сазнања, са циљем истицања кључних тачака развоја начина истраживања. Овакав приступ у служби је не само побројавања музичких артефаката, већ и смештања одређених подухвата у историјски контекст обележен духом времена. Синтетизација података пружа могућност потпунијег мартирања друштвене улоге музичких инструмената на геокултурној мапи Србије, додатно расветљавајући иницијални развој етноорганолошке научне мисли.

Иако се допринос проучавању музичких инструмената препознаје и у делима књижевника, композитора, па и у дневној штампи тог периода, у овом раду ћу се ограничити на студије етнографског карактера. Увидом у публикувану грађу из 19. и почетка 20. века запажају се три кључна тематско-методолошка начина конципирања, обликована кроз путописни, монографско-етнографски и етноорганографски оквир.¹

ДЕЛАТНОСТ ПУТОПИСАЦА

Међу првим описима народног живота, друштвених и културних прилика у Србији у 19. веку издавају се запажања путописаца, чије су посете овим крајевима биле мотивисане првенствено политичким тенденцијама. Додатни подстицај афирмисао је лична настојања праћена потребом за упознавањем јединствене хетерогене средине, какву је југоисточна Европа, услед бурних историјских и политичких прилика, развила у односу на остатак европског тла. Пружајући увид у инструментаријум тог периода, написи Ото Дубислава Пирха (Otto Ferdinand Dubislav von Pirch), Ами Буеа (Ami Boué) и Феликса Каница (Felix Kanitz),² додатно наглашавају и културне разлике уочене у навикама становништва градских и сеоских средина.

Предања која Пирх затиче путујући по Србији 1829. године базирају се на традицији истицања националне свести кроз наративе о славној историјској прошлости, овенчаној ликом и делом средњовековних владара. Свестан значаја гусала у контексту истицања епике као кључног модела очувања идентитета, сопствене импресије обогаћује подацима о органолошким аспектима који почињу детаљним описом изгледа инструмента. Иако није својствена за дескриптивни приступ, техника свирања такође је привукла пажњу путописца: „Гусле се наслоне на колена, а прелаче се једним полукружним луком, који има једну коњску длаку; прсти леве руке ударају лако по струни, која је сасвим слободна” (Пирх 1900: 168). Пажљиво и детаљно анализирање перформанса није заобишло ни тонску структуру: „Тако се изазива монотона, тиха модулација, која се непрестано креће у неколико мол-тонова,

1 Предложене перспективе нису међусобно искључиве, већ су засноване на прожимању истраживачких поступака, који у констелацији са тематиком обезбеђују специфичан модел проучавања.

2 Андријана Гојковић у неколико радова помиње значај тројице путописаца, међу којима се налази и име Ами Буеа (Ami Boué). Међутим, цитати који се у њеним радовима наводе не подударају се са деловима студије *La Turquie d'Europe* (1840), на коју се односе. Иако информације до којих је на основу његових путописа дошла не могу бити са сигурношћу потврђене, узнећемо их у обзир са резервом, имајући у виду њен велики научни ауторитет, као и могућност да се ради допуњеном издању или другој студији истог аутора.

са честим трилерима” (Пирх 1900: 168). Овај, за етномузиколошки дискурс кључни аспект, може се потврдити анализом записа актуелне гусларске праксе, чији је тонски низ близак молском тетраходу. Начин држања инструмента и свирање у једној позицији резултира опсегом кварте, при чему комбинација одређеног броја богато украшених мелодијских модела ствара утисак монотоног звучања. Обликовање макроформе исказано је на следећи начин:

Прво се неко време само свира, ради такта и мелодије, а да би се и певач за то време прибрао за певање. Затим долазе две строфе песме, истог размера – без слика, претпоследњи слог се нешто мало развуче, а последњи кратко отсече, готово прогуне. Песму прате гусле. Између две строфе мелодија се понавља, а за то време певач добија времена, да две следеће строфе следи; јер се тешко дешава, да певач зна целу песму, од речи до речи, на памет, обично се импровизира (Пирх 1900: 168).

Поменути третман последњег слога у десетерачкој структури стиха касније се препознаје као старији начин гуслања, актуелан све до појаве Петра Перуновића који је својим приступом променио парадигму обликовања овог вокално-инструменталног израза (Лајић Михајловић 2014: 293–311; Големовић 2008: 140, 141).

Од Пирха сазнајемо да је кнез Милош у својој служби имао музички састав састављен од виолине и кларинета, на чијем челу се налазио турски свирач Мустафа. Поред инструмената, аутор оријентално порекло препознаје и у репертоару, али и тонској структури и обликовању мелодије, која није пријала његовом музичком укусу. По узору на европске дворове којима је кнез Милош тежио, надалеко познат *оберлаушар* задовољавао је потребе музичке пратње у свим званичним и незваничним процесијама (Ђурић Клајн 1971: 48), доносећи звук виолине, кларинета и зурли тамо где ови инструменти нису били у употреби. Овај, за то време престижан ансамбл, кнез је „позајмљивао” виђенијим грађанима, што је Пирх забележио приликом учешћа на свадби кнегињине рођаке на путовању у Чачак (Пирх 1900: 126). Иако ће оснивањем „књажевско-сербске банде” значај овог састава постепено опадати, у новијој историји зачетка модерне српске државе Мустафин ансамбл остаће препознат као први званични оркестар под покровитељством двора.

Осим традиционалних инструмената затечених у употреби на овим просторима у различитим ситуацијама, аутор наводи и гитару као пратећи инструмент српских и немачких песама, извођених приликом канцеларијских састанака са ондашњом господом (Пирх 1900: 66). Имајући у виду контекст извођења, закључује се да су поједини инструменти уважавани као статусни симболи, у одређеном кругу људи прихваћени у смислу адекватне звучне позадине дочаравања узвишене аристократске атмосфере.³

Истраживања Андријане Гојковић потврђују да је аустроугарски геолог и географ Ами Буе такође био свестан значаја гусала за српско фолклорно наслеђе. Опис морфолошких и ерголошких спецификација и терминологије у вези са инструментом представљају својеврсну допуну Пирхових запажања. Значајно је то да се облик

3 То потврђује и сусрет са Јелисаветом Обреновић, при чему утиску образоване и европски васпитане даме доприноси и чињеница да је свирала клавир – тада први у Србији.

тела инструмента доводи у везу са етничким пореклом (код Срба је овалан, а код Босанаца и Црногораца више је заобљен и већих димензија – према Gojković 1992: 11). Поред технике свирања и поставке прстију на струну инструмента, значајна су запажања о мелодијској концепцији базираној на варирању музичког материјала уз убрзавање потеза гудалом (Према Gojković 1992: 11).

