

Мирјана Закић

mira.zakic@gmail.com

Факултет музичке уметности

Београд

ДОДОЛСКЕ ПЕСМЕ: ТРАДИЦИЈА И МОДЕРНОСТ¹

Додолски обред, као контекстуално специфична, кодирана форма, чији је ток јасно уређен и установљен традицијом у времену сушних дана календарске године, уључивао је и вокални израз, који је великим делом био у складу са музичким дијалектима српских области. Ове, по функцији молитве за кишу, подразумевале су одређено понашање и радње, које би требало да потпомогу извршењу самог циља. У фокусу рада је извођење додолских песама у традиционалном контексту са извесним локалним специфичностима, а потом и реинтерпретације ових песама у деконтекстуализованим оквирима, а у духу популарне музичке културе (кључно, world music fusion стила). Мас-медијске презентације у модерном времену укључиле су промене у перцепцији, доживљавању и економији музике, а значајно допринеле устоличењу универзалног, глобалног, музичко-поетског (обредног) израза.

Кључне речи: додолски обред, додолске песме, традиција, модерност, локално, глобално

ТРАДИЦИОНАЛНИ КОНТЕКСТ

Додолски обред, који је извођен у сушном, пролећно-летњем периоду, имао је важно место у српској народној аграрној години.² Циљ ових „ритуалних молитви“ за кишу био је да се обезбеде повољни климатски услови у тренутку када су они неопходни за опстанак вегетације и пресудни за судбину друштвене заједнице.

Додолску поворку (*додоле, додолке, додолице, папаруге, пе(р)перуге, переруде...*) чиниле су девојке или девојчице, чији број као и старосна граница нису били јасно

¹ Рад је резултат истраживања на пројекту *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (бр. 177024) Факултета музичке уметности у Београду, финансираног од стране Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

² Према старијим записима, како истиче Слободан Зечевић, овај обред практикован је у одређеном временском периоду – од Ђурђевдана до Петровдана или Спасовдана (Zečević 1973: 127-133).

одређени. Мушке поворке ретко су бележене,³ а учешће Ромкиња, односно ромске деце, у неким крајевима Србије прати се од средине 19. века⁴ (Караџић [1852] 1972: 128).

Поред тога што је морала да буде „ритуално чиста“ (чедна), главна личност – *додола* – требало је да испуни одређене услове (да буде најмлађе дете; особа без родитеља или рођена након смрти свога оца, девојка лепог изгледа.); Кулишић – Петровић – Пантелић 1970: 108-109; Зећевић 1973: 133-135; Недељковић 1990: 69-70; Васић 2004: 108).

Учеснице овог обреда биле су босоноге, обучене углавном у дуже кошуље прекривене зеленилом (травама, лишћем, цвећем), а главу додоле уоквиривао је венчић исплетен од гранчица и разног цвећа.⁵ Њихов опход подразумевао је обилазак сеоских домаћинстава: пред сваком кућом додола је играла, док су њене пратиље изводиле песме. Овај чин се завршавао поливањем додоле или свих учесница водом, потом, даривањем од стране укућана (што је, сагласно начелу реципрочности, знак оствареног контакта).

Етнолошка тумачења обредних радњи углавном се свде на повезивање три формално-религијска концепта: магије, култа и жртве (Ковачевић 1985: 80-83).

Поступак поливања водом и прекривање додола зеленилом указује на суштину обредног специфичног десигнатума,⁶ представљеног идејом призивање кише која треба да помогне расту вегетације. Обредно „маскирање“ зеленилом (симболом природе и вегетације) успоставља значење путем аналогije, односно тиме што визуелно сугерише објект на који се односи.

Игра додоле је солистичког, импровизационог карактера, а чине је брзи окрети, скокови и ситни покрети ногу са наглашеним „набијањем земље“. Функција окрета се тумачи у контексту привлачења ветра који ће донети кишне облаке, док се покретима ногу

³ Вук Стефановић Караџић наводи *прпоруше*, групу нежењених момака са старешином (под називом *прпац*), који у сушном времену у Далмацији, Котару, обилазе куће, певају и играју са зеленим гранам и цвећем, како би призвали кишу (Караџић [1852] 1972: 616-617). О обреду под овим називом који је извођен у планинским областима, видети и: Зећевић 1973: 133.

