

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Факултет музичке уметности у Београду
Катедра за музикологију и етномузикологију
Одсек за етномузикологију

мр Сања Ранковић

ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКТИ ДИНАРСКИХ СРБА У ВОЈВОДИНИ

- докторска дисертација –

ментор:
доцент др Мирјана Закић
лектор:
Весна Чолаковић-Јовановић

Београд, 2012.

САДРЖАЈ

УВОД	4
1. ДИНАРЦИ У КУЛТУРНИМ АРЕАЛИМА БАЛКАНА И ЊИХОВО НАСЕЉАВАЊЕ ВОЈВОДИНЕ	8
1.1. Динарци у расним теоријама	8
1.2. Динарци у Војводини (досељавање и прилагођавање новој средини)	16
2. СТИЛ, ДИЈАЛЕКАТ, ТРАДИЦИЈА	29
2.1. Стил – основне поставке појма и рефлексije на етномузиколошка истраживања.....	30
2.2. Појам музичких дијалеката у етномузикологији	41
2.3. Традиција	49
2.4. Стил – дијалекат – традиција – традиционална музика.....	55
3. ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКТИ КАО КОДИРАНЕ СТРУКТУРЕ	61
3.1. Систем кодова	63
3.2. Структура кода – оса парадигме и синтагме	66
3.3. Денотација и конотација	69
4. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР АНАЛИЗЕ ВОКАЛНИХ ДИЈАЛЕКАТА	71
4.1. Класификација динарских вокалних дијалеката	72
4.2. Етноекспликација	78
4.3. Поетски и музички код (примена система кодова на анализу вокалних дијалеката)	81
4.4. Семантика музичких текстова – корелативност музичког система (систем знања)	90
5. ЦРНОГОРСКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ	96
5.1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику	99
5.2. Поетски код.....	100
5.3. Музички код.....	106

6. ХЕРЦЕГОВАЧКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ 123

6. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику..... 129
6. 2. Поетски кôд 132
6. 3. Музички кôд 136

7. КУПРЕШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ 155

7. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику 158
7. 2. Поетски кôд 160
7. 3. Музички кôд 163

8. КРАЈИШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ 173

8. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику 181
8. 2. Поетски кôд 185
8. 3. Музички кôд 197

9. ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ ДАЛМАТИНСКЕ ЗАГОРЕ 218

9. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику 221
9. 2. Поетски кôд 223
9. 3. Музички кôд 229

10. ЛИЧКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ 245

- 10.1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику 245
10. 2. Поетски кôд 247
10. 3. Музички кôд 253

11. БАНИЈСКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ	264
11.1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику	267
11. 2. Поетски кôд	268
11. 3. Музички кôд	273
12. КОРДУНАШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ	286
12.1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику	290
12. 2. Поетски кôд	291
12. 3. Музички кôд	297
13. КОМПАРАЦИЈА ВОКАЛНИХ ДИЈАЛЕКАТА	311
13.1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за традиционалну музику	311
12. 2. Поетски кôд	313
12. 3. Музички кôд	318
14. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА: „И ТАМО И ОВДЕ“ – МУЗИКА И ИДЕНТИТЕТ.....	326
ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)	343
ПРИЛОГ	363
Нотни примери са текстовима песама	364
Црногорски вокални дијалекат	365
Херцеговачки вокални дијалекат	413
Купрешки вокални дијалекат	447
Крајишки вокални дијалекат	468
Вокални дијалекат Далматинске Загоре	535
Лички вокални дијалекат	566
Банијски вокални дијалекат	598
Кордунашки вокални дијалекат	627
Списак казивача по азбучном регистру	670
Списак нумера на приложеном диску	679

УВОД

Вокална пракса Војводине¹, као мултинационалне и трансмисионе области, пружа бројне перспективе сагледавања различитих музичко-фолклорних појава. Оквиру посебно интригантних етномузиколошких истраживања припада проучавање певачког наслеђа досељеника из појединих делова западног и југозападног Балкана, који су у више наврата током XX века населили Војводину (делови Црне Горе, источне Херцеговине, Купреса, Босанске Крајине, Далмације, Лике, Баније и Кордуна). Интензивније бављење музичком традицијом ових миграната, у последње две-три деценије, резултирало је драгоценом сакупљеном грађом, која је једним делом похрањена у приватним фоноархивима, а другим делом доступна широј јавности – у виду рукописних и публикованих студија.²

Постојећи извори који се односе на музичко наслеђе досељеника не дају комплетан увид у вокалну праксу свих поменутих миграната, те је жеља за спознајом вокалног тоталитета покренула личну истраживачку активност. С обзиром на то да досељеници долазе из различитих географских области, јавила се потреба за поентирањем разлика у њиховом музичком изражавању. Зато је посебна пажња усмерена на маркирање носилаца певачког знања и начине његовог преношења и очувања, реконструкцију музичког прилагођавања новим условима живота (од досељавања до данас), утврђивање нивоа разградње појединих сегмената вокалног оквира и улогу музике у савременом друштву.

При одређењу саме теме поставило се питање дефинисања и употребе назива **Динарци** у научном и колоквијалном дискурсу, што је посебно расветљено у првом поглављу рада. Трагајући за његовим значењем у дијахронијском оквиру, писани извори упућују на ране теорије и бројне покушаје разматрања културних ареала на Балкану.³ Евидентно је да од Еугена Питарда (Eugène Pittard)⁴ и Јована Цвијића,⁵

¹ Под појмом Војводина подразумева се административни оквир северне српске покрајине.

² Комплетан расположиви материјал коришћен је за израду ове студије.

³ Према: Jan Czekanowski, *Zur Rassekunde der Serbokroaten*, en.wikipedia.org/wiki/Jan_Czekanowski#Books (у оригиналу: Jan Czekanowski, *Zur Rassekunde der Serbokroaten*, Sl. Rdsch, VI, 1934); Eugen Pittard, *Les peuples des Balkan*, Paris-Neuehatel, books.google.com/./Les_peoples_des_Balkans.ht... (у оригиналу: Eugène Pittard, *Les peuples des Balkan*, Paris-Neuehatel, 1916); Јован Цвијић, *Балканско полуострво*, сабрана дела, књ. 2, САНУ, Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987; Герхард Геземан, *Црногорски човјек*, Библиотека Етнос/ЦИД, Подгорица, 2003. (у оригиналу: Gerhard Geseman, *Der montenegrinische mensch, Zar Literaturgeschichte und Charakterologie der Patriarchalrat*, Prag, 1934); Dinko Tomašić, *Društveni razvitak Hrvata*, Hrvatska naklada, Zagreb, 1937.; Milovan Gavazzi, *Vrela i sudbine narodnih tradicija kroz prostore, vremena i ljude, etnološke studije i prilozii iz inozemnih zemalja*, Zagreb, 1978, 184-194; Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Просвета, Београд, 2000.

⁴ Видети: Eugen Pittard, *нав. дело*.

⁵ Видети: Јован Цвијић, *нав. дело*.

термин Динарци представља научни конструкт који означава становнике Балкана, од Истре и Алпа све до Епира. Политизација појма у последњој деценији XX века учинила га је мање популарним у научним наративима, те је понекад повезиван са различитим политичким идеологијама.⁶ Паралелно са овом појавом, у свакодневном говору расла је популарност назива **Динарци**, **динарски Срби** или **динарска култура**, тако да данас овај назив (као именица или придев) има своју легитимну употребу како у научним, тако и у ширим круговима. Стиче се утисак да је термин из строго научног поља временом транспонован у шире социјалне оквире, нарочито оне који су (као део масовне културне датости) везани за аматерско бављење фолклором. Конструисањем назива Динарци успоставља се заједнички именитељ за становнике досељене из кршевитих географских предела Балкана. Стога, динарска музичка култура представља важан сегмент културног израза становништва чија је дислокација унела велике промене у војвођанску друштвено-историјску равн. Најизразитија досељавања Динараца на простор Војводине десила су се након Првог и Другог светског рата. У оба случаја држава је спровела аграрну реформу и прерасподелу земљишног фонда, исељавајући житеље из сиромашних предела Југославије (углавном динарских области) у плодне равнице, посебно Војводину. Поред студија Бранислава Лекића,⁷ које детаљно описују обе колонизације, значајни су бројни чланци у „Југословенском дневнику“ о свакодневним проблемима у колонијама после Првог светског рата.⁸ Највећи број Динараца насељен је на подручје Војводине након Другог светског рата, али се чини да услед тешких послератних околности нису добили одговарајућу пажњу јавности. Није се пуно говорило о њима, а политичка власт је покушала да их обезличи бројним забранама које су се односиле на испољавање културних и религијских особености. Мора се констатовати и недовољно интересовање научних кругова (посебно из области етнологије, антропологије, лингвистике) за расветљавање живота и културног модела миграната.

Економске миграције Динараца које су се одвијале шездесетих и седамдесетих година, колико је познато, не помињу се у писаним изворима. О њима се сазнаје на основу интервјуа са саговорницима који су се у том раздобљу населили у Војводину. Посебно интересовање друштва за динарске Србе и њихову музику актуелизовано је тек након грађанског рата у бившој СФРЈ, услед кога је уследио велики избеглички талас, посебно 1995. године. Чини се да је у том периоду и самим динарским Србима музика представљала начин да оживе успомене из матице, освесте своје постојање и изборе се за поштовање у новој средини.

У оквиру другог поглавља теоријски се разматра термин **вокални дијалекат** у светлу постављене теме рада. Особеност музицирања појединих динарских група указивала је на потребу увођења појма вокални дијалекат као научног конструкта, ради

⁶ Видети: Jakša Primorac, „Dinanci i Balkanci. Istraživanja dinarskog mentaliteta u hrvatskoj i srpskoj znanosti u 20. stoljeću“, *II Zbornik radova Godišnje konferencije Hrvatskog etnološkog društva (Split, svibanj 2002)*, Posebno izdanje hrvatskog etnološkog društva, 2004 (rad u štampi).

⁷ Видети: Богдан Лекић, *Аграрна реформа и колонизација у Југославији 1945-1948*, Архив Србије, Београд, 1997; Исти, *Аграрна реформа и колонизација у Југославији*, Удружење ратних добровољаца 1912-1918, њихових потомака и поштовалаца, Јавно предузеће Службени лист СРЈ, Београд, 2002.

⁸ Часопис „Југословенски дневник“ излазио је између два светска рата.

оперативнијег аналитичког процеса. У склопу дијалеката разматраће се творевине које се сматрају традиционалном музиком према емском тумачењу и које реферирају на матичне области досељеника. Основни елементи дијалекта биће профилисани кроз различите стилске карактеристике, што ће захтевати прецизно дефинисање односа стил – дијалекат – традиционална музика. Стога ће у концептуализацији поменутих односа бити употребљен научни потенцијал сродних дисциплина (музикологија, лингвистика, поезика, филозофија, архитектура, етнологија и антропологија). Ради лакшег дефинисања вокалног дијалекта и његове експликације, у овом раду су сагледани досадашњи етномузиколошки домети на пољу проучавања вокалних дијалеката. У том контексту, већина музичких истраживања исходи из лингвистичких проучавања која су почела још у XIX веку у радовима младограматичара, а наставила се у прошлом, са представницима лингвистичке географије. Шире научно поимање дијалекта и његова примена на друге културне тековине, иницирано тумачењем слависте Никите Иљича Толстоја (Никита Иљич Толстой),⁹ дало је плодне резултате у истраживању вокалних дијалеката, посебно од руских, бугарских, литванских и македонских етномузиколога. Картографисање појединих музичких појава у већини радова представља једну од базичних метода, која може да буде проблематична уколико се не узме у обзир историјска перспектива разматрања ових појава. Идентификација динарске вокалне праксе у Војводини, заједно са (ре)дефинисањем стила, дијалекта и традиционалне музике, те одређење њиховог односа, представља једно од кључних питања ове научне студије.

Треће поглавље рада разматра вокалне дијалекте као кодиране структуре. Промишљање о вокалном дијалекту засновано је на концепту Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure), према коме је језик подељен на систем знакова који припада одређеној друштвеној заједници.¹⁰ Исказивање дијалеката кроз систем знања – кодова који се памте као тоталитет музичког потенцијала и преносе путем музичке реализације постојећег знања, укључиће и достигнућа других научних дисциплина; разматраће музике као језика потврђује велику применљивост првенствено лингвистичке науке.¹¹

У складу са претходно изнетим чињеницама утврђен је методолошки оквир анализе вокалних дијалеката који је образложен у четвртом делу студије. Аналитички процес вокалних дијалеката динарских Срба у овом раду представља концепт заснован на структуралној анализи са основним елементима семиотике музике. Појединачни сегменти разматрања биће поткрепљени адекватним подацима из литературе који реферирају на музичке карактеристике матичног подручја. Драгоцена сазнања о музичкој традицији матичног простора пружиле су бројне студије Фрање Кухача, Лудвика Кубе, Цвјетка Рихтмана, Владе Милошевића, Миодрага Васиљевића, Јерка Безића, Гроздане Марошевић, Димитрија Големовића, Милорада Кењаловића...¹² Таква сазнања додатно су поткрепљена увидом у писану и аудио-грађу документације

⁹ Видети: Никита Иљич Толстој, *Језик словенске културе*, Просвета, Ниш, 1995.

¹⁰ Ferdinand de Sossir, *Kurs opšte lingvistike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1996.

¹¹ Музика као комуникациони процес улази у фокус музиколошких истраживања крајем педесетих година прошлог века. Gino Stefani, „Situacija muzičke semiotike“, *Zvuk*, br. 4, Sarajevo, 1974, 77-86.

¹² Референтна литература ових аутора, навођена уз сваки дијалекат, представља неопходно средство у аналитичко-компаративном сагледавању музичких карактеристика динарских Срба.

Института за етнологију и фолклористику у Загребу, као и публикованим звучним записима. Сагледавање сваког дијалекта подразумеваће три аналитичка аспекта: етноекспликацију, поетски кôд и музички кôд. У оквиру сваког аналитичког нивоа разматраће се парадигматске и синтагматске јединице, са посебном пажњом усмереном на бинарне опозиције формиране према поставци Романа Јакобсона (Роман Јакобсон),¹³ која је у српској етномузикологији нашла методолошку примену нарочито у студијама Иве Ненић¹⁴ и Мирјане Закић.¹⁵

Поље етноекспликације до сада се поимало као подразумевајући и више успутни наратив, док ће у овом раду бити јасно издвојен као важан аналитички сегмент. У њему су садржана емска тумачења традиционалне музике и многих конкретних вокалних реализација. Народна терминологија подразумева специфично именовање појединих вокалних форми, као и извођача у односу на њихову улогу у току певања. Поетска анализа биће сегментирана на парадигматске и синтагматске елементе: од жанрова и њихове контекстуализације, преко сагледавања основне структуре стиха, до унутрашњих структурних јединица са типичним лексемама у функцији рефрена. Музички кôд вокалних дијалеката образложен је кроз уобичајене процесе разматрања форме, амбитуса, сазвука, каденци, украшавања и инваријантних мелодијских модела. На сваком аналитичком нивоу искристалисаће се инваријантни елементи чија кохезија и интеракција креира одређени вокални дијалекат. Опис сваког дијалекта биће поентиран закономностима које утичу на његово испољавање. Примери у прилогу као нотне илустрације сваког дијалекта класификовани су према функционалном, тематском и музичком принципу. Функционална основа обухвата песме годишњег и животног циклуса и примере уз игру, а тематски оквир: љубавне, породичне, родољубиве итд. Музички принцип у оквиру сваке поетске групе представља класификацију песама на примере старије и новије праксе. Даље разврставање се одвија према амбитусу, уколико више напева припада истом музичком стилу. Последњи вид класификације врши се према инципитима у оквиру песама истог амбитуса. Звучни записи прикупљени при теренској опсервацији представљају узорак од преко 600 напева, који је за потребе студије сведен на 288 (укључујући и примере из литературе). Од укупног броја транскрипција у прилогу 250 су сопствени записи, а 58 је преузето из етномузиколошких радова других колега (Данке Лајић-Михајловић,¹⁶ Сање Шипке,¹⁷ Мирјане Ћосић-Драган¹⁸ и Весне Ивков¹⁹).

¹³ Према: Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966.

¹⁴ Видети: Ива Ненић, *Структурална анализа у музици на примеру песама краљичког обреда* (семинарски рад), ФМУ, Београд, 2000; Исти, *Мишљење о музици, мишљење музичког: Ка тематизацији културно-музичке праксе на примеру овчарске свирке Муслимана Пештерско-Сјеничке висоравни* (дипломски рад), ФМУ, Београд, 2004.

¹⁵ Видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке студије-дисертације, св. 1, Катедра за етномузикологију, ФМУ, Београд, 2009.

¹⁶ Видети: Мирјана Ћосић-Драган, *Vokalna muzička tradicija Bosanske Krajine u AP Vojvodini* (diplomski rad), FMU, Beograd, 1991.

¹⁷ Видети: Сања Шипка, *Двогласно певање на бас Динараца у околини Кикинде* (дипломски рад), Универзитет у Новом Саду, Академија уметности у Новом Саду, 2005.

¹⁸ Видети: Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе, Подгорица, 2004.

Лично интересовање за динарски музички језик на подручју Војводине почело је 1993. године, са тежњом да се, поред осталог, утврде границе међу различитим музичким језицима. Од тада траје аудио и видео снимање вокалне грађе, које је од 2006. године посебно интензивиранио.²⁰ Са већином казивача интервјуи су поновљени више пута у назначеном периоду. Интервјуи нису подразумевали само прикупљање стандардних информација које се односе на извођачку праксу, већ и податке који укључују евалуацију самих носилаца музичке праксе. Сваки саговорник је покушао да идентификује супкултурну заједницу којој припада и вреднује сопствени музички језик у мозаику музичких посебности других народа. Већина певача је себе идентификовала као припаднике одређених динарских група, без обзира на вишедеценијски живот у Војводини (велики број њих је и рођен у Војводини). Значајна су и запажања казивача о оригиналности појединих певачких форми, образложења о мотивима који подстичу бављење традиционалном музиком у савременом времену итд. Брижљиво су бележене све информације о кретању казивача, образовању, процесу учења напева, очувању певачке праксе у Војводини и у матици.

Значајне информације о динарском културном идентитету прикупљене су и на бројним фестивалима и концертима традиционалне музике. У оквиру ових манифестација наступају извођачи који су, према мишљењу локалних заједница, најкомпетентнији представници вокалне праксе. Они су углавном организовани у певачке саставе при културно-уметничким друштвима, ређе – изван њих. Интересантно је да локална удружења грађана, КУД-ови и културни центри на подручју Војводине посвећују пуну пажњу окупљању представника различитих генерација, носилаца музичког наслеђа. Организација аматеризма је институционализована, те ништа није препуштено случају, што доприноси благовременом мапирању и усмеравању свих који су заинтересовани за традиционалну музику. Бављење традиционалним облицима музицирања одвија се тако што се његови носиоци окупљају са крајње освешћеном намером да негују ретке вокалне и инструменталне форме.

Од петог до дванаестог поглавља биће описани вокални дијалекти динарских Срба: црногорски, херцеговачки, купрешки, дијалекат Босанске Крајине, Далматинске Загоре, Лике, Баније и Кордуна. Кроз овакво именовање јасно је да музичке карактеристике досељеничких група одговарају њиховом матичном простору, те су и исказане кроз топонимију одређеног географског подручја са кога потичу. Вокални дијалекти су у раду поређани редоследом који исходи из њихове географске блискости у матици, почев од јужних црногорских простора, преко Херцеговине, Босне, Далмације, до Лике, Баније и Кордуна. У студији је примењена и метода картографисања, која ће показати да ли се и у којој мери издвојени вокални дијалекти поклапају са говорним. На картама су убележена само она подручја са којих су интервјуисани досељеници, као и насеља у Војводини у којима су настањени.

¹⁹ Видети: Vesna Ivkov, *Oj, ojkanje, pjesmo moja mila (ojkanje-savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, Gradski muzej Sombor, Sombor, 2009.

²⁰ Велику подршку при теренском истраживању пружили су ми Игор Тадић, Милена Петровић, Ивана Недић, Бранко Тадић, Вукосава Митровић, Драгица Радовић, Душан Дејанац, Дејан Трифуновић, Ивана Глувић, Милица Јовин, Дајана Костић, Слободанка Рац, Јулијан Рац, Милорад Руњо, управа КУД-а „Гусле“ из Кикинде и други. Свима њима дугујем неизмерну захвалност.

Увидом у дијалекатске разноврсности вокалног израза Динараца у Војводини и потцртавањем парадигматских скупова, биће одређене границе дијалеката. Оне су посебно назначене у тринаестом поглављу рада, у оквиру кога се компарира прикупљено знање о сваком музичком дијалекту понаособ. Кроз табеларни приказ заступљености појединих облика двогласног певања јасније ће се исказати музичке разлике свих дијалеката. Посебно је важно установити колико су ове разлике битне самим члановима различитих динарских група, како би се показале супкултурне диференцијације испољене кроз музику као медиј. Заједнички елементи које ће искристалисати компаративни аналитички процес издвојиће еквивалентне скупове који спајају динарске вокалне дијалекте у сродне музичке језике. Базична претпоставка темељи се на идеји о могућем сродству музичких дијалеката, географски блиских у маатичном простору. Посебно ће бити поентирани вокални искази који су опстали у вишегодишњем преношењу, као и они елементи музичког система који су се показали као пропустљивији. У процесу десакрализације обредних форми мењала се и семантика вокалних облика, те је значајно истаћи њихово данашње значење. Другим речима, посебну интригантност носи питање – који су елементи музичког језика матице задржани и како се прилагођавају постмодерном културном дискурсу.

У изради рада примењен је интердисциплинарни приступ, коришћењем достигнућа музикологије, етнологије, антропологије, социологије, лингвистике, семиотике, психологије и филозофије. Интертекстуално сагледавање и идентификација вокалних дијалеката, кроз испитивање музичког, поетског и друштвеног дискурса, концептуализација односа музике и идентитета кроз синтагму – музички идентитет, те разматрање односа стил – дијалекат – традиција, чини ову студију иновативном у српској етномузиколошкој науци.

Кроз четрнаесто поглавље, које уједно представља и завршна разматрања, објашњава се значење динарских вокалних дијалеката у савременој друштвеној датости. Једно од хипотетичких решења биће понуђено кроз перформативност музике која конструише, али и исказује супкултурни идентитет. Супкултурни идентитет испољава се кроз посебност одређене културне матрице у односу на окружење које је у Војводини мултикултурално. Неговање и испољавање локалног идентитета у оквирима вишенационалне средине, са посебном пажњом усмереном на музички комплекс, има бројне разлоге које није могуће објаснити само кроз музички наратив. Појам идентитета разматран је од његовог увођења у епигенетичку теорију идентитета психолога Ерика Ериксона (Erik Erikson) до савременог поимања етничког идентитета антрополога Фредерика Барта (Frederik Barth).²¹ Поред ових аутора коришћене су бројне антрополошке и етнолошке студије које актуелизују и проблематизују питање различитих идентитетских испољавања.²² Социолози и антрополози често изједначавају идентитет и културу, а интеграција појединца у заједнице одвија се кроз културне

²¹ Видети: Erik H. Erikson, *Identitet i životni ciklus*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2008; Katrin Halpren, Žan-Klod Rualno-Borbalan, *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, Clio, 2009; Tomas Hilan Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2004; Anthony Smith, „Towards a Global Culture“, *Global Culture*, London: Sage, 1990; Filip Putinja Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1997, 216.

²² Значајне референце из антрополошких и других истраживања коришћене су у изради последњег поглавља ове студије.

моделе схваћене као отворене функције. Музика, као битан сегмент културе, важна је референца у обликовању идентитета, о чему говоре бројни музиколошки и етномузиколошки дискурси. Према синтетичком разматрању америчког етномузиколога Тимотија Рајса (Timothy Rice),²³ идентитет и музика представљају актуелна проучавања у етномузикологији која и данас нуде нове перспективе. Однос музике и идентитета, на примеру вокалног корпуса динарских Срба, биће разматрани кроз методолошки концепт који представља примењену аналитичку апаратуру етнологa Младене Прелић.²⁴ Тиме је обухваћено неколико нивоа сагледавања музике кроз: индивидуални и колективни идентитет, вишеструке идентитете и институције које га граде, релацију идентитета кроз емоције и меморију и постављање граница и односа према другима. „Музички идентитет“ је негован у борби за физички опстанак, као последица кризе идентитета условљене друштвено-историјским променама у животу појединаца и групе.

²³ Видети: Timothy Rice, Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology, *Музикологија, часопис Музиколошког института САНУ*, No. 7, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007; *Disciplining Ethnomusicology: A call for a New Approach*, *Ethnomusicology, journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. 54, No. 2, spring/summer 2010, 318-329.

²⁴ У студији Младене Прелић, *(Н)и овде (н)и тамо (етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века*, Етнографски институт САНУ, посебна издања књ. 64, Београд, 2008.

1. ДИНАРЦИ У КУЛТУРНИМ АРЕАЛИМА БАЛКАНА И ЊИХОВО НАСЕЉАВАЊЕ ВОЈВОДИНЕ

1.1. Динарци у расним теоријама

Пре етномузиколошке експликације, дискурс о вокалним дијалектима динарских Срба у Војводини захтева дефинисање географске распрострањености становништва, које је носилац одређеног културног наслеђа. То се посебно односи на термин *динарци*, који је у широкој употреби у различитим културним оквирима, као и у бројној антрополошкој, етнологској, географској, социолошкој, етномузиколошкој и другој литератури. Према расположивим подацима, тешко је етимолошки објаснити овај појам, јер се не налази у релевантним етимолошким речницима.²⁵ У односу на контекст у коме се јавља, запажа се да се односи на становнике динарског културног ареала (који ће касније бити ближе одређен), те се у том значењу користи и у овом раду.

Назив *Динарци* има своју примену у антрополошким студијама које се баве поделом европског становништва на расе према биолошкој и физиолошкој условљености становништва, поред осталог, географским и климатским специфичностима живота. Расне теорије су у савременој антропологији превазиђене после Другог светског рата, јер су у време појаве фашизма злоупотребљене како би аријевска раса била приказана као супериорна у односу на друге. Оне ће у овом раду бити коришћене само у контексту дефинисања значења појма *динарац* који се помиње у бројној литератури.²⁶ Од XVII века па до данас бројне су расне теорије које су у историји често биле и злоупотребљене, иако већина њих има хуманистичка полазишта. Антрополози су покушавали да објасне расне разлике међу људима узимајући у обзир биљни и животињски свет код кога свака врста има своје варијетете.²⁷ Раса је често дефинисана као „заједничко биолошко порекло и развојни континуитет“ и има „особену типичну интелигенцију.“²⁸ Повезивање духовног потенцијала и физичких предиспозиција расе код многих научника који су се бавили физичком антропологијом представља одраз научних и друштвених стремљења времена у коме су живели. У складу с тим, немачки научник Лудвиг Фердинанд Клаус (Ludwig Ferdinand Clauss) заступао је идеју да је телесни расни тип само израз једне духовне идеје, односно телесна формација за испољавање одређеног духовног типа.²⁹ Расна психологија Ханса Гинтера (Hans Günther) издваја динарску расу као најкомпактнију и најбројнију на

²⁵ Према тврђењу др Биљане Сикимић из Балканолошког института САНУ, етимологија назива динарци је непозната, јер није заступљен ни у етимолошком речнику Петра Скока (који се сматра најрелевантнијим за одређење појединих термина): Petar Skok, *Etimološki riječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, ur. Mirko Deanović i Ljudevit Jonke, knj. prva A-J, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti u Zagrebu, Zagreb, 1971.

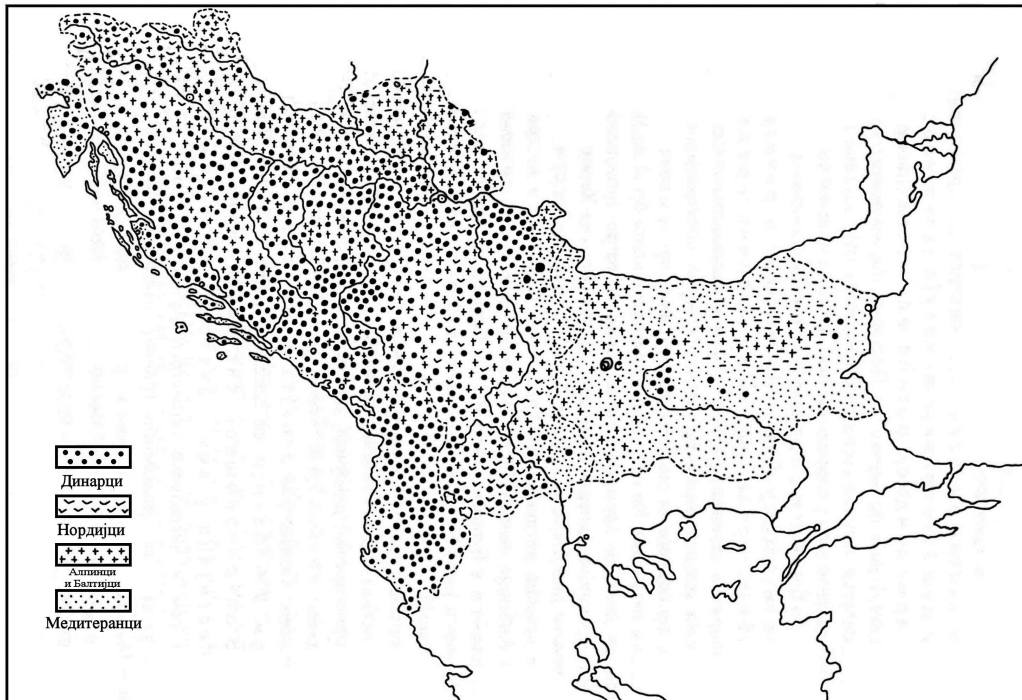
²⁶ Ричард Џенкинс (Richard Jenkins) наводи да су идеје расе након 1945. године изашле на „лош глас“ и да је овај термин „устукнуо“ пред појмом етницитет: *Etnicitet u novom ključiu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001, 19.

²⁷ www.sicribd.com

²⁸ Исто.

²⁹ Исто.

Балкану.³⁰ О динарцима као раси писао је и пољски антрополог Јан Чекановски (Jan Czekanowski), који европско становништво сагледава кроз четири примарне расе и шест „мешаних“, међу којима су динарци као комбинација арменоидног и нордијског становништва (на карти бр. 1 приказан је распоред главних раса у бившој Југославији, Албанији и Бугарској, према Чекановском).³¹



Карта бр. 1 Шематски преглед размештаја главних раса бивших држава СФРЈ, Бугарске и Албаније (по Чекановском и другим новијим антрополозима)

Међу прве радове о становништву Балкана у којима се помињу Динарци спада рад швајцарског антрополога Еугена Питарда (Eugen Pittard), настао почетком XX века.³² Он је у својој студији класификовао јужне Словене на три расна типа: српски, хрватски и динарски. Према његовим истраживањима, простор који насељавају Динарци обухвата Далмацију, јужну Босну, Херцеговину, Црну Гору, Албанију и део Грчке. Иако за Питарда питање припадности динарском типу није национално

³⁰ Исто.

³¹ Карта је преузета из рада: Jan Czekanowski, *Zur Rassekunde der Serbokroaten*, en.wikipedia.org/wiki/Jan_Czekanowski#Books (у оригиналу Jan Czekanowski, *Zur Rassekunde der Serbokroaten*, Sl. Rdsch, VI, 1934, 393).

³² Еуген Питард је издвојио Динарце као изузетно виталан расни тип и приказао их као горостасне људе витке грађе, тамније пути и косе: Eugen Pittard, *Les peuples des Balkan*, Paris-Neuehatel, books.google.com/./Les_peuples_des_Balkans.ht... (у оригиналу: Eugène Pittard, *Les peuples des Balkan*, Paris-Neuehatel, 1916).

условљено, очито је да се подела коју је заступао темељи на комбинацији расно-националне различитости. Међутим, почетна идеја о класификацији становништва Балкана није спроведена до краја и нису доследно поштовани постављени принципи, јер међу Динарцима има и Срба и Хрвата које је Питард именовоа као посебан расни тип.

Поред поменутих класификација људске расе на основу физичких предиспозиција, у науци су почетком XX века заступљене и етнопсихолошке и културне поделе становништва, где је појам *динарци* дефинисан у складу са научним достигнућима времена у коме су настале. Многи истраживачи су издвајали простор Балканског полуострва од осталих европских подручја по специфичном рељефу и хетерогеној структури културно-историјског наслеђа. Бављење духовном традицијом неког географског простора и сагледавање, не само психофизичких предиспозиција његовог становништва, већ и укупне културне матрице, послужило је експликацији разлика међу појединим етничким групама. Бројни регионални истраживачки подухвати, који су обухватили поље материјалне и духовне културе, парцијално су расветлили поједине делове полуострва. Поред таквих подухвата, веома су значајна синтетичка проучавања и покушаји да се простор Балкана сагледа као мозаик различитих културних сфера. Досадашња етнографска истраживања културних ареала Балкана заснована су на културно-географским поделама утемељеним на разноврсним полазним основама као што су: сеоска традиционална култура, градска цивилизација у складу са историјским чињеницама и природним условима.

Посебну пажњу сагледавању појма *динарци* са различитих аспеката посветио је српски антропогеограф Јован Цвијић. Као изузетан познавалац географских диспозиција Балканског полуострва и његовог становништва, свој вишегодишњи теренски и научни рад сублимирао је у импозантну студију.³³ Цвијић је унапредио антропогеографију својом методом заснованом на повезивању тла и људи, у утврђивању њиховог међусобног утицаја и објашњавању великог броја појава тим путем. У оквиру разматрања географске средине, климатских услова, насеља, културних појасева, метанастазичких кретања и другог, сагледано је и становништво у светлу психичких особина. На основу испољавања различитих психичких карактеристика, Цвијић је становнике Балкана поделио на четири основна типа са више варијетета и група:³⁴

динарски тип

- шумадијски варијетет
- ерски варијетет
- босански варијетет
- мухамедански варијетет
- јадрански варијетет

³³ Прво издање Цвијићеве студије о Балканском полуострву штампано је на француском језику далеке 1918. године, а на српском 1922, и до сада је непревазиђено по синтетичности података о Балкану, односно његовим географским диспозицијама, материјалној и духовној култури и становништву: Јован Цвијић, *Балканско полуострво*, сабрана дела, књ. 2, САНУ, Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987.

