

THE PROCESS OF SHAPING *STAGE FOLK MUSIC* THROUGH THE PRISM OF THE DEVELOPMENT OF *FOLK DANCE CHOREOGRAPHY*

Vesna Bajić Stojiljković¹

Lecturer, Belgrade Dance Institute, Belgrade, Serbia

ПРОЦЕС ОБЛИКОВАЊА СЦЕНСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ КРОЗ ПРИЗМУ РАЗВОЈА КОРЕОГРАФИЈЕ НАРОДНЕ ИГРЕ

Весна Бајић Стојиљковић

Предавач, Институт за уметничку игру, Београд, Србија

Received: 1 September 2022

Accepted: 4 October 2022

Original scientific paper

ABSTRACT

Understanding the historical processes in the shaping of *stage folk music* raises an important question about the application of traditional music in stage choreographic works. Since the 1930s in Serbia, the history of music and dance was created by prominent individuals, musicians and composers, initiated by the work of choreographers such as Maga Magazinović, Russian artists, and later by many domestic performing artists gathered around cultural and artistic societies and the National ensemble "Kolo". In this article, all available data relevant for the consideration of stage folk music as a specific genre will be presented along with the *stage folk dance*, precisely through the form of *folk dance choreography* (FDC), whose developmental path was hinted at since the end of the 19th century. Defining and understanding *dance music*, that is, *music for FDC*, opens new horizons in re-examining the process of forming *stage folk music* in our region.

* Ова студија се базира на истраживањима која су делом представљена на Међународном научном скупу *The Future of Music History (Будућности историје музике)* Музиколошког института САНУ и Одељења ликовне и музичке уметности САНУ у Београду, септембра 2017. године, под називом „Folk Dance Choreography as a Representative of Music History in Serbia”.

¹ vesnaetno@gmail.com

KEYWORDS: stage folk music, stage folk dance, folk dance choreography, dance music, music for folk dance choreography.

АПСТРАКТ

Разумевање историјских процеса у обликовању *сценске народне музике* покреће важно питање о примени традиционалне музике у сценским кореографским делима. Музичку историју од тридесетих година 20. века у Србији стварали су истакнути појединци, музичари и композитори, иницирани радом кореографа попут Маре Магазиновић, руских уметника, а касније и многих домаћих сценских уметника окупљених око културно-уметничких друштава и Националног ансамбла „Коло”. У овом раду биће обједињени и представљени доступни подаци, значајни за разматрање *сценске народне музике* као специфичног жанра у садејству са жанром *сценске народне игре*, посебно *кореографије народне игре* (КНИ) чији је развојни пут наговештаван још с краја 19. века. Дефинисање и разумевање ‘музике за игру’, односно ‘музике за КНИ’ отвара нове хоризонте у преиспитивању процеса обликовања *сценске народне музике* на нашим просторима.

Кључне речи: сценска народна музика, сценска народна игра, кореографија народне игре, музика за игру, музика за кореографију народне игре.

УВОД

Кореографија народне игре (КНИ) представља феномен уметничког изражавања у којем су у синкретичком јединству обједињени покрет и звук, конкретније народна игра и музика за игру, али и други, за драматуршки потенцијал КНИ такође битни елементи (попут костима, драмских дијалога, певаних нумера, сценографије и др.). Појам *кореографија* проистекао је из плесне уметности и на уштрб употреби овог термина у другим сферама (на пример, уметничким спортовима, друштвеним и хуманистичким наукама), остао је доминантно везан за плес. Умрежавањем различитих извора, сопствених истраживања у овој области, те стране (етно)кореолошке литературе предложен је концепт *кореографија народне игре* (КНИ) као уметност компоновања, стварања и обједињавања народних игара уз музику у складну уметничку целину. Смисао, значење и вредност овог концепта остварују се у интертекстуалном односу текстова различите природе: играчког, музичког, сценског и драмског (више у Бајић Стојиљковић 2019, 147–158).

Освртом на употребу овог појма у етнокореолошким записима и белешкама појединих кореографа долази се до сазнања да је у току XX века појам *кореографија* коришћен без прецизније одреднице плесног жанра (народне игре). Сходно томе, није било посебног терминолошког одређења за музику која се изводила у оквиру кореографија народне игре. Пажња посвећена феномену *кореографија народне игре* у националној и иностраној етнокореологији јасније је осветлила

потребу проучавања музике у поставкама народних игара на сцени, укључујући и кореографије, а последично и обухватног феномена сценске народне музике.

Кореографија народне ијре, по много чему специфична кореографска форма, може бити посматрана кроз жанровски систем који продукује друштвено и временски условљену жанровску хијерархију у којој се на најнижим структурним јединицама налазе три жанровске категорије КНИ (сплет, драматизација и варијација) с поджанровима, а на највишим их уоквирује метажанр *сценска народна ијра* (Бајић Стојиљковић 2019, 159–173). У непрекидном садејству с музичком компонентом, која је, дакле, иманентна сваком кореографском делу, *сценска народна ијра* конотира с другим, веома блиским метажанром, *сценском народном музиком*, која се развија под утицајем, с једне стране, уметничке музике инспирисане традиционалном музиком, а с друге, с традиционалном вокалном и инструменталном музиком, у оквиру које се обликује управо *музика за ијру*. Повезујући чинилац између поменута два метажанра, којим се уједно проширују границе једног и другог у виду њиховог сусретања и садејства, јесте, дакле, (над)жанр *кореографија народне ијре*.

Разумевање историјских процеса у развоју КНИ у Србији, али и другим земљама региона, покреће важно питање о обликовању традиционалне народне музике примењиване у одређеним кореографским формама. С обзиром на то да је у многим земљама КНИ везана за очување и реконструкцију елемената из традиционалне сеоске средине, као носилац националне музичке историје, многи историјски подаци (документи, видео и аудио снимци) од 1930-их година надаље, сведоче о континуираном преплитању различитих музичких структура. Кроз стваралаштво везано за плесну уметност – балет, али и КНИ, вредне доприносе историји српске музике дали су композитори – сарадници кореографа попут Маре Магазиновић и руских уметника који су се обрели у Србији након Октобарске револуције. У правцу преобликовања традиционалне народне музике велики утицај имао је и Радио Београд. На овај начин утемељена је *сценска народна музика* на нашим просторима у првим годинама XX века, чији се континуитет може пратити све до данас.

Након Другог светског рата, оснивањем многих културно-уметничких друштава (КУД-ова) у Београду и другим градовима Србије, као и професионалног ансамбла „Коло” у Београду, значајан допринос музичком стваралаштву на плану оркестарске музике дали су многи домаћи ствараоци. Од 1990-их година започиње нови талас у реконструисању многих сегмената традиционалне културе, укључујући и сценско приказивање народних игара и музике као саставног дела КНИ.

Ради бољег разумевања одређених појмова, будући да питање музике за КНИ, њено обликовање и улога у кореографском делу нису били предмет значајнијег бављења етномузиколога и етнокореолога, у даљем тексту биће најпре концептуализован појам *сценска народна музика*, а затим ће се кроз његов краћи историјски приказ представити улога коју је КНИ имала, а коју и данас има, у креирању савремене музичке историографије која настаје у различитим културним срединама у Србији, региону и српској дијаспори.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ПОЈМА СЦЕНСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

Именовање и дефинисање концепта *сценске народне музике* проистекло је из ауторкиног бављења и дефинисања концепта *сценске народне игре* (Бајић Стојиљковић 2019), те ће, због сличних особености као и друштвених околности у којима су оба феномена настајала, концептуализација *сценске народне музике* поћи од истих одређења: појма *сценској* и појма *традиционалне народне музике*, у корелацији са *традиционалном народном ијром*.