У поређењу са гулама тамбура је „рафиниранији” инструмент крушкастог облика, са четири жице, чија музичка концепција указује на турско порекло. Свирају је Турци, Бугари, Албанци и Грци, са или без употребе „терзијана” (плектрума за окидање жица). Занимљив је податак да се на тамбури представљају подједнако и жене и мушкарци, а да се инструмент повезује са имућнијим грађанима. Тип овог инструмента са три жице, под називом *бајлама*, код аутора изазива пасионирана осећања, попут оних која се јављају приликом слушања гитаре.

Поред жичаних помињу се и аерофони инструменти *свидала* и гајде, који су пратили плесни покрет на свим окупљањима и светковањима заједнице, уз њихово спорадично надметање. Истраживања Андријане Гојковић показују да је Ами Буе међу првима забележио „свидалу са два писка” – двојнице, при чему је направио разлику у односу на распоред рунице за свирање, а последично и на сазвучне карактеристике. Први тип са четири рунице на левој и три на десној страни одговара златиборским и херцеговачким двојницама, док други тип реферира на бордунске двојнице забележене на простору југоисточне Србије (Gojković 1992: 13). Ови подаци подударају се са маршрутом његових путовања, приликом којих је извесно видео овакав тип инструмента.

Један од прецизнијих морфолошких описа тиче се *кавала*, означеног као музичка направа српских, црногорских и албанских пастира. Осим тога, пажња се обраћа и на технику свирања, као и на доживљај који звук изазива приликом слушања: „Свира се, наравно, са обе руке, скоро као на обичној свирали али дува се мало укосом кроз горњи отвор, што захтева вежбање. Овај инструмент има пријатан, мало тужно-сетан звук” (према Gojković 1992: 13). У поређењу са кавалом, *шуйељка* је краћи инструмент направљен од месинга, који свирају Срби.

Изузетно богата информацијама о приликама у Србији током 19. века, запажања Феликса Каница, иако имају путописни карактер, и те како завређују поверење истраживача. Описујући ток сопствених путовања кроз балканске земље, Каниц се осврће на догађаје, људе и места, контекстуализујући их кроз перспективу историјских података. Новинарски приступ извештавања употпуњен је његовим личним импресијама, значајним за дочаравање атмосфере коју затиче. Написи који садрже податке о инструментима у служби су оваквог начина саопштавања: „Свет се најрадије зауставља у шумовитом кутку око Хајдучке чесме, освежава се ђеном кристално чистом водом и окрепљује садржајем својих препуних корпи, хвата се у разиграно коло уз свирку фруле или се од свет срца предаје радостима разних друштвених игара” (Каниц 1985: 111). Осим као пратња плесном покрету, фрула се употребљавала и приликом чувања стада (Каниц 1985: 413, 620), што потврђују и етномузиколошка истраживања на ширем географском подручју.

У пратњи плесног покрета на простору Копаоника забележене су и гајде, често навођене уз фрулу. Уз две виолине, ова два инструмента су на подручју Зајечара

чинио специфичан састав – „банду”, који је свој репертоар заснивао подједнако на српским и влашким играма. Истакнута улога гајди уз пратњу бубња помиње се у контексту свадбеног церемонијала, у Књажевцу обогашеног и *диглама*.⁴

Иако свестан значаја које гусле имају у усменом предању нашег народа, Каниц их помиње само приликом извођења јуначких песама у београдским „другоразредним механама” (Каниц 1985: 92). Како наводи, већа окупљања на баловима била су резервисана за места попут хотела „Српска круна”, у чијим су се „доњим просторијама” могли чути и чешки свирачи на харфи, али и видети игре ромских плесачица чији су ласцивни покрети били праћени даирама, на посебно задовољство турских официра (Каниц 1985: 92, 93). Елитети којима Каниц изражава негативне утиске изазване слушањем ромских свирача, сугеришу на културолошку разлику евидентну у односу на обликовање музичког израза на инструментима са другачијим географским пореклом.

Име Јоакима Вујића (1772–1847) данас се помиње искључиво у контексту развоја драматургије, при чему је његова пионирска улога значајно допринела успостављању позоришне уметности у новоослобођеној Србији. Мисионарски мотив оснаживања образовања, писмености и уметности, употпуњена је честим путовањима и ангажовањима као педагога, преводиоца и бележника. Усхићење приликом посете Србији резултирало је изразом који комбинује чињенице и податке са уметнички обликованим изражавањем осећања, при чему музика има улогу наглашавања појединих доживљаја. Утисци који су на њега оставили звуци музичких инструмената доприносе разумевању ситуација у којима су забележени:

Даље опет видим овчара, гди пасе овце, а по брегови козара, који на козе пази. Тамо опет даље видим пастира, који марву чува и пасе, пак сваки пастир своје орудије музикалноје са собом носи. Јербо једни носе гајде, други свирале а трећи тамбуре, пак то свако свирајући пева из све крепости његове само да себе увесељава и да марва добије бољи апетит, да може пријатније пасти траву (Вујић 1901: 63).

Занимљиво је да се у исти контекст стављају и гајде и тамбура, што представља преседан када је у питању функција ових инструмената.⁵ Путовање је Јоакима Вујића сасвим случајно навело да присуствује свадбеном церемонијалу, приликом којег је забележио инструментаријум турског порекла. Значајније од његових утисака јесте појашњење у вези са наведеним појмовима: *хеџе* се објашњавају терминима виолина, односно *ћемане*; *саан* или *сахан* – „метални котур, утврђен озго на бубњу” извесно је чинела која је и данас у употреби на бубњу у оквиру трубачких састава; *џимбула* – цимбал, на коме се звук добија ударањем двома палицама по жицама разапетим на тело инструмента трапезног облика; *џирошак*, односно *дахире* су перкусивни инструмент на чијем се обручу налазе прапорци, о који се преко разапете коже удара длановима (Вујић 1901: 37, 38).

4 Овај податак би требало прихватити са резервом, будући да компаративна истраживања показују да дигле, као инструмент са једноструким језичком, нису карактеристичне за ово подручје. Могуће је да Каниц овај термин користи приликом бележења гајди или *караба*, које представљају део културног наслеђа североисточне Србије.

5 Управо и сам Јоаким Вујић на другом месту гајде повезује са плесним покретом.