³⁴ *Исто*, 335-512.

централни тип

- косовскометохијски варијетет
- западно-македонски варијетет
- моравско-вардарски варијетет
- шопски варијетет
- јужномакедонски варијетет

источнобалкански тип

- варијетет доњодунавске плоче
- варијетет Средње Горе
- пумелиско-трачки варијетет
- помачки варијетет

панонски тип

- славонски варијетет
- сремско-банатски варијетет
- словеначки или алпски варијетет

Цвијић је међу припадницима сваког типа указао на извесне регионалне разлике и исказао их кроз варијетете и групе (мада постоје предиспозиције еквивалентне за тип у целини). Почетком XX века, Цвијићеву идеју је следило доста научника који су под утицајем његовог рада стварали сопствене студије базиране на етнопсихологији и прожимању биолошких карактеристика са духовним потенцијалом. У времену у коме је радио Цвијић, етнопсихолошки концепт био је у фокусу научне мисли појединих аутора, али су касније овакви покушаји критиковани као недовољно научни и као романтичарско тумачење стања на терену. Расправе о менталитету и „народном духу“, који се може приписати читавом делу неког народа, више нису примарне у научној стварности.³⁵ Цвијићу је посебно замерена „слабост“ и пристрасност исказана у идеализацији динарског „психичког типа“, кога је са пуно емоција издвајао у односу на остале становнике Балкана. Етнопсихологија, као најкарактеристичнија наука романтичарског периода, присутна је у Цвијићевом раду, а повезује се са предрасудама о етничким стереотипима који добијају научну подлогу, због чега их савремена етнологија не подржава.³⁶ Међутим, и поред тога, Цвијићев рад је непроцењив у сагледавању Балкана као целовитог географско-културног простора.

Према Цвијићевом тврђењу, Динарци су дуго живели патријархалним начином живота, што се одразило на њихову културу и психичке особине. Он их је описао као људе „живог духа и танане интелигенције“, обдарених разноврсном емотивношћу и маштом која је врло жива и богата, у комбинацији са изразитом импулсивношћу и осећајем одушевљења и срџбе.³⁷ Динарци су окарактерисани као људи код којих духовне вредности имају превагу над материјалним, а одликује их висока национална свест и осећај за правду, слободу и истину. Цвијић је истакао да Динарци верују у

³⁵ Иван Ковачевић је критиковао Цвијићево бављење етнопсихологијом и „геополитичко закључивање на основу распореда етнографских елемената“ у свом раду: *Историја српске етнологије*, Етнолошке свеске бр. 2, Српски генеалошки центар, Београд, 2001, 22.

³⁶ *Исто*, 23.

³⁷ Цвијић, *нав. дело*, 337.

национални идеал, а себе сматрају одговорним „за извршење националног задатка“, за који ће се увек жртвовати. Они су емотивно везани за земљиште и природу свога краја, због чега већина становништва живи у селима. Динарски човек је представљен као „свежа крв“, увек „пун живота“ и изоштрених чула за природне појаве, а особито су развијени вид, слух, чуло мириса и смисао за оријентацију.“³⁸ Повезујући географске диспозиције са неким психолошким карактеристикама становништва, Цвијић наводи да „на народно осећање и народну машту утичу високе и простране планине, са дубодолинама и вододеринама, даље осамљени и кршни кречњачки врхови разних облика“.³⁹ Живот у задругама којима је руководио најстарији члан – *старешина*, развио је изражену потребу међусобне помоћи, посебно економске и при извођењу различитих пољских радова. При опису мушкараца посебно се истиче самопоуздање и сматрају се изузетно вештим војницима, енергични су и импулсивни, спремни да дају живот за идеале и отаџбину. Код појединих Динараца Цвијић је приметио „историјску тугу“, као последицу дугог робовања под Турцима и жалост за изгубљеним територијама.

Слично Цвијићу, Владимир Дворниковић покушао је да сагледа психичке и биолошке одлике народа који су настањивали бившу Југославију, формирану на простору Балкана 1918. године као Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца.⁴⁰ У складу са политиком времена у коме је живео и радио (прва половина XX века), Дворниковић се бавио расним и психичким одликама становништва Југославије. Своју студију писао је под утицајем Цвијићевог дела, користећи искуства психологије у анализи карактерологије народа. Дворниковић је имао узор у раду немачког филозофа и психолога Лудвига Клагеса (Ludwig Klages 872-1956), утемељивача карактерологије, по коме је појам личног, индивидуалног карактера пресудан и за појам карактера народа.

Према Дворниковићевом проучавању, Динарци „заузимају дугачак западно-балкански кречњачки плато од Истре и Алпа све до у Епир и северну Грчку, са јаким или слабијим огранцима у источне горевите и северне панонске пределе Југославије.“⁴¹ Изван поменутих граница, у нешто мањем проценту, Дворниковић их помиње у јужним деловима Алпа, Немачкој, Аустрији и у северној Италији. Он је динарце са Балкана описао као високе људе витког и еластичног корпуса и изражених мишића, а у погледу неких психичких особина сматрао их је сасвим различитима од оних из других делова Европе, посебно Немачке. Према његовом опису, код Динараца су црте лица наглашене: нос, брада, вилица, дигнута лобања, па су чак и жене помало грубе и „мушкобање.“⁴²

³⁸ Исто, 338.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Видети: Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Просвета, Београд, 2000.

⁴¹ Исто, 176.

⁴² Исто, 209.

Посебну пажњу Дворниковић је посветио опису духовног стваралаштва југословенских народа и улози музике у дефинисању општесловенског карактеролошког профила. Полазећи од тога да музику ствара човек, унесећи у њен акустички оквир читав духовни потенцијал свог бића, Дворниковић је закључио да је музика „тонска објективизација, екстернализација темперамента и карактера“.⁴³

Поред радова који су описивали карактер свих становника Југославије, постоје и студије чији аутори обрађују психичке особине појединих етничких група. Немачки слависта Герхард Геземан (Gerhard Geseman) проучавао је црногорског човека у оквирима црногорске патријархалне заједнице.⁴⁴ Он је код Црногораца описао „карактерологију животног стила“, херојски профил, основне принципе живота у племену и друго, профилишући „специфичан дух“ једне заједнице.

Међу хрватским ауторима који су се бавили динарским менталитетом спада Динко Томашић, који је 40-их година прошлог века покушао да концептуализује појам динараца.⁴⁵ Он је, попут Цвијића, прибегло методи стварања „идеалних типова“, које савремена наука не прихвата. У његовом опису хрватске културне матрице јавља се подела на два опозитна модела: горштакчи – насилни и ратарски – мирољубиви. Поред поменутих недостатака Томашићевог приступа, треба истаћи и успешније делове његове студије, као што је квалитетна социоетнолошка анализа *динарске* културе и менталитета.

Синтетички приступ у сагледавању Балканског полуострва имао је и Милован Гаваци (Milovan Gavazzi), који је дефинисао дванаест културних ареала југоисточне Европе на темељу дотадашњих сазнања о ареалима и распрострањености многих елемената народне културе и живота.⁴⁶ Гаваци је користио појам *подручје традицијске културе* у истом значењу као и ареал или зона, а појам граница које деле та подручја схватао релативно, односно као научну апстракцију. Културне ареале је установио на темељу констатација „да се на неком подручју налазе нагомилани бројни осебујни културни елементи који се у сусједним културним ареалима или уопће не налазе или се налазе веома ријетко или представљају посве осебујну одлику.“⁴⁷ Проистекле границе нису схваћене као праве граничне линије, већ као појасеви у којима се сусрећу и мешају елементи суседних ареала. Један од дванаест Гавацијевих културних ареала на Балкану јесте динарски, који је назив добио према главном горском масиву – Динарским Алпима. Његова географска распрострањеност омеђена је Купом и Савом на северу, широко схваћеним подручјем Дрине са свим притокама на истоку, надовезује се на северозападни део македонског ареала и иде дуж јадранског залеђа све до Горског Котара у западној Хрватској (карта бр. 2 са коментарима преузета је из Гавацијеве студије и показује распоред основних културних ареала на Балкану).

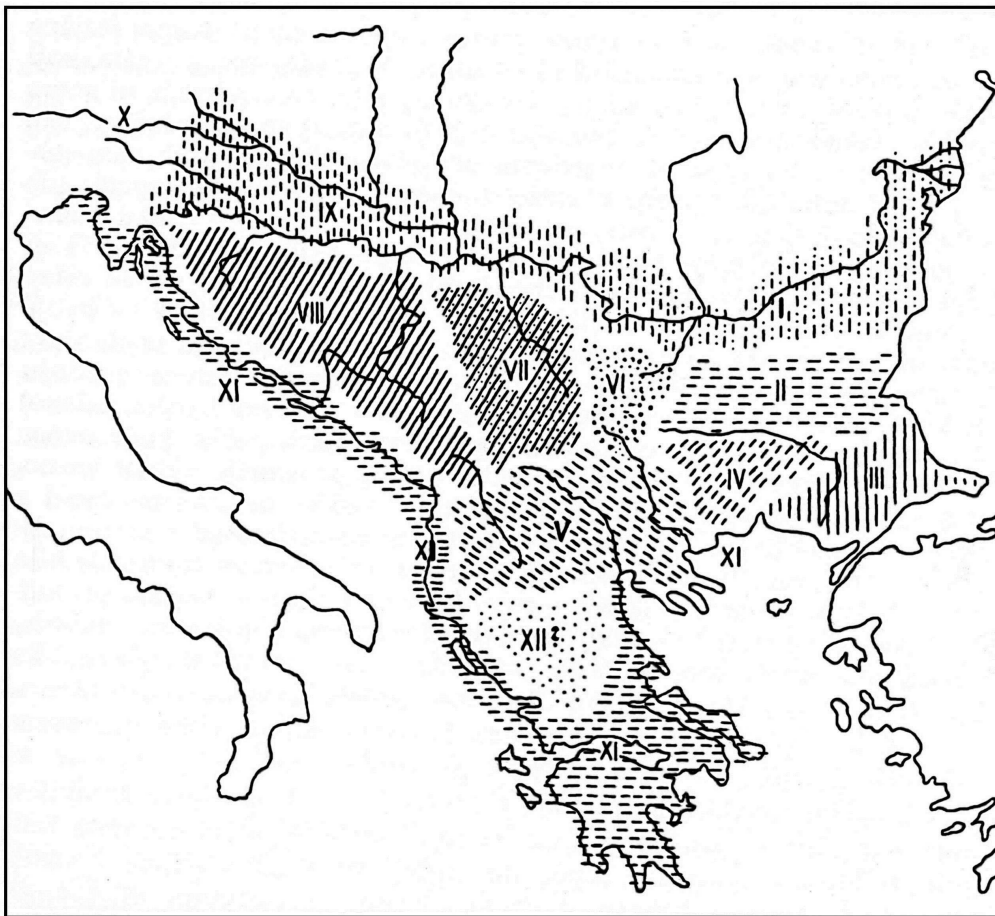
⁴³ Исто, 353.

⁴⁴ Геземанов рад публикован је 1934. године, а реиздат 2003. године: Герхард Геземан, *Црногорски човек*, Библиотека Етнос/ЦИД, Подгорица, 2003 (у оригиналу: Gerhard Geseman, *Der montenegrinische mensch*, Zar Literaturgeschichte und Charakterologie der Patriarchat, Prag, 1934).

⁴⁵ Видети: Dinko Tomašić, *Društveni razvitak Hrvata*, Hrvatska naklada, Zagreb, 1937.

⁴⁶ Гавацијева подела истиче следеће културне целине: источно-понунавски, балкански, тракијски, родопски, македонски, шопски, моравски, динарски, подунавски, источно-алпски, средоземни и јужноалбански-епирско-пиндски ареал. Milovan Gavazzi, *Vrela i sudbine narodnih tradicija kroz prostore, vremena i ljude, etnološke studije i prilozi iz inozemnih zemalja*, Zagreb, 1978, 184-194.

⁴⁷ Исто, 185.



Карта бр. 2

Карта ареала традицијске културе југоисточне Европе: I Источно-подунавски ареал; II Балкански ареал; III Тракијски ареал; IV Родопски ареал; V Македонски ареал; VI Шопски ареал; VII Моравски ареал; VIII Динарски ареал; IX Подунавски (панонски) ареал; X Источно-алпски ареал; XI Средоземни ареал (северно-средњи и јужно-јадрански, јонски и егејски); XII Јужноалбанско-епирско-пиндски ареал (још неодређени).

Гаваци је у својој студији описао живот Динараца који је условљен специфичним географским диспозицијама. Динарци су настањивали шумовите пределе, што је омогућило становништву да гради зграде од дрвета – брвнаре и плетаре са крововима од шиндре. Међу одевним предметима, као типично динарске, аутор истиче опанке светле боје, дуге женске кошуље, црвене капе и специфичне женске хаљетке (зобун, садак). Становништво се углавном бавило трансхумантним сточарством, гајећи претежно овце. Пастирски живот доносио је доколицу која погодује неговању специфичног играчког, вокалног и инструменталног наслеђа, али и ручним радовима, дрворезу и везу. Као карактеристичну динарску тековину, Гаваци је поменуо епско певање уз пратњу гусала или тамбуре и посебну врсту једногласног или двогласног певања „с јаким вибрацијама гласа на слогу ој – ојкање, розгање, зарзавање.⁴⁸ Он је успео да лоцира ову музичку појаву карактеристичну за западне делове динарских предела и указао на разноврсност везану за само извођење.

⁴⁸ Исто, 190.

Јакша Приморац, савремени хрватски етнолог и антрополог, покушао је да супротстави различите научне ставове о динарском карактеру који су били актуелни током XX века.⁴⁹ Разматрајући појам *динарски менталитет*, синтетизовао је и хронолошки изложио сву проблематику која је у историјском току пратила тумачење овог термина. У том светлу анализирао је дело Цвијића, Дворниковића и Томашића, критикујући Цвијића и Томашића због већ поменутог фаворизовања Динараца.⁵⁰ Сагледавајући све податке написане о Динарцима, Приморац је установио да хрватска научна литература садржи недовољно података о Хрватима горштацима, који се често називају: *Влаји, Херцеговци, камењари, Далмоши*.⁵¹ Поред тога, он је указао да хрватској стручној јавности недостају савремене студије о феномену „горшташтва у Хрвата“ са заокруженим и добро поткрепљеним резултатима утемељеним на прецизним истраживањима.⁵²

У другој половини, а посебно пред крај XX века, савремена антропологија се све мање бави питањем динарског менталитета, јер су у фокусу њеног интересовања неки нови проблеми савременог друштва. Међутим, код извесног броја аутора у мањој мери је још увек актуелно разматрање динарског карактера.⁵³ Специфичан карактер „љутих крајишника“ још увек се понекад објашњава њиховим „ратничким“ способностима доказаним још у време постојања Војне крајине.⁵⁴ У неким модерним студијама постоји интенција да се грађански рат на тлу Југославије 90-их година прошлог века, као и други политички догађаји, објасне кроз анализу *динарског* и њему супротстављеног панонског менталитета.⁵⁵

Иако савремена антропологија не подржава Цвијићеву поделу становништва Балкана на различите психофизичке типове, мора се приметити да она у себи има елементе класификације области према културним зонама, чиме је антиципирана и наговештена Гавацацијева подела полуострва на културне зоне.⁵⁶ Мапирање културних зона на неки начин подржава Цвијићев рад и указује да (иако ниједна подела не може бити идеална) постоје основе за коришћење термина динарска култура. Тиме се

⁴⁹ Видети: Jakša Primorac, „Dinanci i Balkanci. Istraživanja dinarskog mentaliteta u hrvatskoj i srpskoj znanosti u 20. stoljeću“, *II Zbornik radova Godišnje konferencije Hrvatskog etnološkog društva (Split, svibanj 2002)*, Posebno izdanje hrvatskog etnološkog društva, 2004.

⁵⁰ Критикујући научне радове у којима се говори о *динарском менталитету* Приморац наводи: „Теза о постојању динарског *übermenscha*, односно балканскославенског барбарогенија коју су многи српски знанственици континуирано развијали у разноврсним публикацијама све до данашњег доба није, међутим, била страна нити хрватским знанственицима, политичарима и културним дјелатницима у XIX и првим декадама XX стољећа“. *Исто*.

⁵¹ *Исто*, 2.

⁵² *Исто*.

⁵³ Међу српским ауторима који се у другој половини XX века баве „динарским менталитетом“ спадају: Радомир Константиновић, Владета Јеротић, Велимир Поповић, Слободан Јовановић, Владимир Адамовић, Динко Поповић, Никола Кољевић, Богдан Богдановић и др. У Хрватској, према наводима Јакше Приморца, „динарски менталитет“ дотичу Vera Stein Erlich и Дуња Рихтман-Аугуштин. *Исто*.

⁵⁴ Испитаници на терену, који себе називају Крајишницима, потичу из области Лике, Босне и Далматинског залеђа.

⁵⁵ Проблем супротстављених менталитета обрађује студија: Marko Živković, *Violet Highlanders and Peaceful Lowlanders. Uses and Abuses of Ethno-Geography in the Balkans from Versailles to Dayton*, <http://c3.hu/scripta/scriptaO/replika/honlap/englisch/02/08zivk.htm>.

⁵⁶ Иако је рад Јована Цвијића критикован у савременој литератури, не треба га одбацити, јер је утемељен на вишегодишњој опсервацији и познавању терена и људи. Мало је научника, посебно савремених, који су попут Цвијића добро познавали прилике на Балкану и имали велико теренско искуство.

одређује укупан људски, духовни и материјални потенцијал одређеног географског простора, насталог под специфичним историјским околностима. Поред многих недостатака појединих студија које се баве питањем динарског менталитета, неоспорно је да се може говорити о јединственом културном идиому који повезује поједине планинске крајеве Балкана. За потребе овог рада неопходно је дефинисати оквир у коме се употребљава појам *динарци* у односу на досадашња научна разматрања. Појам *динарци* биће коришћен у овом раду да у географском и културном смислу означи српско становништво из планинских – динарских предела Хрватске, Босне, Херцеговине и Црне Горе које је у више наврата, а посебно током XX века, населило Војводину. Начин живота досељеника и културни идиом који су понели из матице створен је у посебним географским и историјским условима, другачијим од средине у коју су дошли. На терену је евидентна разлика културних матрица Динараца-досељеника и староседелачког становништва с друге стране. Културна разлика је израженија на пољу духовног стваралаштва, а посебно је транспарентна на музичком плану.

1.2. Динарци у Војводини (досељавање и прилагођавање новој средини)

Војводина, као северни део Србије, повезује три географско-историјске и културне целине: Срем, Банат и Бачку, обједињене појмом „српска Војводина“ у XIX веку.⁵⁷ Некада је у састав Војводине улазила и Барања, која данас припада Хрватској и делимично Мађарској. Бачка је смештена на северозападу Војводине и у њој се као мање предеоне целине издвајају Шајкашка и Паорија (раније и Потиски диштрикт). Већи део Бачке припада Мађарској, а само мања географска површина Србији.⁵⁸ Бачка је природном границом, током реке Тисе, одвојена од Баната који заузима североисточни део Србије. И Банат је као географска целина административно подељен између Србије и Румуније. Српски део Баната чине предеоне целине: Горњани, Пољадија, Ере и Великокикиндски „диштрикт“.⁵⁹ У антропогеографском погледу део Срема који припада Србији обухвата Планину и Подлужје. Ова област је добила име по римском називу *Sirmium* и делом припада Хрватској.⁶⁰ Ниједна од три предеоне целине

⁵⁷ Под географским појмом Војводине подразумева се данашњи северни део Србије изнад Дунава и Саве, у оквирима државне границе. Овај појам настао је у револуцији 1848. године, мада се сматра да потиче још из времена сеоба Срба под Арсенијем Чарнојевићем. Границе Војводине Петар Влаховић описује на следећи начин: „Са запада се са Хрватском граничи Дунавом, од његовог уласка у нашу земљу до Бачке Паланке, односно низводно од ње. Одатле се граница спушта, поред Товарника, на југ на Саву. Јужну границу чине Сава (од тремеђе Хрватске, Босне и Војводине) до ушћа Дрине, а потом се граница пружа даље на исток од ушћа Дрине преко Мачве (линија Равне-Засавица-Сава) и избија на десну обалу Саве, а потом Савом и Дунавом до ушћа Нере. Источну границу чини државна граница са Румунијом, а северну граница са Мађарском“: *Србија (земља, народ, живот, обичаји)*, Етнографски музеј у Београду, Вукова задужбина, 1991, 47, 51.

⁵⁸ *Исто*, 49.

⁵⁹ *Исто*.

⁶⁰ *Исто*, 50.

Војводине не припада само држави Србији. За потребе овог рада биће разматран културни простор Војводине, односно административна област северне српске покрајине. Оправдање за овакав поступак налази се у чињеници да су Срби Динарци у току XX века населили Војводину вођени, поред осталог, и тежњом да живе у матици.

Географске и природне диспозиције данашње Војводине, која је повезивала Медитеран и шире централно и средњоевропско залеђе са црноморским областима Понта и Балтика, одредиле су њену важну улогу трансмисионе и сабирне области од праисторије до данас. Погодан рељеф, хидрографија, флора и фауна, те могућност бављења разноврсним привредним и друштвеним делатностима, одувек су привлачили становништво из оних предела у којима је било мање погодних природних и друштвених елемената. То је створило услове у којима је Војводина постала подручје бурних етничких процеса током којих су се досељеници постепено трансформисали, мењајући своје навике. Они су чували, у мањој или већој мери, неке од културних специфичности које се нису могле претопити у активној и пасивној акултурацији.

У историјском сагледавању археолошких и антрополошких података о народима који су се иселјавали или уселјавали на територију данашње Војводине, литература међу првима помиње Илире, Боје, Панонце, Дачане, Келте, Сармате и Римљане.⁶¹ У периоду од I до XV века уочавају се две опозитне тежње код народа који продиру у Војводину. До V века доминирали су ратнички настројени Хуни, Авари и Кутригури, а касније народи са тежњом за сталним настањивањем, која је посебно изражена код Гепида, Словена, Бугара и Мађара. Око X века се стабилизовала етничка структура становништва Војводине, тако да су између XII и XV века већину чинили Срби, Румуни и Мађари.

Крајем XIV и почетком XV века настале су нове миграционе струје изазване турском најездом, те се у подручје Војводине уселило косовско-вардарско и моравско становништво. Продор Турака на Балканско полуострво видно је променио структуру становништва и усмерио културне и историјске токове. Упркос бројним насељавањима, Војводина је за време турске доминације била релативно ретко насељено подручје. Период турске владавине карактерише насељавање неких чисто динарских миграционих струја из Босне, Херцеговине и Црне Горе које су долазиле у данашњу Војводину преко Славоније, Барање и Бачке. Поред православног становништва, у овај предео стално су пристизали Хрвати, Шокци и Буњевци, посебно у Срем и Бачку. Од XVIII века у Војводину су колонизовани Мађари, Румуни, Русини, Словаци, Бугари, Роми, Јевреји, Немци.⁶² Од периода када је Аустрија окупирала Бачку (1697. године) и Банат (1716. године) отпочело је спровођење колонизације, првенствено Немаца и Мађара, са циљем разбијања хомогеног српског становништва и стварања одбрамбеног ослонца према Турској.⁶³ Насељавање је вршено у више наврата и трајало све до 1918. године, а најмасовније миграције ка Војводини одвијале су се од 1763. до 1773. године. Само у Банату је за време Јосифа II насељено 40.000 Немаца из јужне Немачке, тако да

⁶¹ Петар Влаховић, поред поменутих народа, међу првим становницима Војводине наводи Ските и Јазите: „Миграциони процеси и етничка структура Војводине“, *ГЕМ 41*, Београд, 1977, 114.

⁶² Сложену структуру војвођанског становништва чине још и Словенци, Чеси, Арбанаси, Пољаци, Турци, Украјинци, Власи, Грци, Италијани, Шпанци, Аустријанци.

⁶³ Видети: Богдан Лекић, *Аграрна реформа и колонизација у Југославији*, Удружење ратних добровољаца 1912-1918., њихових потомака и поштовалаца, Јавно предузеће Службени лист СРЈ, Београд, 2002, 24.

су у XIX веку странци чинили највећи број власника земљишта у Војводини. После укидања Војне границе 1871. године, дошло је и до исељавања из Војводине, јер су тада многе српске породице из Баната прешле у Херсонску и Јекатеринославску област, јужно од Кијева. Око 10.000 Срба који су у то време напустили матицу временом је асимиловано и изгубили су етничка обележја у новој средини.

Данас се на подручју Војводине сагледава сложена етничка структура, сачињена од многих народа и националних мањина. Према мишљењу Петра Влаховића, Срби представљају најстарије становнике Војводине који на овом простору имају континуитет.⁶⁴ Међу бројним досељеницима динарска миграциона струја најјача је по броју становника и површини коју је заузела. Прва досељавања динарских Срба у Војводину могу се пратити од XVIII и XIX века, када у ову област долазе становници Лике, Црне Горе, Босне и Херцеговине. У току ових сеоба вероватно су се доселили и данашњи Буњевци, који се могу сматрати једном од динарских група која је из предела око Буне, Имотског и Сиња прешла у Војводину.⁶⁵ Досељеници су тежили да се групишу у новонасељено место или да једни друге прате при сеобама, што је условило настанак утврђених праваца кретања становништва.

Велике миграције у протеклом веку, посебно на подручју некадашње СФРЈ, спровођене су у циљу аграрне реформе и спроведене током четири периода у савременој историји: први период уследио је након балканских ратова (1914-1915) и ослобађања делова јужне Србије и Црне Горе; други период наступио је после Првог светског рата, за време Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца; трећи период трајао је у време Другог светског рата и спровеле су га окупационе и квинслиншке власти од 1941-1944. године и четврти – за време социјалистичке Југославије од 1945-1948. године⁶⁶

Значајније досељавање Динараца у Војводину уследило је након Првог светског рата, када је велики број породица из разних крајева заслужних за добровољачко учешће у рату на страни Србије пресељен у ову област.⁶⁷ У том периоду досељено је између 30.000-35.000 становника из Лике, Црне Горе, Босне, Херцеговине и Македоније, па се овим колонизацијама које су имале политички, економски и етнички карактер знатно изменила структура становништва.⁶⁸ Међу ратним војним ветеранима који су добили поседе у Војводини било је пуно оних који су дошли из Америке, да би се борили за ослобођење Србије.

Оправданост спровођења аграрне реформе и колонизације у Југославији од 1918. до 1941. године огледа се у сложености аграрних односа и поседовној структури земљишта на територији јужнословенских народа пре њиховог уједињења 1918. године. Сложеност аграрних односа у ово време историчар Богдан Лекић сагледавао је кроз постојање два основна облика остатка феудалних аграрних односа, од којих је први –

⁶⁴ Видети: Петар Влаховић, *Србија (земља, народ, живот, обичаји)...*, 92.

⁶⁵ *Исто*, 58-59.

⁶⁶ Богдан Лекић је указао на проблеме везане за припрему и реализацију колонизације у периоду после Другог светског рата користећи се богатом архивском грађом. Видети: *Аграрна реформа и колонизација у Југославији 1945-1948*, Архив Србије, 1997.

⁶⁷ Видети: Петар Влаховић, „Миграциони процеси и етничка структура Војводине“..., 118.

⁶⁸ У Банату су након Првог светског рата досељени ратни ветерани у следећа насеља: Банатско Карађорђево, Војвода Степа, Банатско Вишњићево, Банатски Душановац, Руско Село.

кметовски, био заступљен у Босни и Херцеговини, а други – *колонатски*, на територији Аустро-Угарске.⁶⁹ Не треба заборавити да су Србија и Црна Гора након Првог светског рата претрпеле велику материјалну штету насталу тиме што су их окупационе снаге искоришћавале, што им је привреда била разорена и обрадиво земљиште запуштено и неодржавано.⁷⁰ Ради што успешније реформе основано је и Министарство за аграрну реформу, које је 1929. године преиначено у Министарство за пољопривреду.⁷¹ Објекти колонизације били су многи велики поседи у власништву земљишне аристократије страног порекла, првенствено у северним пределима.⁷² Прерасподела земљишта текла је на територији читаве Краљевине СХС, а у Новом Саду је основана Аграрна дирекција, која је деловала као извршни орган на подручју Баната и Бачке.⁷³ Аграрна реформа, спроведена између два рата, одвијала се у две фазе: од 1918-1931. године и од 1931-1941, када је прекинута ратом. Прву фазу карактерише привремено решавање поседовних односа давањем земљишта у закуп аграрним интересентима.⁷⁴ У другој фази дошло је до већих проблема у реализацији реформе због попустљивости према великопоседницима и недостатка земље коју је требало поделити интересентима.⁷⁵

И поред свих недостатака, реформа која је спроведена после Првог светског рата имала је значајан историјски смисао, јер је прерасподелила земљишни фонд у Југославији, иако неравномерно у њеним појединим деловима, и прокрчила пут слободном деловању капиталистичких односа у пољопривредној производњи. Њена успешност је релативна, јер није спроведена до краја, тако да је „окончана половичним резултатима и обележјем једне крње економско-социјалне мере“.⁷⁶ Колонизација, која је текла упоредо са реформом, била је законски нормирана, „па је према томе имала обележје организованог миграционог подухвата, али су током њеног извођења често долазили до изражаја елементи стихијног насељавања“.⁷⁷ У току овог процеса дошло је до понављања историјски већ устаљеног феномена спуштања брђана у равничарске пределе и премештање једног дела становништва из планинских у низијске регионе. Брђани су поседовали мало обрадивог земљишта и високу стопу популације, а становници низије ниски прираштај становништва и пуно обрадиве земље.

Прилагођавање придошлог становништва новој средини, у времену после Првог светског рата, било је тешко и пуно искушења. Многи досељеници имали су висока ратна одликовања, па су очекивали адекватну противуслугу од државе. Помоћ коју су добијали од државних власти при изградњи насеља често нису тумачили као бригу о

⁶⁹ Окупацијом Босне и Херцеговине Аустро-Угарска није ликвидирала феудалне односе наслеђене из периода турске власти већ их је, мимо сваког очекивања, учврстила: Богдан Лекић, *Аграрна реформа и колонизација у Југославији...*, 7.

⁷⁰ Привредна штета није заобишла ни јужнословенске народе који су били под Аустро-Угарском. Проглас Александра Карађорђевића од 21. децембра 1918. године указао је на нужност аграрне реформе, а већ следеће године донете су Претходне одредбе о припреми аграрне реформе. Богдан Лекић је посебно указао на фазе Аграрне реформе у периоду од 1918. године до 1941: *Исто*.

⁷¹ *Исто*, 82.

⁷² *Исто*, 13.

⁷³ *Исто*, 73.

⁷⁴ Због значајног утицаја политичких странака на расподелу земљишта, тешког утврђивања објеката аграрне реформе, корупције и другог, било је великих проблема у реализацији реформе. *Исто*, 116.

⁷⁵ *Исто*, 117.

⁷⁶ *Исто*, 7.

⁷⁷ *Исто*, 12.

њима, већ као дужност и обавезу, сматрајући да су добили мање од заслуженог. Писани извори сведоче да је живот досељеника био пун неизвесности – испуњен колективним страхом од глади и страхом од смрти.⁷⁸ По доласку у равницу умирала су им деца од болести, лоших животних услова и укупне неприлагођености новом животном простору. Зато су у селима организовани течајеви домаћинства који су унапредили здравствени, хигијенски и културни ниво живота.

Проблеми који су притискали досељенике били су бројни, а земља која је додељена породицама недовољна за њихову прехрану. Пишући о прилагођавању колониста новој средини и обради земље у селу Банатско Карађорђево, Милан Мицић наводи: „Људи који су дошли овамо, недовољно су били спремни за напредно обрађивање земље, већином су пука сиротиња, која није знала шта ће пре да отпочне. Или ће да набави семе и алат, или кућу себи подићи. Да би се колико-толико подигли упали су у дугове у којима и сада грцају“.⁷⁹ Недостатак пољопривредних справа и стоке допринео је да се досељеници удружују ради заједничке обраде земље, те се у многим насељима јавило *спрежњаштво*.⁸⁰ Побољшањем материјалних услова сељаци су временом набављали косачице и сејачице које су им олакшале рад. Мало је било оних који су самостално могли да купују пољопривредну механизацију, па су прибегавали финансијском удруживању, а потом и заједничком раду у пољима. Тек у четвртој деценији XX века успевали су да квалитетније обрађују земљу и боље искористе погодне природне ресурсе за производњу хране. Покретачи модернизације и механизације у селима били су малобројни припадници градског слоја, кафеције, занатлије и студенти.⁸¹ Из новинских чланака објављених између два рата може се сазнати да су у колонизованим селима организована соколска друштва,⁸² читаонице,⁸³ школе, а цркве су подизали сами колонисти, издвајајући прилог. У Ветернику код Новог Сада насељени су добровољци који су за време рата изгубили вид али су, према новинским извештајима из тог доба, успешно обрађивали земљу.⁸⁴

⁷⁸ Милан Мицић помиње да су се неки од војних ветерана враћали у завичај уплашени од превелике смртности и обузети меланхолијом: *Искушење - живети у колонији, Банатско Карађорђево (1920-1941) персонализована колонизација*, Библиотека „Бранко Радичевић“, Житиште, Месна заједница Банатско Карађорђево, Банатско Карађорђево, 2008, 179.

⁷⁹ Видети: Тоша Искруљев, „Колонија Растина“, *Југословенски дневник*, бр. 254, 1933.

⁸⁰ „Спрежњаштво“ подразумева заједничко спрезнање малобројне стоке коме су прибегавале породице како би лакше обрадиле земљу: „У време досељавања колонисти нису били изразито млади. Године 1920. када је започео процес досељавања имали су у просеку 29 година и нико од њих није имао искуство у обради земље у панонској равници. Мали број досељеника у колонији равничарског порекла (59 породица или 5, 7 % од насељених породица) није могао бити у већој мери посредник у преношењу искустава у обради земље. Без пољопривредних справа и запрежне стоке колонисти у Банатском Карађорђевоу били су приморани да земљу дају у закуп или у наполицу немачком становништву из Честерега, мађарском из Торде и румунском из Торка. Од новца добијеног од закупа земље, кредитима аграрних заједница и новцем стеченим одласком на радове ван Банатског Карађорђевоа досељеници су куповали неопходне пољопривредне справе, алат, семе и стоку“. Милан Мицић, *нав. дело*, 85.