У оквиру разматрања одреднице *сценско* у вези с народном игром/музиком, умрежени су многи театролошки, етнокорееолошки и етномузиколошки наративи (Бајић Стојиљковић 2019, 24–52). Сложеност овог појма имплицира сасвим нову перспективу која, пре свега, укључује приказивање (презентовање) као циљ сценског *рада*. Појам *сценској* обухваћен је кроз четири критеријума: просторну димензију, извођачки и стваралачки процес (који укључује педагошки рад) и чин приказивања (Ibid., 50–51). Сходно томе, извођење народне музике или игре на сцени конотира превазилажење границе физичке просторности (сцене као позорнице) и улази у сложене процесе стваралачког, педагошког и извођачког рада чији крајњи исход подразумева *сценско приказивање* (више у: Ibid., 45–50). Управо чин приказивања којим је омогућена размена информација на нивоу играчког, музичког, драмског и сценског текста у оквиру дихотомије извођачи–публика, функционално је одређен настанком сценског дела који је примарно везан за градску средину, те се третман игре/музике због тога разликује у односу на традиционалну сеоску праксу. У складу с тим, етнокорееолог Андриј Нахачевски (Andriy Nahachewsky) уводи два концепта у којима игра заузима различите позиције: *ијра у којој учесћујемо* (енгл. *participatory dance*) и *ијра која се ијриказује, ијрзентујује* (енгл. *presentational dance*); у првом се наглашава процес, а у другом продукт (Nahachewsky 1995, 1). Ове концептуалне категорије аутор не поставља као стриктно разграничене, већ је суштина њиховог диференцирања – функција. У тренутку када преовлада приказивачка компонента у оквиру сложене одреднице *сценској*, примарна функција учествовања бива потиснута, односно, помера се на секундарни ниво извођења који подразумева свесно учење и памћење, те сценску интерпретацију плесног покрета.²

Синтагме *традиционална народна ијра* и *традиционална народна музика за ијру*³ подразумевају игру и музику које припадају домену прошлости, и то углавном сеоској пракси. У процесу обликовања сценског кореографског дела користе се елементи присутни у традиционалној игри, као што су обрасци

2 О учењу и памћењу кореографије народне игре више у Красин Матић 2022.

3 Иако незнатно модификован, појам *музика уз ијру* уводи у етнокорееологију Селена Ракочевић и дефинише га као музику која се изводи у току извођења појединачне игре (Ракочевић 2004, 112–113). У овом раду задржаћемо употребу појма *музика за ијру* имплицирајући на музику која се ствара за потребе (сценске) народне игре.

корака и њихови елементи, и традиционалној музици, најчешће мелодијска компонента музике извођене уз игру (инструменталне или вокалне). Обраде на плану игре, односно музике, имплицирају нове сценске форме, као што су КНИ, односно музички аранжмани, који у даљим процесима обликовања продукују различите сценске форме унутар *сценске народне игре* (СНИ), односно, *сценске народне музике* (СНМ) као кровних одређења (табела 1).

Табела 1. Приказ концепата у традиционалној и сценској пракси.

традиционална пракса	сценска пракса	
	<i>наджанр</i>	<i>мейџанр</i>
Традиционална народна игра	Кореографија народне игре (КНИ)	Сценска народна игра (СНИ)
Традиционална народна музика за игру	Музика за КНИ – музички аранжман	Сценска народна музика (СНМ)

Аналогно одредници *сценске народне игре*, која је дефинисана као метажанр и која обухвата различите плесне жанрове у области народне игре дефинисане временом и простором, појам *сценске народне музике* односи се такође на различите видове испољавања народне музике у сценском контексту, пре свега кроз музичке жанрове који укључују сву концертантну народну музику компоновану по угледу на традиционалну народну музику, представљену кроз различите вокално-инструменталне и инструменталне музичке форме; другим речима, од аранжмана традиционалних песама и музике за игру извођене уз оркестарску пратњу, до (ново)компоноване народне музике, укључујући и музику која се изводи у оквиру различитих кореографских жанрова – кореографије народне игре, сценских приказа и сценско-музичких дела (Бајић Стојиљковић 2019, 171–172).

Питање музичке компоненте у КНИ, као значајног структурног сегмента сваког кореографског дела, кључно је за разумевање развоја кореографског стваралаштва у Србији. Сагледавањем музике у КНИ у дијахронијској и синхронијској перспективи, али и унутар издвојена три жанра КНИ, отварају се бројна питања о улози музике у кореографском делу, њеној идентификацији као 'пратње игри', о релацијама између музике и игре, музике и наратива, као и о односу музичког сарадника (музичког аранжера) и кореографа у процесу настајања КНИ у различитом временском периоду.

ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД ОБЛИКОВАЊА СЦЕНСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

На основу доступних података почеци развоја сценске народне музике везују се за развој у градској средини, применом традиционалне музике у новом, сценском контексту. Према значајним друштвено-историјским збивањима на нашим просторима предложена је периодизација кроз следећа четири периода: први, од друге половине 19. века до краја Првог светског рата, други, међуратни период (1918–1941), трећи, од Другог светског рата до распада СФРЈ (1941–1991) и четврти, од распада СФРЈ до данас.

ПРВИ ПЕРИОД: СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА

ОД ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 19. ВЕКА ДО КРАЈА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

У другој половини 19. и првој деценији 20. века, *сценску народну музику* поступно утемељују различите друштвене и образовне делатности. У градовима Србије биле су актуелне балске (салонске) као и фолклорне игре, као део општег образовања у појединим средњим школама (Мосусова 2012, 8) извођене уз музичку пратњу једног или двају инструмента, најчешће виолине или клавира (Magazinović 2000, 119). Сâм догађај програмски је припреман избором одговарајућих игара одн. музике и ритма смењивања игара одн. музике различитог жанра, чиме је активирана компонента стварања у оквиру раније објашњеног појма *сценскої*. Према бројним изворима, игре су подучаване и извођене на приватном и јавном месту уз једноставну музичку пратњу виолине или клавира, али детаљи о извођачима који су у то време изводили *сценску народну музику* до сада нису пронађени.

Значајно је истаћи да су на прелому векова певачка друштва била изузетно популарна. Окосницу музичког живота чиниле су позоришне представе и концерти који постају све разноврснији у погледу извођачких формација, а обогаћује се и жанровска палета извођених дела.

Поменути аспекти културног живота у градским срединама још крајем 19. века указују на клице оног што ће се развити као *сценска народна музика*. Значајан део тадашње сценске народне музике чинила је музика за игру, уз игре, међу којима и народне, и то у извођењима која су била партиципаторна али с растућим фактором осмишљавања догађаја / извођења игре или низа игара. За музичку компоненту били су задужени појединци о којима мало знамо, пијанисти или виолинисти, махом припадници грађанске класе.

ДРУГИ ПЕРИОД: СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ (1918–1941)

У периоду између светских ратова различити видови сцена на којима се изводила музика постојали су махом у градовима: организована окупљања, кафане, позоришта. Почетком 30-их година, организована недељна поподневна окупљања, тзв. кућне седељке, приређивале су сестре Љубица и Даница Јанковић.

Била су то отворена окупљања и за ширу, посебно стручну јавност, на којима су истраживачи народних игара, али и народни играчи/свирачи из Србије и Македоније представљали своја сазнања практичним извођењем (Младеновић 1974, 245), што је био вид приказивања и учења. Подробнијих података о свирачима и њиховом извођењу у том случају нема. Позната је чињеница да је српско традиционално музичко наслеђе извођено превасходно на солистичким инструментима, као и у форми мањих састава. Међутим, у градској средини, посебно у кафанама, развија се нови, оркестарски облик музицирања, који може бити посматран као најранији облик *сценске народне музике* на нашим просторима.