Не осврћући се на органолошке карактеристике инструмента, технику свирања и сам звучни спецификум, Јоаким Вујић гусле помиње у контексту истицања значаја епске традиције.

МОНОГРАФСКО-ЕТНОГРАФСКЕ СТУДИЈЕ

За разлику од путописаца и књижевника, етнографи, етнологзи и географи су запажања о народном животу и музици као саставном делу свакодневице обликовали кроз форму научног приступа. Промену методолошке парадигме одликује већи степен објективности, систематичности и тематске фокусираности приликом препознавања нормативних образаца артикулисања културних феномена. Не залазећи у природу сопственог путовања, субјективних доживљаја и личних утисака, етнографи ситуационе манифестације контекстуализују као део општег друштвеног система.

Проучавања етнографске грађе на овим просторима исходиште проналазе у делима Вука Стефановића Караџића, чији значај превазилази строго књижевни оквир. Будући да је као реформатор српског језика и познавалац народног живота свој рад заснивао на теренском истраживању, с правом га можемо назвати пиониром етнографског приступа. Незаобилазну полазну основу представља Вуков *Рјечник* објављен у неколико допуњених издања. Попис инструмената, које је у то време могао да забележи обилазећи ослобођене делове Србије, потпунији је у другом и трећем издању (1852, 1898). Ближе одређивање појмова се у *Рјечнику* спроводи на различите начине, од допуне на латинском и немачком језику: „гадље” – *der Dudelsack, utriculus musicus*, двојнице – *die Doppelpfeife, fistula duplex*; затим назнакама о морфолошким карактеристикама: „дудук” – „свирала без писка”, „шаркија” – „велика тамбура од двије жице”; истицањем начина свирања и улоге: „таламбас” – „таламбас је од туча као мали чанак, па се подашне кожом и у турскога чауша на војсци виси о ункашу, те удара по њему дебелијем каишем кад војска ваља да се спрема, а и кад путује”, или географске заступљености појединих инструмената: диле – „диле су особито по Хрватској и Далмацији...” (Стефановић Караџић 1852: 81, 113, 121, 144, 730, 834, 1898: 126, 149, 117, 753, 863). Поједини термини описани су стиховима: тамбура/тамбурица/дангубица/терзијан: „Дулу пије у тамбуру бије... Тамбурице, моја дангубице, терзијане мој голем зијане” (Стефановић Караџић 1852: 731). Бројност назива музичких инструмената забележених у *Рјечнику* може се свести на неколико основних појмова за које је Вук забележио и велики број синонима (звоно, клепетуша, прапорац, звечка, клепао, дромбуље, зиле, бубањ/гоч, добош, таламбас, даире, гусле, лира/лијерица, ћемане, тамбура/дангубица, баглама, шаркија, арфа, свирала, фрула, дудук, двојнице, гадље/гајде/карабе, диле/мјешнице/мијех/мих, труба, зурна). Осим тога, брижљиво су забележени и појмови који су у вези са појединачним деловима инструмента, извођењем и извођачима на појединим инструментима.⁶

6 Преглед свих термина у вези са инструменталном праксом издвојио је Драгослав Девић као посебан прилог у раду који се бави тумачењем Вуковог *Рјечника* (1899).

Иако је свирачка пракса тог времена осведочена бројним звучним направама, индикативно је да Вук Стефановић Караџић у другим радовима етнографског карактера као окосницу инструментаријума издваја тек гајде, гусле и свиралу (Стефановић Караџић 1827: 106, 1867: 112).

Студије Милана Милићевића *Кнежевина Србија* (1876) и *Краљевина Србија* (1884), једне су од првих које пружају увид у различите аспекте народног живота у периоду 19. века. Разматрајући музичку праксу појединих географских области, аутор као основни критеријум истиче мање или веће присуство певања уз гусле, истичући допринос историјских личности националном ослобођењу и подизању етичких стандарда (Милићевић 1876). Заступљеност овог инструмента доминантна је у западним областима Старог Влаха и Рашке, затим у околини Крушевца и Ресаве, док је њихова употреба источно од Велике Мораве изузетно ретка. На том подручју истичу се други инструменти, које Милан Милићевић обухвата термином *свирајке*, делећи их у две подгрупе: „велике и мале” (Милићевић 1876: 858). У мале *свирајке* спада *фрула*, док се у групу великих сврстава *кавал* (Милићевић 1876: 858). *Свирајка* се као термин за групу аерофоних дувачких инструмената користи доследно и приликом навођења инструментаријума забележеног у околини Враћа: „*сурла* (зурла), подужа свирајка, на дну раширена [...] *дудук*, дугачка свирајка [...] *шуџељка*, мала свирајчица” (итал. М. Милићевић – Милићевић 1884: 330). Једино „гајде с мешином” немају ову одредницу уз назив. Узимајући у обзир димензије инструмента, без додатног описа морфолошких карактеристика или начина свирања, чини се да М. Милићевић није размишљао о типологизацији.⁷ Податак о употреби *сурле* и *џоца* од стране покрштених Рома, „Ђорговаца”, упућује на закључак да је у питању групно свирање у ансамблу карактеристичном за ове инструменте на ширем простору Косова и Метохије, југоисточне Србије и Македоније (Милићевић 1884: 329; Ђорђевић 1925: 390; Манојловић 1926: 86; Širola 1932: 54, 55; Манојловић 1933: 41; Марковић 1987: 63; Traerup 1987: 483; Dević 1977: 131).

Поглавље студије географа Владимира Карића „Мелодије народних песама и игара, свирке и игре” (1887), према тематској и концептуалној структури можемо уврстити у ред пионирских органолошких радова. Структура рада конципирана је тако да сегментирано обрађује различите аспекте инструменталне праксе, залазећи истовремено у опште и посебне факторе регулисања извођаштва.

У уводном делу рада налазимо податке о значају музике за живот обичног човека, при чему су инструменти заузимали важно место у његовој свакодневици. Изражена употреба звучних реквизита у различитим ситуацијама сведочи о њиховом значају и истакнутој улози коју имају приликом обављања уобичајених активности. Аутор музичке инструменте разврстава према намени, у виду пратње вокалном изразу (*шаркија* и гусле), плесном покрету (*свирала* и гајде) и „само мелодије ради” (двојнице – Карић 1887: 188, 193). Оваква типологизација референтна је и за савремену

7 Према савременим класификацијама *фрула* и *кавал*, односно *дудук* и *шуџељка* припадају различитим типовима инструмената, при чему се као заједнички именитељ издваја група аерофоних дрвених дувачких инструмената (Dević 1977; Марковић 1987; Gojković 1989; Големовић 1997; Митровић 2020).