⁴ Ово се несумњиво односи на северније крајеве Србије, будући да су у јужнијим, нарочито југоисточним областима носиоци додолског обреда, све до његовог нестанка из народне праксе (до последњих деценија 20. века), биле доминантно или искључиво Српкиње (Вукичевић-Закић 2002: 101).

⁵ Етнографска грађа садржи и податке о некадашњем мотиву култне нагости код додола. Покривање наог тела зеленилом тумачи се на нивоу ефикаснијег достизања жељеног циља, а њихово касније одевање сматра се „уступком паганства хришћанском моралу“ (Зећевић 1973: 135-136; видети и: Недељковић 1990: 69-70).

⁶ Под „специфичним десигнатумом“ подразумевам појам на који упућује конкретан обред, а под „универзалним десигнатумом“ – заједничку идеју свих обреда у народном годишњем циклусу (идеју плодности). Шире о томе, видети у: Закић 2009: 54.

приписује својство рађања плодова из земље и молбе упућене прецима да и они допринесу призивању кише (Васић 2004: 108).

Иконичка и индексна знаковна обележја ритуалних чинова⁷ (изливање воде, играчки покрети), као и симболичко значење биљака којима се обавија тело (првенствено врбе) или којим се прскају укућани (босиљак) упућују на посредничку улогу додола између људског света, с једне, и света тајанствених бића или света мртвих, с друге стране (Раденковић 1996: 224-231). Улогу додоле као медијатора између „овог“ и „оног“ света потцртавају одласци учесница на гробље у неким крајевима источне Србије и привезивање крста са незнаног гроба за ногу додоле, те потапање крста по завршетку опхода (Zečević 1973: 139-140; Миљковић 1978: 152; Васић 2004: 76-77).

Чин изливања воде на додолу тумачен је од стране појединих истраживача и као остатак некадашњег стварног жртвовања људи, у циљу постизања доброг односа са духовним силама (Zečević 1973: 173-140). „Потапањем“ додоле у реци завршавао се овај обред у селима Азбуковице (Васић 2004: 74). У контексту сличних бројних примера, и чишћење цркве након опхода у неким селима Косова, те остављање кеса са смећем изнад реке или потока, интерпретира се као предавање жртве води у циљу изазивања кише (Zečević 1973: 142).

Очуваност локалних специфичности у извођењу додолског ритуала све до времена његовог нестанка из праксе (током друге половине 20. века), базирана је на „начелу посредности (са читавим системом знакова као носиоцима симболичких порука и жеља)“ и „начелу понављања“, који се иначе сматрају кључним за ток комплетне „обредне стварности“ (Кrnjević 1986: 9-10, 288-289). Имајући у виду суштину обредног синкретизма као јединствене целине у интеракцији текстова који припадају различитим системима: темпоралном, локативном, персоналном, акционалном, предметном, музичком, поетском, играчком (Lić 1983: 5-15; Толстој 1995: 141), јасно је да се знаковно својство свих текстова “ишчитава” у њиховом међусобном деловању (кроз интертекстуалну размену, односно, “дијалогске релације” текстова),⁸ у циљу образовања јединствене обредне поруке.

⁷ Иконички знак остварује значење на основу аналогије или квалитативне сличности са објектом на који се односи. Индексички знак успоставља значење на основу узрочног односа са референтним објектом, те директно упућује на њега. Симболички знак је произвољан, конвенционалан... О применљивости ових семиотичких појмова, видети: Закић 2009: 34-35.

⁸ Сагласно Бахтиновој (М. Бахтин) терминологији; према: D. K. Danow, Bakhtin and Lotman: 1988: 243.

Поред трагова дохришћанске традиције у додолском обреду, изразитост елемената хришћанског садржаја у овим опходима регистрована је у појединим крајевима централне и западне Србије – Таково и Азбуковица (Васић 2004: 74). Елементи као што су: одлазак учесница у цркву и причест; обилазак светог дрвета; образовање поворке од мештана села са свештеником и црквеним барјацима упућују на настанак христијанизоване варијанте опхода за кишу – крстоноша.