Кафане, нарочито београдске, биле су места где су још почетком двадесетог века извођени алтернативни позоришни програми, приређивани концерти хорова, као и концерти уметничке музике, а неретко се у кафанама и играло (Думнић 2013, 80, 86). Дакле, спој уметничке музике и народне музике/игре била је значајна одлика друштвеног живота у њима. Нарочито су кафане у Србији значајне у развоју *сценске народне музике* кроз популаризацију градске народне песме, чему су допринели и уживо преноси Радио Београда из многих београдских кафана, хотела и ресторана, где је ова врста музике извођена (Ibid., 81).⁴ Важно је истаћи да је оркестарско музицирање на поменутиим местима, које посматрамо као сценски простор, сасвим нова музичка пракса која је захтевала не само учествовање музичара у њему, већ и бављење оркестарским музицирањем, посебно оркестрацијом, радом с певачима, компоновањем, увежбавањем појединих деоница, припремом програма, одабиром мелодија за одређени догађај и сл. Прва музика слушана на радио-таласима, почевши од 1929. године, трасирала је концертну народну музику као жанр *сценске народне музике* и допринела развоју оркестарске музике посебно захваљујући гудачком оркестру који је оформљен за радијско емитовање под вођством виолинисте Властимира Павловића Цареваца (1895–1965; Царевац 1997, 33).⁵ Народни и Тамбурашки радио-оркестри формиран су по узору на оркестре који су музицирали у кафанама (превасходно „цигански оркестри”) и у институционализованом облику наставили су с извођењем популарне народне музике која је извођена у кафанама (Думнић 2013, 85–86).

Радијски оркестар изводио је обраде традиционалних (сеоских и градских) песама и игара, али и компонованих, а Царевац и његови савременици неретко су и сами компоновали мелодије песама и оне играчког карактера, концертна кола у народном духу. Стваралаштво, као битна одлика *сценске народне музике*, постаје у овом периоду посебно изразито.

4 О музичком програму Радио Београда између двају светских ратова више у Весић 1995, 15–29.

5 У вези с оркестрацијом у Царевчевом оркестру, значајно је указати на формирање класичног распореда звучности међу заступљеним инструментима (виолина, виола, виолончело, контрабас), при чему је доминантна улога припала виолини, касније, у одређеним деоницама флаути/klarинету или хармоници. Значајан је, такође, баланс између солистичког и *tutti* свирања, при чему је ипак доминирало солистичко, виолинско.

Веза сценске народне музике и игре значајна је у раду Маге Магазиновић. Од 1920. године, поред редовног програма савремене игре у извођењу њених ученица, ова уметница уводи и српске народне игре, као што су *србијанка*, *врањанка*, *ђурђевка*, *косоњештице*, *Нега Ђивну*, *зайлеи*, *тиројанац* и многе друге које су извођене уз једноставну мелодијску линију клавира или виолине (Magazinović 2000, 369–371). За развој *сценске народне музике* посебно је релевантан жанр тзв. *фолклорна сцена*. То су кореографска дела у које је Магазиновићева укључивала обрађене мелодије народних песама и мотиве народних игара, као што је позната трилогија *Јелисавка*, *мајка Обилића* премијерно изведена 1926. године. Стилизоване народне игре у оквиру поменутих изведби биле су „први пут да се српски фолклор појавио као концертна игра” (Мосусова 2012, 14). О музици коју је примењивала у поменутој кореографији, Мага Магазиновић каже: „Ја сам мотиве реџала citativno, jer onda nisam imala mogućnosti da honorišem koga muzičara да motive obradi i naniže s melodiskim i harmonskim prelazima. Те се десило да после босанског мотива ‘Izvor voda’, у finoј harmonizaciji Koste Manojlovića, poređaju se srpska kola sa primitivnom harmonizacijom iz albuma J. Frajta” (Magazinović 2000, 391). Констатација Магазиновићеве у вези с професијом музичара, односно композитора говори о изграђеној свести о професионализацији музичког стваралаштва и музичког извођаштва. Утицај кореографа на стварање жанра *сценске народне музике* посебно је значајан у примени хармонизације на једногласне мелодије из наше музичке традиције.

Иако данас немамо могућности да сагледамо кореографска остварења Маге Магазиновић, према критикама и њеним објашњењима може се претпоставити да није била само инспирисана традиционалном народном игром, већ је, судећи према различитим називима, користила карактеристичне играчке мотиве, ако не образце корака у потпуности. Мелодије народних игара извођене су, по свему судећи, како су и забележене, с основном мелодијском линијом уз додатну хармонско-ритмичку пратњу преузету из класичне музике. Почети *сценске народне музике* у њеном раду свакако се односе на примену народних мелодија забележених на терену или у тадашњим записима, као и на обогаћивање хармонском компонентом.

Значајну подршку професији музичара који су изводили *сценску народну музику* дало је Удружење музичаната, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица, основано 1929. године у тадашњој Краљевини Југославији, а касније му се придружио и Савез народних музичаната и певача оба пола (Думнић 2013, 83). Оба удружења издавала су концесије за рад и дозволе за наступ музичарима (свирачима и капелницима – вођама група) на основу положеног стручног испита, чиме се кроз институционални облик подржавало њихово стваралаштво и извођење, али и својеврсно образовање. Према подацима из 1931. године, на територији Краљевине Југославије било је између тридесет и четрдесет хиљада музичара „који од свог заната издржавају себе и своје породице” (Ibid., 84) те се поменута удружења у смислу професионализације у области *сценске народне музике* могу сматрати друштвено корисним, али и значајним за даљи развој овог жанра код нас.⁶

6 О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији више у Весић и Пено 2017.

Поред организованог оркестарског музицирања и сарадњи музичара с кореографима у градској средини, сеоски играчи и свирачи такође су допринели развоју жанра сценске народне игре/музике. Именоване као ‘сеоске групе’, оне су изводиле и припремале програм за одређене намене, посебно за фестивале или смотре сеоског стваралаштва у селима и у градовима. Њихов програм био је састављен од традиционалних народних игара и музике из локалног репертоара, приређених за сценско извођење, и у том периоду су достигале изузетну популарност на фестивалима у земљи и иностранству (Бајић Стојиљковић 2019, 76–78). Према забележеним изворима, градска публика извођење сеоских група прихватала је с великим одушевљењем (Јанковић 1939, 302).⁷ Сматра се да је захваљујући активностима сеоских група тридесетих година 20. века установљен *модел* за сценско приказивање сеоске игре и музике (Ivančić Dunin i Višinski 1995, 6) што подразумева извођење ван матичног друштвеног контекста, с функцијом приказивања свог играчког и музичког наслеђа у циљу забаве публике и едукације. Организованост, припремљеност за сцену и извођење ван првобитног контекста, превасходно за забаву *некој другој*, означавају зачетак тзв. фолклорног аматеризма, у којем ће се традиционална музика постепено преобликовати у нови жанр *сценске народне музике* – ‘музика за КНИ’.

Иако хетерогени и често посредни подаци о музичким праксама у међуратном периоду могуће је препознати значајан помак на пољу извођења и сценског приказивања народне игре и музике, као и њихове професионализације. Два растућа феномена у пољу сценске уметности, *сценска народна музика* и *сценска народна игра*, приближавају се кроз активне и значајне делатности појединаца, наговештавајући њихова интензивнија сусретања и све снажнију спрегу у пољу сценске уметности након Другог светског рата.