поделу репертоара на инструменталне верзије народних песама, инструменталне плесне мелодије – *кола*, и пастирску свирку (Вукичевић Закић 1993: 60, 61).

Увиђајући важност геокултуролошке перспективе артикулисања звучног спецификаума, Карић пажљиво географски лоцира поједине инструменте. Гусле су инструмент без којих, према бројним ауторима, у прошлости није била ниједна кућа у читавој Србији, при чему Карић запажа њихову мању заступљеност по крајевима источне Србије. На овом простору доминирале су гајде – *карабљице*, док је њихова употреба у централној и западној Србији знатно ређа појава. Области западно од Велике Мораве помињу се као ареал распрострањања *свирале* у пратњи плесном покрету. У литератури тог периода примећује се употреба назива „Нови Крајеви”, за области ослобођене након 1833. године, чији инструментаријум одликују зурле уз пратњу *јоча* (Карић 1887: 200). Касније у раду помињу се двојнице и двоструне гусле без додатног географског одређења. Сви инструменти смештени су у контекст традиционалног сеоског наслеђа, које у варошким срединама, према његовим речима, потискује *ћемане* (Карић 1887: 200).

У погледу различитих стилских специфичности у односу на географско подручје Карић наводи да „мелодије, како песама тако и игара народних, не само да су многобројне, него их и сваки крај има својих засебних и у свакоме се, готово, друге и свирају и певају” (Карић 1887: 188), свестан да због усменог преношења и недостатка већег броја записа није могуће прецизније о томе говорити.

Значај Карићеве студије огледа се, пре свега, у погледу тумачења музичких карактеристика кроз коментаре и нотне записе, који представљају први прилог овакве врсте у стручној литератури. Иако уз наведене записе аутор не оставља детаљније податке о пореклу примера и инструменту на коме су изведени, нотни прилог значајан је из перспективе компаративног дијахронијског разматрања општих музичких карактеристика. Мелодије за игру су „живе”, што аутор доследно назначавала адекватним музичким терминима за карактер (*allegro, allegro vivace, allegretto, allegro vivo ...*). Такт је углавном дводелан или троделан, а као основу музичке мисли Владимир Карић види у четворотактној, ређе тротактној и петотактној фрази (Карић 1887: 193–196).

О специфичностима гусларске праксе говори се без ослањања на нотне записе мелодија, које се „не могу тачно исказати оним средствима за бележење тонова, којима модерна музика располаже, а то с тога, што је у њима подела тонова још ситнија од половине њихове” (Карић 1887: 189). Упркос недостатку прилога, детаљан дескриптивни наратив омогућава стварање јасне слике извођачке праксе: „Епске се песме певају у век уз гусле, начином који се приближује декламацији, и који се у музици зове: речитатив. Мотиви су у мелодија ових песама једностранни, а обим им обухвата једва три до четири степена” (Карић 1887: 189). Мелодика је представљена као једноставна и „једнолика”, блиска молском тетрахорду, али истовремено и пуна разноврсности коју својим умећем гуслари обогаћују на себи својствен начин. Музичка концепција подељена је на инструментални уводни део и одсек у коме се декламује текст, при чему се гусле третирају као пратећа деоница. Аналитички осврт на симболику епске традиције и њен утицај на обичног човека („особито планинца”), значајан је за перцепију гусларске праксе у погледу оснаживања свести

о националном бићу путем неговања осећаја части, правде, слободе, поноса и других људских врлина. У поређењу са једноструним, двоструне гусле немају тако „одсечан” и продоран звук који подражава јаку поруку, већ више меланхоличну боју налик на виолу (Карић 1887: 198).

Елегичан звук везује се и за двојнице, инструмент „од две цеви и са два писка”, уз чије мелодије се не игра (Карић 1887: 199). Имајући то у виду, можемо претпоставити да је реч о „рабацијској”, чобанској свирци импровизованог карактера, монотоног понављања и варирања кратких мотива и фраза које, изведене у рубато метроритмичком систему, доприносе сетном звучном ефекту.

У погледу морфолошких специфичности, на које се у раду такође обраћа пажња, можемо повући паралелу са данас очуваним традиционалним примерцима појединих инструмената: „И свирале су као год и гусле украшене, често, дивном резбаријом и поткићене металним прстеновима и плочицама, у шаре уметнутим” (Карић 1887: 199).

Значајну етнографску грађу на подручју Лужнице и Нишаве, забележио је Владимир Николић (1910), чије име је у етномузиколошком дискурсу остало непознато. Базиран на критеријуму заступљености и значају употребе у различитим приликама, читав један део рада посвећен је музичким инструментима. Као типичан представник инструментаријума југоисточне Србије издавају се гајде, уз неизоставну пратњу на *џујану*: „У Лужници и у Нишави прва народна справа за свирање јесу гајде. Уз гајде иде њихов нераздвојни помагач тупан” (Николић 1910: 387). Осим описа начина израде и спољашњег изгледа (употпуњеног терминима за поједине делове инструмента), аутор оставља податке и о начину њиховог свирања. Наводећи различите ситуације у којима гајде чине неизоставан звучни аспект приликом окупљања локалне заједнице (светковање одређених празника или сеоске славе), аутор издава свадбу као посебан друштвени догађај. Свадебни церемонијал описан је детаљно, уз додатно тумачење значења и симболике појединих момената, схваћених као ритуални маркери ове свечаности. Значај свадбене процесије огледа се у великом броју сегмената звучно обележених „нарочитим аријама” (свираним на гајдама и тупану), чије се разлике нарочито именују: „за ручак”, „за вечеру”, „за дар”, „за поодак”, „за по пута” (Николић 1910: 389).

Једини инструмент који је приликом играња у колу на сеоским окупљањима омладине и заветинама могао да замени гајде био је *дудук*, односно „свирајћа”, *сви-рала*. Владимир Николић извештава да је у појединим селима у околини Пирота примећена употреба виолине, коју мештани сами израђују. Међутим, имајући у виду емски назив „ћеменче” (Николић 1910: 389), оправдано је помислити да је у питању тип троструне гусле („ћемене” / „ћемане” / „гусла”), чији ареал распрострања потврђују и савремена етномузиколошка истраживања.