Спој двеју традиција – предхришћанске (паганске) и хришћанске – сагледава се и на нивоу поетског система. Реч „додо(ле)“, веома често се комбинује са лексемом „Бог“, како у основном поетском тексту (нпр.: „Додола се Богу моли“), тако и у припевном рефрену (нпр.: „Ој, додоле, мили Боже“). Реч „пиперуда“ јесте део текста у истој комбинацији (нпр.: „Пиперуда Бога моли“) у песмама са претходно поменутих припевним рефреном или његовом верзијом („Дај, Боже, дај“). Етимологија лексема „додо“ и „пиперуде“ нема јединствено научно објашњење; по виђењу неких научника, у називима ових обреда назиру се трагови култова словенских божанстава, првенствено Перуна – божанства грома и кише, и Дода – божанства влаге и растиња.⁹

За разлику од широко распрострањеног назива „додоле“ у Србији, назив „пиперуде“ забележен је у пракси појединих источних српских области, нарочито оних које се граниче са Бугарском (Висок, Заглавак). Таква термилошка специфичност наведеног ареала чини се логичном последицом утицаја бугарске народне праксе, у којој је овај обред познат под називом „пеперуда“ (видети, на пример: Стоин: 1975: 279-280). У прилог оваквом утицају говори и музичка мера 7/8 у примерима из наведених српских крајева, која је, попут и других асиметричних мера, веома карактеристична за бугарски музички фолклор.¹⁰

Универзална текстуална основа додолских песама садржана је у молби да падне киша и да роде усеви. У том смислу, цео поетски текст јесте жанровски, односно функционално детерминисан. Специфичност појединих примера из југоисточне Србије јесте присуство жанровски детерминисаног оквирног стиха („Ој, додоле, мили Боже“) или

⁹ О разним тумачењима ових назива видети: Зећевић 1973: 127-133; Филиповић 1986: 90-95, Босић 1996: 344; Големовић 2006: 530.

¹⁰ Другачији је став Димитрија Големовића, који сматра да је обред додола настао „на основи обреда пеперуде, кога је временом постепено мењао“ (Големовић 2006: 534).

стиха који се среће и у другим обредним песмама, такође у својству поетског оквира („Ој, убава, мала мома“).¹¹

Стереотипност додолских текстова упућује на „естетику истоветности“, која представља основу усмене књижевности. „Естетика истоветности“, сагласно тумачењу Јурија Лотмана (Ю. Лотман), базирана је на „потпуном поистовећењу сликаних животних појава с аудиторијуму већ познатим моделима – клишеима који су ушли у систем правила“ (Lotman 1970: 245).

Конструкциону поетску основу ових песама чини основни стих у симетричном осмерцу и припевни рефрен у: најчешће симетричном осмерцу, потом, седмерцу и ређе – алтернативним краћим или дужим метричким формама. У највећем броју примера, мелострофа је образована од два мелостиха, од којих је први у функцији основног стиха, а други – у својству рефрена.¹²

Опште карактеристике музичко (поетског) система су: јасна артикулисаност слогова, што значи да средства гласовне мимикрије нису (толико) изражена; антифоно извођење (као универзални начин интерпретирања обредних песама).

Анализа великог броја забележених додолских песама у Србији указује на доминацију мелодијско-ритмичког модела, чија обележја су: једногласна интерпретација; силабичан ток; квартно-квинтни тонски обим; дводелно-таласасто мелодијско обликовање са карактеристичним иницијалним терцним или кварталним покретом навише; склоност ка темперованом систему; ритмички образац представљен изохроним пулсом осмина у оквиру основног стиха и комбинацијом дужих и краћих нотних вредности на нивоу рефрена – припева (Zakić 2009).

Структурално другачији музички модел, заиста редак и својствен пракси планинских области југоисточне Србије, одликује се: једногласном или двогласном - бордунском фактуром; узаним, нетемперованим, тонским амбитусом – трикордалним или бикордалним низом; мелизматичним елементима; осцилаторном мелодиком са пратећим квоцајућим призвуком; сменом краћих и дужих ритмичких вредности у слободнијем ритмичком систему. Овај музички спецификум додолског обредног жанра забележен је у изолованијим крајевима југоисточне Србије – углавном у областима централно-балканског

¹¹ О оквирном стиху видети шире: Радиновић 2002.