ТРЕЋИ ПЕРИОД: СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА У ПЕРИОДУ ОД ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА ДО РАСПАДА СФРЈ (1941–1991)

Сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру у периоду након Другог светског рата је све присутније у друштву, услед оснивања великог броја удружења, културно-уметничких друштава, као и државног Ансамбла народних песама и игара „Коло” (Ансамбл „Коло”). Ове институције постају носиоци

⁷ Развој фестивализације у тадашњој Краљевини СХС започиње средином 1930-их година. У Србији је 1938. године у Београду одржан изузетно запажен двонедељни Први београдски народни фестивал, који је имао, према речима сестара Јанковић, „историјски значај за пропаганду нестилизоване народне игре”, будући да су на њему извођени искључиво садржаји изворних група (играча, певача и свирача) из различитих крајева тадашње Југославије, као и мањина (Јанковић 1949, 298–303). С обзиром на двонедељни програм Првог београдског фестивала и детаљног програма забележеног од стране сестара Јанковић, може бити речено да је сеоских група било доста. Такође је значајно напоменути да су сеоске групе биле састављене од учесника различитих узраста, међу којима су често помињани младићи и девојке (Ibid.).

кореографског стваралаштва, извођења сценске народне игре и музике, као и едукације.

Посебно значајну тежину добија одредница *уметнички*. Све до данашњег дана термин *уметнички* прати рад ових удружења у настојању да њихово извођење буде ‘уметничко’, другачије од народног/сеоског начина приказивања игре и музике (Бајић Стојиљковић 2019, 78).⁸ Кључне секције у КУД-овима биле су тзв. фолклорне – играчки ансамбли различитих узраста, а уз њих народни оркестри, а укључивали су и певаче солисте или групе певача. Ангажовањем „руководилаца секција” претендовало се на квалитет, али и на њихову међусобну сарадњу, што је имало за циљ развој мешовитог сценског програма, у којем је посебно место увек имало извођење игре и музике. У оквиру дефиниције *сценској* важно је истаћи две категорије које су у овом периоду посебно активирани, поред већ постојеће приказивачке функције која је у претходном периоду кључно развојила традиционално/партиципаторно и сценско/презентационо извођење, а то су: 1. изразита/обимна продукција нових сценских кореографских и аранжманских дела, тј. стварање (компоновање, кореографисање), односно, обogaћивање репертоара професионалних и аматерских ансамбала, чије је сценско извођење, надаље, подразумевало 2. темељну припрему играча и музичара, методику рада с фолклорним ансамблима и оркестром, те увежбавање кроз редовне пробе. Дакле, стваралаштво у правцу продуковања нових кореографских дела на основама народне игре и музике постаје једна од важнијих активности кореографа и композитора који су били ангажовани унутар КУД-ова и Ансамбла „Коло”. Важно је, такође, истаћи да се аматерски свет снажно угледао на државни Ансамбл „Коло”, те су многи играчи као кореографи или уметнички руководиоци били ангажовани у аматерским фолклорним ансамблима, док су школовани музичари били ангажовани за припрему музичких аранжмана, вођење оркестара и свирање у њима.

Први директор и кореограф Ансамбла „Коло”, Олга Сковран, врло је студиозно размишљала о кореографским поступцима, а свесна посебне важности и одговорности музичког аранжера за успех кореографског дела, она је за своје кореографије бирала најпознатије музичке ствараоце и композиторе. Међу композиторима који су различитим композиционим поступцима обрађивали народне мелодије и компоновали мелодије за игру у народном духу за потребе овог ансамбла у периоду до 1965. године су: Стеван Христић, Миленко Живковић, Драгутин Чолић, Љубомир Бошњакковић, Божидар Трудић, Јосип Славенски, Михаило Вукдраговић, Станојло Рајичић, Миховил

⁸ У оквирима тек основаног државног Ансамбла народних игара и песама „Коло” у Београду, прва кореографска дела која су у Србији створена од стране првих кореографа и уметничких руководилаца поменутог ансамбла, Олге Сковран и Добривоја Путника, били су први покушаји преношења народне игре и музике на сцену с новим и другачијим уметничким доживљајем народне игре, личним искуством и залагањем, с много експериментисања. Њихова дела представљала су другачији начин интерпретације народне игре и музике у односу на претходни период због начина извођења народних игара и музичке основе базиране на симфонизираним звуку, што се касније напуштало (Сковран 1965, 443; Бајић Стојиљковић 2019, 90).

Логар, Никола Херцигоња, Ђорђе Караклајић, Бора Илић, Перо Готовац, Бора Јанковић, Душан Сковран, Крешимир Барановић, Цвјетко Рихтман, Светолик Пашћан, Петар Јосимовић и други (Сковран 1965, 443; Ђурић 2021, 189–195).

Неки од поменутих композитора радили су и у другим значајнијим музичким институцијама и били су на различите начине у контакту са традиционалном и сценском народном музиком (на пример, Никола Херцигоња био је наставник на Одељењу за историју музике и музички фолклор на београдској Музичкој академији (*Кашегра* 1997, 3), Михаило Вукдраговић и Ђорђе Караклајић били су везани за Радио Београд (Миленковић 2000, 70; Думнић 2013, 81). Значајна личност у обликовању музике за кореографије од шездесетих година био је композитор Петар Јосимовић (1923–1992), који је у Ансамблу „Коло” провео четврт века. Јосимовић је сарађивао у настајању музике за око двадесет кореографских дела (Ђурић 2021, 195).

Од оснивања Ансамбла „Коло” кореографије су извођене уз музичку пратњу оркестра Београдске опере под руководством диригента Живојина Здравковића и тамбурашког оркестра Радио Београда под руководством Максе Попова. Оркестар Ансамбла „Коло” формиран је тек средином 1949. године, када се формира и хор (*Кашалоі* 2008, 7). Један од уметничких руководиоца оркестра Ансамбла „Коло” био је и познати виолиниста Жарко Милановић, који је, осим с оркестром, радио и с певачима (Milanović 2005; Николић 2015, 44). Поред гудачког корпуса (прве и друге виолине, виоле и контрабаса), осмочлани састав оркестра чинили су флаута, кларинет, и ударачки инструменти (велики бубањ и даире). Од краја педесетих година увиђа се промена увођењем хармонике, када се успоставља *модел* за састав оркестра, формиран по узору на Народни оркестар РТБ-а, који ће се задржати све до данас и укључује следеће инструменте: флауту, обоу, кларинет, прву и другу хармонику, виолину, виолу, виолончело и контрабас (Красин и Бајић Стојиљковић 2014, 40–42; Кнежевић 2015, 60–63).

Може се рећи да је музичка естетика у Ансамблу „Коло” формирана према знању и искуству познатих српских композитора чија дела у жанру *сценске народне музике* кореспондирају с композицијама класичне музике (Кнежевић 2015, 123). У њиховим делима присутна су „смелија” хармонска решења, богатија је „тонална” слика и слободнија је употреба поларних тоналитета⁹ (*Ibid.*). Избор инструментаријума и оркестрација ослоњени су, дакле, с једне стране, на композиционе принципе из уметничке музике, а с друге на актуелну праксу оркестарског музицирања јавне медијске куће.

Обликовање музичке естетике у оквиру радијског оркестра – Народног оркестра РТБ-а, утицало је у великој мери на обликовање музике за КНИ у правцу стандардизације мелодијске и хармонске основе. Устаљена хармонска слика у којој доминирају везе акорада главних ступњева, супротстављање блиских тоналитета (Кнежевић 2015, 123), али и придавање велике важности

9 Тоналитети удаљени за прекомерну кварту. Поларни однос у хармонији изазива својеврсни сукоб у музичком тематизму, а њихова употреба у класичној музици везује се на средњи и зрели период романтизма. Више у: Алексић 2021, 281.