⁸¹ *Исто*, 180.

⁸² У новинским чланцима помињу се важнији догађаји везани за нека соколска удружења у Руском Селу и Банатском Карађорђевоу: М. А. Чорда, „Свечано освешћење соколске заставе у Банатском Карађорђевоу“, *Југословенски дневник*, објављен 27. 05. 1938.

⁸³ О отварању читаонице у личној колонији објављено је у чланку који није потписан под називом: „Колонија Томиславци-Барунов салаш“, *Југословенски дневник*, објављен 6. 7. 1929.

⁸⁴ У чланку непознатог аутора наводе се импресије које је на новинара оставила посета колонији у Ветернику: „И заиста, кад човек све то види, мора да се диви овим људима, који натчовечанским

Почетак Другог светског рата донео је нове земљишне односе и померања становништва унутар Југославије.⁸⁵ Нови аграрни односи дефинисани су на Бечкој конференцији (21-22. априла 1941. године), када су територије Балкана подељене међу земљама освајачима.⁸⁶ Подаци из литературе помињу протеривање српског становништва из НДХ, али и из Косова и Метохије, Срема, Баната и Бачке. Посебно су велика етничка чишћења спроведена на подручју Босне и Херцеговине, Баније, Кордуна и Лике.⁸⁷ На имањима прогнаних Срба, посебно у динарским пределима, насељене су присталице усташа или хрватско становништво.⁸⁸ Организовани прогони цивила или стихијска исељавања довели су до тога да је у време Другог светског рата расељено око пола милиона људи на простору бивше Југославије.⁸⁹

Значајније миграције настале су после окончања рата, када је дошло до реструктурирања позиција међу савезницима. Једно од највећих кретања ка Панонској низији познато је у литератури под именом колонизација и обухватило је четири календарске године, од 1945. до 1948.⁹⁰ У том периоду насељавање становништва у Војводину трајало је две године и девет месеци, а најинтензивније је било у последњој четвртини 1945. и у првој четвртини 1946. године.⁹¹ Читав овај процес био је регулисан законским актима највиших државних органа. Привремена народна скупштина Демократске федеративне Југославије донела је 23. 8. 1945. године Закон о аграрној реформи и колонизацији. Применом овог закона спроведена је аграрна реформа којом су укинута капиталистички велепоседи и полуфеудални рудименти у пољопривреди појединих југословенских простора уз колонизацију и пресељење великог броја сиромашног становништва из области Динарида.⁹² Поред тога, реформа је требало да обезбеди земљу пољопривредницима који је нису имали или су је имали недовољно, као и да ублажи проблеме пренасељености и незапослености, економске емиграције, прошири пољопривредна обрадива земљишта на необрадива и задовољи интересе носиоца рата.⁹³ У земљишни фонд аграрне реформе ушле су, поред експроприсане обрадиве земље, обрадива земља држављана немачког Рајха, и лица немачке

напорима стварају узорна газдинства. Тешко је замислити да су и слепи способни за напоран физички рад у пољу; међутим, они све пољске радове сами обављају“ у: „Живот и рад слепих ратника на колонији у Ветернику код Новог Сада“, *Југословенски дневник*, бр. 297, 1931.

⁸⁵ Према статистици коју износи Петар Влаховић, од укупног данашњег становништва Војводине 54% је старијег порекла, док 46% чине усељеници новијег доба: *Србија (земља, народ, живот, обичаји)...*, 92.

⁸⁶ Видети: Др Богдан Лекић, *Аграрна реформа и колонизација у Југославији 1945-1948...*, 9-18.

⁸⁷ Исто.

⁸⁸ Исто.

⁸⁹ Исто, 19.

⁹⁰ Видети: Владимир Р. Ђурић наводи да је колонизација текла из ратом опустошених предела ка Панонској низији (Војводина, Барања и Славонија). Поред ових кретања паралелно је долазило и до „унутрашње колонизације“, која је подразумевала староседеоце појединих места у Војводини који су добијали имања одбеглих и протераних немачких породица: „Географски распоред новоколонизованог становништва у Војводини“, *Гласник Етнографског института САНУ*, II-III, Београд, 1953-1954, 737.

⁹¹ О условима и природи колонизације значајне резултате дало је истраживање Бранка Ђупурдије, који је на примеру колонизованих породица у Бајмоку (у Бачкој) показао сложеност овог процеса: *Природа колониста у Бајмоку 1945-1948*, Српски генеалогски центар, Београд, 2005, 12.

⁹² Аграрни савет ДФЈ бринуо је о спровођењу Закона о аграрној реформи и колонизацији. Државним актима су биле регулисане савезна и унутрашња колонизација. Прва је подразумевала пресељење из једне републике у другу, а друга кретања становништва у оквиру једне републике. Предност је у послератној Југославији имала савезна колонизација, која је обухватила и највећи број људи. Исто, 12.

⁹³ Видети: Богдан Лекић, *нав. дело*, 21.

националности, конфискована земља и државни поседи. Аграрна реформа у периоду од 1945-1948. год., посматрана са економског аспекта, није се много разликовала од ранијих сличних захвата, односно од аграрне реформе у периоду између два рата. Наиме, реформа спроведена после Другог светског рата још више је уситнила земљишне поседе и оптеретила земљу великим бројем становништва, што је више уназатило него унапредило аграрно-поседовне односе.⁹⁴ Током реформе и колонизације дошло је до великих демографских померања, посебно на подручју Војводине. Имајући у виду обим њеног интензивног насељавања у периоду од 1945. до 1948. године, дошло је до ширења постојећег етничког мозаика и увећања српског етничког структуралног елемента.⁹⁵ Ова појава је са друге стране допринела смањењу удела Срба у етничким структурама Хрватске и Босне и Херцеговине.

У динарским крајевима за време рата страдало је пуно људи, а преостало становништво није имало довољно хране, обуће и одеће, док је, са друге стране, иселавањем Немаца Војводина пружала могућност да се реши стамбено и земљишно питање.⁹⁶ Повратак одбеглог и протераног становништва својим домовима није текао једноставно, посебно у Хрватској и Босни и Херцеговини. Прогнани Срби и Црногорци наилазили су на неразумевање локалних власти, а често и на отпор.⁹⁷ Подаци из литературе говоре да је почетак колонизације био неорганизован и да је Министарство за пољопривреду БиХ, у жељи да некако реши проблем избеглица, без договора са државним властима послало прве Србе у Војводину.⁹⁸ Већина овог становништва после рата није се могла вратити у своје домове који су били опљачкани и уништени. Из матичних планинских и неплодних области првенство при иселавању имале су породице народних хероја, војни инвалиди и сви они који су на било који начин помагали партизански покрет у току Другог светског рата. Подаци из литературе говоре да је у послератном периоду Војводину населило око 250.000 људи из Хрватске (40%), Босне и Херцеговине (40%), Црне Горе (12%), Македоније (6%) и Словеније (2%).⁹⁹ Аналитичари који су разматрали проблеме колонизације после Другог светског рата критикују то што при насељавању није вођено рачуна о носиоцима права насељавања у Војводину и о етничкој структури становништва.¹⁰⁰ Међутим, највећи број насељених представља српско становништво које је дошло са динарског географског и културног простора. О томе говори и попис становништва у Војводини

⁹⁴У анализи резултата аграрне реформе, спроведене после Другог светског рата, Никола Гаћеша је приметио да је југословенска пољопривреда у таквим поседовним односима једва „успевала да обавља просту пољопривредну репродукцију јер су њене експлоатационе јединице представљале мале аутархичне целине које су с великим напором задовољавале само своје егзистенцијалне потребе, а о евентуалном стварању тржишних вишкова није могло бити ни говора“: *нав. дело*, 372.

⁹⁵ Никола Гаћеша наводи податак да је број Срба у Војводини 1940. године био 593.735, а 1948. знатно више – 841.246. Међутим, иселавање Словенаца и Муслимана у Војводину, услед смањеног обима, није оставило значајније реперкусије на укупну демографску структуру. *Исто*, 374.

⁹⁶ Бранислав Букуров је сматрао да је основ ових миграција био економске природе: „Утицај географске средине на новодосељено становништво у Војводини“, *Етнолошки преглед*, Београд, 4, 1962, 11.

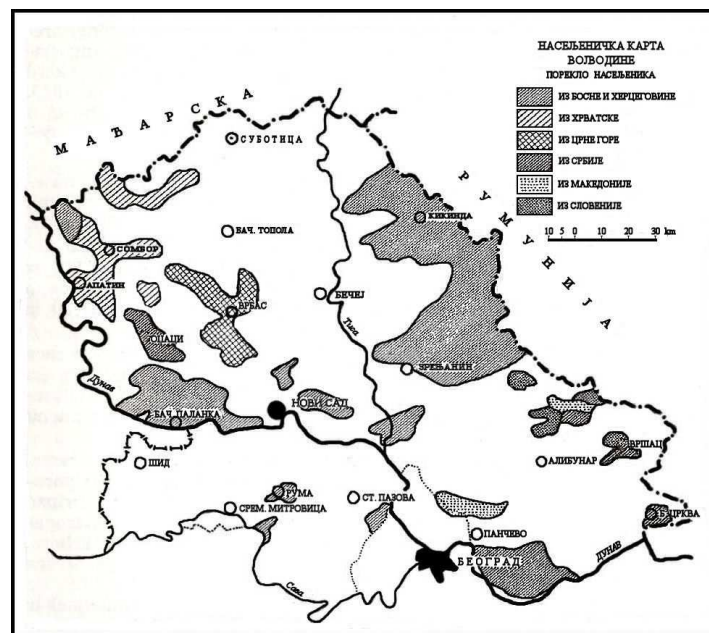
⁹⁷ *Исто*, 21.

⁹⁸ Видети: Богдан Лекић, *нав. дело*, 59.

⁹⁹ Приказани подаци о броју колониста изражени у процентима преузети су из истраживачког рада Бранислава Букурова, *нав. дело*, 11-21.

¹⁰⁰ Према: Бранислав Лекић, *нав. дело*, 86-88.

из 1948. године, када је евидентирано 71,97% Срба.¹⁰¹ Приликом насељавања њима су додељене куће и земљиште одбеглих Немаца, па се дешавало да су читава села пресељена из матице у Војводину. Зато је често био случај да се у новој средини промени име селу у које су долазили колонисти и то место се назове као у старом крају. При насељавању се водило рачуна да се не наруши социјални амбијент, како би се брже одвијала духовна адаптација. Тако је, према замисли државних власти, херцеговачко становништво требало да насели Банат, али је дошло до грешке, па је једна композиција воза залутала и део колониста превезла до Гајдобре у Бачкој.¹⁰²



Карта бр. 3
Насељеничка карта Војводине према Богдану Лекићу

Привикавање на војвођански рељеф и обраду земље текло је лакше од психолошке адаптације на равничарски пејзаж и просторност. Досељеници су тужили за родним крајем испресецаним врлетима, планинским масивима и речним долинама. Неки истраживачи Динараца досељених у Војводину констатовали су да је рељеф утицао и на неке психолошке и физиолошке промене: неодлучност, спорије изражавање мисли, притајена потиштеност, тромост, млитавост мишића итд.¹⁰³ Поред ових потешкоћа, хидрографске прилике отежавале су адаптацију услед недостатка пијаће изворске воде које има само на Фрушкој гори и око банатске пешчаре. Нови климатски услови, високе летње температуре, магловити и влажни пролећни дани, нагли прелази из једног годишњег доба у друго доводили су до појаве кијавице, туберкулозе и болести срца. Велика концентрација прашине у ваздуху штетно је утицала на људски организам и изазивала различите плућне болести.

¹⁰¹ Исто, 87.

¹⁰² Према речима испитаника са терена, највећи број Херцеговаца стационаран је у Банату.

¹⁰³ Видети: Бранислав Букурров, *нав. дело*, 13.

Промене које су се одвијале услед живота у културно различитој средини могу се пратити у склопу неколико основних фаза: адаптација, акултурација, етничка идентификација и социјална интеграција.¹⁰⁴ Процес адаптације животу у новој средини био је комплексан и мукотрпан. Мањи број колониста није успео да се прилагоди новом окружењу и у страху од непознатог вратио се у матицу. Они који су остали морали су да се суоче са многим недаћама у процесу навикавања на животни простор у Војводини. Тешко је и замислити како су се Динарци прилагодили новој географској средини која је захтевала и промену начина привређивања. Већина њих се у крајевима из којих су дошли бавила сточарством, док су у новој средини морали да науче како да обрађују земљу. Ради бржег уклапања у војвођански начин живота, за њих су организовани течајеви из основног и средњошколског, гимназијског образовања, у вођењу домаћинства, пољопривреде и др.¹⁰⁵ Исхрана је у матичним областима Динараца била заснована на кукурузном брашну и различитим прерађевинама од млека. Зато су у новој средини организовани течајеви за домаћице, како би жене досељеника научиле да припремају различите врсте варива, меса и конзервиране хране.¹⁰⁶

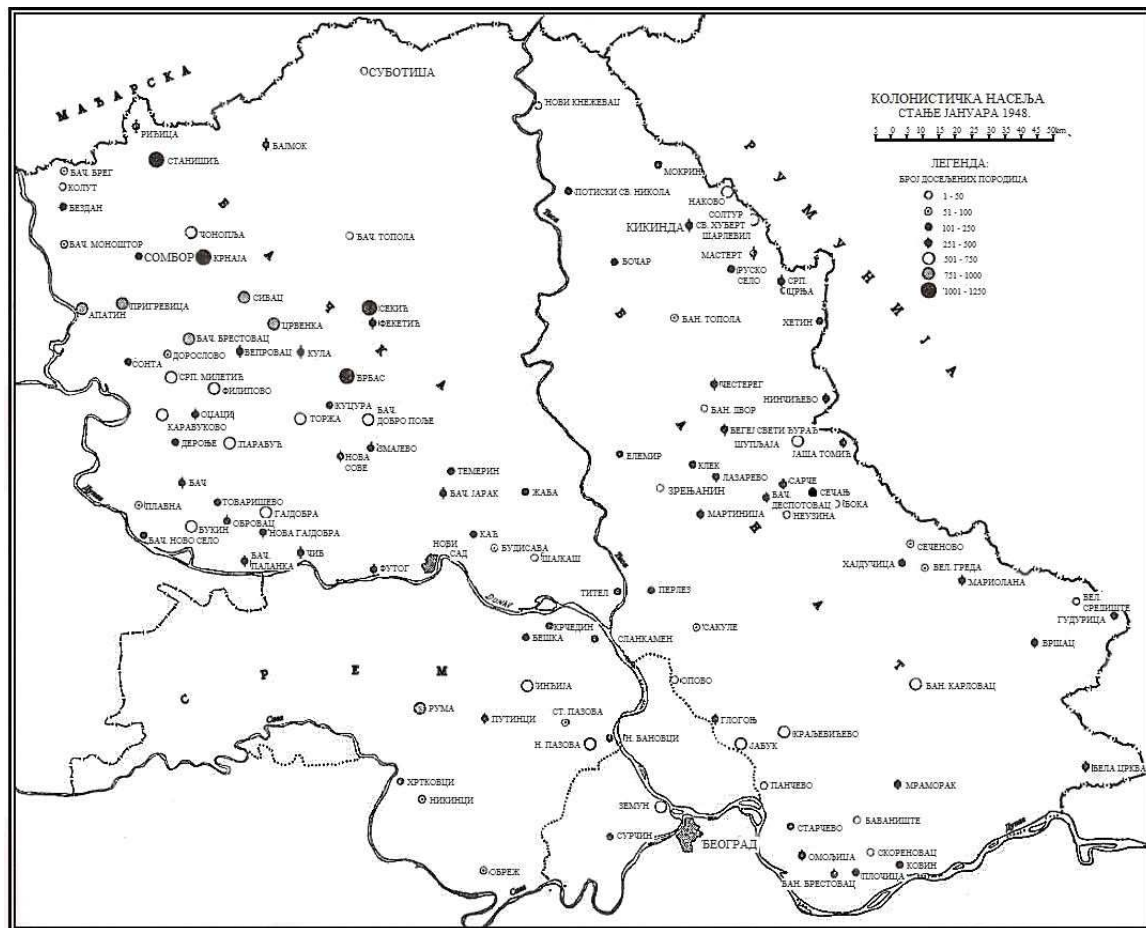
Многи досељеници донели су са собом неколико оваца и по коју краву – бушу. У почетку су чували стоку на улици и пашњацима, сматрајући да је то довољно за живот. Временом су научили да обрађују земљу угледајући се на староседеоце и укључујући се у рад земљорадничких задруга. Динарци нису били вешти у узгајању шећерне репе, конопље и других производа, па су имали слабе приносе. Међутим, млади су се веома брзо снашли у руковању пољопривредним машинама и технологији обраде земље. Временом су променили и модернизовали и начин уређења куће. Они су углавном добили лепо уређене домове са каљевим пећима и паркетом, али су их често упропашћавали: држали су стоку у кући или су ложили паркет у време зиме.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Према Edit Petrović, „Socijalna integracija crnogorskih kolonista u Bačkoj“, *Etnološki problemi*, sv. 7. 61.

¹⁰⁵ Процес едукације је текао паралелно са процесом насељавања, Бранко Ђупурдија, *нав. дело*, 23.

¹⁰⁶ Исто, 17.

¹⁰⁷ Исто, 17.



Карта бр. 4
Распоред насеља у Војводини настањених Динарцима према Николи Гађеши

Колонисти из динарских предела доносили су све материјалне и духовне вредности које су их подсећале на родна места. Носталгија и љубав према завичају исказивана је на различите начине, а посебно променом назива села у које се нека од динарских група населила. Одређене промене у војвођанској топономастици најуже су повезане са колонизацијом, јер су органи народне власти уважили жељу насељеника да нека насеља назову према топонимима из родног краја или по народним херојима. Тако данас на подручју питоме равнице постоје места као што су: Челарево (у спомен на народног хероја Здравка Челара), Бачки Грачац (по називу матичног среза Грачац у Лици), Младеново (у спомен на народног хероја др Младена Стојановића), Бачки Маглић (по планини Маглић између Херцеговине и Босне), Нови Козарци (по пореклу насељеника из Поткозарја), Савино Село (у спомен на народног хероја Саву Ковачевића), Кљајићево (у спомен на народног хероја Филипа Кљајића), Крајишник (по пореклу насељеника из Босанске Крајине), Крушчић, Ловћенац (по пореклу насељеника из подловћенских села), Лукићево (по народном хероју Вељку-Курјаку Лукићу), Ратково (по народном хероју Ратку Павловићу), Сутјеска (по реци Сутјесци) итд.¹⁰⁸

Очување обредне и религиозне праксе пренете из матице условили су бројни фактори проистекли из новонастале друштвено-политичке ситуације у послератној Југославији. Однос тадашње власти према традицији као делу прошлости који је

¹⁰⁸ Видети: Nikola L. Gaćeša, *Agrarna reforma i kolonizacija od 1945-1948...*, 351.

требало изменити донео је у већини случајева низ забрана везаних за обављање верских обреда.¹⁰⁹ У многим случајевима дошло је до произвољне интерпретације револуционарних идеја и присилног наметања братства и јединства међу народима. Посебно су чланови партије из редова динарских Срба били веома ригидни у спровођењу контроле над становништвом које покушава да одржи верске обреде и своју традицију. Неприкосновени став и одбојност према вери и традицији посебно су примењивали над својим сународницима, потврђујући лојалност режиму. Бројна писана и усмена сведочанства говоре о идеолошком застрађивању, привођењу и саслушавању људи само зато што славе славу или су се окупили око цркве да играју и певају. Забране прослављања верских празника довеле су до тога да се празновало кришом, а многе породице су сасвим престале да славе. Деведесетих година, када је обновљено светковање верских празника, гуслари из Врбаса (досељеници из старе Херцеговине) певали су стихове: „Боже мили, ко би реко лани, да ће Божић славит` партизани“.

Новине које је наметнуо друштвени живот са староседеоцима најпре су прихватили млади, док је код старијих дуго осећао антагонизам. „Старији свет, нарочито жене, ратне удовице и друге, којих има највише, не примају никакве тековине. Оне живе по старом начину, по старим схватањима и имају исте онакве погледе на живот као и у старом завичају. Због свега тога, између старијих и деце, која су васпитана у новом духу и у новој средини, постојале су велике разлике“.¹¹⁰ Једна од разлика огледа се у смањењу наталитета, по чему су се потомци Динараца у новије време изједначили са староседеоцима који имају низак наталитет. Учестали су и бракови који се склапају са староседеоцима, мада је и данас чешће орођавање са супружником који припада некој од динарских група.

Промене до којих је дошло на нивоу породице довеле су до распада породичних задруга.¹¹¹ Томе је допринела и подела земље и кућа у местима која су Динарци настанили у Војводини. Географске диспозиције матичног простора и Војводине дијаметрално се разликују, што се битно одразило на начин привређивања. Планински крајеви из којих долазе Динарци погодовали су узгајању стоке, док је нови живот у плодној равници изискивао обраду земље. Горштаци су морали да науче да рукују машинама које до тада нису имали и да прихвате нове начине обраде земље.

Послератне етнолошке студије поентирају две фазе у културној адаптацији динарског становништва у Војводини.¹¹² Прва фаза – од досељења до 60-их година прошлог века, а други период од 60-их година па све до данашњих дана. У првој фази културног прилагођавања културни печат насељу у које су долазили колонисти дала би

¹⁰⁹ Бранко Ћупурдија наводи да је на седници Политбироа ЦК КП Србије која је одржана 8. јануара 1947. године члановима партије упућена директива да не смеју славити верске празнике и венчавати се и кришавати децу у цркви. Чланови партије нису добронамерно гледали ни на одржавање народних скупова и прославе верских празника код цркве. Тако је, на пример, после Петровданске прославе код цркве у Пачиру приведен велики број људи, а свештеник затворен: Бранко Ћупурдија, *нав. дело*, 51-53.

¹¹⁰ Видети: Владимир Букуров, *нав. дело*, 19.

¹¹¹ Према: Бранко Ћупурдија, *нав. дело*, 204.

¹¹² Десанка Николић и Миљана Радовановић су пратиле континуитет и промене у фолклорном стваралаштву досељеника из Босанске Крајине и Црне Горе насељених у Бачком Добром Пољу: „Континуитет и промене у фолклорном стваралаштву на примеру Бачког Доброг Поља“, *Zbornik radova XXXII KSUFJ (Sombor, 1985)*, Novi Sad, 1985, 29-33.

она група која је најбројнија. За фолклорно стваралаштво тога времена може се констатовати директно преношење и континуитет облика и садржаја, нарочито оних наслеђених, који су имали највише услова за испољавање у земљи колонизације. У периоду након досељавања у Војводину, колонисти су наставили да одржавају прела, као један од основних облика дружења и рада.¹¹³ Тако је црногорско становништво посебно очувало игре уз певање и вокално-инструментално извођење на гулама. Други период карактеришу друштвене промене попут напуштања пољопривреде на приватном поседу, школовање младих и запошљавање у оближњим градовима, усвајање градских стандарда живота, а у том склопу су и структурне промене у породици и животу у насељу.¹¹⁴ Услед нових животних услова брзо је дошло до напуштања многих обичаја, али су се свадбени одржали најдуже. Истраживачи културних прилика у неким деловима Војводине констатовали су да „традиционално епско и лирско песништво има мање слушалаца и преносилаца него раније, јер је и мање прилика за њихово јавно казивање и певање.“¹¹⁵ На терену су забележене и неке нове песме које опевају процес пресељења из матице у Војводину. Из послератних испитивања народног стваралаштва Херцеговаца у Војводини сагледава се њихово интересовање за поетске садржаје који се односе на ослободилачки рат или успомене на Херцеговину.¹¹⁶

Досељеници су у прво време задржали своју традиционалну ношњу, нарочито жене. Млади су први прихватили модернији начин одевања, док су старији људи свој национални костим задржавали до краја живота. Улога народне ношње у првој фази културне адаптације била је иста као и у завичају. Међутим, након 60-их година, ношња се више није носила, сем што су старији људи понекад носили капе.¹¹⁷ Млађе особе које су брже прихватале нов начин одевања (у односу на старије) често су називали *лале*, или се говорило да су обучени *лалински*.¹¹⁸ Код Црногораца је евидентан тренд куповине скупоцене ношње, ради укопа или за свадбено весеље, а функција ових костима је симболичко-репрезентативна.

Поред поменутог и планског насељавања Војводине Динарцима било је у више наврата и стихијских насељавања, посебно шездесетих и седамдесетих година. У том периоду Динарци су се досељавали из економских или породичних разлога. Подаци са сопствених теренских истраживања говоре о томе да се велики број жена удавао за

¹¹³ Пишући о песмама које су се изводиле на кордунашком прелу у Чонопљи (Бачка), Гордана Дамјановић је установила да је овај облик окупљања престао да постоји почетком шездесетих година када се побољшао друштвено-економски начин живота: „Кордунашко прело у Чонопљи“, *Rad XXXII KSUFJ (Sombor, 1985)*, Novi Sad, 1985, 35-40.

¹¹⁴ Исто.

¹¹⁵ Исто, 31.

¹¹⁶ Др Милан Бодирога је проучавао живот Херцеговаца у Војводини, али и оних који су се вратили у Херцеговину, не успевши да се прилагоде на нову средину. Он је посебно назначио поетске садржаје који су били популарни код једних и код других. Тек завршени Други светски рат наметнуо је теме везане за ослобођење и величање Тита: „Друг је Тито рекао у Лици, Херцеговци најбољи војници“. Поред оваквих стихова, били су популарни и они који су на било који начин говорили о Херцеговини: „Ми смо момци из Херцеговине, из поносне наше Ђедовине“, „Напустићу равну Војводину, удаћу се у Херцеговину“, итд. Видети: др Милан Бодирога: „Народно стваралаштво Херцеговаца у Војводини – колониста после 1945. године“, *Rad KSUFJ (Нови Сад, 1973)*, Београд, 1978, 131-135.

¹¹⁷ Видети: Гордана Дамјановић, *нав. дело*, 32.

¹¹⁸ Видети: Милан Бодирога, *нав. дело*, 134.

припаднике своје динарске групе који су након Другог светског рата дошли у Војводину. Контакти са матичним простором довели су до очувања културних вредности из завичаја, као и склапању бракова.

Велики број Динараца избегао је у Војводину за време ратних сукоба у бившој СФРЈ. Највише их је дошло из Хрватске и Босне, док из Херцеговине готово да није било избеглица.¹¹⁹ Многи динарски предели у Хрватској, некада насељени Србима, етнички су очишћени и њихово становништво је за време ратне акције „Олуја“ 1995. године протерано са својих огњишта. Они су населили места у Војводини у којима већ живе колонисти из њихових крајева досељени ранијим колонизацијама (Далматинци, Банијци, Личани, Кордунаши и др.). Доласком у Војводину они су наставили да негују музичку праксу донету из завичаја. Њихов прогон утицао је и на раније колонизоване динарце да појачају своју активност на неговању музичког израза донетог из матичног подручја.

Континуирано досељавање динарског становништва од Другог светског рата до данас и непрекидни контакти са матичним подручјима погодвали су очувању многих елемената духовне и материјалне културе донете из завичаја. То се односи на оне елементе културе који указују на локални, динарски идентитет: народна ношња, вокална и инструментална традиција, народни обичаји и др. Иако је у претходном раздобљу неминовно дошло и до акултурације, она је изостала у потпуности услед националних и верских сукоба на тлу бивше Југославије када је бројно српско становништво избегло у Војводину протерано из завичаја (управо због своје верске и националне припадности). То је код њих, али и код раније досељених Динараца, појачало потребу за очувањем националног идентитета кроз неговање музичке праксе родног краја. То је била природна реакција, као жеља за самоодржањем и борба за живот. Међутим, културно наслеђе Динараца није довољно истражено са много аспеката, од лингвистичких до музичких.¹²⁰

Услед недовољне прилагођености новој средини, у раскораку између старог и новог завичаја Динарци имају двоструки/вишеструки идентитет. Деконструкција старог идентитета и конструкција новог још увек траје, јер је континуирано вишедеценијско насељавање допринело константном оживљавању матичног културног идиома. Интересантно је да прилагођеност новој средини не зависи само од припадности старијој или млађој генерацији и да је готово немогуће извући неко правило. У неким случајевима пуно је младих који су се недавно доселили из динарских области, али и оних који су потомци колониста из Првог или Другог светског рата. Са друге стране, постоје и примери у којима се омладина не интересује за културно наслеђе својих родитеља, те традиционално наслеђе негују искључиво припадници старије генерације.

¹¹⁹ Источна Херцеговина је насељена компактним српским становништвом које због тих разлога није имало разлога да напушта своја огњишта. Изузетак чине Срби из западне Херцеговине, насељене Хрватима, који су углавном пребегли у источну Херцеговину.

¹²⁰ Видети: Nikola L. Gaćeša, *Agrarna reforma i kolonizacija u Jugoslaviji 1945-1948*, Matica srpska, Novi Sad, 1984, 351.

2. СТИЛ, ДИЈАЛЕКАТ, ТРАДИЦИЈА

Проучавање вокалне праксе Динараца у Војводини намеће промишљање о музичкој посебности у хетерогеном културном миљеу различитих народа. Иако је звучна слика њиховог вокалног корпуса хомогена у односу на друге становнике Војводине, унутар ње егзистира мозаик сачињен од више различитих целина. Те целине, које се слушно разликују, условљене су културним пореклом извођача или њихових потомака. Тако се регионална, културна подела појединих динарских предела пресликава на музички план и слушно перципира са свим карактеристикама локалног звучног система. Да би се што прецизније уочиле и разврстале особене музичке компоненте различитих динарских група, неопходно је установити према ком критеријуму ће тећи тај процес.

Проучавање динарског вокалног наслеђа у Војводини намеће потребу за одређењем односа међу динарским дијалектима и како у том погледу оперисати са до сада коришћеним терминима у етномузикологији: *стил* и *дијалекат*. Можда се ово питање чини сувишним, али оно је суштинско и до сада ретко постављано у директном сучељавању и покушају јасне теоријске експликације оба појма. Они се најчешће несвесно третирају као синоними, без јасне хијерархијске поставке и дефиниције, више интуитивно него научно јасно. Интуитивно не искључује да је то у датим околностима и тачно, али је неопходна прецизна научна поставка са јасно описаним односима и корелацијама.

Поред *стила* и *дијалекта*, важну карику у експликацији прикупљене грађе има и одређење појма *традиција*, односно *традиционална музика* као предмет проучавања. Посебно је битно јасно одредити шта је традиција у динарском културном моделу и како кореспондира са дијалектом и стилем.

Да би се што боље оперисало појмовима *стил*, *дијалекат* и *традиција*, потребно је ре/дефинисати поменуте термине. Расветљавање односа *стила* и *дијалекта* треба посматрати кроз постављање њиховог јасног концепта у односу на грађу на коју реферирају и дефинисање уз сагледавање различитих теоријских мишљења у историјском току развоја културе. Кроз општу призму сродних наука профилисаће се и прецизније одредити *стил*, *дијалекат* и *традиција* у музичком наслеђу динарских Срба.

2.1. Стил – основне поставке појма и рефлексije на етномузиколошка истраживања

У различитим сферама комуникације свакодневно се користи појам *стил* и то као: стил живота,¹²¹ стил моде, одеће, исхране, фризуре, стил понашања, стил намештаја, све до синтагми: стил епохе, стил неког сликара, вајара или писца. Узевши у обзир његову широку употребу, неизбежно се намеће питање шта је то *стил* и како га дефинисати? Да ли *стил* уопште постоји и ако постоји како га препознати? Дефинисање *стила* у дијахронијској равни било је условљено различитим факторима, од естетике актуелног уметничког правца и теоретичара који га дефинишу преко историјске епохе, односно научних стандарда и метода које су се користиле у датој епохи. Да би се што боље схватио стил у етномузикологији потребно је стећи увид у његово сагледавање од античког периода до данас, кроз призму различитих уметничких дисциплина. Међутим, важно је имати на уму да стил није својство које уметничка дела имају сама по себи, већ теоријски модел којим се интерпретирају на основу сродних елемената, при чему се многе карактеристике свесно одбацују. Стил је пројектовани предмет истраживања уметности, у оквирима научних дисциплина попут: стилистике, критике, естетике, теорије и историје књижевности, ликовних уметности, музике и др.

Историја дискурса о стилу може се пратити још од античког доба, односно времена Аристотела и Платона, до савременог тренутка.¹²² Иако Платон у свом делу није експлицитно користио термин стил, изнео је основне постулате на којима почива песништво и представио начин успостављања форме. У тежњи ка идеалној држави и васпитању омладине, предност је дао музичком васпитању над гимнастичким. Законе музике је исказао кроз идеалне инструменте (лира и китара), идеалне ритмове који морају одговарати срећеном „мушком животу“¹²³ и лествице¹²⁴ (дорска и фригијска). Он је, заправо, поставио стил доброг музичког понашања у држави, корисног по друштво.¹²⁵

Расправе о песништву и уметности наставио је и Платонов ученик Аристотел, сагледавајући уметничко дело са филозофског аспекта и његову улогу у сазнавању истине или, како су грчки филозофи говорили, онога што јесте – бића. Поред

¹²¹ Сви они који живе у модерним друштвима синтагму *животни стил* користе да опишу сопствене или туђе начине деловања. Дејвид Чејни (David Chaney) животни стил дефинише као „низ обичаја и ставова који добијају смисао у одређеним контекстима“ и представљају више коришћење него стварање нечега. Deјvid Čejni, *Životni stilovi*, CLIO, Beograd, 2003, 13.