¹² О другом, рејим, могућностима мелострофичне конструкције, као и метричке структуре стиха, видети шире: Годоровић 2000.

Шоплука (Dokmanović 1990: 134-161), које су познате по неговању бордунског стила и очувању древних културних слојева. По фактури бордунског двогласа показују сродност са двогласним додолским мелодијама из суседних, североисточних области Македоније (Величковска 2006: 41-42), средњезападне и југозападне Бугарске (Стоин 1975: 279-280).

Изложене карактеристике ових примера јасно их диференцирају од једногласних додолских песама из осталих крајева Србије и, у исто време их повезују са другим музичко-обредним жанровима. Имајући у виду да такве одлике претпостављају припадност старијем музичком слоју, поставља се питање дијахронијског следа регистрованих додолских музичких модела. Под претпоставком да је овај вокални жанр у свом архаичнијем облику познавао такође и двогласну интерпретацију, раритетно присуство оваквог музичког израза на територији Србије могло би се тумачити као последица одумирања старе вокалне праксе и преузимања додолских песама од стране Рома и/или искључиво деце. Овоме у прилог иде и чињеница да се двогласна музичка фактура у рудиментарнијим облицима очувала у изолованим планинским пределима српског дела централно-балканског Шоплука, док у равничарским пределима ове области егзистирају једногласне додолске песме које се срећу и на широј територији Србије (Dokmanović 1990: 134-155). С једне стране, несумњиво је да су етногенетски, антропогеографски и општи музичко-дијалекатски фактори утицали на формирање одређеног начина музичког изражавања у додолском обреду. С друге стране, могуће је да су у контексту слабљења некадашње обредне функције (што је најпре задесило комуникацијски приступачније крајеве) и промена персоналног система (на етничком и старосном плану), додолске мелодије и саме подлегале трансформацијама у правцу губљења (значајнијих) музичко-дијалекатских обележја. Такав ниво универзалнијег музичког моделовања био би, дакле, у вези са редукованијим контекстуалним оквиром и променама од стране учесника најмлађег узраста, а посебно ромских изођача, чије интерпретације такође лазаричких песама одликује једнообразност на ширем простору Србије (Вукичевић-Закић 2002: 101; Golemović 2006: 113-16). Очуваност (појединих) елемената у таквој процесуалности реферира на „двостраност концепта традиције“, односно на њено и есенцијалистичко поимање – као објекта са скупом есенцијалних елемената који обезбеђују препознавање традиције од стране њених носилаца – и на

конструктивистичко тумачење – као континуираног историјског процеса са променама које одговарају околностима у датом времену (Åkesson 2006: 5).¹³

...

МОДЕРНИ КОТЕКСТ

Након прекида обредног додолског континуитета у народној пракси Србије, песме овог жанра постале су део репертоара музичких група током последње деценије овог века. За разлику од неотрадиционалних певачких састава који негују и реконструишу аутентичан музичко-фолкорни израз, али ипак ретко изводе додолске мелодије, популарност додолских песама је изразита у презентацијама савремених група другачијег стилског усмерења. Реч је о вокалним или вокално-инструменталним саставима који се на веб сајтовима приказују као презентери „оригиналног споја традиционалног српског певања и новијих музичких праваца – панк, рок, реге, даб, техно...”, односно, „алтернативног етно звука” или ”world music fusion“ стила (група „Врело“ из Руме, која је основана 1999. године);¹⁴ „world music, етно и традиционалне музике“ (група „Чипкице“ из Загреба, основана 2008. године¹⁵ и група „Афион“ из Загреба, формирана 2003.);¹⁶ „обrade домаћих и страних поп-рок бендова, те револуционарних и народних песама у новим ангажманима” (група „Ле Збор” из Загреба, основана 2005.);¹⁷ „промовисања и одржавања народне песме... са модернијим аранжманима“ (певачка група „Прело“ из Београда, која делује од 2009. године)¹⁸. Као певани фолклорни узорак свим групама (иако то нигде није децидно наведено) послужила је, судећи по музичко-поетским карактеристикама, највероватније додолска песма из Брзе (југоисточна Србије), која иначе припада поменутом доминантном музичком обликовању овог жанра, а доступна је широј јавности захваљујући нотном запису Димитрија Големовића и звучном снимку (Големовић 2000: 226 и пример на пропратном ЦД-у бр. 47; Големовић 2006: 533, пример на ЦД- у бр. 16).