стилским особеностима у извођењу, уз поштовање музичких карактеристика одређеног региона, ритма и темпа, те придавање велике важности вокалној интерпретацији народних/традиционалних песама.

Од Другог светског рата Народним оркестром РТБ-а руководили су виолинисти Властимир Павловић Царевац, а потом Раде Јашаревић (до 1976), затим кларинетиста Божидар Боки Милошевић (до 1980), а од 1981. руководство преузима врсни уметник на хармоници Љубиша Павковић. Значајнија улога хармонике и улазак других инструмената (кларинета, флауте) у Народни оркестар РТБ-а, допринели су значајнијим променама у оркестрацији, што је утицало и на заокрет у програмској оријентацији овог оркестра (Миленковић 2000, 136; Арнаутовић 2010, 425; Бајић Стојиљковић 2019, 108–109).

Паралелно с развојем оркестарске музике у јавној медијској кући долазило је и до промена у саставу оркестара КУД-ова и приступу изради музичких аранжмана за КНИ, што се препуштало знању и искуству њихових руководиоца који су све мање долазили из редова школованих музичара и композитора, већ су то били музичари „из праксе”.¹⁰ Покушаји приближавања традиционалном звуку, с једне стране, а с друге, одржавање оркестарског музицирања у мањим саставима, уз једноставне музичке аранжмане, позиционирало је улогу хармонике на доминантно место у оркестру.¹¹

Искуства професионалних музичких стваралаца – композитора који су обликовали музику за КНИ у првим годинама Ансамбла „Коло” имала су повратни утицај и на развој кореографских жанрова у оквиру *сценске народне ијре*. Већ у раду Олге Скворан увиђа се присутност КНИ различитих форми у оквиру жанрова сплета, драматизације и варијације, што потврђују и анализе њених кореографских дела.¹² Будући да кореографи нису били школовани за овај позив, знања и искуства композитора примењива су и на *сценску народну ијру*, доприносећи већој слободи кореографа у њиховом стварању, што је

10 Будући да у области стварања и извођења сценске народне музике није било (а нема ни данас) формалног образовања, музички сарадници при КУД-овима су се ослањали на актуелне узоре из праксе. Јединствен материјал за рад с народним оркестрима и вокално-инструменталним солистима у аматерским друштвима представља приручник Жарка Милановића (1983) у којем аутор даје практична упутства о оркестрацији, прецизности, о аранжирању народних мелодија за народне оркестре и певаче у КУД-овима, дотиче се избора музичког програма и материјала, те кроз издвајање основних музичких параметара (мелодије, хармоније, ритма, темпа, артикулације и динамике) упућује на основне принципе у изградњи музичке композиције већих форми, као што су сплетови народних мелодија (Милановић 1983, 21–46).

11 На хармоници као инструменту широких изражајних и техничких могућности може се дочарати звук других инструмената, на пример, гајди, фруле, двојница, што је често примењивано у оркестрима у недостатку традиционалних инструмената, као специфичан композиционо-извођачки поступак. Више у Бајић 2004; Lajić Mihajlović 2022.

12 Пример кореографије у жанру сплета је кореографија *Ијре из Србије* (настала 1948. године) за коју је музику припремио Љубомир Бошњковић; кореографија у жанру драматизације је под називом *Русалије* (1954), чију музику компоује Јосип Славенски; жанру варијације припада кореографија *Пашиона* чију мелодију је оркестарски обрадио Ђорђе Караклајић (више у Бајић Стојиљковић 2019, 253–280; 414–420).

нарочито видљиво у кореографском стваралаштву истакнутог кореографа Бранка Марковића, чије се деловање односи на рад у Академском КУД-у „Бранко Крсмановић” у Београду (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017).

Осим утицаја композитора на стваралачки развој кореографа, утицај кореографа такође је био значајан за рад и развој композиторског рада у правцу развоја различитих форми *сценске народне музике* с „играчким” карактером,¹³ али и развој тематске музике у циљу да музиком представе специфичне драмске улоге у спрези с кореографском идејом, затим, кроз различите композиционе принципе, како би омогућили усклађивање музичких и играчких фраза и делова унутар кореографске композиције, усклађивање трајања појединачних делова, смислено заокруживање сегмената кореографског тока, увођење прелазних сегмената и сл. Поменути композиционим радом композитори, касније музички аранжери / руководиоци оркестара, развијали су сопствене вештине у циљу праћења и разумевања просторне и кинетичке компоненте кореографије како би се музика и игра што компактније повезале у целовито сценско дело.

ЧЕТВРТИ ПЕРИОД: СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА ОД 1990-ИХ

Окретање ка прошлости, традицији и оживљавању сеоских облика игре и музике, али и њихово осавремењивање, главне су одлике периода од 1990-их година, што је утицало на промене и на стваралаштво у оквирима сценске народне игре и музике (Бајић Стојиљковић 2019, 134). Овај процес паралелно је захватио и друге сегменте српске музичке/плесне уметности који се односе на сферу организационе струке у овим областима, пре свега на институционализацију, развој професионализма и формирање капацитета за средњошколско и академско образовање у домену музичког/плесног извођења. Улога етномузиколога у областима сценске народне музике и игре постаје у овом периоду све значајнија (Вајић Стојиљковић 2016, 218–225).

Не би требало заборавити чињеницу да се оживљавање традиције у Србији и деведесетих година није развијало изоловано. Одређени импулси његовом развоју долазили су и са запада, али, када је реч о традиционалним инструментима и њиховом укључивању у оркестре, утицај је, пре свега, долазио с југа, на пример, с македонским солистима и оркестрима (Јовановић 2012, 11), али и истока – у музичко-плесним узорима из бугарске праксе, у којима су и након Другог светског рата задржани традиционални инструменти у саставу класичних оркестара, а такву праксу наставили су и до данашњих дана. Услед

13 На овом месту не може се заобићи изузетна продукција инструменталних нумера, кола, која су настајала управо из потребе за игром/играњем и стварана су с наменом да аудитивно, кроз мелодијски ток, пре свега, дочарају играчки карактер. Иако је у сеоској традиционалној пракси веза музике и игре кроз народна кола одавно присутна, она је у савременом стваралаштву, у сфери *сценске народне музике*, интензивирана, будући да као инструментална нумера у којој се извођачи и технички доказују, кореоспондира и с играчима у извођењу традиционалног обрасца корака кола у *ири*. О стварању кола за „плесне намене” више у Ранисављевић 2022, 257.

примене заједничких традиционалних инструмената с простора централног Балкана и њихове актуелизације у току деведесетих година, као што је случај с кавалом, у овом се периоду, више него икад до сада, може говорити о концептима интеркултуралне размене и транскултуралности (Zakić 2014, 269–278).

Усмерење ка традиционалом звуку дало је снажан импулс развоју многих сектора на плану развоја музике, од којих су важнији следећи: развој традиционалног певања у оквиру певачких група у КУД-овима (Јовановић 2012, 2), оживљавање или „актуелизација” традиционалних инструмената (Ibid.), увођење традиционалних инструмената у оркестре КУД-ова, развој образовања на подручју традиционалног певања и свирања на традиционалним инструментима у оквиру етномузиколошких одсека у музичким школама у Србији, као и неформално образовање у оквиру семинара Центра за проучавање народних игара Србије (више о томе Бајић Стојиљковић 2019, 139). Подстицај увођењу традиционалних инструмената у оркестре потекао је и од стране домаћих плесних истраживача који су као уметнички руководиоци и кореографи деловали у КУД-овима и похађали годишње семинаре народних игара на којима су се, поред народних игара, песама и ношње, презентовали и традиционални инструменти.