¹²² Платон је у делу „Држава“ изложио своју идеју о савладавању релативизма сазнања и уздизању изнад ограничености чула – до непроменљивих идеја. Зато је, према његовом мишљењу, стварање идеалне државе могуће са филозофима на челу. Он је промовисао мишљење по коме је појединац изнад свега и тежи највишем добру, као и државна заједница, па је највиши идеал живота у држави. Отуда је држави прилазио као моралној установи, а правичност сматрао моралном диспозицијом која сједињује све друге врлине. Platon, *Država*, BIGZ, Beograd, 1993, 66-102.

¹²³ Исто, 82.

¹²⁴ Платон је повезао однос духовне равни човекове личности са лествицама, издвајајући оне које изазивају позитиван утицај, попут миксолидијске и јонске. Platon, *нав. дело*, 81.

¹²⁵ У једном од дијалога Платон је нагласио важност односа вредновања музике и њеног утицаја на човека без свођења на норму. „Дакле, добра песма, добра мелодија, добро понашање и добар ритам су последица доброг душевног расположења, а да нам при том та реч не значи исто што и ограниченост, него нешто што је стварно лепо и добро.“ Platon, *нав. дело*, 83.

терминолошких, драматуршких и књижевно-теоријских питања, Аристотелова разматрања су обухватила: логику, естетику, стилистику, лингвистику, грамматику, синтаксу, метрику и версификацију.¹²⁶ Пишући о уметности, он је разликовао форму од садржаја и анализирао различите начине изражавања појединих античких песника (Хомера и Емпедокла), што се може схватити као поређење индивидуалних песничких стилова.¹²⁷ Поред тога, упоређивао је и различито изражавање у драми кроз начин говора, песничке фигуре (метафора, аналогија итд.), дикцију и др.¹²⁸

Реторика која је рођена у античкој Грчкој у почетку је схваћена као вештина говорништва, што значи да је била везана за сферу усмене употребе језика. У то доба она је, пре свега, била вештина уверавања, са задатком да усаврши технику аргументације.¹²⁹ Временом је књижевност постала предмет проучавања реторике, која је била, пре свега, „теорија украшене форме“.¹³⁰ Поступно се реторика све више везивала за „украшавање“ књижевног говора, односно за поетску функцију језика. Тако конципирана, реторика је у средњем веку, заједно са граматицом и дијалектиком, чинила три лепе вештине или *trivium*.¹³¹ Касније је реторика прерасла у пуки збир правила, а украси (фигуре и тропи) су постали сами себи сврха, што је довело до њене декаденције.¹³²

Термин *стил* испрва је коришћен у контексту аналитичке реторике, да би касније добио значење норме, што имплицира промишљање о стилу од реторичког до нормативног дефинисања. У складу с тим и појам *стилистика* је у почетку коришћен да би се њиме означила реторика.¹³³ Стилистика означава и научно бављење стилем, а први пут ју је као назив употребио Новалис (*Novalis*) у Немачкој, као синоним за реторику.¹³⁴ У другој половини XX века поново се буди занимање за реторику, овог пута на новим основама, уз чврсту лингвистичку утемељеност, нарочито уз коришћење метода семантике и лингвистике текста.¹³⁵

Даљим историјским развојем и утемељењем естетике као посебне дисциплине, видно су померени научни концепти стила, посебно у XIX веку. Прва значајна теоријска истраживања стила развила су се у књижевности и историји уметности, а тек

¹²⁶ Видети: Аристотел, *О песничкој уметности*, Дом и школа, Београд, 1982.

¹²⁷ Исто, 30.

¹²⁸ Аристотел је истакао индивидуалне разлике међу песницима, које се огледају у различитој употреби метафора, јер „то се једино не може научити од другог и то је обележје генијалности, јер умети налазити сјајне метафоре, то значи умети видети сличност“. Исто, 78.

¹²⁹ Античка реторика издвајала је три типа дискурса: судски, саветодавни и свечани. Marina Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Open Society Institute, Center for publishing Development, Budapest, 1999, 17.

¹³⁰ Исто.

¹³¹ Исто.

¹³² Док је античка реторика инсистирала на етичности сваког говора, у средњем веку занемарује се тај захтев „тако да временом сам назив реторика добија негативну конотацију, као вештина говора којом се говорник служи да би убедио реципијенте у своје тврдње и онда када оне нису истините“. Исто.

¹³³ Стилистика је лингвистичка дисциплина која се бави проучавањем карактеристика и својстава писаног и говорног језика, као што су реторичке фигуре и модели синтаксе, специфични за различите групе, контексте, а посебно књижевне жанрове.

sh.wikipedia.org/wiki/Stilistika_lingvistika.

¹³⁴ Стилистика као назив за науку о стилу појављује се 1872. године у Француској. Исто.

¹³⁵ За стилистику су значајна три елемента традиционалне реторике: учење о тропима и фигурама, теорија композиције и теорија трију стилова. Тропи (који настају променом основних значења појединих речи) и фигуре као основа „теорије украса“ дуго су били једини преживели део реторике, прво у теорији књижевности, а затим и у стилистици. Марина Катнић-Бакаршић, *нав. дело*, 17.

касније и у музици. Историја уметности била је прва историјска дисциплина чији је концепт утврђен као след засебних временских јединица или историјских периода у складу са одликама уметничких дела које су схватане као означитељи стилова.

Ради што прецизније формулације *стила* у етномузикологији, треба указати на неке његове дефиниције у другим уметничким изразима у којима се о стилу често говори са есенцијалистичког становишта, односно као скупу заједничких обележја који истраживани објекат повезује с другим сродним појавама у култури и уметности. У лингвистици се стил интерпретира као „избор између алтернатива које нуди језички систем на разним нивоима“.¹³⁶ Из тога следи да стила не би било „када се не би могло бирати између једног и другог, говорити и писати овако или онако. А следи и то да не може бити неких употреба језика које имају стил и других које га немају, те да се не може говорити само о добром или лошем стилу, него и о различитим стиливима својственим разним врстама исказа, текстова и ситуација“.¹³⁷ У овом случају стил је схваћен као начин остваривања говора и варијабилност природног језика, што омогућује да се сваки садржај обликује на више начина. Са овог становишта може се говорити о стилу говорног или књижевног језика, научне расправе, политичког дискурса итд. У домен стила спадају и варијације које одражавају индивидуалне особености језичког израза. Међу посебне гране стилистичких проучавања у лингвистици спадају фоностилистика, која се бави експресивним и естетским вредностима звука у језику и стилостатистика, уз чију помоћ се квантификују стилска обележја и обрасци.¹³⁸

Стил у језику најчешће се дефинише као „начин изражавања одређеног садржаја, тачније, различити начини изражавања истог садржаја“.¹³⁹ Конструкт књижевног стила представља начин писања неког писца, групе писаца, одређеног правца и слично“.¹⁴⁰ Поред карактеристика које су често издвајане и приписиване појединачном уметничком делу, у уметности су конструисане и стилске, карактеристике које „могу бити заједничке отвореном скупу уметничких дела, али и облицима понашања у одређеној култури“.¹⁴¹ Једно од важних питања савремене науке јесте да ли је могуће на тај начин одвојити форму од садржаја, односно да ли променом форме заиста остаје потпуно исти и садржај неког исказа. Према неким лингвистичким тумачењима, о стилу је могуће говорити само ако постоји могућност одабира, односно ако постоји више од једне језичке јединице која се у одређеном контексту може употребити.¹⁴² Савремене стилистичке теорије полазе од претпоставке да стил није само „одећа садржаја“, већ да између стила и значења постоји еквиваленција. Другим речима, промена у форми исказа нужно мења и његову садржину; наиме, тврди се да потпуних синонима у језику нема и да сваки уноси промене на значењском или употребном нивоу, а нарочито на стилистичком. Пре формирања структуралне

¹³⁶ О томе видети: Ranko Bugarski, *Uvod u opštu lingvistiku* Čigoja, Beograd, 1996, 234.

¹³⁷ Исто.

¹³⁸ Исто, 235.

¹³⁹ Исто.

¹⁴⁰ Исто.

¹⁴¹ Видети: Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetykz, Vlees & Beton, Ghent, Zagreb, 2005, 590.

¹⁴² Видети: Marina Katnić-Bakaršić, *нав. дело*, 9.

лингвистике, нарочито пре формирања теорије функционалних стилова, појам стила најчешће је везиван за језик одређеног књижевника. Осим тога, према неким ауторима стил се може посматрати само на индивидуалном нивоу (на нивоу идиостила). Поред индивидуалног стила који је интерпретиран као одлика сваког појединца и може се реализовати било писмено било усмено, предмет стилистике свакако су и групни стилови, схваћени у најширем смислу.¹⁴³ Један од праваца чији су предмет проучавања групни стилови свакако је функционална стилистика. Групни стилови су разматрани као стилови епоха, што је подразумевало истраживање типичних језичко-стилских средстава у једном књижевном правцу.¹⁴⁴

Значајан допринос разматрању стила дали су и филозофи попут Освалда Шпенглера (Oswald Spengler), Фридриха Хегела (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) и Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche). Културолошки приступ питању стила подразумева јединство уметничког стила у свим сегментима живота, односно одређивање културе у односу на стил. У складу са оваквим схватањем је и предлог филозофа Освалда Шпенглера да се уведе термин „културални стил“. Шпенглер је разликовао осам култура које чине конститутивно ткиво људске историје.¹⁴⁵ Од примарног значаја су саме културе, а не односи између њих. Најзначајнији задатак историчара или социолога био би да схвати детерминизме и правилности процеса у оквиру једне културе.¹⁴⁶

Хегел је успоставио антику као норму и укинуо надисторијску димензију везујући стил за одређени историјски период.¹⁴⁷ За њега је стил начин на који индивидуалност духа добија карактер у уметничком делу.¹⁴⁸ Водећи се за познатом француском изреком „Le style c'est l'homme même“ (прев. „Стил је човек“), Хегел је тумачио стил кроз особеност субјекта „која се сасвим показује у његовом начину изражавања, у природи његових реченичких обрта“.¹⁴⁹ Он се залагао да стил не треба ограничити само на особину чулног елемента, већ на оне законе уметничког представљања који произилазе из природе уметничког предмета.¹⁵⁰

У (пост)романтизму се развила идеја о стилу као својству уметничких дела, али и културолошком феномену. Ниче је предложио увођење термина „велики стил“, који је продукт стваралаштва оригиналног и генијалног уметника.¹⁵¹ „Велики стил“ је представљао достизање закона или логичног поретка, „постати господар над хаосом у

¹⁴³ Исто, 10.

¹⁴⁴ Англосаксонски лингвисти понекад употребљавају термин *registar* уместо стил, посебно када говоре о томе како појединац прилагођава свој идиолект различитим ситуацијама. Исто, 11.

¹⁴⁵ Видети: Dragoljub Kaurin, „Сикличне теорије друштвених промена – Шпенглер и Тојнби“, *Sociologija*, vol. XLIX, 2007, Beograd, 289-312.

¹⁴⁶ Исто, 296.

¹⁴⁷ Видети: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetika*, knj. 1, Kultura, Beograd, 1977, 292-293.

¹⁴⁸ Исто.

¹⁴⁹ Исто, 292.

¹⁵⁰ Хегел је уочио да се у музици „поставља разлика између црквеног стила и оперског стила, а у сликарству разлика између историјског стила и стила жанр-сликарства. Стил се тада односи на један начин представљања који се исто тако управља према условима свога материјала као што потпуно одговара захтевима одређених уметничких родова и оних њихових закона који потичу из појма саме ствари“. Исто.

¹⁵¹ Видети: Фридрих Ниче, *Воља за моћ (покушај преоцењивања свих вредности)*, Дерета, Београд, 2003, 335.

себи, нагнати свој хаос да прими облик“¹⁵². Према Ничеовом мишљењу, све уметности имају ствараоце „великог стила“ изузев музике. Он је разматрао музичку природу постављајући питање да ли је музици уопште својствена оваква уметничка врлина, или је исцрпла све своје изражајне могућности.¹⁵³

Материјалистичко схватање уметности било је својствено Готфриду Семперу (Gottfried Semper), који је идеју о настанку уметничког идеала објаснио појмовима сврхе и материјала.¹⁵⁴ Семпер је био архитекта значајних европских грађевина (попут дрезденске опере) и заступао је став да су изражајне могућности у архитектури резултат не само напретка науке и развоја нових техничких средстава, већ и фундаменталне промене самог концепта стила у индустријском добу. Своју теорију о стилу засновао је на три аспекта проучавања стила: историјском, техничком и аспекту локалних историјских и личних утицаја. Под првим се подразумева целокупно сагледавање историјске слике периода и средине у којој је настало уметничко дело; други указује на актуелне техничке методе, примену нових технологија на обради старих материјала; трећи укључује поменуте елементе изван уметничког дела које утичу на начин на који је произведено.¹⁵⁵

Позиционирање појма *стил* у музичкој терминологији одвијало се у теоријским оквирима општих погледа неких других дисциплина, уз уважавање специфичности музике као уметности. Позна ренесанса и рани барок представљали су време када је термин *стил* постао део музичког речника, означавајући музичке жанрове, форме вокалне или инструменталне музике, технике вишегласа, начин извођења и др.¹⁵⁶ Док су теоријске тенденције закључно са бароком покушавале да дефинишу *стил* у музичком стваралаштву, период класике и романтизма одликовало је мање интересовање теоретичара музике за ову појаву. Период романтизма, у коме је доминирала романтичарска идеологија, карактерисало је схватање музике као језика. У том времену се јавила и поставка концепта о уметнику генију, што је развило појаву личног стила и имплицирало тежњу ка дистинкцији „стила“ и „манира“. Гвидо Адлер (Guido Adler) је у XIX веку поставио основну категорију историјских сагледавања и увео појам *стила*. Смена различитих стилова, према Адлеру, одвијала се као „органички процес независан од било каквих спољашњих фактора“.¹⁵⁷ Када је Адлер утемељио музикологију, концепт стила епоха је превагнуо над биографским, те је дисциплина структурисана као низ епоха везаних за стилске периоде назване у складу са историјом уметности, а не према главним представницима. Након биографије, као начина концепције првих историја уметности, следи стилска периодизација, а у историји музике се концепт сродне дисциплине усвојио као норма. Тако је уследила класификација на периоде као што су: ренесанса, барок, класика, романтизам,

¹⁵² Исто.

¹⁵³ Исто, 336.

¹⁵⁴ Видети: Gottfried Semper, *Wissenschaft. Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, ur. Hans M. Wingler, Florian Kupferberg, Verlag, Frankfurt, 1966.

¹⁵⁵ Исто, 335.

¹⁵⁶ Видети: Robert Pascall, „Style“, *The new Grove dictionary of music and musician*, ur. Stanly Sadie, sv. 24, Macmillan Publishers London, 2001, 638-642.

¹⁵⁷ Према: Соња Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, музиколошке студије – монографије, св. 8, ФМУ, Катедра за музикологију, Београд, Београд, 48-49.

импресионизам и др., под претпоставком да је одређени комплекс елемената заједнички за групу дела.¹⁵⁸ Периодизација се постављала условно, јер није увек била применљива у свим уметностима и на свим географским просторима.

На основи свега реченог, евидентно је да је стил подразумевао заједничке карактеристике уметничких дела или епохе, уз уважавање значаја уметника као појединца. Често се стил појединачних уметничких дела објашњавао као специфичан третман конститутивних елемената или, насупрот томе, као одлике које се понављају и добијају статус еквивалентних за извесна дела, уметнике, покрет, период. Дате карактеристике се нису преносиле дословно, али се постављао модел у њиховој примени, при чему се стил изједначавао са препознатљивим знацима који су се користили у креирању. Међутим, инсистирање на скупу карактеристика није потирало индивидуалност и значај уметничке имагинације појединца. Различити аспекти стила у уметничкој музици сагледани су из пера многих аутора. Међу најзначајније теоретичаре који су разматрали концепт стила, посебно у односу на контекст, спадају: Еро Тараста (Eero Tarasti), Роберт Хатен (Robert Hatten), Леонард. Б. Мејер (Leonard B. Meyer) и Мајкл Спицер (Michael Spitzer).¹⁵⁹

Семиотичари музике, попут Тараста, дали су драгоцен допринос проучавању стила применом структуралистичке методологије на естетику романтизма.¹⁶⁰ Он је, поред осталог, приказао иконички приступ, заснован на методи парадигме. Тараста је у музичкој анализи применио концепт изотопа у оквиру различитих елемената музичке реализације.¹⁶¹ Семиотика се, у његовој анализи, показала као научна дисциплина која омогућава да се превреднују историјски стилови, али и прецизно дефинишу нови феномени. То је подразумевало комбиновање традиционалне музичке анализе и сагледавање ширег контекста социјалних и културних тенденција. Тараста је стилске периоде дефинисао као „имплицитне инструкције у оквиру којих су музичке експресије у складу са нормама или одступају од њих“.¹⁶² Он је музички дискурс одредио уз помоћ метатекста музике, исказан кроз два манифестна модела: идеолошки (филозофија, естетика, реторика, кроз структуре комуникације и значења) и технички (изотопи дискурса музичког романтизма кроз структуре комуникације и значења).

¹⁵⁸ Видети: James Ackerman, „A theory of style“, *The journal of aesthetics and art criticism*, XX/3, Spring 1962, 231.

¹⁵⁹ Видети: Eero Tarasti, *A theory of musical semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994; Robert Hatten, *Musical meaning in Beethoven, Markedness, correlation, and Interpretation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994; Robert Hatten, *Interpreting musical gestures, topics, and tropes, Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004; Leonard B Meyer, *Style and music. Theory, history, and ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996; Michael Spitzer, *Music as philosophy. Adorno and Beethoven's late style*, Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

¹⁶⁰ Видети: Eero Tarasti, *нав. дело*.

¹⁶¹ Исто, 6-10.

¹⁶² Исто, 19.

Роберт Хатен је дао значајан допринос дискурсу о топицима¹⁶³, разматрајући теорију о топицима вишег реда – тропима (tropes) и гестовима (gestures).¹⁶⁴ Његов структурално-херменаутички приступ музичком стилу базиран је на теоријској експликацији гестова. Гестови представљају специфичну динамику, артикулацију или темпо и односе се на хармонију, контрапункт, фразирање, фактуру, форму, односно на синтаксичке нивое музичког дискурса.¹⁶⁵ Топици представљају музичке фрагменте који указују на стил, жанрове или експресивна значења, а тропи синтезе контрадикторних топица.¹⁶⁶ Хатенов циљ је био поентирање широке лепезе гестова, чија поставка у музичком делу и слушна перцепција омогућавају историјску реконструкцију и откривање значења.¹⁶⁷

Постмодернистички аутори, попут Мејера и Спицера, редефинисали су стил тако да стилске конвенције не подразумевају монолитност, већ се јављају у великом броју варијаната. Мејер је аутор једне од најзначајнијих студија о стилу у музици, у којој је установио да стил упућује на диспаратне хијерархијске нивое од ограничења културе, епохе, композитора или самог делања. Питање стила је разматрао са теоријског, историјског и идеолошког аспекта и потцртавао важност контекстуалне равни.¹⁶⁸ Према њему, друштвени и политички контекст утиче не само на перцепцију дела, већ и на само дело. У сагледавању *стила* као интертекста између конвенција, индивидуалних стратегија и психолошких константи, Мејер је поставио полазну тачку за рад многих других теоретичара, а његова подела стила на интраопус, идиом и дијалекат применљива је и у етномузикологији. Интраопус подразумева карактеристике које су препознатљиве и понављају се у оквиру једног музичког дела, идиом представља индивидуални стил композитора, а дијалекат правила која карактеришу музичка дела више аутора.¹⁶⁹ Мејер је дефинисао стил као „повнављање образаца, било у људском понашању или у артефактима насталим као производ људског понашања, које је резултат низа избора који су направљени у оквиру одређене групе ограничења“.¹⁷⁰ За овог аутора стилска анализа је процес у коме се указује на композиције које су оквирно настале у исто време и сличне су по форми и жанру, а уметничко дело које се анализира представља адекватан узорак одређеног стила.

На основу Мејеровог рада, сличну концепцију *стила* заступао је и Мајкл Спицер. Иако је Спицер замерао Мејеру поставке при дефинисању неких питања (попут строге поделе на критичку анализу и стилску анализу, аналогije између уметничке оригиналности и научне иновативности итд.), у основи је следио његову

¹⁶³ Топик је одлика покрета који се могу сматрати типичним за одређени стил и могу бити исказани кроз мелодију, ритам, хармонију, фактуру и др.

¹⁶⁴ У разматрање су узети Хатенови радови: Robert Hatten, *Musical meaning in Bethoven, Markedness, correlation, and Interpretation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994; *Interpreting musical gestures, topics, and tropes, Mozart, Bethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

¹⁶⁵ Видети: Robert Hatten, *Interpreting musical gestures...*, 2.

¹⁶⁶ Исто, 2-3.

¹⁶⁷ Исто, 7.

¹⁶⁸ Мејерова теорија о стилу је била полазишна тачка за проучавања многих теоретичара после њега. Leonard B. Meyer, *нав. дело*, 13.

¹⁶⁹ Видети: Michael Spitzer, *нав. дело*.

¹⁷⁰ Видети: Leonard B. Meyer, *нав. дело*, 3.

концепцију стила, надограђујући је. Један од Спицерових концепата стила подразумевао је везу која се успоставља између датих конвенција језика и начина на који се композитор односи према овим правилима у оквирима свог дела.¹⁷¹ Он је своју теорију о стилу засновао на односу конвенција, субјективности и „природног језика“¹⁷² на примеру Бетовеновог позног стваралаштва.¹⁷³ Спицер је поставио три аспекта стила, називајући их: *Стил 1*, *Стил 2* и *Стил 3*, који су по свом тумачењу блиски тријадном Мејеровом концепту – дијалекат, идиом и интраопус.¹⁷⁴ Стилске конвенције, код оба теоретичара, нису подразумевале монолитност, већ појаву у великом броју варијаната.

У новије време стил има значајно место у разматрањима модерних српских музиколога, попут Ане Стефановић и Татјане Марковић. Синтетичка студија Татјане Марковић приказала је различите приступе у историографском сагледавању стила у светлу контекстуалности и интертекстуалности.¹⁷⁵ Ауторка је изложила поједине методолошке путеве у анализи стила, као и различите концепте стила у музичкој историографији. Посебно је значајно што је указала да *стил* у музикологији има бројна тумачења и да често није издиференциран у односу на „жанр“ и „форму“ (нпр. оперски стил, речитативни стил, симфонијски стил, камерни стил, фугални стил, варијациони стил, хроматски стил итд). Стил се формира и утврђује понављањем одређених карактеристика „чиме оне добијају улогу *конвенције* и, на неки начин, постају препознатљиви кодови у социјалном окружењу“.¹⁷⁶ Он се остварује и под контекстуалним утицајима и кроз техничке детерминанте и конститутивне елементе.

Ана Стефановић се посебно бавила односом стила и норме, односно несводљивости стила на норму.¹⁷⁷ Она полази од Хјелмслевљевог (Louis Hjelmslev) теорије да норма подразумева *употребу* и *схему*. Норма се рађа из *употребе* и *схеме*, јер „променљиве, варијабилне употребе, добијају смисао само у односу на константе које су претпостављене у схеми“.¹⁷⁸ Тако норма обједињује схему (апстракцију система) и реалност употребе. Међутим, у музичкој анализи уместо норме стоји дело у трихотомији: *схема-дело-употреба*.¹⁷⁹ Поред тога, симболика времена којом се

¹⁷¹ Видети: Мајкл Спицер, *нав. дело*, 14-22.

¹⁷² Под природним језиком Спицер подразумева правила језика и начин на који се композитор односи према овим правилима у свом делу. *Исто*, 19.

¹⁷³ *Исто*, 14.

¹⁷⁴ *Стил 1* обухвата разматрање стилских конвенција које не подразумевају монолитност већ „стилски плурализам“ јер се у оквиру одређене епохе сагледавају елементи прошлих епоха и наговештавају нови стилски правци. Спицер посебно потцртава и стваралачки идентитет одређеног композитора и његов *индивидуални стил*; *Стил 2* подразумева стилске конвенције и њиховау реализацију у оквиру дела одређеног композитора уз сагледавање различитих периода његовог стваралаштва; *Стила 3* је „природни аспект стила“ исказан кроз музички материјал гестова, експресивности, динамике и историјско својство музике. *Исто*, 22-23.

¹⁷⁵ Видети: Tatjana Marković, *Stil I. Istorijske i analitičko-teorijske koordinate*, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2009.

¹⁷⁶ *Исто*, 54.

¹⁷⁷ Према: Ana Stefanović, „Stil kao udaljenje u odnosu na normu: nekoliko metodoloških naznaka za analizu muzičkog stila“, *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička teorija i analiza*, knj. 1, FMU, Beograd, 2004, 11-20; Исти, „O nesvodljivosti stila na normu“, *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička teorija i analiza*, knj. 2, FMU, Beograd, 2005, 10-22.

¹⁷⁸ Према: Ana Stefanović, „O nesvodljivosti stila na normu“..., 14.

¹⁷⁹ *Исто*, 16-17.

дефинише семантички потенцијал музике исказана је у стилу, који обједињује и различите психолошке реалности (нпр. туга или радост).¹⁸⁰

Питање стилова звука у етномузикологији сагледава се још од XIX века. Почети бављења етномузикологијом као науком указали су на потребу да се дефинише стил звука који се јасно слушно издвајао у проучавању „егзотичних народа“. Ерих Фон Хорнбостел (Erich M. Von Hornbostel) је претпостављао да су стилови звука условљени антрополошки, а не културолошки.¹⁸¹ Он је заједно са Куртом Саксом (Curt Saks) указао на потешкоће у научном дефинисању стила при покушају да успостави однос стила звука и расе.¹⁸² Међутим, Фриц Бозе (Fritz Bose) није сматрао да су стилови звука антрополошки условљени. Он је посебно истакао да не треба посматрати појединачна обележја звука, већ комплексе, односно тенденције обликовања – стилове.¹⁸³ Он је сматрао да се посебност звучног стила заснива на владајућем звучном идеалу, који је често потчињен укусу времена и моди. Као пример је навео идеале вокалне технике, регистра певања и посебности везане за певачку вештину у Кини, Јапану итд., или на различите звучне интерпретације појединих вокалних жанрова.¹⁸⁴ Једна од занимљивих констатација овог научника јесте да је стил условљен одређеним циљем, као што је у класичној кинеској музици потенцирање идеала „умерености“.¹⁸⁵

Алан Ломакс (Alan Lomax) је проучавао вокалне стилове (song style) као научено понашање које је блиско припадницима одређене културе.¹⁸⁶ Према његовом виђењу, сваки певачки стил уједно одсликава и ниво адаптираности извођача укупном културном стилу одређеног друштва, а стилистичка истраживања могу донети разумевање експресивности музике народа и примитивних група. Служећи се кантометријом, у анализи око 3.000 песама из читавог света, Ломакс је начинио мапу певачких стилова у свету. У фокусу његове анализе било је укључено мноштво музичких параметара (попут интонације, темпа, висине, орнамената, моделовања и др.), али и организација извођачких ансамбала и понашање публике.¹⁸⁷ Поред вокалне праксе, анализирао је и плесну праксу, разграничавајући неколико различитих културних ареала на светској културној мапи.

Бруно Нетл (Bruno Nettl) такође је разматрао питање природе музичког стила и проблем карактеристика које одликују одређену друштвену заједницу.¹⁸⁸ Посебно се бавио односом стила према друштву, интеркултуралности, систему вредности и др., кроз синхронијску и историјску раван.¹⁸⁹ Једно од централних питања које је Нетл

¹⁸⁰ Исто, 18-19.

¹⁸¹ Хорнбостел је довео у корелацију стил звука и његову соматску условљеност, то јест није га одвајао од његових носилаца. Fritz Bose, *Etnomuzikologija* (drugo izdanje), Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989, 49-50.

¹⁸² Исто, 50.

¹⁸³ Исто, 50.

¹⁸⁴ Исто, 51-54.

¹⁸⁵ Исто, 54.

¹⁸⁶ Видети: Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture*, fifth printing, American Association for the Advancement of Science, New Jersey, 2009.

Books.google.com>Music>Genres&Styles>Folk&Traditional

¹⁸⁷ Исто, 14.

¹⁸⁸ Видети: Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Univesity of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1983, 235.

¹⁸⁹ Исто, 236.

поставио јесте шта одређује „стилски карактер суштине музике одређеног друштва“¹⁹⁰ Свестан сложености проблематике, извео је закључак да је готово немогуће дати обухватну детаљну слику разлога за „одређени и невероватно сложени шаблон идеја, понашања и звука, који чине део музике једног народа“.¹⁹¹ Нетл је, попут Алана Ломакса (Alan Lomax) и Алана Меријама (Alan P. Merriam), такође посветио пажњу вокалној техници, разматрајући је као битан фактор за сагледавање различитих стилова.¹⁹² Поменути аутори су истакли важност неких особина звука као што су: квалитет тона, односно његова јачина, висина, тембр и остало. Тако се могу разликовати: алпско јодловање (које личи на имитацију инструмента), фалсетно певање Навахо Индијанаца, извођење црначких напева из Африке и др. Према Меријаму, поред дистинкције различитих стилова важно је користити и одговарајућу терминологију у описивању појединих карактеристика звука - нпр. „затегнуто“ (tense) или „затегнутије“ (more tense) певање, односно тон.¹⁹³ Амерички етномузиколог Стефан Блум (Stephen Blum) много конкретније дефинише појам стила посматрајући га, као и претходни аутори, у географским оквирима.¹⁹⁴ Према његовом мишљењу, музички дијалекат конституишу типови које успоставља једна група музичара, док више дијалеката са еквивалентним елементима формира *регионални стил*.¹⁹⁵

Савремена руска етномузикологија сагледава појам стила и његове закономерности у контексту народне традиционалне културе, фокусирајући се на аналитичке процесе музичког текста. Специфични принципи обликовања унутрашњих и спољашњих односа и веза елемената структуре фолклорног текста јављају се у процесу реализације кроз артикулисане изразе. У том смислу, А. М. Мехнецов (А. М. Мехнецов) је указао на карактеристике које се односе на стил и представљају естетску категорију чији је носилац „опште етничко знање, колектив.“¹⁹⁶ Он је објаснио сложени процес стварања норми у фолклору преко принципа и закона традиционалне културе и посматрао стил са аспекта опредељујућих карактеристика фолклорног текста. Према његовом мишљењу, поменуте карактеристике се појављују у виду знакова који се распознају, односно реферишу на одређени текст „локалне традиције, културни

¹⁹⁰ Питање стила, према Нетлу, спаја различита становишта етномузиколошке дефиниције: „компаративне студије музике; музике народа света; усмено преношење музике; музику као културу, јер је култура оно што нам је заједничко са свим људима и са својом групом људи“. Исто, 235.

¹⁹¹ Исто.

¹⁹² Према: Alan P. Merriam, *The anthropology of music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, 103-122.

¹⁹³ Исто, 105.

¹⁹⁴ Видети: Stephen Blum, *Theory and method: Analysis of musical style*, *Ethnomusicology. An introduction*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1992, 175.

¹⁹⁵ Исто.

¹⁹⁶ Мехнецов је заступао став да „ако се повежу почетна значења термина *стил* (у најопштијем виду-инструмент, средства и начини остваривања намере) са системом језика, видова и форми изражавања у сфери фолклора, ако се укључе и природа, својства и квалитети, својствени самосталним облицима и комплексима средстава уметничког изражавања (реч, музика, кореографија, сликовитост, и други низови), постаје очигледно да се, у процесу актуализације (на основу асоцијативно-сликовитог мишљења) и отелотворења неопходне, животне намере, достигнућа претпостављеног резултата, уметничким средствима остварује одређени законски условљен, нормативни поредак и карактер узајамног деловања свих елемената уметничке форме“: *Фолклор: современность и традиция*, материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой, Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Лаборатория народной музыки, Сборник 48, Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2004, 40.

комплекс, културно-историјски слој или жанр.“¹⁹⁷ Стилски знакови се јављају у строго профилисаним законима традиције, кроз норме које се понављају и распознају у назнакама и функцији фолклорног текста. У традиционалној култури законитости стила воде порекло од „генеративних принципа фолклора – спајања обавезне постојаности и варирања, односно до закона типологије јављања традиционалне народне културе.“¹⁹⁸ Стилска начела се, према виђењу Мехнецова, потчињавају нормама сталног понављања, препознатљивости, концентришу се у сфери средстава, начина, метода, форми изражавања, облика и карактера посебних елемената текста на основу одлика особеног и специфичног: „особености фактуре, интонационо-лествичне изражајне могућности, хармонске особености вишегласја (унисоно, хеторофонија итд.) песама различитих жанрова у различитим регионима.“¹⁹⁹

У радовима руских етномузиколога појмови *стил* и *варијанта* одређују поредак односа у „универзалном понављању“. „Стил је оригиналност типичног“ и увек представља посебну форму постојаних елемената текста. Варијантност се најчешће испољава на пољу текста и мелодије, од минималних до већих промена апстрактне инваријанте.²⁰⁰ Мехнецов је поентирао вредност стилских обележја у одређеном тексту која се јавља на свим нивоима уметничке форме: морфолошком, структурално-синтаксичком, жанровском, функционалном, дијалекатском и етнокултурном.²⁰¹ Кроз сваки од ових знакова стила може се ишчитати време настанка неке уметничке форме или њена припадност одређеном етнокултурном простору.²⁰² Јединство сталних и променљивих елемената у фолклорном тексту налази потврду у историји културе и „динамици еволуције стилских и типолошких знакова уметничке форме.“²⁰³ У раду Мехнецова дијапазон појаве типичног, као и самог стила, бесконачан је, а проблем који се односи на типолошке или стилске карактеристике фолклорног текста тиче се самосталних страна система уметничке форме.

У српској етномузикологији не постоје радови који се са теоријског аспекта баве питањем стила у традиционалној музици. Један од покушаја да се српска вокална пракса стилски класификује начинио је Драгослав Девић, који је стилове народне музике поделио на градске и сеоске.²⁰⁴ У његовом раду су издвојени амбитуси напева и

¹⁹⁷ Исто.

¹⁹⁸ Исто, 41.

¹⁹⁹ Стилска анализа „дозвољава описивање чињеница фолклора не само са позиције њихових структурних, жанровско-функционалних или дијалекатских особина, него и са тачке гледишта историјских стања народне традиционалне културе, при том показујући, 'наджанровске', 'наддијалекатске'-коренске основе естетике и језика фолклора“. Исто, 42.