¹³ О различитим интерпретацијама традиције, од есенцијалистичког до конструктивистичког поимања, видети: Atkenson 2004: 149; Glassie 1995: 408-409. У савременом научном дискурсу доминира став о нужности примене обе истраживачке перспективе; видети нпр. Lundberg, – Malm – Ronström 2003: 8; Åkesson 2006: 5.

¹⁴ Доступно на: <http://www.vrelomusic.com/>; <http://www.vrelomusic.com/english/biography.html>, 5.3.2016.

¹⁵ Доступно на: <http://www.tradinetno.com/hr/cipkice/>, 5. 3. 2016.

¹⁶ Доступно на: <http://www.nenadkovacic.com/groups/detail/6>, 5. 3. 2016.

¹⁷ Доступно на: https://sr.wikipedia.org/sr/Le_Zbor, 5. 3. 2016.

¹⁸ Доступно на: <http://prelo.org/sr/o-nama.htm>, 5.3. 2016

Текст забележене песме остао је неизмењен у интерпретацијама модерних (женских вокалних) група, и гласи:

Ој, додоле, мили Боже,

ој, додо, додоле.

Ој, додоле, мили Боже,

ој, додо, додоле.

Ој, додоле, мили Боже.

Наша дода Бога моли

ситна киша да зароси,

наша поља да потопи, **додо (ој, додоле)**

Додо, додо, додо, додо!

И да роди нам пшеница **(додо),**

и кукуруз са два класа **(додо).**

Додо, додо, додо, додо!

Што молила умолила **(додо),**

ситна киша заросила **(додо),**

наша поља потопила **(додо),**

и родила нам пшеница **(додо),**

и кукуруз са два класа **(додо, додо... додоле).**

Наша дода Бога моли,

ој, додоле, мили Боже, **ој додоле.**

Одступања од икониичке цитатности у вези су једино са чешћим понављањем рефрена (на местима која су маркирана у поетском тексту) и његовим алтернативним појавностима у реинтерпретацијама поменутих група (које су постављене у заградама).

У погледу музичког израза, једноставна мелодијска линија фолклорног узорка надограђена је вишегласном (хорском) фактуром, којој се прикључује и инструментална звучност. Вокални аранжмани су (готово) идентични, прожети динамичким нијансирањем са кулминацијом на рефренским местима између појединих мелострофа. Фаворизовање ових рефрена путем високо интонираних и динамички истакнутих усклика праћено је

високим гестовима рукама или њиховим постављањем у циљу „ехо“ ефеката. Динамизацији тока на сцени доприносе и играчки покрети у наступима појединих група, попут „Чипкица“ – са мање упадљивим и једнообразним покретима,¹⁹ или „Врела“ – са изразитим, ефектним и разноликим телесним гестовима.²⁰

Иновација у односу на вокални фолклорни узорак садржана је и увођењем пратећег инструментаријума, најпре егзотичније звучности на инструментима, као што су: дицериду (традиционални аборицинијски дувачки инструмент) и кахон (перуански ударачки инструмент) уз звечке у извођењу „Чипкица“;²¹ ђембе (западно-афрички ударачки инструмент) у комбинацији са чинелима, виолином и гитарама у извођењу „Афиона“;²² ђембе и кахон у саставу са даирама и гитаром у интерпретацији „Ле Збора“;²³ ђембе, тарабука уз даире и гитару у извођењу „Врела“;²⁴ тарабука, тапан и даире у извођењу „Прела“.²⁵ Примена егзотичног инструменталног звука специфичног тембра одражава тежњу ка умрежавању различитих музичких светова и култура, што и јесте један од основних циљева представљања савремених група у оквиру world music сцене. Алтернативни вид изражавања групе „Врело“ уз електричну бас гитару и бубњеве, пропраћену енергичним телесним покретима певачица, манифестује потребу за спојем различитих музичких праваца (кроз синергију традиционалног са првенствено рок звуком).²⁶