Научна одговорност Тихомира Ђорђевића, која указује на потребу да се одређеним аспектима народног живота објективно приступи, препознаје се из следећег навода: „Исто би тако било врло корисно кад би се и све народне мелодије, биле оне од песама и нарицања, биле од инструмената, а иду уз обичаје, ставиле у ноте” (Ђорђевић 1984: 37). Иако сам није могао да одговори овом задатку, веома добро је разумео потребу да се музички систем забележи као релевантан део свакодневице

народног живота. Указивањем на органску повезаност перформанса и традиције као наслеђеног регулатора друштвених односа, Ђорђевић употребу народних инструмената контекстуализује културолошки, сразмерно потребама шире заједнице: „За своју музику имао је народ и своје инструменте, гусле, дудук, гајде (карабе). Ти су му инструменти били довољни. Они су таман одговарали висини музике. На тим је инструментима народ пратио своје песме (гусле), и свирао мелодије песама и мелодије за игру (дудук, гајде)” (Ђорђевић 1984: 33). Осим поменутих, у студији из 1922. године налази се податак да су у периоду 19. века у употреби биле и двојнице. Читав народни инструментаријум подмиривао је ситуационо различите аспекте свакодневног живота на весељима, поселима, игранкама, на путу, при раду, приликом чувања стада итд. (Ђорђевић 1984: 162).

Гајде заузимају посебно место у оквиру свадбеног церемонијала на подручју Срема, али и шире у Славонији. Увидом у живо наслеђе на простору Војводине, потврђеним доступним подацима из литературе, можемо са сигурношћу рећи да је реч о трогласним гајдама банатског типа. Двогласна варијанта гајди истиче се током тродневне свадбене прославе у Јужној Србији (данашња Македонија).

Поред разумевања извођаштва у процесу остваривања естетских вредносних система, Ђорђевић запажа и професионални третман свирања који обезбеђује (додатну) зараду, при чему се ромска заједница препознаје као носилац еснафа (Ђорђевић 1984в: 33). Осим тога, кључна дистинктивна црта Рома огледа се у инструментаријуму – „хегеде” (виолине), зурле, „шаркија”, бубањ, „сахан” (ударачки инструмент сличан даирама, направљен од посуде за јело), „цимбула” (цимбал – прим. аут.), даире са „прапорцима” (металним колутоцима – прим. аут.) и „саџак” (триангл) – за који се претпоставља да је део оријенталног наслеђа (Ђорђевић 1922: 164; Ђорђевић 1984б: 32–34).

Свадебни церемонијал такође је био праћен звуком инструмената, у Алексинцу уклопљен у ансамбл зурли и бубњева (Ђорђевић 1984в: 62). У оквиру обредне процесуалности на турским свадбама запажају се даире, повезане са апострофирањем женске телесности. Заједно са по две шаргије и виолинама, даире су улазиле и у састав гудачких ансамбала, доминантно заступљених на територији Шапца. Поједини ромски оркестри су шаргије и даире заменили контрабасом, што указује на почетак „вертикалног” начина музичког мишљења.

Поред ромског и турског, Ђорђевић разликује мађарски и румунски утицај евидентан у инструменталној пракси. За разлику од турског, румунски инструментални карактер пружио је више могућности за међукултурну асимилацију, посебно када је реч о мелодијама које прате плесни покрет. Од инструмената које су са собом доносили – виолина, „гитар” и „нај”,⁸ најдуже се задржала виолина. Захваљујући мађарским утицајима са севера, инструментаријум ромских виолинских „дружина” обogaћен је виолончелом, контрабасом, кларинетом и цимбалом. Значајно за разумевање ромског утицаја на музику тог периода, али и за компаративно сагледавање ромске естетике која се и данас препознаје као важан елемент музичког потпурија, јесте увид у Ђорђевићев музички укус базиран на негативним конотацијама према њиховом приступу.

8 Из описа овог инструмента, састављеног од „дужих и краћих паралелно сложених цеви” закључујемо да је реч о *џановој фрули* и данас заступљеној на подручју Румуније.

Насупрот међукултурним прожимањима, у забаченим и мање приступачним срединама инструментална пракса одржавала је континуитет фолклорног наслеђа.

ЕТНООРГАНОГРАФСКИ ПРИСТУП

Иако су концепцијски и методолошки уједначени са студијама етнографског карактера, заузимајући хронолошки различите позиције, истраживања представљена у наставку рада тематски су фокусирана искључиво на проучавање музичких инструмената, што их на неки начин обједињује у дискурс дисциплинарног етнографског начина размишљања.

Формирање Етнографског музеја у Београду 1901. године означило је и почетак проучавања музичких инструмената у оквирима институционалног сакупљачког рада. Музејска збирка стално је увећавана, а до 1909. године бројала је 74 примерка, о чему сведочи и први чланак посвећен искључиво музичким инструментима са ових простора. Његов аутор и први директор музеја, антрополог др Сима Тројановић приступа са етнологске и антропогеографске позиције, што и сам наглашава речима: „[...] али намера ми остаје: да изложим ове ствари само с етнографског гледишта, без обзира на музику, у коју ја нисам посвећен” (Тројановић 1909: 1).

Аутор најпре обраћа пажњу на значај инструмената приликом окупљања заједнице на славама, свадбама, саборима, и другим моментима сабирања, који употпуњавају готово читав спектар животног и годишњег циклуса. Улога традиционалне свирке је, осим певања уз гусле, пратња плесном покрету, док се из описа појединих предмета закључује да су се употребљавали и у контексту пастирске доколице.

Као основни критеријум класификације музичких инструмената Тројановић је одредио начин добијања тона, односно „по гласу”, и тако поделио инструменте у три групе: добовање, дување, гуслање – гуђење (Тројановић 1909: 3). У прву групу спадају бубњеви (гочеве), добоши, таламбаси и даире; другу групу *свирки* или *свирала* је поделио на „најпростије, без икаквог писка”: дудуци, чобански рогови и кавали, „с прорезаним писком”: свирале и двојнице, „с језичком на писку”: гајде и зурле; док трећа група обухвата инструменте са струном и жицом попут тамбуре, гусле и лире (Тројановић 1909: 3).

Приликом описивања предност даје гуслама, експлицитно наводећи као разлог националне тенденције. Склоност ка оваквим ставовима види се и у његовом анимозитету према зурлама, зилама, *доријама*, *цимбалу* и *дромбулама*, због чијег источњачког порекла, како сматра, нису вредне додатне пажње. Исти став заузима и када су у питању инструменти западноевропског порекла (Тројановић 1909: 4, 25).