²⁰⁰ О томе видети више у радовима: Изалиј И. Земцовский, „Проблема варианта в свете музыкальной типологии“, *Актуальные проблемы современной фольклористики*, Ленинград, 1980, 36; Кирилл К. Чистов, „Вариантность как проблема теории фольклора, *Interetnicke vztahy vo folklore karpatskej oblasti*, Bratislava, 1980, 21.

²⁰¹ Видети: А. М. Мехнецов, *нав. дело*, 42.

²⁰² Оваквим аналитичким процесом могу се одредити етнокултурне области већих географских простора источнословенске традиционалне културе (северно-руски, западно-руски, јужно-руски, сибирски итд.). Исто.

²⁰³ Исто.

²⁰⁴ Подела на градски и сеоски музички стил, према мишљењу Драгослава Девића, исходи из културних слојева „из којих су разни елементи ушли у састав културе јужнословенских народа“; Драгослав Девић, „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песамама“, *Изузетност и сапостојање, V Међународни симпозијум Фолклор-музика дело*, ФМУ, Београд, 1997, 216-244.

тонални односи као „посебна обележја националног музичког идентитета једног народа.“²⁰⁵ Према томе, аутор је напеве сеоских песама окарактерисао као постојаније, док су песме из градских средина подложније променама. Стилско-генетске црте напева су одређене на основу анализе тоналне структуре и посматране у контексту различитих културних сфера. На основу овог параметра Девић је српску вокалну праксу поделио на патријархално-културни режим (песме сеоског стила), песме градског стила са аутохтоним обележјем, песме градског стила са страним обележјем (турско-источњачки или оријентални утицај) и песме у којима преовладава „западни утицај из средоземља – медитерански.“²⁰⁶

Из изложених промишљања о стилу очито је да се ради о појму кога је веома тешко дефинисати и одредити. Иако је стил несводљив на норму као апстракцију, за спознају стила је битно фокусирати се у трихотомији схема-дело-употреба. У оквирима овог рада стил ће бити схваћен на основу сопствене конструкције, грађене на темељу Мејерове дефиниције. Тако ће научни конструкт стила бити дефинисан као варијантно понављање образаца, односно продукт музичког понашања које је резултат низа избора направљених у оквиру одређене групе ограничења.²⁰⁷ Стил није ентитет који би се открио у делу, већ теоријски модел којим се музичка творевина интерпретира, начин на који се музичко дело појављује пред чулима и сродност музичких форми у времену.

2.2. Појам музичких дијалеката у етномузикологији

Веза језика и музике је основа сваке мелопоетске заједнице и испољава се кроз однос појединачних јединица у укупном музичком, односно језичком систему. Отуда не чуди често преузимање лингвистичке терминологије ради прецизнијег дефинисања конкретних музичких појава (реченица – музичка реченица, мотив, итд). Један од појмова који се често користи у савременој етномузикологији, а преузет је из лингвистике јесте – *дијалекат*. У лингвистици, дијалекат је предмет проучавања дијалектологије и представља систематске регионалне или локалне варијетете једног језика.²⁰⁸ Значајније интересовање за проучавање дијалеката интензивиранио је крајем XIX века, када су младограматичари покушали да на феномену дијалеката потврде теорију о правилности језичких закона.²⁰⁹ Иако њихова истраживања нису донела тражену потврду, дошло је до значајнијег интересовања за дијалекте, које се наставило и почетком XX века са представницима лингвистичке географије. Они су унели извесне новине, а оне су постале аксиоми модерне дијалектологије и могу се применити и на сагледавање музичких дијалеката. Лингвистичка географија је установила да се дијалекатске разлике најчешће сусрећу у области лексике и фонетике, а најређе у

²⁰⁵ Исто, 216.

²⁰⁶ Исто, 216-219.

²⁰⁷ Према: Leonard Mejer, *нав. дело*, 3.

²⁰⁸ Термин дијалекат потиче од латинске речи *dialectus* и грчке *διáλεκτος* што значи говор, наречје: *dijalektologija*. [wikidot.com/gloss: dijalektologija](http://wikidot.com/gloss:dijalektologija).

²⁰⁹ Видети: Milka Ivić, *Pravci u lingvistici 1*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001, 107.

флексији и синтаксичким особинама. Поред тога, указали су на значај друштвено-историјских фактора и географских услова на лингвистичку диференцијацију.²¹⁰

Према тумачењу лингвисте Ранка Бугарског, дијалекти настају као хоризонтално раслојавање језика и последица су специфичних географских диспозиција појединих области у којима се говори исти језик. Планине, реке, шуме и друге карактеристике гла раздвајају различите дијалекте, који настају услед варијетета проузрокованог географском изолацијом. У одсуству природних баријера јављају се *дијалекатски континууми*, уз пратећу степенасту разумљивост, при чему се најбоље разумеју становници суседних области.²¹¹ Бугарски је дијалекат супротстављао појму језик, напомињући да „у доменима структуре и генезе нема начелних разлика између језика и дијалекта: чисто лингвистички гледано; *сваки дијалект је потпун комуникацијски систем који има сва обележја језика*, па у том смислу дијалекти стварно или потенцијално и јесу језици. Једино што се може рећи јесте да је језик хијерархијски надређена категорија, утолико што је дијалекат по дефиницији облик неког језика“²¹². Примењујући ову премису на поље музике уочава се да појам дијалекат и језик у лингвистици потпуно кореспондирају са појмовима музички језик једног народа и његови музички дијалекти. Лингвистичка дефиниција дијалекта поставља овај појам као „основну колективну манифестацију једног језика, карактеристичну за групу његових говорника. Та група може да буде одређена географски, историјски, друштвено – или пак неком комбинацијом ових чинилаца“²¹³. У вези са особеностима у изговору, граматички и речнику, традиционално се употребљава термин дијалекат.

Интерпретација појма дијалекат у науци се не примењује искључиво као лингвистичка категорија, заснована само на језичкој карактеристици. Шире схватање дијалекта износи Никита Иљич Толстој (Н. И. Толстой), који се бавио словенским културним дијалектима, тако да овај појам није посматрао искључиво етнолингвистички већ лингвокултуролошки и лингвоетнографски.²¹⁴ Његово полазиште произилази из идеје да се читава словенска народна духовна култура, као и традиционална музика, могу посматрати са становишта дијалеката, уз све задатке који из овога проистичу – „издвајања класификационих диференцијалних обележја која карактеришу дијалекатске разлике, картографисања дијалекатских појава, примене ареалног приступа сакупљању и интерпретацији дијалекатских чињеница.“²¹⁵ Толстој је указао на проблем који је у науци настао услед примене уметничких критеријума на фолклор, преузетих из елитне културе (писане, ликовне, музичке), што је искључило дијалекатски, археолошки и структурно-типолошки приступ народној духовној култури као целини. Према његовом мишљењу, „дијалекти различитих фолклорних текстова,

²¹⁰ Посебно је занимљива констатација лингвиста да је пропадање дијалеката условљено тежњом сељачког становништва да се у језичком погледу приближи градском. *Исто*, 107.

²¹¹ О односу језика и дијалекта видети: Ranko Bugarski, *Uvod u opštu lingvistiku*, Ћigoja, Beograd, 1996, 238.

²¹² *Исто*, 237.

²¹³ *Исто*, 239.

²¹⁴ Толстој је указао на шире схватање појма *дијалекат* код научника као што су А. А. Шахматов, Д. К. Зелењин или К. Мошински: Никита Иљич Толстој, *Језик словенске културе*, Просвета, Ниш, 1995, 14-15.

²¹⁵ *Исто*, 14.

као и елементи народне духовне културе, и дијалекатске језичке појаве, у многим су случајевима веома стабилни.²¹⁶

Проучавање и коришћење термина *дијалекат* у етномузикологији до сада није имало своју прецизнију научну експликацију, иако се ради о појму који је доста коришћен, посебно у научним круговима источноевропских земаља. Приближавање етномузикологије лингвистичкој географији засновано је на проучавању музичких дијалеката и њиховом картографисању. Метод картографисања примењује се у многим наукама: дијалектологији, етнологији, етнолингвистици, етнокорологији, фолклористици итд. На овом пољу највише су допринели руски, бугарски и украјински етномузиколози, а у последње време македонски и српски. Дефиниција музичког *дијалекта* често изостаје у многим радовима, јер се вероватно подразумева да је позната. Упркос томе, јасно је да аутори многих студија кроз појам *музички дијалекат* имају у виду основне карактеристике музичке праксе одређеног географског региона и указивање на њену посебност у односу на суседне. Да би се дошло до што бољег објашњења појма дијалекат, за потребе овог рада узета су у обзир досадашња етномузиколошка истраживања на овом плану, као и достигнућа лингвистике која су применљива и на конкретну музичку/вокалну грађу.

Истраживачи различитих области руске уметничке културе: књижевности, архитектуре, сликарства..., запазили су да су особине локалног изражавања почеле да нестају већ у XVI веку.²¹⁷ Међутим, према мишљењу руских етномузиколога, то није био случај са традиционалном музиком, јер конзервативност народног музичког мишљења омогућава препознавање локалних и ареалних црта руских песама.²¹⁸ Изаил Земцовски (И. И. Земцовский) је установио да главно својство музике исходи из чињенице да се не може ни са чим упоредити.²¹⁹ „Многобројни атрибути музике повезани са социјалним, историјским, психолошким, етничким и многим другим, суштински су атрибути свих људских појава, у смислу и језика и музике. Због тога различите паралеле и сличности језика и музике не могу послужити као аргумент у корист зависности музике од језика, или објашњавању једног уз помоћ другог.“²²⁰ Земцовски је потцртао чињеницу да музика није продужетак речи нити њена замена и да су музички дијалекти конзервативнији од говорних.²²¹ Музика је на плану израза апстрактнија од језика и самим тим „неухватљива“ у времену, са мноштвом значења и чулних надражаја.

²¹⁶ Варијанте текстова, или фрагмената текста, везане су за територију, и на основу тога се издвајају изоглосе, тј. границе одређених појава, области или микрообласти. *Исто*, 54-55.

²¹⁷ Према: Н. Н. Гилярова, „Музыкально-этнографическая традиция стабильное и мобильное“, *Фольклор: современность и традиция*, материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой, Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Лаборатория народной музыки, Сборник 48, Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2004, 27.

²¹⁸ *Исто*.

²¹⁹ Видети: И. И. Земцовский, „Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий“, *Музыкальная коммуникация*, Сборник научных трудов, Серия „Проблемы музыкознания“, Выпуск 8, Министерство культуры Российской Федерации Российской академия наук, Российский институт истории искусств, Санкт. Петербург, 1996, 99.

²²⁰ Земцовски је у свом раду скренуо пажњу на то да неки источни народи под појмом „музика“ подразумевају углавном инструменталну музику. *Исто*.

²²¹ Други важан фактор конзервативности музичког језика је особита сложеност процеса стварања новог напева, чак и у постојећим традиционалним песмама. *Исто*.

В. Шуров (В. Щуров) је седамдесетих година прошлог века изложио свој поглед на регионалне музичке праксе у руском традиционалном стваралаштву.²²² Тиме је указао на потребу за истраживањем основних карактеристика музичког језика појединих области. Он је покушао да разјасни механизам јављања појединих феномена у традиционалној музици и разматрао стилске карактеристике конкретних локалних традиција, приближавајући појмове „стилски ареал музичко-поетског фолклора“ и „регионална традиција.“²²³ Проучавање вокалних дијалеката у руској етномузикологији сматра се битним ради осветљавања различитих проблема. Према К. Квитки, значај географског аспекта истраживања битан је ради одређивања путева миграција и трагова асимилације, етногенетских и историјских процеса.²²⁴

Значајнији допринос проучавању вокалних дијалеката дао је руски етномузиколог Владимир Гошовски (В. Гошовский), који је најцеловитије дефинисао појам музичке дијалектологије сагледавајући га као проучавање територијалних карактеристика напева, различитих типова песама, одређивање карактеристичних особина музичких дијалеката и територију њиховог распрострањања.²²⁵ Према његовом виђењу, дијалекатске црте напева јављају се на нивоу синтаксе (у ритмичкој структури, форми), морфологије (у ритмичкој слици, звучно-висинској контури, интервалима) и у фонетици (темпу, карактеру и маниру извођења).²²⁶ Ова чињеница се потврђује картографисањем дијалекатских особина песама, чије се границе (изомеле, изоритме, изофоне итд.) не поклапају увек са распрострањавањем музичких дијалеката. Све то наводи на закључак да се без проучавања музичких дијалеката не може имати пуна слика ни о законитостима музичког мишљења у оквирима једног националног фолклора, ни о самој суштини песама. Гошовски је посебно истакао да поједини типови песама могу бити распрострањени у различитим дијалектима или у музичким традицијама различитих народа. Зато је сматрао да територије распрострањања типова песама представљају предмет проучавања мелоеографије. Тип песме је у раду Гошовског дефинисан као „модел генетски повезаних, али мелодијски често веома удаљених варијаната песама, са основним особинама за које се сматрају ритмичка структура стиха и ритмичка форма периода.“²²⁷ Зато је Гошовски наведене особине сматрао основним елементима песме који су међусобно условљени и највише одговарају типолошкој класификацији материјала. Уколико је тип песме одређен функцијом, онда он садржи основне одлике жанра.²²⁸ „Међутим, ако су неке песме временом изгубиле функцију или су се у процесу еволуције мењали елементи напева

²²² Видети: Н. Н. Гилярова, *нав. дело*, 27.

²²³ *Исто*.

²²⁴ Видети: К. Квитка, „Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен“, *Избранные труды в 2-х томах*, Москва, 1971, 161-176.

²²⁵ Шире посматрано, Гошовски је народну музику сагледавао као извор историјске информације: В. Гошовский, „У истоков народной музыки славян“ (очерки по музыкальному славяноведению), *Советский композитор*, Москва, 1971, 18-19.

²²⁶ *Исто*.

²²⁷ *Исто*, 18-19.

²²⁸ Релација типова и жанрова у вокалној пракси разматрана је у раду: Гиппиус, „Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях белорусского и украинского пограничья“, *Традиционное народное музыкальное искусство и современность*, Москва, 1982, 8.

или садржаја, онда је њихов тип остао непромењен.²²⁹ Поред проучавања типова песама, он је указао на важност установљивања њихових територија, као и генетске везе напева у оквирима једног типа песама.²³⁰

Гошовски је аналитички проблем у спознаји музичких дијалеката успостављао потцртавањем значаја тачног и комплексног методолошког процеса. Он је приступио анализи напева на три нивоа, условно названих музичко-синтаксичким, музичко-морфолошким и музичко-фонетским.²³¹ Предложио је да се уз доследну дедукцију по разрађеном алгоритму успоставе саставни елементи музичко-поетског система и њихове везе, тако да информације које постоје у песми могу бити класификоване и систематизоване, а касније картографисане.

Структурно-типолошки метод се показао као најперспективнији у ареалном истраживању и картографисању, те су га применили и други руски етномузиколози. Према Олги Пашиној (Олга А. Пашина), картографисању су подложне дубинске структуре на основу анализе и успостављања модела који је присутан на мелодијском и ритмичком плану и њиховој корелацији.²³² Модерна руска етномузикологија веома детаљно истражује поједине регионе, групишући напеве према календарском циклусу обичаја и изналазећи типичне ритмичке (РТ) и мелодијске типове (МТ).²³³

Значајан допринос сагледавању вокалних дијалеката у Литванији пружили су етномузиколози Ритис Амбрачевиус (Ritis Ambrazevičius) и Аста Лескаускаите (Asta Leskauskaite), начинивши студију о односу говорног и певаног дијалекта.²³⁴ Овај феномен је сагледан на примеру два говорна и вокална дијалекта у Литванији и бави се корелацијом говора, „фонетике певања“ и вокалне технике. Литвански етномузиколози сматрају да су елементи гласа (дубина, техника, позиција гласница и др.) блиско повезани са системом самогласника у говору.²³⁵ Истраживање је вршено на репрезентативном узорку седам певача и осам представника говора из истих области. Резултат поменутог експеримента исказан је у закључку да различит изговор кореспондира са: акцентима и *marcato* квалитету у певању, вокализацијом консонаната у певању, те да вокални дијалекти „нису ни потпуно музички ни потпуно вокални, али

²²⁹ Видети: В. Гошовский, *нав. дело*, 18-19.

²³⁰ У оквиру једног типа песама Гошовски је издвојио четири степена сродности мелодијских варијаната: први степен – заједнички жанр и тематика, мелодија (ритам и интонација) и лествични систем; други степен – заједнички жанр, мелодијске основе и лествични систем; трећи степен – заједничке мелодијске основе и други саставни елементи напева; четврти – заједнички жанр и неколико саставних елемената напева. *Исто*, 21.

²³¹ Према: В. Гошовский, *нав. дело*, 9-43.

²³² Видети: О. А. Пашина, „Картографирование и ареальные исследования в этномузикологии“, *Картографирование и ареальные исследования в фольклористике*, Сборник трудов, Выпуск, 154, 10.

²³³ Једна од таквих студија односи се на Смоленску област. О. А. Пашина, „Типологическая систематика жатвенных песен“, *Смоленский музыкально-этнографический сборник, Календарные обряды и песни*, том 1, редакционная коллегия: О. А. Пашина (ответственный редактор), Л. М. Винарчик, Е. А. Дорахова, М. А. Енговотова, И. А. Никитина, Российская Академия музыки им. Гнесиных, Москва, 2003, 547-555.

²³⁴ Резултати поменутих истраживања објављени су у: Rits Ambrazevičius and Asta Leskauskaite, „Effect of spoken dialect on singing technique in Lithuanian traditional music“, proceedings of the third Conference on Interdisciplinary Musicology Tallinn, Estonia, 15-19 august 2007.

<http://www-gevi.uni-graz.at/cim07/>.

²³⁵ Корелација говора и певања одражава се чак и код специфично изведених орнамената. *Исто*.

су потпуно говорно зависни.“²³⁶ Аутори поменуте студије сматрају да се слични покушаји могу применити и на друге традиције, као и на систем у целини.

Успостављање односа говорних и вокалних дијалеката на начин на који су то урадили литвански етномузиколози, интересантан је и нов на пољу етномузиколошких истраживања. Његов највећи значај може се сагледати на нивоу односа вокала и певачке технике. Међутим, ни ова студија не пружа одговор на питање концепта појма *вокални дијалекат*. Чини се да аутори текста подразумевају његову кореспондентност са говорним дијалектом у погледу садржаја и географске распрострањености. Говорни и музички дијалекат се могу географски поклапати, али то не мора бити правило. Музика је систем који има изражајна средства различита од говора и преузимање неке лингвистичке терминологије или односа јединица у језичком систему не значи да певање и говор треба изједначавати на свим плановима структуре.

Бугарски етномузиколози разматрали су музичке дијалекте на већ познатим тековинама лингвистичке географије. Тодор Тодоров (Тодор Тодоров) је музичке дијалекте дефинисао као „разноврсности народне музике различитих реона једног краја или једне земље у целини.“²³⁷ Према Тодору Цицеву (Тодор Джиджев), музичко-фолклорни дијалекат се јавља као разноврсност општенородног музичког језика, а свака област се може поделити на мање целине у којима постоје незнатне разлике у регионалним музичко-фолклорним појавама, важеће за целокупну област.²³⁸ У неким студијама бугарско традиционално певање је разматрано са аспекта „музичке дијалектологије“, посебно у радовима Николаја Кауфмана (Николај Кауфман) и америчког етномузиколога Тимоти Рајса (Timothy Rice).²³⁹ Оба етномузиколога начинила су ареалну поделу Бугарске на четири различита региона, с тим што Тимоти Рајс уместо термина вокални дијалекат користи појам *вокални стил*, док је певачку праксу мањих географских области назвао *супстил*. Он је бугарску вокалну традицију разматрао са становишта односа гласова у вишегласном певању, док остале музичке параметре није анализирао.²⁴⁰

Опсежније бављење вокалним дијалектима у Македонији применила је Родна Величковска при дефинисању музичких дијалеката у обредном певању.²⁴¹ Њен приступ овој проблематици заснован је на принципима лингвистичке географије, при чему је успостављена корелација у распрострањености језичких дијалеката и музичких/вокалних. Као пандан термину лингвистичка географија, она предлаже назив *музичко-фолклорна географија*, која би проучавала географску распрострањеност

²³⁶ Исто.

²³⁷ Видети: Тодор Тодоров, По вџпроса за зараждането на фолклорно-музикалните диалекти, *Българско музикознание*, књ. 1, София, 1971, 73.

²³⁸ Видети: Тодор Джиджев, Фактори на музикално-фолклорните диалекти в България, *Българско музикознание*, књ. 2, София, 1982, 3.

²³⁹ Рад Тимотија Рајса прате детаљно израђене карте и текст у коме он коригује Кауфманову поделу бугарског географског простора на различите вокалне стилове. Timothy Rice, „The geographical distribution of part-singing styles in Bulgaria“, *The Scientific Program of the First International Symposium on Traditional Polyphony Conference*, Tbilisi.

<http://polyphony.ge/index.php?m=622> (p 251-265).

²⁴⁰ У Рајсовом раду изостаје и дефиниција појма *дијалекат* и *стил*. Исто.

²⁴¹ Видети: Родна Величковска: *Дијалекти у македонском традиционалном народном певању*, докторска дисертација, ФМУ, Београд, 2006.

различитих појава традиционалног музичког израза.²⁴² Величковска дефинише музички дијалекат као „комплекс различитих стилских особности националног музичког фолклора, који је распрострањен на једној одређеној територији.“²⁴³ Из тога је проистекао закључак да се музички дијалекти „образују у оквиру музичко-фолклорног искуства, састављеног од најтипичнијих певачких и музичких изражајних средстава.“²⁴⁴ Она је успоставила хијерархијски изграђен систем, у коме је диференцијација различитих дијалеката у македонском вокалном изразу произашла из структуралне анализе мелодијских и ритмичких типова, као и стилских особности песама.²⁴⁵ Ритмички и мелодијски типови су сагледани у оквиру различитих жанрова обредне праксе и графички су представљени на карти. Оно што изостаје јесте објашњење стила, односно његово дефинисање, успостављање прецизне релације стил-дијалекат.

Истраживачки рад српских етномузиколога у прошлом и почетком овог века кретао се у два правца. Неки од аутора дали су допринос на пољу монографских радова који су описивали музичке карактеристике појединих региона у Србији, док се други баве проблемским посматрањем музичке структуре и другим теоријским питањима. Монографски конципирани радови значајни су за почетна разматрања о дијалектима, мада до сада није израђена ниједна синтетичка студија из ове области. У српској етнокореологији приступ је био сличан, односно доминирају истраживања појединих области са акцентом на репертоару и основним карактеристикама игара.²⁴⁶ Знатан напредак у маркирању играчких дијалеката учинила је Оливера Васић, јер је подручје Србије поделила на етнокореолошке целине различитих играчких карактеристика и типова образаца који су у њима заступљени.²⁴⁷

Занимљив је покушај успостављања односа лингвистичке географије и неких музичких појава на које је крајем прошлог века указао Драгослав Девић. Он је проучавао обредне песме за плодност у календарском циклусу обичаја источне Србије и западне Бугарске и успоставио везу између тоналних структура песама поменутих области, покрећући питање архаичности једног словенског музичког начина мишљења.²⁴⁸ Појава идентичних тоналних система у српској и бугарској вокалној пракси објашњена је преко метода којима се служи лингвистика при утврђивању географске распрострањености речи једног говора – „изоглоса“. Изоглоса је линија помоћу које се класификују поједини дијалекти по територијалном принципу. По

²⁴² Исто, 497.

²⁴³ Исто, 9.

²⁴⁴ Исто, 10.

²⁴⁵ У току анализе и картографије Величковска је користила скраћенице РТ – ритмички тип и МТ – мелодијски тип. Исто, 506, 507, 523, 524.

²⁴⁶ Једну од значајнијих подела простора бивше СФРЈ урадио је хрватски етнокореолог Иван Иванчан. Његов рад је био узор за многе касније дистрибуције појединих региона на мање целине, са карактеристичним особеностима игре. Ivan Ivančan, *Folklor i scena (priručnik za rukovodioce folklornih skupina)*, Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1971.

²⁴⁷ Поменути поделу је начинила др Оливера Васић, која је територију Србије поделила на пет етнокореолошких целина: централна Србија, западна Србија, југоисточна Србија, североисточна Србија и Војводина: „Срце орског наслеђа“, *Фолклор*, лето, 2001, Београд.

²⁴⁸ Видети: Драгослав Девић, „Музичка компонента као одлика архаичности орских песама за плодност у календарском циклусу обичаја“ (источна Србија – западна Бугарска), *Етно-културолошки зборник*, књ. II, Сврљиг, 1996, 233-235.

угледу на лингвистику, Девих је увео термин „музичких изоглоса“, који се „попут старословенских речи крију у сачуваном фундусу старословенске музике.“²⁴⁹

Међу млађим ауторима који су проучавали вокалне дијалекте у српској етномузикологији, издваја се Јелена Јовановић. Она је покушала да утврди „степене и начине сусрета различитих музичких дијалеката“ на вокалном наслеђу западног, односно источног дела области Јасенице у централној Србији.²⁵⁰ Ауторка је пратила територијалну распрострањеност одређених музичких елемената и структурних типова, као и њихову функционалну заступљеност (на основу досадашњих сазнања из српске етномузиколошке литературе). Јелена Јовановић се послужила искуством руских фолклориста Б Путилова (Б. Путилов) и И. Земцовског (И. И. Земцовский), укључујући и достигнућа историјске дијалектологије и основне постулате научника „московске етнолингвистичке школе.“²⁵¹ Као пандан етнолингвистичкој географији, Јелена Јовановић је истакла значај *мелогографије*, која прати ареалну распрострањеност музичких појава. На основу грађе издвојила је основне мелодијске моделе и показала њихову географску распрострањеност картографисањем. Поредила распрострањеност појединих модела са етнолошким подацима о пореклу становништва, Јелена Јовановић је учила подударност.²⁵² На основу структуралне анализе и издвојених модела, ауторка поентира три основне категорије „претпостављених музичких особина језика ове области“: стариначке, дошљачке и црте које су се развиле на овом терену у време од последњих великих сеоба српског становништва (од почетка XIX века).²⁵³

За потребе овог рада под вокалним дијалектом подразумеваће се основне одлике певачке праксе одређене географске области и правила по којима се она усваја и преноси. Сваки дијалекат подразумева одређени жанровски оквир и принципе музичког мишљења који су исказани у поетској (версификација, рефрени и др.) и музичкој структури (морфолошке особености, метроритмички типови, мелодијски модели, тонски системи, сазвучне компоненте и орнаменти). Иако се у раду користи појам дијалекат и музички језик, то не значи да ће бити преузети комплетни семантички и хијерархијски модели из лингвистике. Мада је ова наука пуно утицала на музику, посебно од XIX века, када се музика посматра као језик-систем, треба имати на уму да су музичка изражајна средства другачија од језика и да је музика као медиј апстрактнија.²⁵⁴

²⁴⁹ Исто, 234.

²⁵⁰ Видети: Јелена Јовановић, *Вокална традиција Јасенице у светлости етногенетских процеса* докторска дисертација, ФМУ, Београд, 2010, 13.

²⁵¹ Јелена Јовановић се ослањала на значајне ауторе московске лингвистичке школе као што су Н. Толстој, А. Плотникова и А. Соболев. Исто.

²⁵² Исто, 347.

²⁵³ Под стариначким „музичким језиком“ ауторка „убраја оне одлике за које се на основу расположивог материјала може претпоставити да постоје на овом терену током дужег временског периода“. Дошљачке је квалификовала и као оне у „којима се могу распознати разноврсни елементи музичких традиција различитог порекла, присутни на датом терену посредством досељеника са различитих страна“. Међу дошљачким елементима Јелена Јовановић је пронашла утицаје динарске сеоске вокалне традиције, елементе косовско-метохијске сеоске вокалне традиције, музичке традиције источне и југоисточне Србије и елементе који упућују на везу са влашком и ромском традицијом. Исто, 349-362.

²⁵⁴ Гошовски је установио да музички језик народа, за разлику од говорног, служи само за изражавање музичко-поетске форме његових осећања и мисли, за задовољење његових духовних потреба у оквирима колективне норме и историјских традиција. В. Гошовский, *нав. дело*, 10.

2.3. Традиција

Традиција (*traditio*) је реч латинског порекла и најчешће се користи да означи преношење различитих културних творевина, обичаја, веровања, легенди, са генерације на генерацију.²⁵⁵ У дијахронијском научном дискурсу традиција је као део етнографског конструкта различито тумачена. Појам традиција и различите перспективе његовог сагледавања дао је амерички социолог Едвард Шилс (*Edward Shils*), који је дефинисао *traditum* као било шта што се преноси из прошлости у садашњост.²⁵⁶ Он је указао на комплексност појма традиција, чијом употребом често није дефинисано шта је то што се преноси (физички објекат или културна конструкција), колико дуго се преноси, на који начин (писменим или усменим путем) итд.²⁵⁷ Шилс је покушао да концептуализује појам традиције и поставио је нека занимљива промишљања о њеној продукцији, вредновању, различитим схватањима и др. Покренуо је проблем постојања доказа о истинитости и прихваћености традиције, без обзира на то да ли је пре тога установљена њена валидност. У вези с тим, Шилс је констатовао да то што је нешто пренето даље не значи да је вредност само по себи, а присуство нечега из прошлости *arguere* не подразумева континуитет.²⁵⁸

Да би се различите интерпретације традиције што прецизније приказале, веома је битно утврдити који корпус појава је разматран као традиционална творевина. „Садржај“ традиције за Шилса укључује материјалне објекте, веровање, представе о особама и догађајима, праксе и институције, зграде, споменике, пределе, слике, књиге, алате, машине, „све оно што друштво у једном временском тренутку поседује и што је већ постојало, оно што није само производ физичких процеса у спољашњем свету или емотивних и физиолошких нужности.“²⁵⁹ Међутим, праксе и институције које чине неке видове људске делатности не представљају оно што се преноси. Акција престаје да постоји онда када је завршена, јер је људска делатност „најнеухватљивија“ од свега и не траје дуже од времена које је потребно да се изведе. Њени „преносиви делови“ су шаблони или представе деловања које они имплицирају или представљају, као и веровања која захтевају, препоручују, регулишу, дозвољавају или забрањују поновно успостављање тих шаблона.²⁶⁰

Према Шилсу, они који су носиоци и настављачи (примаоци) традиције не морају је именовати традицијом. Када се прихвати, она је „жива“ и витална за оне који је прихватају као и било који други део веровања – „прошлост у садашњости“ (подједнако део садашњости као било која савремена иновација).²⁶¹ Одржавање традиције у садашњости не значи само континуитет са прошлошћу, већ и садашњост за

²⁵⁵ Видети: Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, књ. 1, Прометеј, Нови Сад, 2007, 1252.

²⁵⁶ Према: Edward Shils, *Tradition*, Faber and Faber, London, Boston, 1981, 12.

²⁵⁷ Исто.

²⁵⁸ Исто, 12.

²⁵⁹ Шилс као пример наводи да „Илијада“ представља традицију чак и у скоро штампаном енглеском преводу. Исто.

²⁶⁰ Исто.

²⁶¹ Исто, 13.

њене носиоце. Шилсово тумачење је да традиција могу постати објекти који имају особину прошлог, могу бити прихваћени на начин који их „узима здраво за готово као једину ствар коју треба урадити или у коју треба веровати.“²⁶²

Сагледавајући појам традиција са различитих аспеката, нарочито са оног у коме је посматрана као континуитет са прошлошћу, Шилс је подсетио на неке ставове у којима је она негативно интерпретирана (што је веома важно за утврђивање валидности и утицаја на социјум). При том се мисли на схватања традиције у већини западноевропских земаља, у којима је образовани слој људи подржавао укидање свега што су „веровања, праксе и институције“ које преовладавају, сматрајући да оне „треба да се замене новим.“²⁶³ У том смислу научно знање је постављено у антитези са традиционалним.²⁶⁴ Заговорници идеје о прогресу и веровања да човечанство мора напредовати уз помоћ научно просветљеног разума презирали су „стање сујеверја и незнања у коме већина људских бића живи.“²⁶⁵ То стање је повезано са догмом коју намеће црква и она је прихваћена без рационалног промишљања и емпиријске опсервације. Догма и наметање веровања су често изједначени, те је традиција добила лошу репутацију – ону коју је пре тога имала догма и крута црквена правила. У модерној науци на сличан начин су повезани сујеверје и традиција, иако не морају увек бити нужно у вези.²⁶⁶ Чини се да је Шилсова анализа традиције, а посебно оног дела који се односи на њену често негативну конотацију, указала на корен савремених научних радова који традицију углавном уско посматрају као део прошлости према коме треба имати углавном критички став. Већина таквих ставова у аналитичке процесе укључује само она динамична кретања у друштву, као и у традицији, која поткрепљују одређену идеологију, занемарујући елементе који традицију подржавају и афирмишу.

Важан допринос теоријској расправи на тему традиције осамдесетих година XX века пружили су британски историчар Ерик Хобсбом (Eric Hobsbawm) и зимбабвеански антрополог Теренс Рејндер (Terence Ranger).²⁶⁷ Њихово виђење традиције заснива се на принципу динамичних процеса који воде у „измишљање традиције“, што подразумева „конструисање и формално установљење традиција које се јављају на начин који није лако пратити у оквиру кратког временског периода (који се може датирати) и које се успостављају великом брзином.“²⁶⁸ Чини се да је термин *измишљене традиције*, кога предлажу Хобсбом и Рејндер, неприкладан, јер традиције о којима они говоре нису потпуна иновација и имају упориште у прошлости. Зато треба пронаћи нов, прикладнији термин како би се потпуније описала појава коју поменути аутори разматрају. Ерик Хобсбом је поставио традицију у односу на обичај и конвенционалне,

²⁶² Исто.

²⁶³ Исто, 2.

²⁶⁴ Исто, 5.

²⁶⁵ Исто.

²⁶⁶ Сујеверје се тумачи као веровање у емпиријски недоказане и непостојеће ентитете. Исто.