Модернизација традиције одвија се, дакле, у духу транскултуралног и мултикултуралног позиционирања музике, кроз садејство са звучним изразом егзотичних заједница и Западне културне сфере (мерила модерности), као основним одредницама „world music fusion“ стила. Конкретни примери преобликовања традиције базирани су на концептима рекреирања (очувања основне мелодије и поетског текста), трансформације (свесним променама фактуре и форме у аранжираним реализацијама) и иновације

¹⁹ Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=FB0fPwp9X6I>, 5. 3. 2016.

²⁰ Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=qbfkTDIGhOs>, 5. 3. 2016. Видети и пример бр. 13 са видео издања групе „Врело“: *VRELO: Погледај ме како певам (Hear My Song)*, LIVE. Снимљено у Културном центру Рума, 2012, СОКОЈ.

„Погледај ме како певам, ко да нике бриге немам“, Рума, 2012.

²¹ Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=FB0fPwp9X6I>, 5. 3. 2016.

²² Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=NR6FQOrgGCM>, 5. 3. 2016.

²³ Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=ofHLcLdOa2E>, 5. 3. 2016.

²⁴ Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=sg8WIQTi6I0>, 5. 3. 2016.

²⁵ Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=5lumwdRrOKg>, 5. 3. 2016.

²⁶ Видети пример бр. 13 са њиховог видео издања: *VRELO: Погледај ме како певам (Hear My Song)*, LIVE. Снимљено у Културном центру Рума, 2012, СОКОЈ..

(жанровског прожимања, односно, миксом традиционалног и других, различитих музичких идиома).²⁷

У условима потпуне измештености из обредног контекста свакако да додолске – музичке, поетске и играчке компоненте – добијају аутономна својства и истакнуту естетску функцију. Другим речима, утилитарно својство музике – где су њени ефекти „споредни на учинак друштвене ситуације“ уступило је место артистичкој функцији – „где је сама музика кључни чинилац доживљаја“ (Bleking 1992: 59-60). Креирана у складу са естетским нормама у савременим социокултурним околностима, које и сама креира, обредно неутрална и деконтекстуализована музика постаје вредна сама по себи, а не по ономе што је означавала.²⁸ Промена музичког кôда, која прати све веће друштвено-историјске преломе, по виђењу Жака Аталија (Jacques Attali), јесте и промена начина слушања, као и економије музике (Attali 1983: 61). У контексту њене савремене егзистенције популарна музика се вреднује као спектакл, као напредни, али и тржишно исплатив аудио-визуелни материјал. У односу на усмене текстове из аутентичне ситуације, са својствима отворене, вишеваријантне форме која комуницира са затвореним контекстом, нови, стилизовани вокално-инструментални облици добијају супротна обележја: фиксирану форму и комуникацију са отвореним контекстом. Веза са широким аудиторијумом омогућена је простором деловања савремених група у „живим аренама“ (концертне сале, фестивали...) и „медијским аренама“ (радио, ТВ, аудио и видео издања, Интернет...) (Lundberg – Malm – Ronström 2003: 335). Фиксирана форма додолских песама, односно, њена универзалност у извођењу различитих модерних састава – која се испољава на нивоу једнообразног поетског текста, (готово) идентичног вишегласног аранжмана, примене одређених инструмената – несумњиво је резултат представљања ових група на дигиталним просторима (кључно на интернет порталима, где су њихове презентације додолских песама објављиване у периоду од 2010. до 2013. године). Потврда тога је и

²⁷ Концепти су преузети из студије Ингрид Акесон о савременим процесима ревитализације шведске вокалне фолкорне музике (Åkesson 2006). Овај модел је очигледно применљив за сагледавање начина преобликовања традиције у одговарајућим друштвено-историјским процесима различитих култура.