Концепција представљања збирке у први план поставља морфолошке карактеристике, преглед димензија, изгледа и саставних елемената, уз упоредно навођење појмова којима се појединачни делови називају у различитим областима. Упоредном анализом терминологије кроз навођење извора за проучавање исцрпно се испитују могућности истраживања порекла инструмената. Историјски аспект додатно је употпуњен подацима о географској заступљености одређених примерака, захваљујући којима сазнајемо да је *лира* карактеристична за хрватско приморје, да су шаргија и саз изразити представници муслиманског становништва у Босни

и Херцеговини, док су тамбура и трогласне гајде⁹ у вези са културним наслеђем Војводине (Тројановић 1909: 15–17). Поред тога, инструмент без писка типичан за простор Косова и Метохије, али и јужније за Македонију, јесте кавал. Свира се најчешће у пару, при чему један кавал доноси главну мелодију док други прати (претпостављамо у бордунској фактури каква је на терену забележена последњих неколико деценија). Иако се у раду не помиње посебан назив, својеврсни прелазни облик између свирале и кавала забележен на подручју Тимока и Зајечара према опису одговара *цевари* (Девих 1971). У студији Симе Тројановића налазе се и подаци о два типа двојница, које се разликују према распореду руница и сазвучним карактеристикама детерминисаним геокултурним релацијама.

Важан аспект за разумевање артикулације музичког звука представља улога инструмената, чије навођење у студији с почетка 20. века омогућава компаративно сагледавање континуитета одређених пракси очуваних до данас. Детаљан опис спољног изгледа завршава се приказом начина украшавања појединих примерака, илустрованих фотографијама из музејске поставке.

Залажење у проблематику партикуларних аспеката инструменталног наслеђа у студији се спроводи неуједначено, уз прилагођавање свакој групи посебно. Осврћући се на тип сопственог истраживања и начин представљања, Сима Тројановић легитимно закључује да је о инструментима једино сврсисходно говорити узимајући у обзир њихове звучне музичке особености: „Музичар пак треба да зађе и да слуша свирку, да је нотира и тек онда да разбира и о инструментима” (Тројановић 1909: 25).

На концу проучавања фокусираних искључиво на музичке инструменте поменуемо рад Митра Влаховића уз два краћа прилога Боривоја Дробњакровића и Љубише Ђенића публикованих у Гласнику Етнографског музеја 1938. године.

Сазнања до којих је Митар Влаховић дошао и данас су релевантна за етномузиколошки дискурс приликом разматрања историјске прошлости, начина свирања и распрострањања гусала на ширем географском простору. Са циљем што живљег приказивања индивидуалног доприноса појединаца артикулисању звучног спецификаума, сопствена запажања употпуњује фотографијама и наративом казивача. У пресеку прикупљених података сазнајемо да су гусле биле заступљене у селима око Нове Вароши, Ариља, Чачка, Косјерића, Ивањице и Драгачева. Прилике у којима су гуслари показивали своје умеће крећу се од затвореног породичног круга, испред куће, кад се дижу рогови, преко ноћних седељки, весела, свадбених, славских и других свечаних окупљања заједнице, па све до чувања стада, свирања у војсци, кафанама, поред казана, па чак и у рату (Влаховић 1938: 102, 105–108). Поменуте ситуације уједно су биле и место где се пажљивим гледањем и слушањем искусних интерпретатора усвајала вештина гуслања.

Оно што је истраживање Митра Влаховића привукло етномузиколошком дискурсу јесте његово интересовање за начин извођења, обликовање звучно-поетског

9 Занимљиво је да се као једноставнији подтип банатских гајди наводе *двоњци*, направљени од трске са додатком говеђег *мехура* (бешике) уместо *мешине*, у који је уметнут примитивно направљен *дулац*. Терминологија забележена током етномузиколошких проучавања у 20. веку сугерише да се управо овај подтип назива карабе/карабице/карабље.

система и ефекта који он изазива код слушаоца. Поред детаљног описа технике свирања, значајна пажња посвећена је музичкој концепцији певања уз гусле: „През песме отпева велики увод. Кад пева отпева сваки стих одвојено, не преносећи последњи слог из отпеваног стиха у наредни. Он отпева тако 5–6 а и до десет стихова једне песме као целину, па заврши са отезањем и предахне док гусле стално гуде, али после предаха одмах настави” (Влаховић 1938: 104). Динамизација музичког тока сменом и комбинацијом агогичких и динамичких средстава у служби је истицања смисла и садржаја текста.

Један део рада посвећен је дескрипцији спољног изгледа гусала, материјала, алата и начина њихове израде, уз пратећу терминологију која се односи на појединачне делове инструмента.

Овакав приступ може се приметити и у раду Боровоја Дробњаковића и Љубише Ђенића, који су гусларску праксу истраживали на подручју Златибора. Гусле су у готово свакој кући у селима овог краја део наслеђеног инвентара. Као омиљени инструмент слушају се у разним приликама за време Божића, на славама, али и другим моментима погодним за разоноду. Посебно место заузима новија пракса шаљивог опевања локалних догађаја (Ђенић 1938: 141). Централни део ових прилога фокусиран је на морфолошке карактеристике и терминологију у вези са инструментом и деловима од којих је састављен.

Иако је прилог Боровоја Дробњаковића тематски посвећен гуслама, он се осврће и на свирале и двојнице, за које наводи да су део аутентичног патријархалног наслеђа златиборског краја. Уз звуке ових инструмената се „на састанцима омладине” игра у колу, а ту улогу су некада имале и гајде (Дробњаковић 1938: 138). Љубиша Ђенић наводи податак да је до друге деценије 20. века на простору Златибора била заступљена и двојична тамбура, коју су чобани сами израђивали током чувања стада.

ЗАКЉУЧАК

Упоредни приказ резултата истраживања вршених у периоду 19. и почетком 20. века пружа потпунију слику о музичком инструментаријуму који је задовољавао свакодневне потребе друштва позиционираног на оси истока и запада. Имајући у виду истраживачке перспективе сагледавања кроз социополитичке, историјске, демографске и економске факторе оправдано је инструменте тог периода груписати према претпостављеном географско-етничко-националном пореклу на: српске [једноструне, двоструне и троструне гусле (ћемене/ћемане/гусла), свирала, фрула, двојнице, дудук, кавал, гајде/карабе/дипле/двојци, двојнице/двојанке], звоно, клепетуша, прапорац, звечка, клепало, дромбуље], босанско-херцеговачке (саз, шаргија), хрватске (лира/лијерица, мешнице), румунске („нај” – панова фрула), карпатске (дудук – рикало/бушен), оријенталне (зурле, бубањ, даире, добош, таламбас, зиле, борије, цитра, тамбура/баглама) и западноевропске (виолина/ћемане, виола, контрабас, гитара, кларинет, харфа и клавир). Ромски ансамбли комбиновали су ове инструменте на различите начине, прилагођавајући их тренутним, актуелним репертоарско-естетским начелима.