²⁶⁷ Ерик Хобсбом и Теренс Рејндер су се бавили феноменом измишљања традиције, односно установљавањем нових традиција у раду: Erik Hobsbom, Terens Rejndzer, *Izmišljanje tradicije*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002.

²⁶⁸ Измишљена традиција се користи „у смислу једног броја радњи ритуалне или симболичке природе које се обично управљају према отворено или прикривено прихваћеним правилима, и које теже да усаде одређене вредности и норме понашања путем понављања, што аутоматски подразумева континуитет са прошлошћу“: Исто, 6.

рутинске радње. Сврха и особеност традиција, укључујући и оне измишљене, објашњене су кроз непроменљивост. Међутим, обичај је дефинисан као датост променљивог и непроменљивог, а нестајање обичаја неизбежно мења традицију са којом се обично преплиће.²⁶⁹ Мреже конвенционалних и рутинских радњи нису „измишљене традиције“, пошто су њихове функције више техничке него идеолошке. У односу на успостављене релације, „измишљање традиција је у основи процес ритуализације и формализације, који карактерише референца према прошлости, и то само ако се наметне њихово понављање.“²⁷⁰ Једно од питања које аутор покреће јесте да ли су нове традиције настале зато што старе нису могле да се прилагоде и користе. Одговор је дат у претпоставци да се прилагођавање одиграло у случају старих начина коришћења у новим условима и коришћења старих узора за нове сврхе.²⁷¹ Један од токова традиције подразумева коришћење уобичајене традиционалне праксе у нове, најчешће националне циљеве.²⁷² Ерик Хобсбом се критички осврнуо и на интелектуалне традиционалисте који су се још од доба романтизма залагали за оживљавање традиције. Он је ову појаву сврстао у измишљање, јер „снага и адаптивност истинских традиција не треба да се пореди са овим измишљањем“ и да у случају „где су стари обрасци живи традицији не треба ни оживљавање ни измишљање.“²⁷³

Савремени поглед на нове традиције доноси промишљања која се у неким елементима не поклапају са концептом Хобсбома и Рејндера. Антрополог Весна Вучинић-Нешковић заступала је став да се у великом броју случајева не може говорити о новим традицијама „с обзиром на то да се испоставља да оно што је на први поглед ново, у ствари има упориште у историјским или другим савременим узорима.“²⁷⁴ Она је предложила термин *изумљене традиције*, који проистиче из чињенице да ново не треба тражити само на нивоу обреда, већ и на нивоу значењских и структурних елемената. У раду Весне Вучинић-Нешковић концепт традиције користи се у основном значењу и прилагођава се бављењу обредном праксом.²⁷⁵ Ауторка је дефинисала традицију као „културни садржај са дугим трајањем чије преношење не подразумева статичност, већ динамичност и процесуалност.“²⁷⁶ Преношење обредних пракси кроз време, односно с генерације на генерацију, укључује њихово преношење усменим, визуелним или телесним путем, односно речима, менталним сликама и покретима. Интересантно је да је Весна Вучинић-Нешковић традицију тумачила двозначно – као обред или као придев који означава наслеђену, дуговечну обредну праксу. Према њеном мишљењу, обредна пракса се може користити за афирмацију ауторитета доминантних званичних институција и као субверзивна активност мањих интересних група.²⁷⁷

²⁶⁹ Исто, 8.

²⁷⁰ Исто, 9.

²⁷¹ Исто, 11.

²⁷² Исто, 13.

²⁷³ Исто, 15.

²⁷⁴ Према: Весна Вучинић-Нешковић, *Божих у Боки Которској*, Београд, 2008, 25.

²⁷⁵ Исто, 24.

²⁷⁶ Исто.

²⁷⁷ Весна Вучинић-Нешковић у првом случају износи пример прославе Божића у организацији Српске православне цркве са јавним паљењем бадњака где сви окупљени овим чином подржавају саму цркву.

Савремена антропологија бави се и проблемом „традиционализма“ у модерној идеологији, с циљем да се анализом дискурса деконструишу употребе и злоупотребе појма „традиција“. У том маниру грчки антрополог Елеонора Скоутери-Дидаскалоу (Ελεονόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου) анализира је стереотипе који се користе у формално политичким и академским дискурсима, као и лаичке облике стереотипа који су саставни део свакодневне дискурзивне праксе.²⁷⁸ Она је изнела епистемолошку расправу о двозначности и флуидности појмова као што је традиција. Посебно је означила употребу поједностављених аналитичких термина у научним анализама који се огледају у дихотомијама типа ми/они, традиционално/модерно, прошлост/садашњост. Ауторка је у свом раду инсистирала на прецизном дефинисању појмова, при чему „традиција“ (под знацима навода, на чему ауторка инсистира) јесте општа и неодређена идеја или представа коју сви ми (или већина нас) има о томе шта је традиција. Та идеја се образује унутар минималних или максималних ограничења везаних за договоре и прихватања. С друге стране, традиција без знака навода, према тумачењу Елеоноре Скоутери-Дидаскалоу, означава процес којим се (у правом смислу) „традиција“ под знацима навода ’буквално’ преноси с генерације на генерацију.²⁷⁹ Поред одређења традиције, савремена антропологија се залаже за културну и контекстуалну историзацију „традиције“ или „традиционалне културе“ у простору и времену и указује на неопходност анализе идеологизираних система вредности везаних за појам традиције. Традиција се не посматра као пасивни сегмент неког система који онемогућава његову промену, већ као скуп навика, сећања, норми и вредности који, с обзиром на свој континуитет, имају кључну улогу у саморазумевању и идентитету једне друштвене групе. Поред тога, било која специфична традиција посматра се као сложена појава која подразумева саме културне садржаје чије се преношење сматра важним, специфичан начин на који се ти садржаји преносе међу генерацијама, однос према преношеним културним садржајима, као и осећај континуитета који дуготрајно преношење таквих садржаја ствара унутар групе у оквиру које се преношење врши.²⁸⁰

У српској етнолошкој и антрополошкој литератури од деведесетих година прошлог века све су актуелнији текстови о инструментализацији традиције у политичке сврхе. Неминовно је да се традиција код многих народа, а нарочито балканских након распада СФРЈ, користи и у политичке сврхе, али научна јавност занемарује њено дејствовање изван идеологије.²⁸¹ Постмодернистички принципи у науци дају антиесенцијалистичко тумачење културе које све посматра као конструкт, те и сама

Као субверзивну активност ауторка наводи пример неформалног налагања бадњака нпр. на нивоу неколико села управо када се одржава званична прослава Божића у читавој области. *Исто*, 26.

²⁷⁸ Видети: Eleonora Skouteri-Didaskalou, „Tradicija „tradicije“ od svakodnevnog do naučnog diskursa: rasprava o savremenoj grčkoj ideologiji u procesu razvoja“, *Kulture u tranziciji*, Plato, Beograd, 1994. 71.

²⁷⁹ *Исто*, 73.

²⁸⁰ Видети у: Slobodan Naumović, *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom davadeset prvog veka*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju „Filip Višnjić“, Beograd, 2009, 13.

²⁸¹ Основна хипотеза рада Слободана Наумовића који је актуелизовао један вид употребе традиције јесте „да традиционализам постане одредница духа времена у данашњој Србији, комбинација спонтаног народног национализма помешаног са традиционализмом отпора (последница кризе система и положаја српског народа у СФРЈ) и службеног национализма који се јавио као реакција на њих и успео у потпуности да их интегрише у себе“: Slobodan Naumović, „Upotreba tradicije“, *Kulture u tranziciji*, Plato, Beograd, 1994, 95-119.

наука понекад постаје идеологија. Сами научници често бивају заведени и несвесни ограничења научног апарата којим располажу, те делују идеолошки, тумачећи традицију искључиво у оквирима идеологије.²⁸² „Негирање или занемаривање метафизичке реалности чини антропологе неотпорним на силу митске матрице коју покушавају да деконструишу, бивајући, међутим, и сами у њу увучени.“²⁸³

Најновији аспекти виђења традиције управо покрећу њено разматрање кроз призму идеологије на примеру музике. Етномузиколог Ива Ненић је покушала да сагледа и протумачи нове видове настављања и преузимања традиција у пољима популарне културе и уметности.²⁸⁴ Теоријски приступ ауторке анализира појаве у уметности и популарној култури у Србији с краја XX века које различито третирају националну и етничку традицију. У раду се разматра деловање две струје извођача традиционалне музике, од којих једна успоставља везу са српском сеоском вокалном праксом, а друга стилизује популарне напеве са простора читавог Балкана.²⁸⁵ Ива Ненић је појам традиције дефинисала као „наслаге прошлости на којима израстају нове праксе суперструктуре и еволутивног корака ка новом тоталитету друштва.“²⁸⁶ Она заступа тезу „да је традиција *форма* идеологије“ и да је свако позивање на традиционалност једна врста идеолошког деловања, док су „метанарације попут националне традиције *идеологије* које извесно и неумољиво интерпелирају своје субјекте.“²⁸⁷

Чини се да међу поменутиим теоријским разматрањима традиције постоје и разлике у њеном вредновању, проистекле из општег научног опредељења самог аутора. Иако у многим радовима не стоји аргумент изнесен став о валидности традиције, негде између редова може се ишчитати мишљење сваког аутора понаособ. У руској етномузиколошкој литератури углавном влада став да развој духовног, интелектуалног и културног потенцијала друштва није могућ без ослонаца на националну традицију. Н. Гиљарова (Н. Н. Гилярова) традицију одређује као механизам акумулације, предаје и актуелизације људског искуства, система везе садашњег са прошлим, предаје стереотипа, који се поново стварају.²⁸⁸ Она је разматрала механизме дејствовања

²⁸² Александра Павићевић је покренула размишљање о томе да ли је наука идеологија, јер је савремена хуманистика релативизовала истину и објективност и прогласила их неостваривим, па је „превидела чињеницу да и сама подлеже ништавилу релативизма“. Ауторка је указала на различите аспекте и могућности тумачења феномена повратка религије. Александра Павићевић, „Да ли су антрополози дужни да буду (не) религиозни“, *Теме*, бр. 4, септембар – октобар 2009, Ниш, 2009, 1429.

²⁸³ Према: Saša Nedeljković, „Antropologija savremenosti ili antropologija kao stvarnost: Antropologija između prezentizma i temporalizma“, *Antropologija savremenosti*, Etnološka biblioteka, Beograd, 2007, 16, 17.

²⁸⁴ Видети у: Ива Ненић, *Повратак прошлог: критички приступ идеологијама традиције*, магистарски рад, Интердисциплинарне постдипломске студије, Теорија уметности и медија, Универзитет уметности у Београду, 2009, 87.

²⁸⁵ Овде се може поставити питање да ли су канони и обичаји традиција, јер ако јесу, онда се може закључити да традиција која настаје после укидања истих јесте део идеологије. Чини се да је занемарена чињеница да сви „канони и обичаји“ нису нестали истовремено, већ су неки нестали, трансформисали се, са паралелним настанком нових тековина.

²⁸⁶ Видети: Ива Ненић, *нав. дело*, 22.

²⁸⁷ Ива Ненић је истакла да „традиција као идеологија делује на микроплану, кроз свакодневни живот и „позиве“ које упућује у ванинституционалним контекстима, кроз рад државних идеолошких апарата (на пример, кроз медије или политичке странке), а осваја и друге области суперструктуре попут уметности и науке (национална уметност, или специфичне традиције у уметности)“: *Исто*, 27.

²⁸⁸ Традиција – то је колективна успомена, која се активно ствара у савремености. Ако се наруши стварање, традиција нестаје. Н. Н. Гиљарова, *нав. дело*, 24.

традиција у савремености на примеру музичко-поетског фолклора преко основе традиције односно стереотипа, који фиксирају искуство колектива, стабилизују га у колективној свести. У овом случају иновација има важну улогу ако уђе у традицију, у чијем контексту се образује нова група стереотипа. Стереотипи на којима почива традиција нису случајни, већ они који су узајамно зависни и могу се заменити, „што чува могућност преласка од једне типске ситуације на другу.“²⁸⁹ Стереотипи подразумевају формуле које се преносе усменим путем, представљају фиксацију у памћењу и омогућавају нову изградњу текста у моменту извођења. Природа формуле је двојака и подразумева обавезни и импровизациони ниво.²⁹⁰ Са аспекта поетике, формула је принципијелно незавршена, отворена, фрагментарна. На тај начин, она провоцира даљи ток мисли, постајући више или мање статична, канонска компонента музичко-поетског система.

Руски етномузиколози су истицали повезаност импровизационог начела са канонским, које се испољава кроз измене што их извођач уноси, свесно или несвесно, док општи стандардни карактер бива подржан колективношћу поновног извођења појаве.²⁹¹ Управо због тога каноничност у народној традицији игра важну, ако не и основну улогу. Ако појава варијантности, према појединим ауторима, указује на променљивост, на покретање фолклорно-етнографског текста, канонизација ограничава то покретање, дајући му својство стабилности. А. Лосева (А. Лосева) је дефинисала канон као „мустру“ – „категорију стилске карактеристике уметности.“²⁹² Узроци појаве формуле у научној литератури су тумачени на различите начине: као стагнација стваралаштва, као код А. Веселовског (А. Веселовского) или особеност естетског система Д. Лихачева (Д. Лихачев).²⁹³

Проучавајући настанак звука у руској традицији И. А. Морозов (И. А. Морозов) је изнео схватање традиције које полази од њене недељивости, у смислу многостраног образовања које се састоји из мноштва истовремено постојећих социокултурних сфера и за сваког од њих карактеристичних „менталних типова.“²⁹⁴ На основу тога он је традицију разматрао као локалну, етничку, конфесионалну, породичну, професионалну, па чак и индивидуалну, односно својствену једном човеку. Под појмом „општенационална традиција“ Морозов је подразумевао вештачки конструисану стварност, „избор културних ознака и вредности, које имају важно значење за већину традиција, претпостављених на датом етнокултурном простору.“²⁹⁵

²⁸⁹ Осим тога, могући су и стереотипи малих размера – формуле. У поетским и музичким текстовима формула, по речима Г. Малјева (Г. Мальева), није само елемент поетике текста, него и базични елемент традиције који не мора бити повезан са конкретним текстом. *Исто*, 25.

²⁹⁰ Формула дејствује као посебан сигнал, који упућује иза предела текста – према традицији. *Исто*.

²⁹¹ *Исто*.

²⁹² *Исто*.

²⁹³ Д. Лихачев је по аналогији са различитим уметностима дошао до закључка о томе да у њима постоји одређени канон, који се чува током многих векова. *Исто*, 26.

²⁹⁴ Морозов је претпостављао да су интонациони типови мање или више условљени традицијом. И. А. Морозов, „Семиотический анализ ситуаций звукопорождения в русской традиции“, *Фольклор: современность и традиция*, материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой, Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Лаборатория народной музыки, Сборник 48, Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2004, 63.

²⁹⁵ *Исто*.

Појам *традиција* често се користи не само у језику науке, већ и у свакодневној комуникацији. Ширина и садржај њене дефиниције зависе од аутора, времена у коме се сагледава и науке која разматра традицију или неке њене аспекте. Очито је да су различити аутори разматрали традицију у складу са временом у коме су писали, пратећи развој научне мисли у датом тренутку и лична убеђења (идеолошка, политичка, и др). Традиција је можда у неким историјским тренуцима била „искоришћена“ у различите сврхе, али она није „само“ форма идеологије, већ више и шире од тога. Независно од „употребе“ и понекад „злоупотребе“ традиције, она несумњиво има капацитете генератора знања и искуства које се селективно преноси. Ту селекцију врши човек, уз утицај низа друштвено-историјских и других фактора. Посебно се чини интересантним шта је то што бива „одабрано“ и прослеђено следећој генерацији носилаца одређеног културног модела. У том смислу, битно је дефинисати појам традиција у конкретном случају и под конкретним контекстом, везаним за употребу и појаву термина **традиционална музика**, што ће бити осветљено у следећем сегменту рада. Комплекс структура и процеса које подразумева традиција намеће њено дефинисање у складу са проблемом који поставља одређено истраживање. Појам традиција у овом раду представља научну конструкцију која ће подразумевати културни садржај праксе динарских Срба који се преноси усменим путем, односно континуитет неке културне појаве (њену процесуалност). Као део традиције посебно ће бити тумачена **традиционална музика**, као предмет проучавања на конкретном примеру у оквиру динарског вокалног корпуса. У овом контексту динарски вокални дијалекти у Војводини су традиционални продукт научно издвојених вредности, који успоставља везу са прошлошћу, реферишући на матично подручје. Они су део културног наслеђа географског подручја из кога су пренети, али су својим вишедеценијским „животом“ у новој средини постали саставни део и њене културне основе.

2.4. Стил – дијалекат – традиција – традиционална музика

Веома је важно успоставити однос стила, традиције и дијалекта и уочити њихове корелације, заједно са појмом **традиционална музика**, који ће у овом раду бити коришћен. У многим дефиницијама поједини од разматраних појмова: стил, дијалекат и традиција, често се повезују и битни су за одређење традиционалне музике. Ананда Кумарасвами (Ananda K. Coomaraswamy) је сагледавао традицију као „устаљеност једног стила“, односно успостављање правила и клишеа у склопу одређене праксе. Аутор је повезао појмове *традиција* и *стил*, јер је традиционалној уметности приписивао „властити стил“ који се одликује низом естетских мерила у оквиру групе или друштва у којима је настала. Кумарасвами је заступао став да традиционална уметност није само носилац одређених функција, већ и преносник одређених моћи.²⁹⁶

²⁹⁶ Видети: Ananda K. Coomaraswamy, *La philosophie chrétienne et orientale de l'art*, Puisse, Pardes, 1994, 142.

Традиционална музика може се сагледати као организована целина чији делови стоје у одређеним међусобним односима, образујући једну структуру. Она је регулисана по одређеним правилима и потврђује се у дијахронијској равни. Двоструко тумачење појма традиција у смислу процеса преношења вредности, али и онога што је пренето, доводи до закључка да је традиција култура, а музичка традиција неког друштва скуп његових музичких знања.²⁹⁷ Она је механизам који обликује колективну личност са „заједничким памћењем“ и „колективном свешћу“, а истовремено подразумева „образовање“ појединца за деловање у конкретной културној средини.²⁹⁸ Преноси се усменим путем и представља карику у непрегледном временском ланцу између „учитеља“ и „ученика“. Описујући процес континуитета у оквиру музичке традиције, швајцарски етномузиколог Лорен Обер (Lauren Ober) је констатовао да „сваки уметник преузима дато музичко наслеђе, а онда га чини још вреднијим и плоднијим тиме што уноси властити стил и обележја своје епохе. Према томе, он није пуки опонашатељ, већ живо отелотворење традиције, њен баштиник и јемац.“²⁹⁹ То потврђује, упркос неким предрасудама, да је традиционална музика динамична и жива форма великог стваралачког потенцијала и да у себи носи скуп вредности на којима почива „идентитет, самосвојност и симболичко значење.“³⁰⁰

У етномузикологији често је мишљење о традиционалним напевима као тешко променљивим формама. У том светлу Гошовски је констатовао да су традиционални напеви сачувани и када је народ, услед асимилације, лишен свог језика.³⁰¹ Он је сматрао да „неки напеви обредних и посленичких песама настављају да живе, чак и после нестајања народа који их је створио са историјске сцене.“³⁰² Из овога следи да напеви традиционалних песама, „пре свега они који припадају обредним или посленичким песмама, представљају поуздан материјал за истраживање далеке прошлости музичке културе човечанства. Због асимилације, народ је много лакше у одређеним историјским тренуцима преузимао материјалну културу, чак и језичку, него традиционалне песме.“³⁰³

Опстанак традиционалне музике остварује се низом парадигми, стереотипа које формира свака средина и који се фиксирају у жанровима и формама на нивоу морфолошких и синтаксичких особина, како вербалног, тако и музичког језика. Управо тако може настати заједница посебних жанрова песама, који на тај начин постају означитељи песама.³⁰⁴ Њихова основна својства су стабилност и варијантност. Осим тога, могући су и стереотипи малих размера – формуле које су фиксирани у памћењу и омогућују грађење новог текста у моменту извођења. Са аспекта поетике, „формула је

²⁹⁷ Двозначни однос традиције и музике тумачи Лоран Обер у: *Muzika drugih*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007, 38-41.

²⁹⁸ Питање образовања у традиционалној култури овде је примењено по принципу образовања уопште, о чијој је структури писала Alaida Asman, *Rad na nacionalnom pamćenju*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002, 9.

²⁹⁹ Према: Лорен Обер, *нав. дело*, 44.

³⁰⁰ *Исто*, 45.

³⁰¹ Видети. В. Гошовский, „У истоков народной музыки славян“ (о нерки по музыкальному славяноведению), *Советский композитор*, Москва, 1971, 12.

³⁰² *Исто*.

³⁰³ *Исто*.

³⁰⁴ *Исто*.

принципијелно незавршена, отворена, фрагментарна.³⁰⁵ На тај начин она провоцира даљи ток мисли, постајући више или мање статична, канонска компонента музичко-поетског система.

Сагледавања стила и његове експликације пружа бесконачан низ могућности у оквиру различитих аспеката традиционалног музичког изражавања. Широко гледано, може се говорити о стилу традиционалне музике у односу на неке друге музичке правце (нпр. уметничка музика). Питање стила може се разматрати и на нивоу вокалне праксе традиционалних култура различитих народа (нпр. компаративно проучавање стилских одлика немачке, француске, српске или било које друге вокалне праксе). У оквиру исте етнокултурне целине може се расправљати и о различитим регионалним стилевима. Посебно је занимљиво сагледавање проблема стилске диференцираности у певању песама одређеног жанра. На основу изнетих чињеница може се говорити о стилу вокалне или инструменталне праксе која се одвија на истом географском простору, у оквиру истог музичког дијалекта, или о стилу појединачних извођења. Интерпретација истог напева у вокалном или инструменталном извођењу намеће специфичности условљене природом и техничким могућностима људског гласа, односно музичког инструмента. Појединачна интерпретација може се посматрати са евентуалним стилским карактеристикама које би биле родно или старосно условљене. Стилске особености се могу изразити у различитим индивидуалним интерпретацијама истог музичког текста, чиме се потенцира особеност извођења даровитог појединца. Извођење, односно артикулација одређене песме, условљена је и претходним искуством интерпретатора и његовим друштвеним и социјалним статусом.

Да би се што боље разумео појам *вокалних дијалеката* у етномузикологији неопходно је поставити га у односу на стил извођења, јер је евидентно да у многим етномузиколошким радовима изостаје прецизније разматрање ова два термина. Они се понекад несвесно користе као синоними, а са друге стране, често није јасан ни њихов хијерархијски однос. Напротив, понекад извесне карактеристике једног проналазимо као означитеље другог и обрнуто. За експликацију стила у етномузикологији чини се погодна дефиниција Мајкла Спизера, на коју је већ указано. Примењена, односно редефинисана у етномузиколошком контексту, она би могла објаснити стил (као научни конструкт) у вокалној пракси као везу која се успоставља између датих конвенција музичког језика и начина на који се извођач односи према овим правилима у оквирима одређеног музичког текста.³⁰⁶ Стилске конвенције се јављају у великом броју варијаната и подразумевају генерисање постојаних и мање постојаних јединица. Потпуно је прихватљива и прилагодљива Мејерова (Meyer) подела стила на интраопус, идиом и дијалекат.³⁰⁷ Интраопус, према Мејеровом тумачењу, означава карактеристике које су препознатљиве и понављају се у оквиру једног музичког дела – напева, односно песме. Идиом у музикологији представља индивидуални стил композитора, док би у етномузикологији могао бити везан за даровите појединце као извођаче. Дијалекат у уметничкој музици представља скуп правила која карактеришу музичка дела више аутора, а у традиционалној скуп правила, модела, који карактеришу више

³⁰⁵ Исто.

³⁰⁶ Према: Michael Spitzer: *Music as philosophy. Adorno and Beethoven's late style...*, 14-22.

³⁰⁷ Према: Leonard B. Meyer, *нав. дело*, 13.

музичких текстова одређене географске области.³⁰⁸ Стил се изражава кроз више варијаната и „постаје скуп правила, клишеа и шема на основу којих се различити субјекти могу изражавати, приказивати и комуницирати своје замисли, визије, ставове, емоције и намере, претвара се у традицију.“³⁰⁹ Повезивање стила и традиције кроз овакву дефиницију упућује на размишљање да стил на неки начин продукује традицију, потврђујући се у временској димензији. Из Мејерове поделе је јасно да је дијалекат део стилског израза и да стил подразумева дијалекат, односно артикулацију дијалекта (мноштво артикулација). Управо на овај начин биће схваћен однос стила и дијалекта у овом раду. Када се говори о артикулацији, мисли се на широко виђење овог термина, онако како га тумачи Изаил Земцовски.³¹⁰ Он је сматрао да „артикулација иступа јављањем датог интонирања у контексту датог музицирања, његове конкретне уметничке и психолошке реализације.“³¹¹ Артикулација је у ширем смислу категорија изговарања, понашања и може бити језичка, мануална, телесна, синкретична.³¹² Земцовски је користио термин *артикулациони геофонд етноса*, у коме се материјализује памћење музичке усмене традиције кроз „артикулацију, перцепцију, самореализацију и контролу средине.“³¹³

Однос стила, традиције и дијалекта упућује на њихову корелацију и међузависност. Свака интерпретација напева подразумева ниво обавезног (клише) и слободног, те се прво може приписати дијалекту и традицији, а друго артикулацији дијалекта. Стил продукује традицију у тренутку када долази до стварања клишеа, а самим тим и дијалекат услед више варијантних понављања музичких реализација, чиме се успостављају модели њеног памћења и репродукције. Шире гледано, вокални дијалекат се може схватити као скуп кодова и модела чијом се употребом остварује континуитет певачког наслеђа једне географске целине.

Да би се покренуло даље разматрање појма *вокални дијалекат* неопходно је поставити облике његовог испољавања, као и предмет проучавања. У овом раду вокални дијалекти су схваћени као конструкција певачког знања једне географске области у светлу традиционалног музичког мишљења одређеног народа. Он је вероватно формиран у дугом временском процесу „услед специфичних историјских, социјално-економских и географских услова, а такође и као резултат трагова разлика у племенима унутар етничке групе, њиховог узајамног деловања и утицаја суседних народа. Све те околности омогућиле су стварање територијалне различитости општенационалног фолклора, стварање одређених типова песама и израду месних

³⁰⁸ Видети: Татјана Марковић, *нав. дело*, 110-111.

³⁰⁹ Према: Мишко Шувковић, *Појмовник савремене уметности*, Horetykz, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005, 590.

³¹⁰ Видети: И. И. Земцовский, „Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий“, *Музыкальная коммуникация*, Сборник научных трудов, Серия „Проблемы музыкознания“ Выпуск 8, Министерство культуры российской федерации Российская академия наук, Российский институт истории искусств, Санкт. Петербург, 1996, 101.

³¹¹ Термин артикулација је шири и универзалнији. „Са структурног аспекта интонирање реализује једну или другу форму, добија једно или друго композиционо решење; ово се назива формом артикулације, делећи је на четири нивоа музичке форме, шему, интонацију, функцију и артикулацију.“ *Исто*, 101.

³¹² *Исто*.

³¹³ *Исто*, 102.

законитости музичког мишљења, које се појављују у напевима независно од индивидуалног тумачења, музичких особености и чак жеља народних певача.³¹⁴

Закономерности музичког мишљења испољавају се у низу текстова чијом анализом се долази до правила и устројства дијалекта. Под текстом се подразумева сам звук, а текстуални приступ представља „бављење тоталитетом музичких параметара и њиховом организацијом у текст као сингуларан музички догађај.“³¹⁵ Текст се исказује као организовани звук који одређена култура означава и препознаје као музику, продукт чина стварања и извођења, аудио запис и нотни запис у виду транскрипције или партитуре.³¹⁶ У овом раду бављење вокалним дијалектима подразумева не било који музички текст присутан у датој култури, већ текст који се дефинише као традиционални и има својства традиционалног, фолклорног текста (анонимност ствараоца, варијантност, синкретичност итд.).

За реализацију овог рада важно је одредити шта треба узети у разматрање, односно шта је у конкретном случају „музички текст“ Динараца у Војводини. У светлу актуелних дефиниција традиције намеће се питање појма *традиционална музика*, односно његово прецизније одређење у контексту овог рада као *динарска традиционална музика/певање*. У етномузиколошкој литератури се најчешће под појмом *традиционална музика* подразумева укупна музичка пракса сеоског становништва са јасно израженим локалним, регионалним и етничким елементима. *Динарско традиционално певање* које је забележено у Војводини представља конструисани вокални израз динарског становништва који је донет из матичних подручја или створен у новим условима, на темељу завичајне музичке естетике. Сви музички текстови прикупљени у току теренског истраживања изражавају тренутно стање ове праксе, а не покушај њеног представљања кроз нешто „шта би она требало да буде“. То значи да су узети у обзир динамични процеси који се одражавају на плану традиционалног певања. Веома је важно да сами казивачи именују одређене музичке појаве као динарске. Означавање музичког текста као продукта динарске заједнице подразумева сагласност за такво именовање не само од самих актера, већ и од других националних заједница. Потребно је да и они препознају кодове који нису део њихове културне матрице и идентификују их. Крајњи исход овог процеса је научна потврда одређених напева као пример динарског певачког израза. При том је узет у разматрање репрезентативни узорак, који представља сваки дијалекат понаособ.

Музички идиом који је пренет из матице у Војводину део је музичке праксе сеоске друштвене заједнице, јер је у време организоване колонизације исељавано сеоско становништво. За генерације Динараца рођене у Војводини традиционална музика из области њихових предака постала је и музика краја у коме они живе – Војводине. Тако традиционална музика динарских Срба представља вокалне облике специфичне за одређене динарске пределе који су сачувани до данас. То не значи да ће традиционална музика бити посматрана као херметичка творевина која није претрпела

³¹⁴ Видети: В. Гошовский, *нав. дело*, 19.

³¹⁵ Према: Ernst Lichtenhahn, Text – a helpful ethnomusicological category, <http://www.mmc.edu.mk/Struraconf2002/Strugatext/Ernst.htm>.

³¹⁶ Примењена поставка појма *текст* преузета је из рада Иве Ненић, „Текст и контекст као модели мишљења у етномузикологији“, *Историја и мистерија музике у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије – монографије, св. 2, ФМУ, Београд, 2006, 281.

промене ни на структурном ни на семантичком плану. Напротив, биће узети у обзир сви динамички процеси који су обликовали вокалне дијалекте Динараца и поставили их у оном облику у коме они данас постоје на подручју Војводине. Репертоар који је пресељењем у Војводину „понет“ из матице временом је редукован и добио је другу значењску димензију, која није искључиво продукт промене места живљења, већ и развоја друштва уопште. Поред традиционалних вокалних елемената донетих из динарских простора, у новој средини су створене нове певачке навике на основу постојећих модела. Ова појава није захватила само подручје Војводине већ и матицу, али и, шире гледано, већину области на Балкану. Однос казивача према сопственој традиционалној песми и музичким текстовима које народ именује као „старе песме“ мења се у многим културама. Зинаида Можејко (Зинаида Можейко) је сличну појаву установила на примеру руске народне песме, јер се дешава да се са променом узраста народних извођача мења њихов однос према самој чињеници „стара песма.“³¹⁷ Мењају се жанровске склоности, а естетски одговарајући примери постају традиционалне форме фолклора. Закључци Зинаиде Можејко били су оправдани животом, стањем сеоске традиционалне културе крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века. Старији извођачи су у младости имали прилику да се сусретну са обредном праксом и архаичнијим формама вокалног или инструменталног извођења. Данас се ситуација радикално изменила и зависи од низа фактора који утичу на мању или већу „очуваност старих песама“: колико је село удаљено од центра, степена родбинских веза извођача, да ли су се у неко место досељавали житељи „неперспективних“ села, да ли су у тим местима радили фолклористи или нису и друго.³¹⁸

Убрзани друштвени и културни развој који је захватио све друштвене слојеве одразио се и на пољу музике. Зато ће под појмом традиционална музика динарских Срба бити посматран део културног музичког наслеђа пренетог из матице и све оно што је на његовим основама створено у динамичном процесу преношења вокалне праксе у одређеним контекстима. Посебно ће бити поентирани „модел“ преношени у дијахронијској равни као основни постулати дијалекта и целине, отворени за акумулацију нових тековина које се стапају са већ утврђеним канонима и улазе у даљи процес усмене предаје.

³¹⁷ Зинаида Можејко је напоменула да у неким регијама Русије више готово и нема традиционалних облика певања. Према: Н. Н. Гилярова, „Музыкально-этнографическая традиция стабильное и мобильное“, *Фолклор: современность и традиция*, материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой, Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Лаборатория народной музыки, Сборник 48, Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2004, 27.

³¹⁸ Исто.

3. ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКТИ КАО КОДИРАНЕ СТРУКТУРЕ

Да би се што прецизније дефинисао дијалекат у вокалној пракси уопште, његова структура и семантика, укупно традиционално певачко знање потребно је сагледати као систем. Означити нешто као систем „значи рећи да представља сразмерно затворену целину будући да поседује сопствену организацију.“³¹⁹ Организација или уређеност система назива се структуром, при чему се подразумева да у њу улазе инваријантне јединице издвојене на основу одређеног аналитичког процеса.³²⁰ Структура је схваћена као „модел конструисан према извесним операцијама које поједностављују стварност и које нам омогућавају да, с једног становишта, уједначимо различите феномене.“³²¹ На плану музике, музички текст³²² и вокални дијалекат не представљају затворене системе који су изоловани, већ отворени и условљени постојањем других система, што је по Роману Јакобсону (Roman Jakobson) и Јурију Тињанову (Ю. Н. Тынянов) означено синтагмом „корелативност система.“³²³ Вокални дијалекат представља систем уређен на основу одређеног музичког репертоара који прати човеков живот. Музика и поетска димензија су два сегмента вокалне праксе који су у корелацији и чија је повезаност евидентна, посебно у случајевима када казивачи нису у стању да прецизно искажу поетски текст без певања. Међутим, постоје и други случајеви много сложенијег односа музике и текста, у којима одређени поетски текст има одговарајућу мелодију. Мишко Шуваковић је увео појам *интермузичко*, чиме је објединио појединачни однос музичког и лингвистичког текста у вокалној музици и опери,³²⁴ што се може односити и на вокалне форме традиционалне музике. Овај појам се односи и на релацију појединачног музичког текста и „метајезичких наддетерминација музике као уметности и као историје уметности.“³²⁵

Сваки елеменат музичке структуре има конструктивну улогу у музичком тексту и у релацији је са осталим елементима, има утврђено место у целини. Версификациони ниво је повезан са метроритмом, а овај даље са мелодијом итд., тако да заједно чине целину. С друге стране, вокална пракса је у корелацији са обредима и другим друштвеним системима и успоставља интертекстуални однос са текстовима других немумичких система. Мелодија и поетски садржај у обредним песмама одражавају обредну идеју или, ако се ради о песмама које нису условљене обредом, првенствено исказују различите емоције везане за човеков друштвени живот. Међутим, ни музика

³¹⁹ Видети: Новица Петковић, *Огледи из српске поезике*, Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, Београд, 1990, 31.