²⁸ С тим у вези и не чуди готово потпуни изостанак потребе ових група да присутни аудиторијум на својим наступима информише о значењу додолског обреда у народној пракси и песама које су биле његов саставни део (кратку информацију о томе даје чаница састава „Ле Збор“: доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=ofHLcLdOa2E>, 5. 3. 2016. Не изненађује ни то да костимографска обележја, која су униформна на нивоу појединачних вокалних ансамбала, а свакако представљају важан део визуелне иконографије, ни на који начин не алудирају на костимографске елементе у вршењу додолског чина.

интерпретација додолских песама од стране женског камерног састава „Mokosh” из Торонта (постављена на порталу 2014. године),²⁹ са истим поетским садржајем и мелодијском линијом, коју прате ђембе, тарабука, даире и звечке. Дакле, с обзиром на чињеницу да ове групе делују независно, ефекти нарочито „медијских арена” са подразумевајућом дифузионистичком мрежом су очигледни. Несумњиво је, такође, да су мас-медијски простори убрзали процес детериторијализације и ретериторијализације, а тиме значајно допринели поништавању локалних специфичности и успостављању глобалног музичког језика.

ЛИТЕРАТУРА

Åkesson, Ingrid. „Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers (Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization)”, 2006.

Доступно на: http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_9/akesson/index.html, 5. 2. 2010.

Atali, Žak. *Buka (ogledi o ekonomiji muzike)*. Beograd: Vuk Karadžić, 1983.

Atkenson, David. „Revival, Genuine or Spurious?” *Folk Song: Tradition, Revival, and Re-Creation*. Eds: Ian Russell & David Atkenson. Aberdeen University of Aberdeen - Elphinstone Institute, 2004, 144-162.

Bleking, Džon. *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit, 1992.

Босић, Мила. *Годишњи обичаји Срба у Војводини*. Нови Сад: Музеј Војводине, 1996.

Васић, Оливера. „Игре у обредним поворкама зимског и сушног периода године“. *Етнокореологија: трагови*. Београд, 2004, 106-110.

Васић, Оливера. „Лепота чаролије на примеру три начина извођења додолског обреда у Србији“. *Етнокореологија: трагови*. Београд, 2004, 73-80.

Величковска, Родна. *Музички дијалекти у македонском традиционалном народном певању* (докторски рад, одбрањен на ФМУ у Београду), 2006. Рукопис.

Вукичевић-Закић Мирјана. „Трансформација обредних песама“. *Јосиф Маринковић (1851-1931), Музика на раскрићу два века*. Нови Бечеј: Раднички дом „Јован Веселинов Жарко“, 2002, 97-109.

²⁹ Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=-TdqtxSl4jM>, 5. 3. 2016.

- Glassie, Henry. „Tradition”. *Journal of American Folklore* 108 (1995), 408-409.
- Golemović, Dimitrije O. „Romi i srpska obredna praksa“. *Čovek kao muzičko biće*. Ur. Ivan Čolović. Beograd: Biblioteka XX vek, 2006, 109-121.
- Големовић, Димитрије О. *Рефрен у народном певању (од обреда до забаве)*. Београд: Реноме – Бијељина, Академија уметности – Бања Лука, 2000.
- Големовић, Димитрије О. „О рефрену, опет, али, скоро сигурно, не и последњи пут“. *Историја и мистерија музике (у част Роксанде Пејовић)*. Београд: ФМУ, 2006, 521-535.
- Danow D. K., Bakhtin and Lotman. „Novel and culture” *Semiotics of Cultur*. Eds: Henri Bross and Rebecca Kaufmann. Helsinki: ARATOR INC, 1988: 233-244.
- Dokmanović, Jasminka. *Ženske obredne pesme za plodnost u srpskom delu centralnobalkanskog Šopluka (Oblasti planinske Gornje Pčinje, Krajišta i Vlasine)* (magistarski rad, odbranjen na FMU u Beogradu), 1990. Rukopis.
- Zakić, Mirjana. „Rainmaking songs (dodole songs) in Serbia“, *Македонски фолклор*, год. XXXV, бр. 67. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 2009, 249-271.
- Закић, Мирјана. *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије* Етномузиколошке студије – дисертације, свеска 1. Београд: ФМУ, 2009.
- Zečević, Slobodan. *Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru*, Izdanja muzeja grada Zenice, Radovi V, Zenica, 1973.
- Караџић, Вук Стеф. *Српски рјечник*, [Беч, 1852). Београд: Нолит, 1972.
- Ковачевић, Иван. *Semiologija rituala*. Beograd: Prosveta, 1985.
- Krnjević, Hatidža. *Lirski istočnici (iz istorije i poetike lirske narodne poezije)*, Beograd: BIGZ – Jedinstvo, 1986.
- Кулишић, Шпиро – Петровић, Петар Ж. – Пантелић, Никола. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.
- Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija*. Beograd: Prosveta, 1983.
- Lotman, J. M. *Predavanja iz strukturalne poetike (uvod, teorija stiha)*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
- Lundberg, Dan – Malm, Krister – Ronström, Owe. *Music, Media, Multiculture: Changing Musicscapes*, Svenskt Visarkiv, 2003.
- Недељковић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић, 1990.