Поред излиставања звучних реквизита, на основу пресека доступних података, могуће је говорити и о њиховој намени, функцији, контекстуалним, конситуационим и другим аспектима који детерминишу артикулисање звучног спецификаума једне праксе у одређеном геокултурном оквиру. Кључно се разликује њихова опредељеност приликом пратње плесног покрета (свирила, дудук, гајде, двојнице, кларинет, лира, мешнице, виолина, шаргија, зурле, бубањ и даире), вокалног израза (гусле, банатске гајде, саз, тамбура, виолина, виола, контрабас, гитара, кларинет), или карактерног употпуњавања акустичке слике у специфичним ситуацијама (харфа, клавир, двојнице, свирила, рикало/бушен).

Констатована доминантна употреба и распрострањеност појединих типова и врста на ширем географском простору сведочи о активнијој примени и значају који су инструменти имали у оквиру навиком стечених потреба музичког изражавања на дневном нивоу. У том смислу, перцепција мултидимензионалне заступљености гусала, свирила и гајди препознаје се у контексту дубљег сагледавања континуитета свирачке праксе као обележја српског националног идентитета. Дијахронијско истраживање перцепције друштвено релевантног звучног идиома довело је до идентификовања ових пракси у виду „живог” наслеђа, а последично и до њиховог уписа на Националну листу нематеријалног културног наслеђа Републике Србије.

Поред регистровања значајног броја музичких инструмената затечених у свирачкој пракси на територији Србије у 19. веку, анализирана етнографска грађа обезбеђује релевантну основу за преиспитивање тематских и методолошких импликација на развој домаће етноорганологије. Дескриптивни начин излагања, описивање музичких инструмената, њиховог изгледа, димензија, материјала и начина израде, представља почетни корак интересовања за музичке инструменте, карактеристичан за иницијално обликовање етноорганологије уопште. Недостатак музичких вештина, технике записивања, уједначене теренске праксе и надаре уређаја за бележење звука, успорио је тематско артикулисање садржаја фокусираног на интерпретацију партикуларних проблема. Руковођени сопственом интуицијом истраживачи помешани у овом раду утрли су пут за даљи развој етноорганологије, која свој пун смисао остварује у корелацији са етномузикологијом на ширем интернационалном плану.

ЛИТЕРАТУРА

- Boué 1840: Ami Boué. *La Turquie d'Europe*. Paris.
- Влаховић 1938: Митар Влаховић. „О гусларима око Моравице и Скрапежа”. *Гласник Етнографског музеја у Београду*. књ. 13. Ур. Боривоје Дробњаковић. Београд, 101–117.
- Вујић 1901: Јоаким Вујић. *Пушешесџије по Србији*, прва књига. Београд: Српска књижевна задруга.
- Вујић 1902: Јоаким Вујић. *Пушешесџије по Србији*, друга књига. Београд: Српска књижевна задруга.
- Vukičević 1990: Mirjana Vukičević. *Duple Stare Crne Gore*. Etnoantropološki problemi – monografije, knjiga 15. Beograd: Odeljenje za etnologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Вукичевић Закић 1993: Мирјана Вукичевић Закић. *Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Зайлања у светлу традиционалне музичке мишљења*. Магистарски рад. Београд: Факултет музичке уметности.
- Вукосављевић 1979: Петар Д. Вукосављевић. *Гајде у Србији*. Београд: Радио Београд.

- Gojković 1969: Andrijana Gojković. „Narodni muzički instrumenti u Vukovim delima”. *Etnološki pregled*, 8–9. Beograd, 51–64.
- Гојковић 1971: Андријана Гојковић. „Народни музички инструменти у делима етнографског карактера Бранислава Нушића”. *Врањски гласник*, књ. VII. Врање: Народни музеј у Врању, 369–375.
- Gojković 1989: Andrijana Gojković. *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Gojković 1990: Andrijana Gojković. „Proučavanja narodnih muzičkih instrumenata u Srbiji”. *Etnoantropološki problemi – monografije, knj. 9*. Beograd: Odeljenje za etnologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Gojković 1992: Andrijana Gojković. „Mužički život u Srbiji devetnaestoga veka prema svedočanstvima trojice inostranih putopisaca (Piroch, Ami Boue, Kanitz)”. *Etnoantropološki problemi*, sv. 9, 87–110.
- Големовић 1997: Димитрије Големовић. *Народна музика Југославије*. Београд: Музичка омладина Србије.
- Големовић 2008: Димитрије Големовић. *Певање уз јусле*. Београд: Српски генеалошки центар.
- Девих 1971: Драгослав Девих. „Сврљинска цевара и њена лимитрофна типичност”. *Народно сиваралаштво – фолклор*, бр. 37–38, 67–73.
- Dević 1977: Dragoslav Dević. *Uvod u osnove etnomuzikologije, III deo /instrumenti/, Skripta*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Девих 1989: Драгослав Девих. „Музички инструменти у Вуковом Српском рјечнику”. *Фолклор и његова уметничка трансозиција*. Радови са II научног скупа. Београд: ФМУ, 7–28.
- Дробњаковић 1938: Боровоје Дробњаковић. „О гулама и гусларима у златиборским Рудинама”. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 13. Ур. Боровоје Дробњаковић. Београд, 138–140.
- Ђенић 1938: Љубиша Ђенић. „Гуслари на Златибору”. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 13. Ур. Боровоје Дробњаковић. Београд, 140–142.
- Ђорђевић 1921: Тихомир Ђорђевић. „Вароши у Србији за време прве владе кнеза Милоша Обреновића (1815–1839)”. *Гласник Српског етнографског друштва*, 6. Београд, 72–96.
- Ђорђевић 1922: Тихомир Ђорђевић. *Из Србије Кнеза Милоша. Културне прилике од 1815. до 1939. године*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ђорђевић 1925: Владимир Ђорђевић. „Скопске гајдарџије и њихови музички инструменти”. *Гласник Скопског научног друштва*, књ. 1, св. 2. Скопље, 383–396.
- Ђорђевић 1984а: Тихомир Ђорђевић. *Наши народни живои*, том 1 (књ. 1–4). Београд: Просвета.
- Ђорђевић 1984б: Тихомир Ђорђевић. *Наши народни живои*, том 2 (књ. 4–7). Београд: Просвета.
- Ђорђевић 1984в: Тихомир Ђорђевић. *Наши народни живои*, том 3 (књ. 7–11). Београд: Просвета.
- Ђурић Клајн 1971: Стана Ђурић Клајн. *Историјски развој музичке културе у Србији*. Београд: Pro Musica.
- Закић, Јовановић 2013: Мирјана Закић, Јелена Јовановић. „Ликовни, етнографски и литерарни извори о инструменту кавалу на територији Србије и Македоније”. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 49. Нови Сад: Матица српска, 9–22.
- Каниц 1985: Феликс Каниц. *Србија, земља и сивановништво*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Карић 1887: Владимир Карић. *Србија – опис земље, народа и државе*. Београд: Краљевско-српска државна штампарија.
- Лајић Михајловић 2014: Данка Лајић Михајловић. *Српско традиционално певање уз јусле. Гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Манојловић 1926: Коста Манојловић. „Свадебни обичаји у Галичнику”. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. I. Београд: Етнографски музеј у Београду, 84–94.
- Манојловић 1933: Коста Манојловић. „Свадебни обичаји у Пећи”. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 8. Београд: Етнографски музеј у Београду, 39–52.
- Марковић 1987: Загорка Марковић. *Народни музички инструменти*. Етнографски музеј у Београду.