³²⁰ Према Новици Петковићу, само издвајањем инваријантног може се установити варијантно. *Исто*.

³²¹ Видети: Umberto Еко, *Kultura, komunikacija, informacija*, Nolit, Beograd, 1973, 54.

³²² Мишко Шуваковић разматрао је природу *музичког текста* кроз однос са другим музичким текстовима, али и са другим текстовима уметности, потцртавајући да је то једини начин постојања музичког текста који не егзистира сам по себи. Он је тумачио *музички текст* онако како „се по узору на семиолошки текст дефинише филмски текст, рекламни текст, пиктурални текст“. Мишко Шуваковић, „Изузетност и сапостојање: Gesamtkunstwerk, интертекстуално и појам разлике“, *Изузетност и сапостојање, V Међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*, ФМУ, Београд, 1997, 37.

³²³ Тињанов претпоставља постојање функције и аутофункције. Новица Петковић, *нав. дело*, 32-33.

³²⁴ Мишко Шуваковић, *нав. дело*, 37.

³²⁵ *Исто*.

ни поетски текст нису затворени системи, већ отворени и подложни променама. Усмено преношење традиционалне музике – самим тим и вокалних дијалеката – у дијакронiji, подразумева профилисање инваријантних елемената у различитим варијантама извођења. Могућност да се продукује, изводи и разуме музичка пракса одређеног региона подразумева познавање њених кодова, односно система знања које се кроз кодирану структуру преноси.

Под музичком структуром се најчешће подразумева мелодијска, метроритмичка и формална целина, са специфичном организацијом њених делова. Парадигме које се распознају на музичком и поетском плану указују на одређене жанрове, дијалекте, идеје ванмузичког значења. Сагледавање структуралног плана музике, односно вокалног дијалекта, укључиће елементе семиотике музике ради успостављања семантике музике кроз вокалне дијалекте или неке његове елементе.³²⁶

Промишљање о вокалном дијалекту биће засновано на концепту Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure), у коме је језик подељен на систем знакова који припада одређеној друштвеној заједници – неки посебан језик (*langue*) и говор као суму индивидуалних остварења тог система (*parole*).³²⁷ Фердинанд де Сосир је инсистирао на прецизном теоријском разграничењу ова два појма, иако је био свестан тежине постављеног задатка. То би подразумевало супротстављање **кода** и **поруке** – **саопштења** (система и процеса),³²⁸ односно на плану музике: музичког мишљења и песме као материјализације конкретне музичке праксе. Опозиција **код** – **саопштење**, односно у Сосировом виђењу **језик** – **говор**, код глосемантичара је **систем** – **текст**.³²⁹ Вокални дијалекат се такође исказује кроз систем знања – кодова, који се памте као „тоталитет музичког знања“ и преносе кроз различите поруке – музичке реализације постојећег знања.

Посматрање музике као језика потврђује велику применљивост лингвистике као науке на друге дисциплине. Сагледавање релације музика-језик није новијег датума, већ потиче још из периода барока, класике, као и каснијих епоха, у складу са развојем достигнућа других наука.³³⁰ Музичка семиологија је примењујући лингвистичке перспективе увела у своја истраживања дихотомије језик/реч, парадигма/синтагма,

³²⁶ Досадашња истраживања српског вокалног израза са аспекта семантике, семиотике музике, нису бројна, али су дала нов поглед, посебно на пољу обредног певања: Ива Ненић, *Структурална анализа у музици на примеру песама краљичког обреда*, семинарски рад, ФМУ, Београд, 2000; Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке студије – дисертације, св. 1, Катедра за етномузикологију, ФМУ, Београд, 2009.

³²⁷ Епоха структуралне лингвистике која се паралелно развила у Европи и Америци донела је значајан помак у науци. Теоријска поставка Фердинанда де Сосира дала је основне смернице лингвистици и нашла примену и у другим наукама. Основни аксиоми Сосировог учења засновани су на посматрању језика као система који треба сагледати у укупности, односно тако да је свака појединост одређена својим местом у оквиру целине. Он није испитивао изоловано гласовну или значењску страну језика, већ је увек водио рачуна о њиховом међусобном односу, значајном за процес комуникације. Milka Ivić, *Pravci u lingvistici 1*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001, 154; Ferdinand De Sosir, *Kurs opšte lingvistike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1996, 38.

³²⁸ Према Ранку Бугарском, однос кода и поруке, односно система и процеса, реализује се кроз дистинкцију језика и говора: *Uvod u opštu lingvistiku*, Ћигаја, Beograd, 1996, 20.

³²⁹ Глосемантика је назив Хјелмслевљевог језичке теорије (грч. *glōssa* = језик). Предмет глосемантике је систематско поређење структура постојећих језика са основним структурама свих семиотичких система. Milka Ivić, *Pravci u lingvistici 2*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001, 250-260.

³³⁰ Видети: Gino Stefani, „Situacija muzičke semiotike“, *Zvuk*, br. 4, Sarajevo, 1974, 81.

синхронија/дијахронија итд.³³¹ Управо неки од ових термина и њихови односи биће коришћени и у анализи музичких дијалеката динарских Срба.

Сагледавање музике као језика подразумева и сагледавање музике као процеса комуникације и извођење система кодова.³³² Свако претварање идеје у саопштење је **енкодирање** (преобраћање идеје у систем комуникативних сигнала), а њеним продирањем у нашу свест настаје **декодирање** (претварање комуникационих сигнала у сазнање о поруци).³³³ Енкодирање у музици подразумева сложени процес од мишљења ка звуку, а декодирање обратно. Идентификација основних елемената дијалеката, њихово устројство и корелације међу елементима, биће утврђени применом неких односа система кодова, јер „проучавање музичких система није ништа друго до семиотика кодова, као што систематска анализа дела није ништа друго до семиотика звука или, тачније, текстова.“³³⁴

3.1 Систем кодова

Питање кодираних структура у музици подразумева примену теоријске концепције која фолклорну појаву третира као комуникациони догађај. Овакав приступ у етномузикологији јавља се код страних аутора седамдесетих година прошлог века, а у српској литератури у протеклих десетак година.³³⁵ Сагледавање музичких текстова као комуникативних догађаја захтева и познавање основних знања из процеса комуникације. Комуникациона активност у овом случају се остварује у дијахронијском (као и у синхронијском) току са генерације на генерацију извођача, али и на релацији извођач-аудиторијум у одређеној ситуацији. Певач чулним „способностима“ музике остварује и аутокомуникацију, као и низ невидљивих комуникативних релација. У обредној музици не постоји аудиторијум у класичном смислу речи, јер су извођачи истовремено и слушаоци, а слушаоци пасивни извођачи. Међутим, последњих деценија XX века, када се фолклорни музички текстови изводе концертно (на приредбама и сличним манифестацијама), однос извођач – слушалац се приближава релацији каква

³³¹ Према Сосиру, дијахронија и синхронија деле се на проучавање чињеница са дијахронијског становишта, односно историјског (нпр. промена језика током времена), или са синхронијског аспекта који подразумева одређени временски тренутак. Милка Ивић, *нав. дело*, 81-82.

³³² Музика као комуникациони процес улази у фокус музиколошких истраживања крајем педесетих година прошлог века. Gino Stefani, *нав. дело*, 79.

³³³ Видети: Milka Ivić, *нав. дело*, 48-49.

³³⁴ Према: Gino Stefani, *нав. дело*, 79.

³³⁵ Однос извођача према аудиторијуму међу првима су истраживали Алан Ломакс (Alan Lomax), Родер Абрахамс (Roger D. Abrahams) и други. У српској етномузикологији су ретки радови који на овај начин третирају фолклорне појаве, али је ова тенденција у порасту након првих успешно реализованих студија: Ана Хофман, *Комуникацијска функција краљичких песама Лужнице*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 1999; Мирјана Закић, „Знаковне функције одређења жанра песама зимског обредног полугођа“, *Музика кроз мисао*, Београд, 2002, 133-139; Ива Ненић, *Мишљење о музици, мишљење музичког: Ка тематизацији културно-музичке праксе на примеру овчарске свирке муслимана Пештерско-Сјеничке висоравни*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2004; Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије...*, 2009.

постоји на концерту нпр. уметничке музике. Зато аудиторијум могу чинити „пасивни“ слушаоци или/и „активни“ слушаоци – потенцијални извођачи.³³⁶

Пошиљаоци поруке у фолклорној музичкој пракси јесу не само конкретни извођачи у одређеном тренутку, већ и преци, сви они који су у њу уградили део свог музичког талента. На хипотетички замишљеном првом нивоу преноса музичког знања постоје пошиљаоци музичких порука и примаоци који су аутоматски презначени у потенцијалне пошиљаоце (обележено заградом на приказу), што и постају на следећем нивоу. Следећи ниво комуникације подразумева да прималац постаје компетентан пошиљалац поруке, чиме се гради континуитет вокалног дијалекта, што се види у наредној шеми:

I ниво	II ниво	III ниво...
<i>Пошиљалац-прималац</i>		
(пошиљалац)	<i>пошиљалац-прималац</i>	
	(пошиљалац)	<i>пошиљалац-прималац...</i>
		(пошиљалац)...

Информације које се преносе од пошиљаоца до примаоца путем одређеног медија – музике, представљају конкретне музичке текстове. Сама порука, као музичка реализација, подразумева референт, оно на шта се односи, и код. Код укључује елементе редувантности, у смислу понављања поруке ради сигурнијег и лакшег пријема. Редуванца, насупрот ентропији, подразумева меру предвидљивости у процесу „комбиновања комуникационих јединица.“³³⁷ Вокални дијалекат се запажа као појава на основу високе редувантности, односно предвидљивости комбиновања елемената музике у музичком језику. Однос основних, поменутих елемената у процесу комуникације путем музике као медија, изгледао би као у наредној шеми:³³⁸



³³⁶ Активни слушаоци представљају „аудиторијум“ у обреду, док „пасивни“ слушаоци на концерту, иако не учествују у конкретном обредном догађају, емотивно и психолошки прате „музички догађај“ на сцени.

³³⁷ На овај начин се успоставља лакше преношење порука. Новица Петковић, *нав. дело*, 40-42.

³³⁸ Шематски приказ у тексту преузет је из рада Пјера Гироа и надограђен музичким терминима. Pjer Giro, *Semiologija*, Plato, XX vek, 2001, Beograd, 9.

Напеви као одређени информативни садржаји, чијим посредством можемо сазнати закономерности музичког мишљења, разматрају се као музички језик, тј. семиотички систем који располаже својим репертоаром музичких знакова. Музички текстови су засновани на одређеним моделима „које не може нарушити ни певач ни време, јер у сваком музичком систему егзистирају стални и повремени елементи, сталне и повремене везе тих елемената.“³³⁹ Конкретни модели – инваријанте, чине законе музичког мишљења и основне постулате вокалног дијалекта. У сваком напеву постоји информација о функцији, типу, жанру, регионалној или друштвеној (сеоска или градска музика или музика појединих еснафских и других група) припадности итд., чији је носилац систем звучних таласа. Спознаја тих знакова и правилност њиховог следа у музичком току утиче на слушаоца који прима информацију. Реакција слушалаца, пријемника информације, настаје као резултат спознаје тих знакова и логике њиховог наступања. Знаци су сагледиви на нивоу метроритма, мелодије, специфичних украса, садржаја текстова итд., те њихове корелације. При одређивању појединих дијалеката они треба да представљају музичко-поетске парадигме настале у одређеном географском простору.

Вокални дијалекат представља кодирану структуру одређене географске области, јер је то једини начин да се што боље пренеси музичко знање с једне генерације на другу. Коришћење појма код, у контексту традиционалне музичке праксе, захтева познавање његове структуре.³⁴⁰ Код се односи на целокупност сигнала помоћу којих се износи информација, а сигнали могу бити различити људски језици који преносе поруке по некаквом коду. Пренос сигнала кодом заснован је на алтернативном избору – бинарном методу преузетом из теорије информације.³⁴¹ У музици се информација налази у поруци, односно у свакој реализацији конкретног музичког текста (нпр. песми или свирци).³⁴² Њена информативност и семантика зависе од пошилаоца, примаоца и контекста, односно читавог система кодова. Руски етномузиколози, попут П. Богатирјева (П. Богатырев), претпостављају да формулно-кодирани карактер појава и елемената народног живота имплицира семиотички садржај и добија карактер уопштавања.³⁴³ У музичко-поетском фолклору симбол је јасан свакоме ко се родио и одрастао у датој традицији.³⁴⁴

³³⁹ Видети: В. Гошовски, *нав. дело*, 16.

³⁴⁰ Термин *код* је, у најопштијем смислу, педесетих година прошлог века користио Роман Јакобсон, преузимајући га из кибернетике. У теорији информације свако саопштење бива отпслато по неком одређеном коду који представља „скуп свих инваријантних јединица којима комуникациони скуп располаже и скуп правила помоћу којих се те јединице комбинују у процесу комуницирања“. Дефиниција преузета из: Новица Петковић, *нав. дело*, 38-39.

³⁴¹ Теорија информације почива на узастопном нивоу алтернативних избора. „Теорија информације назива јединицом информације или битом (од „binary digit“ тј. „бинарни сигнал“) ону јединицу бинарне дисјункције која служи издвајању једне алтернативе. Рећи ћемо зато да смо у случају издвајања једног између осам елемената примили три бита информације; у случају шездесет четири елемента примили смо само шест битова“: Umberto Еко, *нав. дело*, 1973, 30.

³⁴² Сталне инваријанте чине законе музичког мишљења и основне постулате вокалног дијалекта. Лоцирањем ових елемената напев можемо ближе одредити са више аспеката, што укључује и повезаност са одређеним географским простором.

³⁴³ Према: Н. Н. Гиљарова, „Музыкально-этнографическая традиция стабильное и мобильное“, *Фольклор: современность и традиция...*, 26.

³⁴⁴ Исто.

Увођењем кода ограничавају се могућности комбиновања елемената које је могуће изабрати и број елемената који чине репертоар – „у избору ситуација једнаких вероватноћа уводи се систем вероватноће.“³⁴⁵ Лакше је пренети поруку чије су комбинације засноване на систему унапред утврђених могућности, јер мање алтернатива олакшава комуникацију.³⁴⁶ Поред тога, мањи избор, односно мање алтернатива, лакше се и памти.

У оквиру различитих наука поједине појаве су разматране као кодирани структуре, а у новије време и етномузикологија прихвата исти принцип. На музичком плану, посебно традиционалне музике, постоје конвенције и уређења која се могу објаснити кодовима. Питање обредног певања или жанрова у етномузикологији најбоље је интерпретирано преко система знакова.³⁴⁷ У том смислу, проблем вокалних дијалеката чинили би кодови који одређују правила функционисања дијалекта: музички, поетски, као и друштвени код који уређује њихову семантику (о чему ће касније бити више речи).

3. 2. Структура кода – оса парадигме и синтагме

У вокалним дијалектима може се говорити о репертоару симбола који могу бити поетски, музички или они који обликују њихово дејствовање.³⁴⁸ На широком географском подручју, попут динарског, чија површина представља хомогени културни простор, постоје регионалне разлике које ће открити дубинска анализа структуре. Иако се у већини ових крајева говори исти језик, потребно је пронаћи поетске јединице чији су „изглед“, избор и комбинација специфични за одређени мањи предео. И на пољу музике изражајна средства којима се располаже у креирању напева су иста: тонски систем, мелодија, ритам итд. Међутим, специфичне парадигме – инваријантне јединице (мелодијски или ритмички мотиви, метричке структуре итд.) и начин њиховог комбиновања, установљен одређеним правилима, стварају дистинкцију међу дијалектима.

Да би се систем кодова што боље применио на поље музике важно је истаћи који се његови елементи могу употребити у експликацији вокалног дијалекта. Структурална семиотичка анализа укључује идентификацију конструктивних елемената у семиотичком систему и структуралних односа између њих (опозиције, корелације и

³⁴⁵ Видети: Умберто Еко, *нав. дело*, 33.

³⁴⁶ „Код са својим поретком уводи овакве комуникационе могућности; код представља систем вероватноће који је претпостављен једнаким вероватноћама почетног система, што омогућава да се он комуникационо савлада. У сваком случају, овај елемент поретка не захтева статистичка вредност информација, већ њена преносивост“. *Исто*, 34.

³⁴⁷ У раду Мирјане Вукичевић-Закић „жанром“ се подразумева „функционално условљена и контекстуално специфична обредна вокална категорија“. Функција није посматрана само као улога, већ као веза музичких и ванмузичких елемената. При сагледавању обредних текстова као знаковног низа, ауторка је указала на везу знакова са одређеним културним контекстом. Мирјана Вукичевић-Закић, „Знаковне функције одређења жанра песама зимског обредног полугођа“, *Музика кроз мисао...*, 133-139.

³⁴⁸ Постоји низ правила која се односе на обликовање вишегласа, односа гласова и њиховог наступања и др.

логичне релације). Појмови синтагма и парадигма биће коришћени у овом раду да би олакшали аналитички процес и показали избор елемената (парадигме) и односе елемената (синтагме) у структури кодова који чине вокални дијалекат.

Сваки код се хипотетички може представити као пресек две осе: *парадигме* и *синтагме*.³⁴⁹ Оса парадигме је (вертикална) оса репертоара, симбола и правила (оса селекције); оса синтагме је (хоризонтална) оса комбиновања симбола у све сложеније синтагматске ланце. Најчешћа синтагматска релација је могућност комбиновања, док је парадигматска релација функционално контрастна – она укључује различитост.³⁵⁰ У музичком току парадигме могу бити из различитих скупова: специфични рефрени, одређене ритмичке комбинације, извици итд. Њихова конкретна реализација у контексту, односно музичком тексту, као и веза са другим парадигмама, даје синтагму.

Парадигматски односи могу се јавити на нивоу означитеља, означеног или на оба нивоа. На пољу означитеља у оквиру вокалног дијалекта може се јавити као парадигма сваки специфичан знак из различитих скупова (рефрен, ритмичка фигура и др). Означено је, у овом случају, конкретан дијалекат, музички језик географског простора са кога потиче итд. Парадигма може бити, на пример, рефрен *Ој, дјевојко, драга душо моја*, који је типичан за област северозападне Босне и најчешћи је у песмама које прате игру *плетено коло*.³⁵¹

Пошто синтагматска анализа проучава површинске структуре текста, парадигматска анализа тражи да идентификује различите парадигме (или постојање скупа означитеља) који образују основну садржину текста. Парадигматске релације су опозиције и контрасти између означилаца који припадају неком скупу из кога бивају преузети и коришћени у тексту. Знак улази у парадигматску релацију са свим знацима који се налазе у истом контексту, али не у исто време. У датом контексту, један члан парадигматске поставке је структурно замењив другим. Знаци су у парадигматској релацији постављени тако да избор једног искључује избор другог. Парадигматске релације могу овако бити виђене као „контрастне“. То значи да у хоризонталном музичком току избор „статичног“ дешавања искључује „динамично“ и обратно, покрет мелодије навише опонира покрету наниже, а избор мелодије са већим интервалским скоковима искључује таласасту музичку ток.

Семиотика реферира на „комуникацију текста“ идентификацијом различитих означитеља и дефиницијом њиховог значења (промена на нивоу означитеља води до промене на нивоу означеног).³⁵² Синтагма је редослед комбинација међусобно

³⁴⁹ „Вредност“ знака у коду детерминисана је обема релацијама: синтагматском и парадигматском. Синтагме и парадигме обезбеђују структурални контекст у коме сваки знак има значење; они су структурне форме кроз које су знаци организовани у кодове.

³⁵⁰ Некада синтагматске релације реферирају интертекстуално на друге означитеље, а парадигматске релације реферирају интертекстуално на означитеље који су одсутни из текста (недостају у тексту).

³⁵¹ Димитрије Големовић поменути рефрен сматра типичним у крајишком певању и сугерише његову двојаку функцију, у зависности од тога да ли је везана за саму праксу или је резултат научног тумачења. Димитрије Големовић, „Ој, дјевојко, драга душо моја“, *Зборник радова са научном скупу „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2003, 5-10.

³⁵² Комуникација текста мора укључивати било коју од четири основне трансформације, неке од њих укључују модификацију у синтагми:

- парадигматска трансформација
- замена
- трансформација

повезаних означилаца, чијом формом се добија укупно значење у тексту и подразумева ток који Сосир назива „ланац“.³⁵³ Свака комбинација начињена у „костуру“ синтаксичких правила и конвенција може бити синтакса. У језику, реченици на пример, синтагма је начињена од речи. Постоје увек дуже јединице, сачињене од мањих јединица, са релацијама међузависности, тако да синтагме могу садржати друге, мање синтагме. Синтагма може бити мотив сачињен од ритмичких и мелодијских елемената, али и низ мотива повезаних у музичку реченицу или мелостих и мелострофу. Синтагматске релације су различити начини у којима елементи у неком тексту могу да се односе једни према другима. Оне су начињене од ланаца означилаца из парадигматских скупова који су изабрани и захтевају неки систем правила (као граматика у језику). Сосир је наглашавао да синтагматске релације истичу важност односа део – целина, односно да целина зависи од делова и обратно.³⁵⁴ Проучавање синтагматских релација открива конвенције или правила, основне комбинације стварања и интерпретације текста. Специфичан мелодијско-ритмички мотив у музичком току који чини део мелострофе (контекста) може бити синтагма, али и део веће синтагме, нпр. мелострофе. Као синтагматски нивои све мелострофе, односно читав напев, могу бити схваћени као већа, односно дужа синтагма.

Продукција и интерпретација текстова зависи од кодова или конвенција у комуникацији. Значење знака зависи од кода у коме се налази дати знак, кодови обезбеђују оквир у којима знакови добијају смисао, тако да ништа не може имати статус знака уколико нема функцију у коду.³⁵⁵ Потпуно схватање значења одређене појаве, у овом случају вокалног дијалекта, остварује се кроз денотацију и конотацију. Ови термини описују релације између означеног и означеног и аналитичку дистинкцију која је направљена између два типа значења: денотације означеног и конотације означеног. Међутим, потпуно значење укључује оба типа значења: денотацију и конотацију.³⁵⁶

-
- синтагматска трансформација
 - додавање
 - брисање

³⁵³ Свака комбинација је начињена у костуру синтаксичких правила и конвенција (обе објашњавају и не објашњавају). У језику, реченици, на пример, постоји синтагма од речи; постоје увек дуже јединице, сачињене од мањих јединица, са релацијама међузависности. Синтагме могу садржати друге синтагме.

³⁵⁴ Форма је такође предмет парадигматског избора, а садржај представља синтагматско уређење; у Daniel Chendler, *Semiotics for Beginners*, електронска верзија, 31.

www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html

³⁵⁵ Према: Umberto Eco, *нав. дело*, 51.

³⁵⁶ Данијел Чендлер (Daniel Chendler) денотацију посматра као дигитални код и конотацију као аналогни код. Видети: Daniel Chendler, *нав. дело*, 52.

3.3 Денотација и конотација

Денотација се најчешће описује као „очигледно“ или „здраворазумско“ значење знака.³⁵⁷ Конотација реферира на друштвено-културне и „персоналне“ асоцијације (идеологије, емоције итд.) знака и често је повезана са класом интерпретаната, годинама, полом, етницитетом и другим. Полисемичко својство знака (отвореност за интерпретацију) је израженије у њиховој конотацији. Денотативни кодови се лакше откривају од конотативних, јер се конструишу према одређеним снажним правилима, док су други променљиви и треба их поставити са већом хипотетичком смелости.³⁵⁸ Ако је на нивоу вокалног дијалекта одређени рефрен означилац, он денотира одређени жанр, дијалекат, а самим тим и географски простор у коме је настао конкретан музички текст. Изналажење јединица које означавају дијалекат може да буде нпр. коришћење специфичних рефрена у појединим дијалектима, које при слушању аутоматски повезујемо са тим дијалектом. То значи да довољно упечатљив знак у виду неке музичке или поетске карактеристике може да буде супституција самог дијалекта, асоцира на њега. Супституција дијалекта неком јединицом није само замена за дијалекат, већ у одређеном контексту „апстрактна“ замена за завичај, географски простор из кога потиче и на који реферира. Тако, конотативно значење ишчитавамо узимајући у обзир окружење у коме се реализује одређени музички дијалекат. Услови у којима данас „живе“ динарски вокални дијалекти, посебно након грађанског рата у бившој СФРЈ, упућују на конотацију са индивидуалним и колективним идентитетом и, шире гледано, жељом за исказивањем националног бића или очувањем локалне заједнице и породице.

Једно од важних питања у процесу комуникације јесте да ли емитент (човек као извор и преносник поруке) и прималац саопштења примају и саопштавају на основу истог кода. Искуства семиологије комуникације и историје културе дају негативан одговор. Зато је битно разграничити разлику између поруке као *форме-ознаке* и поруке као *система-значења*. У првом смислу, порука може бити графичка или акустичка творевина, а у другом као форма-ознака којој смисао даје прималац на основу кодова.³⁵⁹ „Понекад се денотативни код може радикално променити и довести до стварања полисемичких порука“, често услед унутрашњег контекста синтагме, проблема околности комуникације који се односи на постојање или непостојање референаса или другог разлога.³⁶⁰

За декодирање поруке семиологија истиче значај контекста који представља присутност једне стварности на коју смо из искуства навикли и везујемо је за употребу одређених значења уместо неких других. Контекст, као свет културних конвенција,

³⁵⁷ У случају лингвистичких знакова денотативно значење је оно што речник покушава да „обезбеди“: Исто.

³⁵⁸ Умберто Еко је посебно нагласио важност увођења поткода у оквиру конотативног или денотативног кода. Поткод подразумева групу симбола, док код утврђује правила њиховог комбиновања. Поткод се конституише као систем супротности ознака, али не мора обухватити и правила њиховог комбиновања, већ у том погледу може бити упућен на код чији је он поткод. Тако конотативни поткод приписује друге вредности значењима основног денотативног кода, али прихвата артикулациона правила која овај предвиђа: Umberto Eco, *нав. дело*, 46-47.

³⁵⁹ Видети: Umberto Eco, *нав. дело*, 61.

³⁶⁰ Исто, 61-62.

утиче на избор кода тако да мења смисао, функцију и информативну квоту поруке. Управо кроз контекст сагледавамо разлику између поруке форме-ознаке и поруке као система значења. Напев који се изводи у оквиру обреда има функцију коју му намеће одређена обредна процесуалност са изразитом индексичком и иконичком вредношћу, високо је функционалан и информативан. Међутим, уколико је исти напев изведен на скупу Крајишника, популарно названим „крајишко вече“, онда напев-порука има функцију симбола, јер исказује идентитет – припадност истој групи. Декодирање је одређено и сфером знања примаоца и групе којој он припада – идеологијом. Шире гледано, Еко под *идеологијом* подразумева системе психолошких очекивања, његове духовне ставове, стечено искуство, морална начела, „културу“ у антрополошком смислу речи и др.³⁶¹ Оно што појединац мисли и жели, семиолошка анализа не може да обухвати: али то можемо сазнати тек путем одређеног саопштења. До саопштења се долази тек када се жеље исказу кроз систем комуникационих конвенција, односно тек када оно што се мисли и жели постане заједничко, када у њему могу учествовати и други. „Да би се то постигло, систем знања треба да се претвори у систем знакова: идеологија се препознаје када се, пошто је постала заједничка, претвара у код. Тако се ствара уска веза између сфере кодова и сфере претходног знања које постаје видљиво, може се контролисати и размењивати када се претвори у код, односно у комуникациону конвенцију.“³⁶² Кодови су системи очекиваног у сфери знакова, док су идеологије системи очекиваног у сфери знања. Идеологија није означено иако преведена у систем знакова постаје део кодова, као значење одређених ознака. „То је једна врста конотативног значења, коначног и глобалног, тоталног. Идеологија је финална конотација свих конотација знака и контекста знакова.“³⁶³

³⁶¹ Исто, 104.

³⁶² Исто.

³⁶³ Исто, 107.

4. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР АНАЛИЗЕ ВОКАЛНИХ ДИЈАЛЕКАТА

Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини биће сагледани на неколико нивоа. Први ниво подразумева њихову експликацију и идентификацију на пољу структуралне музичке анализе. Након овог поступка уследиће њихова компарација и успостављање корелативних односа елемената музичке структуре. Последње поље разматрања вокалне праксе динарских Срба реферира на њену семантику у савременом тренутку и новим просторним и друштвеним координатама.

Аналитички процес сваког дијалекта садржи неопходне податке у виду: досадашњих сазнања о вокалној пракси матице, етноекспликације, разматрања музичких текстова, као репрезентативних примера сваког дијалекта, кроз кодирани системе музике и поетских текстова. Разматрање основних података из литературе, у вези са истраживањем сваког дијалекта у матици, као и у Војводини (уколико су објављена таква испитивања), пружиће сазнања о томе на ком плану музичке структуре је дошло до промена у дијахронијској димензији. Процес компарације различитих сазнања о певачком наслеђу матице и вокалној пракси која данас постоји у Војводини неје могућ код свих дијалеката, услед недовољно података и истраживачког дисконтинуитета (посебно у матици). Након систематизације података везаних за проучавање вокалне праксе конкретног дијалекта уследиће емско тумачење појединих правила везаних за традиционално певање, као и адекватна народна терминологија која може утицати на диференцирање дијалеката. Посебно ће бити указано на могућу сличност музичке терминологије у етноекспликацији појединих динарских група.

Аналитички ток музичке и поетске равни у вези је са поимањем ових структура као кодираних система. Издвајањем њихових најтранспарентнијих јединица (парадигми) биће поентирани кључни елементи по којима се разликују одређени музички „говори“. Музичка грађа која ће илустровати сваки дијалекат расврстана је на основу четири нивоа поделе засноване на:

- наменској (строго контекстуалној) жанровској функцији и тематској (контекстуално неутралној) жанровској функцији
- времену настанка (песме које припадају старијем и новијем музичком слоју)
- амбитусу песама (од ужег ка ширем амбитусу)
- инципитима песама (почев од иницијално најнижег тона напева)

На основу жанровске припадности напеви су дати утврђеним редоследом на основу три различита нивоа функционалности који подразумева:

песме годишњег циклуса:

вучарске
божићне
ђурђевданске
укршње
жетелачке...

песме животног циклуса:

сватовске
песме за децу
тужбалице

песме уз игру

Услед различитих услова „живота“ који су продуковали редукцију репертоара претпоставља се да многи дијалекти неће бити илустровани свим поменутиим жанровима. У репертоару који се изводи у различитим приликама биће груписане песме чије извођење није строго функционално условљено. Зато су формиране подгрупе које зависе од тематике текста, те се песме могу поделити на:

љубавне
породичне
забавне
шаљиве

У склопу сваког жанра примери су сложени тако да су на почетку дате песме старије вокалне праксе, а затим новије. У оквиру старијег или новијег начина певања редослед напева зависи од величине амбитуса мелодијског тока (од бикордалних структура преко трикорда, тетрахорда итд). Код примера који су засновани на различитим врстама тетрахорада увек су прво дати они са ужим обимом (нпр. *f, g, as, heses*), па тек онда са ширим, односно молски и дурски (нпр. *f, g, as, b* или *f, g, a, b*). Уколико има више песама које су засноване на истој тонској структури, онда су оне сложене према инципитима од хипофиналиса, затим финалиса, хиперфиналиса итд.

4. 1. Класификација динарских вокалних дијалеката

Српска вокална пракса се испољава у оквиру широког географског простора који је, пролазећи кроз различите друштвено-историјске околности, формирао хетерогене културне/музичке зоне, што је условило постојање различитих музичких дијалеката. Једна од тих зона представља динарски културни систем који је географски омеђен планинским масивима. Међутим, исељавањем Динараца у Војводину није дошло до њиховог компактног насељавања у поједине делове ове области, те је немогуће и непотребно ареално посматрати њихов музички израз у новој средини. Динарци у почетку нису остваривали пуно родбинских и културних контаката са осталим становништвом, а кад их је и било, трудили су се да сачувају сопствени културни идентитет. Културна и музичка адаптација најчешће је текла у оквиру самих динарских група, јер је географска близина матичних области условила појачану жељу за контактом у новонасељеном простору. Временом је дошло до јачег културног повезивања са староседеоцима, посебно у сфери материјалне културе. Поред тога, повећан је и број бракова који су склопљени са староседеоцима, као и други облици

социјалне адаптације. У протекле две деценије егзистенцијалне околности, а посебно савремени начин живота, продуковали су бројне промене на различитим пољима. Савремени начин живота постао је типичан за сва сеоска насеља, што је довело до великих промена на плану традиционалног живота и музике не само код Срба, већ и код других народа.