Поред већ присутне фруле, звук оркестра допуниле су свирале других типова, на пример дудук, двојнице, кавал, али и гајде, тамбуре и трубе. Свирачи на овим инструментима постали су активни чланови оркестара, значајно учествујући у обликовању звука ‘музике за КНИ’, те се читави сегменти мелодијског тока у музичком аранжману поверавају традиционалним инструментима у њиховом солистичком извођењу. Њихова улога није више колористичка или имитативна као у ранијим годинама, већ суштински важна за осликавање музичког идиома одређеног географског подручја. Врло често свирачи на традиционалним инструментима постају актери и у сценском простору, и то на начин да излазе из простора предвиђеног за оркестар (који је најчешће позициониран на маргинама сценског простора – са стране или у позадини), с одређеном улогом у комуникацији с играчима фолклорног ансамбла у оквиру одређеног сценског приказа (Бајић Стојиљковић 2019, 140).

Присуство традиционалних инструмената у оркестрима изискивало је другачији приступ музичком аранжману, с обзиром на то да је било потребно прилагодити многе музичке параметре могућностима традиционалног инструмента, његовом штиму, а посебно боји. Са друге стране, уласком у веће инструменталне формације, некадашња функција традиционалних инструмената, која је подразумевала њихово солистичко извођење, промењена је (Zakić 2014, 273). Тачније, у вези с њиховом позицијом у оркестру, можемо рећи да им је поверена и даље водећа мелодија, те своју солистичку функцију они на изванредан начин и задржавају – али сада у другим околностима. Уводе се посебне деонице поверене традиционалним инструментима, њихова звучност се повезује с одређеним улогама на сцени, стварају се посебни прелазни сегменти у музици и игри, уводе се традиционалне песме праћене традиционалним инструментима, што свеукупно утиче на промене у структури КНИ, а тиме и на сложеност музичке форме. Поставши интегрални део оркестра и могућности инструмената (и самих свирача) временом су се проширивале и надограђивале.

У погледу рада на обради народних мелодија и хармонизацији, узор је свакако представљао Велики народни оркестар Радио-телевизије Србије под управом Љубише Павковића, без обзира на то што у њему осим фруле други традиционални инструменти нису били заступљени.

Аранжирање народних мелодија за потребе сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру постало је у периоду од деведесетих година озбиљан предмет рада руководиоца оркестара. Нарочит проблем који може бити примећен јесте, поред осталих музичких карактеристика и стилског извођења, недовољна усклађеност музичког аранжмана и кореографског рада (обраде основних играчких образаца и просторне композиције) услед недовољне сарадње музичког аранжера и кореографа, али и чињенице да музички аранжери најчешће нису обучени сценској народној игри, али и обрнуто, кореографи нису музички образовани.

У погледу популаризације традиционалне народне музике, Радио-телевизија Београд и раширена радио-дифузна мрежа локалних радија у овом периоду и даље имају значајну улогу задржавши концепцију свих претходних година, или, може се рећи, чак да су се више окренули емитовању традиционалне народне музике у одређеним програмима.

У пољу едукације, у новоформираним одсецима за етномузикологију у нижим и средњим музичким школама, касније и на одсецима/катедрама за етномузикологију на факултетима у Београду и Новом Саду, традиционална музика – традиционално певање и свирање на традиционалним инструментима – учи се према снимцима с терена, с идејом дословног репродуковања, учења и усавршавања вокалне и свирачке технике, према научним сазнањима о функцијама и за њих везану стилистику с примарном улогом едукације и научног истраживања, а секундарном улогом сценског приказивања (према аутору, први ниво стилизације).¹⁴ Важан тренутак представља оснивање одсека Сценска народна игра и музика на Институту за уметничку игру у Београду школске 2018/2019. године, где се већ у називу Одсека имплицира на сасвим другачији приступ едукацији који подразумева стваралаштво – кореографију и унапређење музичке – вокалне и инструменталне извођачке праксе.¹⁵

ЗАКЉУЧАК

У преплету бројних културних чинилаца, друштвено-историјских и политичких околности у којима је *сценска народна музика*, као специфичан сценски жанр базиран на традиционалној музици, настајао и развијао се у Србији, од важности је развојити две суштински важне одреднице. Једна се односи на постојање и обликовање различитих музичких форми унутар њега, које подразумевају вокалну и инструменталну, односно, оркестарску музику. Друга одредница односи се на садејство с другим сценским жанром – *сценском*

14 О појму и нивоима стилизације више у Бајић Стојиљковић 2019, 239–243.

15 Више о Одсеку у Бајић Стојиљковић 2021.

народном иџром, у оквиру које (над)жанр *кореоџрафија народне иџре* (КНИ) заузима доминантну позицију.

Основно полазиште у разумевању процеса обликовања *сценске народне музике* проистекло је из дефинисања појма *сценског* који не подразумева само просторну димензију у смислу позорнице/сцене као специфичног *месџа* извођења, већ и димензије стваралаштва, извођења, едукације и приказивања. Поменуто је у раду праћено кроз дијахронијску перспективу, будући да процес обликовања *сценске народне музике* у Србији датира још од друге половине 19. века. У раду је посебно истакнут период развоја оркестара у првим деценијама 20. века и обликовање његове звучности у различитим контекстима *сценског* – у Радио Београду, Ансамблу „Коло”, КУД-овима, образовним институцијама, али и у другим екстерним просторима као што су популарни београдски ресторани и кафане.