- Милићевић 1867: Милан Ђ. Милићевић. *Животи Срба сељака*. Београд: Државна штампарија.
- Милићевић 1876: Милан Ђ. Милићевић. *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија.
- Милићевић 1884: Милан Ђ. Милићевић. *Краљевина Србија*. Београд: Кр.-срп. државне штампарије.
- Миљковић 2020: Борисав Миљковић. „Проблеми термилошког одређења фруле у контексту њеног историјског сагледавања”. *Зборник са научној скупи: Традиција као инспирација*. Ур. Гордана Грујић. Бања Лука: Академија Умјетности Универзитета у Бањој Луци: Академија наука и умјетности Републике Српске: Музиколошко друштво Републике Српске, 522–542.
- Миљковић 2025: Борисав Миљковић. *Фрулашка ђракса у Србији као обележје националног идентитета*, Докторски рад. Београд: Факултет музичке уметности.
- Митровић 2020: Мирослав Митровић. *Свиране*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Николић 1910: Владимир Николић. *Етнолошка грађа и расправе из Лужнице и Нишаве, Српски етнографски зборник*, књ. 16. Ур. Јован Ђређановић. Београд: Српска краљевска академија.
- Пирх 1900: Ото Дубислав Пирх. *Путовање по Србији у јодуни 1929*. Београд.
- Sachs 2006: Curt Sachs. *The History of Musical Instruments*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Стефановић Караџић 1852: Вук Стефановић Караџић. *СРПСКИ РЈЕЧНИК, исцумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч: Штампарија јерменског манастира.
- Стефановић Караџић 1898: Вук Стефановић Караџић. *СРПСКИ РЈЕЧНИК, исцумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Београд: Штампарија Краљевине Србије.
- Траеруп 1980: Birthe Traerup. “Tupan i svirala u svadbenim obredima u selu Brodu, Prizrenska Gora”. *Раг XXV Конгреса СУФЈ (Беро, 1978)*. Ур. Lazo Krovski i Goce Stefanovski. Скопје, 483–488.
- Тројановић 1909: Сима Тројановић. „Музички инструменти Српског етнографског музеј”. [Сепарат], *Светлост*. Београд, 1–26.
- Цвијић 1927: Јован Цвијић. *Балканско полуострво*. Прев. Милорад Драгић. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. <<https://www.zbor.rs/wp-content/uploads/2019/11/jovan-cvijic-balkansko-poluostvo.pdf>>. [10. 6. 2024].
- Širola 1932: Božidar Širola. *Sopile i zurle*. Zagreb: Etnografski muzej u Zagrebu.
- Širola 1937: Božidar Širola. *Sviraljke s udarnim jezičkom*. Djela JAZU, knj. XXXII. Zagreb: JAZU.

Borisav B. MILJKOVIĆ

WRITINGS ON MUSICAL INSTRUMENTS IN SERBIA FROM THE 19TH
AND EARLY 20TH CENTURIES IN TRAVEL WRITINGS AND ETHNOGRAPHIC
SOURCES: EMERGENCE OF THEMATIC AND METHODOLOGICAL
PRINCIPLES IN THE FORMATION OF ETHNOORGANOLOGY

SUMMARY

This paper presents ethnographic material, focusing on data documented by researchers from the 19th and first half of the 20th century regarding instrumental practice in Serbia. A comprehensive systematic review of the results, along with a comparative interpretation of the terminological, morphological, functional and sound characteristics of musical instruments, highlights the significant importance of the research of travel writers, ethnographers, ethnomusicologists and geographers, within the contemporary ethnomusicological system framework. This comparative approach provides a basis for a more reliable consideration of the social role of certain sound props in the daily life of the individual and the community, with special reference to the importance that certain instruments have in a wider geographical area. The confirmed continuity of individual cultural phenomena justifies

the formal legitimacy of the status of musical instrumental practices inscribed on the National List of Intangible Cultural Heritage of the Republic of Serbia. In addition to the assumption of authentic forms of orally transmitted musical folklore material, especially based on the perception of ideas for national liberation, this paper also sheds light on the relations between Eastern and Western influences observed in the set of musical instruments of this period. In parallel with mapping potential ethnic differentiations, articles on musical instruments also draw attention to the subjective experience evoked by situationally determined sound impulses. In an attempt to understand the perception of the effect, this approach is characteristic for works that suggest overcoming cultural differences. Pioneering attempts to point to interethnic socio-political encounters create the basis for the further development of scientific thought focused on the dynamism of social processes. Ethnographic identification of types and forms represent basis of the initial interest in musical instruments, which resonates with the inceptive development of ethnoorganology as a scientific discipline in general. The list of instruments is supplemented by selective documentation of non-musical indicators in whose constellation additional cultural analogies are observed. Despite heterogeneous structural and thematic concepts and methodological settings, the descriptive paradigm can be considered a relevant starting point for contemporary research endeavors. The ethnoorganographic approach is also a reference for the further development of ethnoorganology, which complements these tendencies with the analysis of musical aspects as key relations in the consideration of musical instruments.

Keywords: musical instruments, intangible cultural heritage, travelogue, ethnography, ethnoorganography, ethnoorganology.