Миљковић, Љубинко. *Бања (рукописни зборник) – Етномузиколошке одлике и записи архаичке и новије вокалне и инструменталне музичке традиције сокобањског краја*. Књажевац: Нота, 1978.

Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Посебна издања, књ. 67, Балканолошки институт САНУ у Београду. Ниш: Просвета, 1996.

Радиновић, Сања. „Оквирни стих у српском вокалном наслеђу”. *Музика кроз мисао*. Београд: ФМУ, 2002, 115-132.

Стоин, Васил. *Народни песни от Самоков и Самоковско*. Софија: БАН, 1975.

Тодоровић, Јелена. *Додолске песме у Србији* (семинарски рад са ФМУ у Београду), 2000. Рукопис.

Толстој, Никита И. *Језик словенске културе*, Ниш: Просвета, 1995.

Филиповић, Миленко. „Трагови Перунова култа код Јужних Словена”, *Трачки коњаник*. Београд: Просвета, 1986.

ДИСКОГРАФИЈА:

Видео издање групе „Врело“: *VRELO: Погледај ме како певам (Hear My Song)*, LIVE. Снимљено у Културном центру Рума, 2012, СОКОЈ.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ:

<http://www.vrelomusic.com/>; <http://www.vrelomusic.com/english/biography.html>

<http://www.tradinetno.com/hr/cipkice/>

<http://www.nenadkovacic.com/groups/detail/6>

https://sr.wikipedia.org/sr/Le_Zbor

<http://prelo.org/sr/o-nama.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=FB0fPwp9X6I>

<https://www.youtube.com/watch?v=qbfkTDIGhOs>

<https://www.youtube.com/watch?v=FB0fPwp9X6I>

<https://www.youtube.com/watch?v=NR6FQOrgGCM>

<https://www.youtube.com/watch?v=ofHLcLdOa2E>

<https://www.youtube.com/watch?v=sg8WlQTi6I0>

<https://www.youtube.com/watch?v=5lumwdRrQKg>

<https://www.youtube.com/watch?v=-TdqtxSl4jM>

Mirjana Zakić

THE *DODOLA* SONGS: TRADITION AND MODERNITY

Summary

The *dodola* ritual, which has been traditionally performed annually during the drought periods, included vocal expression which largely corresponded to the musical dialects of various Serbian regions. The ritual functioned as an invocation for rain and consisted of ritual and symbolic behavior such as, for instance, ‘dressing-up’ of its female participants which served as a syncretic action for achieving the given goals. The paper focuses on performance of *dodola* songs firstly in their traditional context and then on the contemporary music scene and in digital forms based on transformations of mentioned ritual music forms. The characteristics of *dodola* music texts in contemporary interpretations (choir, multi-voice arrangements, accompanying instrumental sounds) and the ways of their staging correspond to the spirit of popular music culture. Given that both vocal and vocal-instrumental bands in contemporary context manifest almost identical music idioms, the paper considers the interrelations along the lines of traditional/local and contemporary/global with changes in perception, reception and the economy of music.