С посебним освртом на обликовање *кореографског жанра* *кореоџрафије народне иџре* (КНИ), у раду се преиспитују релације између жанра *сценске народне музике* и *сценске народне иџре*, њихово узајамно садејство унутар истих друштвених околности, а посебно сарадња између појединаца – композитора и *кореографа* – као аутора КНИ. Разноврсни процеси у обликовању *сценске народне музике* у великој мери су подударни с процесима развоја *сценске народне иџре*, те је неминовно долазило (и долази) до њиховог сусретања, преплитања и размене, подстицаја и стварања, захваљујући појединцима и институцијама унутар којих се ова пракса обликује и учи. *Кореоџрафија народне иџре* има значајну улогу у креирању музичке историје која се и данас ствара у културним срединама у Србији, региону и српској дијаспори. Извесно јесте да ће овај феномен утицати и на друге *сценске музичке форме* и да ће, деценијама условљен и повезан са *сценским стваралаштвом* – посебно *сценском народном иџром*, изнедрити и нове *сценске музичке форме* које ће, у својеврсном синкретичком јединству, обогатити савремену *сценску уметност* на нашим просторима.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Aleksić, Marko. 2021. „Uloga harmonije u formiranju mreže interpretativnih odnosa u Nemačkoj operi i Simfonijskom lidu druge polovine devetnaestog i početka dvadesetog veka“. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu. / Алексић, Марко. 2021. „Улога хармоније у формирању мреже интерпретативних односа у Немачкој опери и Симфонијском лиду друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века“. Докtorsка дисертација, Универзитет уметности у Београду.
- Arnautović, Jelena. 2010. „Novokomponovana narodna muzika na Radio Beogradu 1945–1990 – poligon za ekspanziju komercijalizacije“. U *Dani Vlade Miloševića*, uredile Sonja Marinković i Sanda Dodik, 425–438. Banja Luka: Akademija umjetnosti Banja Luka, Muzikološko društvo Republike Srpske. / Арнаутовић, Јелена. 2010. „Новокомпонована народна музика на Радио Београду 1945–1990 – полигон за експанзију комерцијализације“, у *Дани Владе Милошевића*, уредиле Соња Маринковић и Санда Додик, 425–438. Бања Лука: Академија уметности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Bajić, Vesna. 2004. *Podražavanje gajdaške svirke na raznovrstnim instrumentima (kroz primere gajdaških melodija)*, seminarski rad iz etnomuzikologije u rukopisu. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Бајић, Весна. 2004. *Подражавање тајдашке свирке на разноврстним инструменстима (кроз примере тајдашких мелодија)*, семинарски рад из етномузикологије у рукопису. Београд: Факултет музичке уметности.
- Bajić, Vesna. 2006. *Od originalnog zapisa tradicionalne muzike i igre ka preradi, obradi i kompoziciji (muzičko i igračko nasleđe u kulturno-umetničkim društvima i obrazovnim institucijama u Srbiji)*, neobjavljeni diplomski rad, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Бајић, Весна. 2006. *Ог оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији (музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији)*, необјављени дипломски рад, Београд: Факултет музичке уметности.
- Bajić Stojiljković, Vesna. 2016. “Stage folk dance in Serbia as a phenomenon of professionalization”. In *Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action, 4th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*, edited by Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić, 218–225. Belgrade: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Faculty of Music.
- Bajić Stojiljković, Vesna. 2019. *Scenska narodna igra i muzika. Procesi (re)definisanja strukturalnih, dramaturških i estetskih aspekata u scenskom prikazivanju tradicionalne igre i muzike za igru u Srbiji*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Бајић Стојиљковић, Весна. 2019. *Сценска народна игра и музика. Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Bajić Stojiljković, Vesna. 2021. „Koreografska forma ili smisao u koreografiji narodne igre“, World Music asocijacija Srbije. <https://worldmusic.org.rs/2021/05/20/magazin-etnoulmje-koreografska-kompozicija/>. Pristupljeno avgusta 2022.
- Golemović, Dimitrije. 2002. „Nova gradska muzika“. U *Muzika kroz misao*. Uredile Ivana Perkočić i Dragana Stojanović-Novičić, 23–26. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Големовић, Димитрије. 2002. „Нова градска музика“. У *Музика кроз мисао*, уредиле Ивана Перковић и Драгана Стојановић-Новичић, 23–26. Београд: Факултет музичке уметности.
- Golemović, Dimitrije. 2006. „Novokomponovana narodna muzika i novokomponovana stvarnost“, *Čovek kao muzičko biće*, 245–251. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Despić, Dejan. 1997. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

- Dumnić, Marija. 2013. „Muziciranje i muzičari u kafanama u Beogradu od početka emitovanja programa Radio Beograda do Drugog svetskog rata”. *Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 49: 77–90. / Думнић, Марија. 2013. „Музичирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата”. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 49: 77–90.
- Dumnić, Marija i Danka Lajić Mihajlović. 2014. „Institucionalizacija etnokoreologije u Srbiji: zaostavština Ljubice Janković u Muzikološkom institutu SANU”. *Muzikologija-Musicology* 17: 259–272. <https://doi.org/10.2298/MUZ1417259D>. / Думнић, Марија и Данка Лајић Михајловић. 2014. „Институционализација етнокорееологије у Србији: заоставштина Љубице Јанковић у Музиколошком институту САНУ”. *Музикологија-Musicology* 17: 259–272. <https://doi.org/10.2298/MUZ1417259D>.
- Đurić, Bogdanka. 2021. *Olga Skovran – kolo s ljubavlju*. Beograd: Ansambл „Kolo”. / Ђурић, Богданка. 2021. *Олга Скворан – коло с љубављу*. Београд: Ансамбл „Коло”.
- Zakić, Mirjana. 2014. „Delatnost Ljubice i Danice Janković na planu etnomuzikologije”. *Muzikologija-Musicology* 17: 245–258. <https://doi.org/10.2298/MUZ1417245Z>. / Закић, Мирјана. 2014. „Делатност Љубице и Данице Јанковић на плану етномузикологије”. *Музикологија-Musicology* 17: 245–258. <https://doi.org/10.2298/MUZ1417245Z>.
- Ivančić Dunin, E. and S. Višinski. 1995. *Dances in Macedonia – performance genre – Tanec*. Skopje: Open Society Institute Macedonia.
- Janković, Ljubica i Danica Janković. 1937. *Narodne igre*, knjiga II. Beograd: izdanje autora. / Јанковић, Љубица и Даница Јанковић. 1937. *Народне игре*, књига II. Београд: издање аутора.
- Janković, Ljubica i Danica Janković. 1937. *Narodne igre*, knjiga III. Beograd: izdanje autora. / Јанковић, Љубица и Даница Јанковић. 1937. *Народне игре*, књига III. Београд: издање аутора.
- Jovanović, Jelena. 2012. „Identiteti izraženi kroz aktuelizaciju sviranja i gradnje kavala u Srbiji 90-ih godina 20. veka”. U *Muzičke prakse Balkana: etnomuzikološke perspektive*, uredili Dejan Despić, Jelena Jovanović i Danka Lajić-Mihajlović, 1–27. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Јовановић, Јелена. 2012. „Идентитети изражени кроз актуелизацију свирања и грађење кавала у Србији 90-их година XX века”. У *Музичке праксе Балкана: етномузиколошке перспективе*, уредили Дејан Деспић, Јелена Јовановић, и Данка Лајић-Михајловић, 1–27. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Knežević, Bojana. 2015. „Muzika za koreografiju narodne igre: distinktivne odlike formalnog oblikovanja i harmonskog jezika”. Master rad, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti. / Кнежевић, Бојана. 2015. „Музика за кореографију народне игре: дистинктивне одлике формалног обликовања и хармонског језика”. Мастер рад, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.
- Krasin, Matic Maja i Vesna Bajić Stojiljković. 2014. *Desanka Desa Đorđević*. Beograd: Agencija Koreos. / Красин, Матић Маја и Весна Бајић Стојиљковић. 2014. *Десанка Деса Ђорђевић*. Београд: Агенција Кореос.
- Krasin, Matic Maja i Vesna Bajić Stojiljković. 2017. *Maestro Branko Marković*, Beograd: Agencija Koreos. / Красин, Матић Маја и Весна Бајић Стојиљковић. 2017. *Маестро Бранко Марковић*. Београд: Агенција Кореос.
- Krasin Matic, Maja. 2022. „Koreografska memorija: Istraživanje koreografske narodne prakse u popularnoj kulturi”. Doktorska disertacija, Univerzitet Singidunum. / Красин Матић, Маја. 2022. „Кореографска меморија: Истраживање кореографске народне праксе у популарној култури”. Докторска дисертација, Универзитет Сингидунум.
- Lajić Mihajlović, Danka. 2022. „Every village had bagpipes... and then the accordions arrived. The Influence of Multipart Instruments on Textural Transformations of Serbian Traditional Instrumental Music”. In *Playing Multipart Music. Solo and Ensemble Traditions in Europe*. *European Voices IV*, edited by U. Morgenstern and A. Ahmedaja, 29–56. Wien–Köln: Böhlau Verlag.
- Magazinović, Maga. 2000. *Moj život*. Beograd: Clio.
- Marinković, Sonja. 2000. *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. /

- Маринковић, Соња. 2000. *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Marković, Mladen. 1994. „Etnomuzikologija u Srbiji”. *New Sound* 3, I, 19–30. / Марковић, Младен. 1994. „Етномузикологија у Србији”. *New Sound* 3: 19–30.
- Milanović, Biljana. 2014. „Музички спектакл масовног национализма на почетку 20. века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва”. У *Дани Владе С. Милошевића*, уредиле Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров, 17–30. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске. / Милановић, Биљана. 2014. „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва”. У *Дани Владе С. Милошевића*, уредиле Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров, 17–30. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Milanović, Žarko. 1983. *Priručnik za rad sa narodnim orkestrima i vokalno-instrumentalnim solistima u amaterskim društvima*, Београд: Savez amatera Srbije. / Милановић, Жарко. 1983. *Приручник за рад са народним оркестрима и вокално-инструменталним солистима у аматерским друштвима*, Београд: Савез аматера Србије.
- Milin, Melita. 1987. „Primena folklorа u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)”. У *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, 205–218. Београд: Факултет музичке уметности.
- Mladenović, Olivera. 1974. „Tradicionalno igračko nasleđe i savremenost”, *Etnološko proučavanje savremenih promena u narodnoj kulturi*, posebna izdanja 15, Београд: Етнографски институт САНУ, 245–251. / Младеновић, Оливера. 1974. „Традиционално играчко наслеђе и савременост”. *Етнолошко проучавање савремених промена у народној култури*, посебна издања 15, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Mosusova, Nadežda. 2012. „Moderna igra u Srbiji. Povodom stotridesetogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole”. У *Igraj, igraj, igraj*, четрнаести педагошки форум сценских уметности, уредила Милена Петровић, 7–19. Београд: Факултет музичке уметности. / Мосусова, Надежда. 2012. „Модерна игра у Србији. Поводом стотридесетогодишњице рођења Маре Магациновић и стогодишњице њене школе”. У *Играј, играј, играј*, четрнаести педагошки форум сценских уметности, уредила Милена Петровић, 7–19. Београд: Факултет музичке уметности.
- Nahashewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian Dance, A cross-cultural approach*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company.
- Nikolić, Mirjana. 2015. „Музички програми Радио Београда (Sender Belgrad) između dva svetska rata (od eskapizma do vrhunskih umetničkih dometa)”. У *Radio i srpska muzika*, уредила Ивана Медић, 31–49. Београд: Музиколошки институт САНУ. / Николић, Мирјана. 2015. „Музички програми Радио Београда (Sender Belgrad) између два светска рата (од ескапизма до врхунских уметничких домета)”. У *Радио и српска музика*, уредила Ивана Медић, 31–49. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Rejović, Roksanda. 1986. „Певачка друштва 2”. У *Scensko muzičko izvođaštvo 1831–41*, posebno izdanje. Београд: Pro musica. / Пејовић, Роксанда. 1986. „Певачка друштва 2”. У *Сценско музичко извођаштво 1831–41*, посебно издање. Београд: Pro musica.
- Rakočević, Selena. 2004. „Šta je to igra? Etnokoreološki pogled na terminološka i konceptualna određenja pojma”. *Dani Vlade S. Miloševića*, уредио Dimitrije Golemović, 96–117. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука и Vedes Београд. / Ракочевић, Селена. 2004. „Шта је то игра? Етнокорееолошки поглед, на термиолошка и концептуална одређења појма”. У *Дани Владе С. Милошевића*, уредио Димитрије Големовић, 96–117. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука и Vedes Београд.
- Ranisavljević, Zdravko. 2021. „Kolo: tradicionalni ples u Srbiji – kontekstualni i formalni aspekti”. *Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu*. / Ранисављевић, Здравко. 2021. „Коло: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти”. *Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду*.

- Škovran, Olga. 1965. „Scenska primena narodnih igara u ansamblu 'Kolo'”, *Godišnjak grada Beograda*, knj. XI–XII, Beograd: Novinsko izdavačko preduzeće „Sedma sila”, 431–464. / Сковран, Олга. 1965. „Сценска примена народних игара у ансамблу 'Коло'”, *Годишњак града Београда*, књ. XI–XII, Београд: Новинско издавачко предузеће „Седма сила”.
- Šantić, Jelena. 1995. „Inkorporiranje folklornih elemenata u koreografiju baleta domaćih kompozitora”. У *Srpska muzička scena*, uredila Nadežda Mosusova, 501–510. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Шантић, Јелена. 1995. „Инкорпорирање фолклорних елемената у кореографију балета домаћих композитора”. У *Српска музичка сцена*, уредила Надежда Мосусова, 501–510. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Vesić, Ivana. 2015. „Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне 'педагогије'”. У *Radio i srpska muzika*, uredila Ivana Medić, 15–29. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана. 2015. „Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне 'педагогије'”. У *Радио и српска музика*, уредила Ивана Медић, 15–29. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Vesić, Ivana i Vesna Peno. 2017. *Između umetnosti i života. O delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана и Весна Пено. 2017. *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.

ЗВУЧНИ ИЗВОРИ

- Milanović, Žarko. 2005. *Zapisano u vremenu*, CD I–III. PGP RTS 406355.
- Pavlović Carevac, Vlastimir. 1997. *Narodni orkestar Vlastimira Pavlovića Carevca (1954–1964)*, D. M. Obradović (ur.), CD I–III, ПГП РТС 403255. / Павловић Царевац, Властимир. 1997. *Народни оркестар Властимира Павловића Цареваца (1954–1964)*, у Д. М. Обрадовић (ур.).

ДРУГИ ИЗВОРИ (КЊИЖИЦЕ, КАТАЛОЗИ)

- Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1997. / *Катедра за музикологију и етномузикологију*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Katalog Nacionalni Ansambl „Kolo”*, Beograd: Ansambl „Kolo”, 2008. / *Каталог Национални Ансамбл „Коло”*, Београд: Ансамбл „Коло”.

VESNA BAJIĆ STOJILJKOVIĆ

THE PROCESS OF SHAPING *STAGE FOLK MUSIC*
THROUGH THE PRISM OF THE DEVELOPMENT OF *FOLK DANCE CHOREOGRAPHY*

(SUMMARY)

Folk dance choreography (shortly FDC) is a unique phenomenon of artistic expression that has dance and music as its primary structural elements. Understanding the historical processes in the development of FDC in a particular place and time raises an important question about the history of *stage folk music*. Considering the fact that in many countries FDC is connected with the preservation and reconstruction of elements from traditional village settings, as a bearer of national music histories, much historical data (documents, video and audio recordings) from the 1950s onwards provide information on the continuous intertwining of different dance and musical elements that arise from shared cultural substrata.

In the case of Serbia, FDC also has a significant role in music historiography. As the act of performing and creation, it appeared in the 1930s, in the urban environment of old Belgrade with the first creations of Maga Magazinović, a representative choreographer of the modern dance genre, who used folk melodies for some of her choreographies. After the Second World War, with the establishment of many cultural-artistic societies (KUDs) in Belgrade and other towns in Serbia, as well as the professional ensemble “Kolo” in Belgrade, the attitude towards stage folk music in FDC has changed. Concerning its usage, performance and orchestration, music played a crucial role, which was promoted on Radio Belgrade. Nowadays, the music in FDC shows many differences compared to previous decades. In this article I conceptualise the term *stage folk music* and discuss its historical development through the development of FDC in the period specified. The research is based on the available data, with the reference to the musical analysis of particular, well-known FDC, which were created by different authors during the period of almost seventy years. I discuss the significant role that FDC has in creating present music history which arises in modern cultural environments in Serbia, the Serbian diaspora and the Balkans, influencing the development of other stage music and dance forms.