Класификација динарских вокалних дијалеката је ареална (у односу на матичне области из којих су досељени Динарци) и у неким случајевима подразумева њихову контактну сродност у завичају. Управо контактна сродност географских простора, поред осталог, може бити узрок сличних појава у кодовима појединих дијалеката. Када се говори о ареалној класификацији не мисли се на тренутно стање на матичном терену, већ на његову реплику у Војводини. Зато је пуно помогло дефинисање вокалних дијалеката појединих динарских група које су казивачи сами дали на основу географске припадности у матици и тренутног стања на новонасељеном простору. То не значи да Динарци у Војводини негују све музичке дијалекте које су донели, већ само оне који су успели да опстану у вишегодишњем животу у новој средини. Традиционалну музику матичних области најбоље су сачували припадници најбројнијих динарских група, али и они који су имали довољно даровитих певача и појединаца спремних да из различитих разлога подстичу континуитет динарских културних вредности. И поред тога, у Војводини не постоје сви певачки облици који су били заступљени у матици, јер многи представници Динараца више не певају, али и зато што поједини специфични начини извођења нису опстали у новој средини. Зато ће у овом раду бити констатовано тренутно стање на терену и на основу тога извршена адекватна подела на вокалне дијалекте.

Стални миграциони процес у правцу матица – Војводина (а у мањој мери и обрнуто) обезбедио је виталност музичког израза донетог из динарских предела. Певачки састави који се тренутно декларишу као представници динарског вокалног израза представљају различите генерације досељеника. Неки од њих су прва генерација, неки друга, а има их и из треће, док у појединим групама активно учествују певачи из различитих досељеничких таласа и хетерогене старосне структуре. Хетерогени састав појединих група такође представља битну карактеристику промене матичног модела у коме су сви певачи били из истог региона. Кретање становништва у прошлости је било мање изражено, па су житељи одређеног региона углавном били упућени једни на друге. Међутим, у Војводини постоје и певачки ансамбли састављени од досељеника или њихових потомака из само једне области, чијој се музичкој традицији тешко могу прилагодити они који јој не припадају. То се односи на банијску или кордунашку вокалну праксу чија је специфична сазвучна компонента тешко достижна онима који нису њени аутохтони носиоци. Зато певачи јасно разликују неколико вокалних дијалеката, дајући мање-више прецизне описе или чак крајње интуитивне исказе.

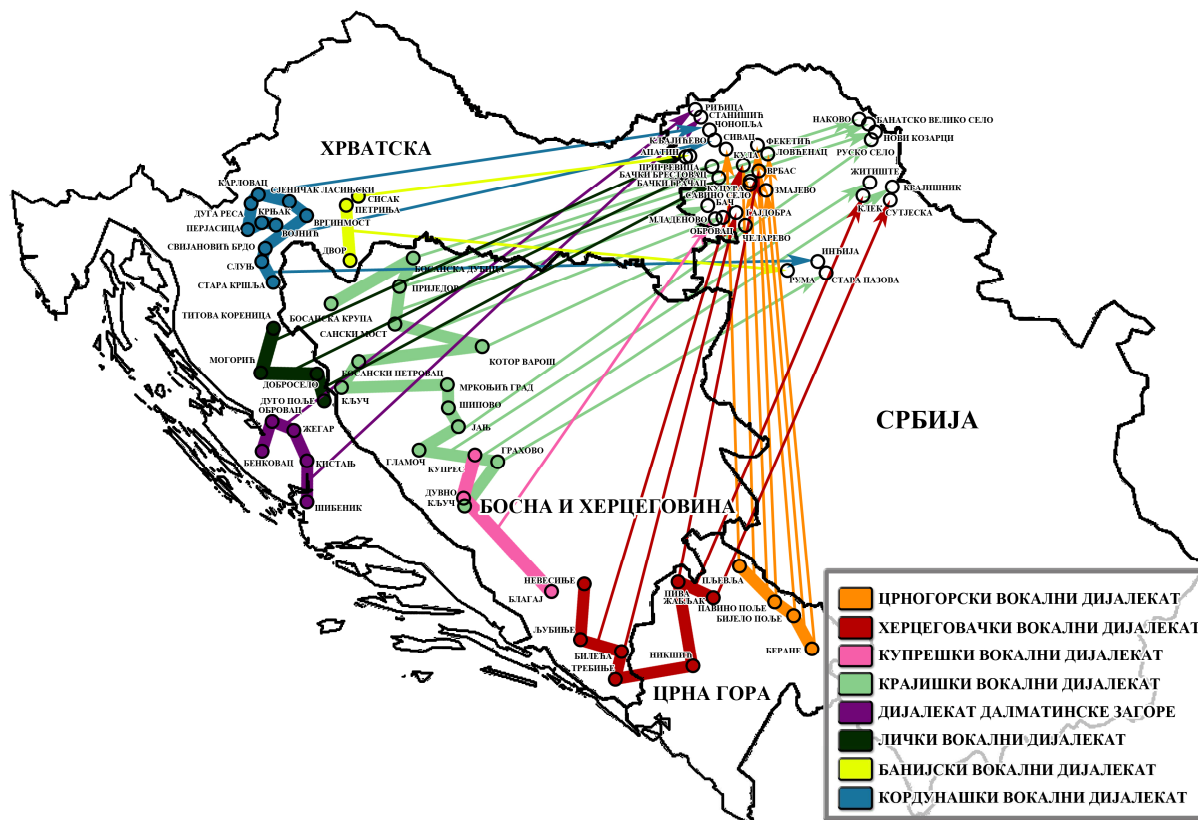
Подела вокалних дијалеката динарских Срба у овом раду биће сагледана кроз следеће групе: црногорски, херцеговачки, купрешки, дијалекат Босанске крајине, Далматинске загоре, Лике, Баније и Кордуна (видети карту бр. 5).³⁶⁴ Кроз овакво

³⁶⁴ На основу личних упутстава карту је израдио Игор Тадић, студент Академије за пословну економију у Чачку.

именовање динарских дијалеката, који су заступљени у Војводини, види се да су музичке карактеристике појединих области у западном и југозападном Балкану исказане кроз топонимију одређеног географског подручја са кога потичу. Треба нагласити да је њихова дистинкција начињена према музичким карактеристикама које су именоване према подручјима са кога потичу. Вокални дијалекти су дати редоследом који исходи из њихове географске блискости, почев од јужних црногорских простора преко Херцеговине, Босне, до северозападних делова Балкана. Све области представљају мање или веће географске целине специфичних културних одлика и налазе се у неколико држава: Црна Гора, Федерација БИХ (Херцеговина, Купрес и Босанса крајина) и Хрватска (Банија, Кордун, Лика и Далматинска загора). На приложеној карти обележена су већа насеља из динарских предела из којих се становништво преселило у Војводину, а стрелицама су означене групе информатора из Војводине које потичу из одређених динарских области. Услед немогућности да се на картама исцртају сеоска насеља изостаје минуциозније означавање које би, поред осталог, превише оптеретило садржај карте. Различитим бојама су обележени поједини музички говори у матичном подручју, али нису уцртане границе, јер циљ рада није био означавање прецизних разграничења. Поред тога, било која врста граница у динарским пределима била би непрецизна, јер нема потпуних података о свим музичким карактеристикама.

Предложена подела динарских вокалних дијалеката проистиче из идентификације која се у јавним наступима, али и изван њих, огледа у јасном декларисању супкултурног идентитета. На концертима, фестивалима и др. никада се не удружују чланови две различите групе како би извели исту песму, већ потенцирају различитост и кроз приказ различитих народних ношњи. Међутим, вокални састави различитих динарских група могу певати заједно у неформалним ситуацијама, али искључиво песме „на бас“. То се понекад дешава на забавама које организују након значајних фестивала или концерата. Изван јавног простора, кога карактеришу различита деловања и испољавања идентитета, у свакодневном животу те разлике су мање видљиве.³⁶⁵

³⁶⁵ Нажалост, не постоји релевантна етнологска, антрополошка или социолошка студија која би указала на то како у данашњим животним околностима Динарци обликују своју свакодневицу.



Карта бр. 5 Приказ динарских вокалних дијалеката

Приказана подела динарског географског простора на поменуте вокалне дијалекте делимично је у складу са говорним дијалектима које предлажу лингвисти. У прилог томе следи карта чији је аутор лингвиста Павле Ивић, а која показује дијалекте штокавског наречја српскохрватског језика (карта бр. 6).³⁶⁶ Познато је да се штокавски говори групишу на основу комбинације двају елемената: замене јата и акцентуације, а деле се на екавске, ијекавске и икавске.³⁶⁷ Међу штокавским дијалектима Ивић наводи: источнохерцеговачки, зетско-санџачки, источnobосански, шумадијско-војвођански, смедеревско-вршачки, косовско-ресавски, призренско-јужноморавски, сврљишко-заплањски, тимочко-лужнички, млађи икавски, славонски и говори са незамењеним јатом.³⁶⁸ Говорни дијалекти се међу собом разликују према распрострањености,

³⁶⁶ Појам српскохрватски језик нестао је из употребе након распада бивше СФРЈ. Пошто је књига Павла Ивића написана у време Југославије, аутор је користио и терминологију која је у то време била актуелна, те је и у овом раду преузета у оригиналу.

³⁶⁷ Видети: Павле Ивић, *Српскохрватски дијалекти, њихова структура и развој (општа разматрања и штокавско наречје)*, (наслов оригинала Pavle Ivić, *Die serbocroatischen dialekte, Ihre struktur und Entwicklung Erster Band, Allgemeines und die štokavische Dialektgruppe*, Mouton & Co, 1958, S-Gravenbage, The Netherlands), издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1994, 120.

³⁶⁸ Павле Ивић је истакао да је „основна политичка формација у којој се развио штокавски дијалекатски тип била средњовековна Србија. Она је у својој почетној фази, судећи по казивањима Константина Порфирогенита у X веку и по границама држава српских династа у потоњој епохи захватила, осим Рашке, најчешће и Травунију (отприлике од Требиња до Никшића), Дукљу (доцнију Зету) односно Црну Гору), Захумље или Хум (већи део Херцеговине) и Босну. Кохезија између тих области није увек била потпуна, а каснији политички и економски услови живота додатно су диференцирали културне и друге

прозодијским особинама (акцентуацији), вокализмима, консонантима, морфолошким особеностима, лексичким особинама, рашчлањености.³⁶⁹ Источнохерцеговачки дијалекат је најраспрострањенији на динарском географском подручју Црне Горе, источне Херцеговине, западне Босне (изузев дела око Ливна и Бугојна, где је заступљена икавица), великом делу копна северне Далмације, Шибенику, ушћу Зрмање, источном делу Лике настањеном Србима, Кордуну, Банији све до Горског котара и Беле крајине.³⁷⁰ Интересантно је да Асим Пецо у својој подели ијекавских говора посебно указује на то да у источном делу Црне Горе постоје говори са недоследним преношењем акцената, док се у западној Црној Гори говори источнохерцеговачки дијалекат са преношењем акцената.³⁷¹ Овај податак је битан, јер је вокални корпус западне Црне Горе посматран у склопу херцеговачког вокалног дијалекта.³⁷²

У истраживању српског дијалекатског простора Павле Ивић посебно наглашава да је потпуно неиспитано стање „колониистичких говора“, претежно јекавских, који су плод колонизације након Првог и Другог светског рата. Као један од крупних задатака српске дијалектологије Ивић истиче питање трансформације ових говора под утицајем „војвођанског дијалекта“.³⁷³ Међутим, савремена српска дијалектологија није се бавила динарским говорима у Војводини и њиховим стањем у односу на матични простор. За разлику од светских токова, у нашој земљи ови говори се не истражују јер се сматрају „исквареним“ и припадају пољу интересовања социолингвистике. Поред тога, Ивић указује на још један проблем савремене дијалектологије, који се примећује и на плану музичких дијалеката, а испољава се кроз осипање дијалеката.³⁷⁴ На основу сопственог теренског искуства примећује се да је већина Динараца задржала свој дијалекат, али је тешко рећи у којој мери, јер су за то потребна лингвистичка истраживања. Млађе генерације говоре ијекавски, али и екавски, посебно у школама и другим институцијама. Поређењем говорних типова ијекавског говора и вокалних дијалеката предложених у овом раду види се да не постоји потпуна подударност. Можда се у овом случају ради о томе што би поменуте говоре требало поредити са музичким дијалектима забележеним у матици, у исто време када су вршена и лингвистичка истраживања. Међутим, овакав захват је немогућ, услед недовољних и несистематизованих података о вокалној пракси у завичајним пределима. Преостаје само да се упореде музички дијалекти Динараца у Војводини са постојећим говорима у матици. На основу компарације очито је да у неким случајевима постоји сличност у

елементе“: Павле Ивић, *Српски народ и његов језик*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 43-44.

³⁶⁹ Наведене параметре анализира Павле Ивић у рашчлањивању штокавског говора на дијалекте, *Српскохрватски дијалекти, њихова структура и развој ...*, 128-153.

³⁷⁰ Видети: Павле Ивић, *Српски народ и његов језик...*, 69.

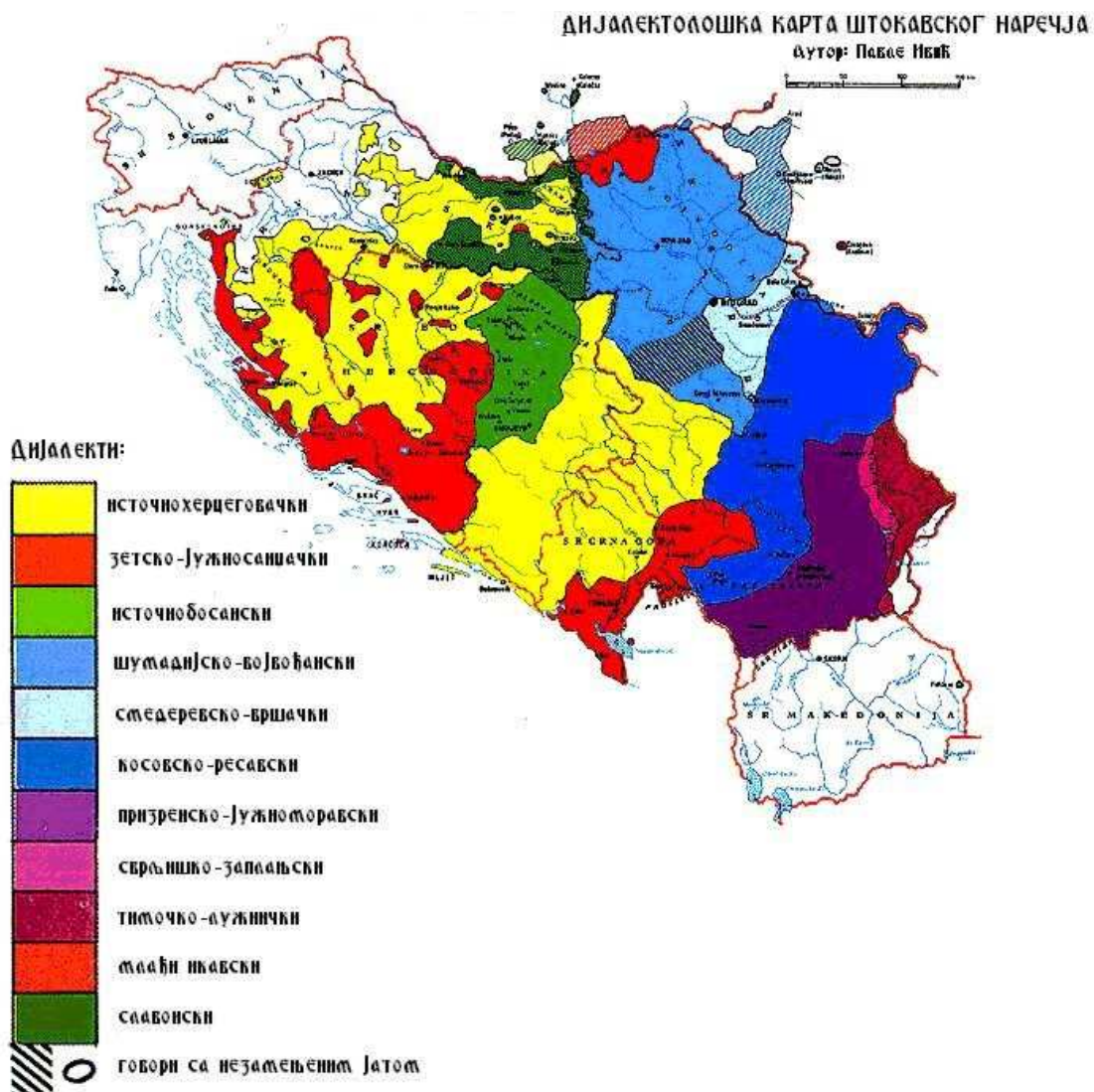
³⁷¹ Према: Асим Песо, *Pregled srpskohrvatskih dijalekata*, четврто изданје, Научна књига, Београд, 1989, 105.

³⁷² Пецо такође наводи поделу ијекавских говора источнохерцеговачког типа на неколико група: у границама данашње Херцеговине, дубровачки говор, говоре западне Црне Горе, говоре западне Србије, југоисточнобосански ије-шта говорни тип, јужнобосански говорни тип, јужнодалматински ије-шта говорни тип, западнобосанске ијекавске говоре, личке јекавске говоре, говоре Баније и Кордуна, славонске ијекавске говоре. *Исто*, 112.

³⁷³ Павле Ивић, *Српски народ и његов језик...*, 75.

³⁷⁴ Ивић истиче да усвајањем књижевног језика дијалекатска варијација ишчезава те „постаје све теже пронаћи представнике чистог народног говора“. *Исто*, 102-104.

подели на музичке и лингвистичке дијалекте. Поклапања у разврставању музичких и говорних говора очитују се само када је реч о херцеговачком дијалекту.³⁷⁵ У осталим случајевима долази до непоклапања, што се може тумачити на различите начине.³⁷⁶ То потврђује размишљање да музички систем представља самосвојни медиј у односу на језички, без обзира на бројне корелације и везе.



Карта бр. 6 Дијалекатска карта штокавског наречја према Павлу Ивићу

³⁷⁵ Херцеговачком говору лингвисти додају западноцрногорски, лички, кордунашко-банијски говор, док ће у овом раду поменути дијалекти бити разматрани посебно.

³⁷⁶ Једно од тумачења је већ изнето, а односи се на чињеницу да у Војводини није насељено становништво из свих динарских крајева, па је тиме и немогуће очекивати музички садржај из тих области.

4. 2. Етноекспликација

Процес анализе и објашњења музичких појава, односно вокалних дијалеката, одвијаће се кроз опис самих казивача, али и адекватног научног сагледавања и тумачења. Терминологија коју певачи користе говори о њиховом освешћеном односу према звучној слици и може да укаже на конкретни вокални дијалекат. У науци је овакав концепт познат кроз однос „инсајдера“ и „аутсајдера“, а изражава се у дихотомији појмова „емско“ и „етско“.³⁷⁷ Ове појмове је међу првима користио амерички лингвиста и антрополог Кенет Пике (Keneth Lee Pike) крајем шездесетих година прошлог века. Штампанњем његових радова 1966. и 1967. године дошло је до шире употребе поменутих термина у науци.³⁷⁸ У антрополошким истраживањима појам „емског“ и „етског“ односи се на два различита могућа тумачења одређене културе. Емски приступ представља поглед „изнутра“, виђење појава из угла самих актера одређене културе, док је етско становиште везано за поглед „споља“, из перспективе антрополога. Српска етнологија и антропологија такође је прихватила концепт погледа на појаве „изнутра“ и „споља“, којим се објашњавају многи проблеми.³⁷⁹ Антрополог Иван Ковачевић је указао на значајну улогу истраживача (често интегрисаног у културу коју записује), али и самих испитаника, у процесу *етнографске етноекспликације*. Према његовој интерпретацији етнологи, на основу познавања директне етноекспликације других релативно сличних културних феномена, сами „реконструишу ’народно објашњење’, излажу *етнолошку етноекспликацију*“.³⁸⁰ Овакво мишљење је заступљено и на пољу етномузикологије, где се емско становиште тумачи као „знање у музици“, односно музичка конструкција, продуковање, извођење и перцепција. Као пандан *етнографској експликацији* може се увести термин *етномузикографска експликација* за опис музичких појава у одређеној култури. Концепт етског представља „знање о музици“, исказано кроз музички и контекстуални метадискурс. У оквирима српске етномузиколошке школе озбиљније научно сагледавање музичких творевина у склопу емског и етског приступа присутно је последњих пар година.³⁸¹

³⁷⁷ Појмови „emic“ и „etic“ представљају термине који се користе у лингвистици да означе фонемско и фонетичко. Поред тога нашли су примену и у социјалној антропологији, као и код етномузиколога антрополошког опредељења. Gino Stefani, „Situacija muzičke semiotike“, *Zvuk*, br. 4, Sarajevo, 1974, 82.

³⁷⁸ Пике је засновао нову граматичку теорију под називом *тангмемика*, која је код лингвиста наишла на добар пријем. У жижи интересовања тангмемике је функција језичких јединица. „Пике уводи у анализу појам лингвистичке *матрице*, која је у оквиру Пикеовог система такође оцењена као „емска“ јединица (engl. „emic“ unit; „емске“ су оне јединице које се, сходно таквима чији се називи завршавају на – ема, као *фонема* или *морфема*, посматрају првенствено с обзиром на њихову службу у процесу споразумевања). Матрица је, у ствари, организована по моделу простора са n димензија. Тагмеме и хипертагмеме сврставају се у матрицу по одређеном систему координата“. Према: Milka Ivić, *Pravci u lingvistici I...*, 229.

³⁷⁹ Видети: Иван Ковачевић је посебно разматрао велике разлике у виђењу неке појаве на начин на који је описују казивачи и њено научно тумачење. Ivan Kovačević, *Mit i umetnost*, Odeljenje za etnologiju i antropologiju filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Srpski genealoški centar, knj. 18, Beograd, 2006, 32-33.

³⁸⁰ Према: Иван Ковачевић, *Семиологија мита и ритуала*, књ. I, Српски генеалошки центар, Београд, 2001, 49.

³⁸¹ Видети у радовима: Ива Ненић, *Мишљење о музици, мишљење музичког: Ка тематизацији културно-музичке праксе на примеру овчарске свирке Муслимана Пештерско-Сјеничке висоравни*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2004; Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије ...*, 93-96.

Категорију инсајдера и аутсајдера у етномузикологији међу првима је прихватио и применио Бруно Нетл (Bruno Nettl) и његови следбеници.³⁸² Нетлов допринос експликацији ових појмова је посебно значајан у анализи компетенције етномузиколога да проучава музику сопственог народа или других народа и разлучивању колико је сам научник у таквим ситуацијама инсајдер или аутсајдер.³⁸³ У анализи вокалних дијалеката значајну улогу има тумачење самих казивача, који као носиоци одређеног музичког знања имају однос не само према сопственом музичком изражавању, већ и према пракси других динарских група (па и других народа). Етнографија музичких појава од стране њихових носилаца мора бити пажљиво изведена одређеном концепцијом питања како се не би уместо одговора на питање: *како је нешто било*, добио одговор на питање: *како нешто треба да буде*.³⁸⁴ Заправо, питања су битна ради праћења промена у музичком фолклору и веома је важно инсистирати на што прецизнијим објашњењима. Посебно су значајне дескрипције певача које се односе на музичку терминологију која се користи у одређеном крају, јер говоре о локалној „музичкој теорији“ и лишене су објашњења, а она могу бити „искривљени подаци“, односно „улепшана стварност“.

Етноекспликација проистиче из сагледавања укупног локалног музичког језика и законитости који га уређују, што се сазнаје из непосредног тумачења самих певача. Богата терминологија и правила представљају део „народне музичке теорије“ која се остварује кроз строго постављене називе за различите облике двогласа, водећи и пратећи глас, начин реализације двогласа и друге појаве (односно solo – tutti). Веома је важно који термин се користи за мелодијско-ритмички модел старијих или новијих облика певања и да ли је овај назив уопште сачуван. Нестајање бројних вокалних форми из репертоара динарских певача одразило се и на заборављање назива за многе појаве у традиционалној музици. Услед тога, количина информација које су сачуване у сећању испитаника варира од дијалекта до дијалекта. Компетенција казивача интервјуисаних за овај рад је висока, без обзира на ниво образовања и генерацијску припадност. Међу испитаницима су се нашли људи старије генерације, рођени у динарском географском простору, али и припадници генерације рођене у Војводини. Сви саговорници су имали пуно искуства у јавним наступима и презентацији свог извођења у различитим приликама.

³⁸² Видети: Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, new edition, поглавље: You Will Never Understand This Music: Insiders and Outsiders, University of Illinois press, Urbana and Chicago, 2005, 149-160.

³⁸³ Бруно Нетл је поставио веома значајно питање везано за проучавање одређене културе етномузиколога који припадају тој култури и етномузиколога који јој не припадају. Нетл је с тим у вези изнео неколико примера. Међу њима је став руских етномузиколога који су наступали са становишта да сваки етномузиколог мора прво истраживати музичку традицију свог народа. Они су у том смислу критиковали англосаксонске етномузикологе који су се опредељивали за проучавање музичких појава „егзотичних народа“. Нетл сматра да етномузиколог који припада култури коју изучава не мора нужно бити прихваћен као инсајдер, наводећи случај Оскара Елшека. На конференцији у Илиноису Елшек је тумачио однос својих сународника, казивача на терену, који су га посматрали као аутсајдера, без обзира на исту националну припадност. Он је за њих био неко ко је са стране, научник који проучава њихову музику. *Исто*.

³⁸⁴ О проблемима валидности експликација које дају сами казивачи у етнологији бавио се Иван Ковачевић. Видети: Ivan Kovačević, *Mit i umetnost...*, 32-33.

Вокални дијалекат одређују парадигме изведене из етномузиколошке етноекспликације, што у конкретном случају подразумева заступљеност појединих једногласних или вишегласних облика певања и њихове регионалне називе („ганге“, „бројнице“, „бећарци“, „окалице“, „конталице“ итд.). Функције гласова у двогласном извођењу представљају звучну реализацију народне терминологије испољене кроз различите форме изражавања, специфичне за поједине области. Могло би се рећи да народна терминологија представља иконичку вредност конкретног музичког стања, односно организације првог и другог гласа у двогласном извођењу. Сходно облику вишегласа, који је једним делом заснован на метроритмичкој и сазвучној компоненти, креира се деоница сваког гласа посебно. Тако први и други глас стоје у опозицијама *мелодија првог гласа – мелодија другог гласа, solo – tutti, виша деоница – нижа деоница*.³⁸⁵ На синтагматском плану конкретна реализација терминологије и правила подразумева повезивање поменутих елемената тако што се мелодија првог гласа изводи солистички и најчешће је виша од мелодије другог гласа, осим у случајевима када долази до укрштања гласова.

Народна терминологија у вези са вокалном праксом представља народно знање и „теорију“ о музичкој структури и другим односима музичког и немузичког, праксе и теорије. Стандардни називи за први и други глас у двогласном извођењу изражавају опозитну дихотомију „води“ – „прати“. Терминолошка разноликост особена у различитим областима односи се на: облике певања, функцију гласова, неке сегменте структуре или самог извођења, украшавање мелодијског тока итд., што у неким случајевима указује, поред осталих елемената, на припадност одређеном вокалном дијалекту. У терминолошком смислу посебно се регулише назив за мелоритмички образац који се у различитим географским областима именује у оквирима локалне праксе: „глас“, „кајда“, „арија“ и др.

На пољу обредне музике, правила представљају низ законитости испољених кроз забрану извођења песама изван самог обреда, или строго поштовање темпоралног, локативног и персоналног чиниоца.³⁸⁶ Време извођења одређене музичке форме подразумева поштовање не само годишњег доба када се пева, већ и датума или конкретног доба дана (јутра, поднева или вечери). Традиционално певање често подразумева репертоар који је старосно или родно условљен. Тако поједине песме изводе деца или одрасли, мушкарци или жене. Жене су најчешће изводиле напеве везане за интимне породичне тренутке, попут успаванки.³⁸⁷ Доминантну улогу у појединим обредима имала је песма девојчице или девојке: лазарице, краљице, додоле и др. Поред тога, свадба је такође била важан тренутак у коме је посебно место припадало певању девојака или одабраних млађих жена итд. Број певача при извођењу

³⁸⁵ Нижа деоница не мора нужно бити поверена другом гласу.

³⁸⁶ Казивачи на терену, посебно у крајевима у којима је нека обредна пракса још увек жива, нерадо певају песме изван обреда, јер верују у њихову „моћ“ која би могла бити негативна уколико се не придржавају прописаних регула. Поштовање времена извођења подразумева и годишње доба када се нека песма пева или придржавање редоследа песама које се певају у обреду, што је посебно изражено код лазаричких или краљичких песама. Место извођења је такође део „правила“ које намеће традиционални музички начин мишљења. Тако се неке песме певају у отвореном (дворишту куће: вучарске, лазаричке, краљичке, додолске...), или затвореном простору (у кући: коледарске, славске...).

³⁸⁷ Исто, 30.

је утврђен и некада додатно контекстуално условљен или зависи од облика и стила певања. „Путничко певање“ изводи само један извођач, најчешће мушкарац, који транспортује робу воловском запрегом или коњима.³⁸⁸ Већи број мушкараца је учествовао и у певању коледарских, славских и других песама. При извођењу песама старијег музичког слоја број певача је мањи (најчешће два или три), док је код новијих певачких облика већи (посебно када се ради о певању „на бас“, у коме може учествовати неограничени број извођача).³⁸⁹

4. 3. Поетски и музички кôд (примена система кодова на анализу вокалних дијалеката)

Научна поставка вокалног дијалекта мора да осветли ову појаву на нивоу система структуре (кодова) и на нивоу система знања (семантике музичког текста у дијахронијској и синхронијској равни, кроз трансформацију музичких текстова у историјском контексту). Музички текстови који репрезентују динарске вокалне дијалекте биће аналитички постављени у склопу музичког и поетског кода, ради успостављања основних карактеристика.

Као основни идентификатори динарских вокалних дијалеката коришћени су следећи параметри разматрани кроз кодирани структуре: народна терминологија везана за вокалну праксу, жанровска разноврсност посматрана у дијахронији и исказана кроз репертоар, версификација, морфолошке карактеристике, мелодијски модели, метроритмичке карактеристике, сазвучне особености, каденцијалне формуле, тонске структуре и специфични начини украшавања мелодијске линије. Може се претпоставити да ће одређени индикатори бити еквивалентни за више дијалеката (пачак и на нивоу различитих музичких језика), што ће указати на сродност међу дијалектима.³⁹⁰ Поједини индикатори, елементи дијалекта, а самим тим и напева, могу бити мање или више стабилне компоненте, на шта ће указати дубинска структурна анализа. Међутим, поред установљавања индикатора, одређене дијалекте карактерише специфична веза која постоји међу њима. Зато је вокални дијалекат посматран као скуп кодова: поетског и музичког, као и њихове везе и корелације.

Поетски кôд ће бити разматран са аспекта различитих садржаја песама и њихове жанровске опредељености, версификационог нивоа и употребе, односно позиционирања типичних рефрена у напеву.

У тежњи за што бољом класификацијом традиционалних песама, досадашња научна промишљања различито су прилазила питању жанра. То се посебно односи на

³⁸⁸ Исто, 29.

³⁸⁹ Према: Димитрије Големовић, „Српско двогласно певање 2 (облици – порекло – развој)“, *Нови звук*, бр. 9, Београд, 1997, 22.

³⁹⁰ Појава песама „на бас“ у већини вокалних дијалеката јесте продукт њихове сродности, као последица нових утицаја и тежње ка унификацији.

релацију текст – напев – функција, из које исходи подела на различите групе песама. Управо из ове трихотомије настаје „формула жанра“ коју је дефинисао И. Земцовски и коју условљава важност и постојаност наведених компонената.³⁹¹ Функција и место одређеног текста у обреду обично се ишчитава из музичког и поетског садржаја. И. Земцовски предлаже да се великим словима НТФ означе Н – напев, Т – текст и Ф – функција у случају када су подједнако важни као у случају обредних песама. Мала слова нтф користе се да означе мању важност одређене компоненте у неком жанру.³⁹² Тако на пример наративне форме имају формулу Тн. Из наведеног шематског приказа очито је да ће свадбене песме имати формулу жанра НТФ, а родољубиве на пример Тн. У овом раду жанр се дефинише према функцији, што подразумева јасно одређено време, место и намену извођења вокалне категорије.

У аналитичком процесу посебно треба указати на проблем репертоара динарских певачких група које живе на подручју Војводине. Њихов репертоар се исказује присуством различитих жанрова, односно песама које су у матици припадале одређеном обредном контексту са јасном функцијом. На основу казивања о животу у матичним, динарским пределима, може се сачинити хипотетичка полазна основа жанрова који су били присутни у културној матрици. Уопштено гледано, то су биле песме календарског и животног циклуса и песме које нису биле стриктно везане за неку посебну прилику (иначе динарски културни систем има сведенију обредну матрицу у односу на неке друге делове Балкана, посебно југоисточну Србију). У историјском развоју и променама, не само места живљења, већ и савремених културних токова који су захватили многа друштва, дошло је до редукције жанрова. То се пре свега односи на нестанак обреда везаних за географску средину из које је становништво дошло (вучари, чаројице и др.), или оних које су комунистичке власти забрањивале (Божић и Ускрс).

Најдуже су у оквиру обреда опстале свадбене песме, које се и данас изводе у тренуцима када савремени музички састави прекину да свирају ради одмора. Да би се што боље схватиле промене настале услед напуштања обредне функционалности, треба узети у обзир констатацију Мирјане Закић, засновану на концепту И. Земцовског, која гласи да „нестанак функције из народног живота не подразумева неизоставно и истовремено ишчезнуће одговарајућег жанра; он може и даље да егзистира у истом облику и обично краћем временском интервалу или у измењеном, трансформисаном виду – као преплет постојећих жанрова, па чак и као нови жанр.“³⁹³ У многим случајевима, како истиче ауторка, обредне песме не представљају више форму активног извођења, већ форму традиционалног памћења.³⁹⁴ Савремена етномузиколошка истраживања показала су да у неким случајевима долази до промена у музичком и поетском плану песама које су некада биле део обредне праксе.³⁹⁵

³⁹¹ Видети: И. Земцовский, К спорам о жанрах, *Советская музыка*, Москва, 1968, 104-107.

³⁹² Исто.

³⁹³ Видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије...*, 6.

³⁹⁴ Исто, 2.

³⁹⁵ Димитрије Големовић се бавио проблемом еволутивних процеса песама од обредне до љубавне лирике и констатовао два вида развоја: трансформацију и прави развој. Први вид представља мањи ниво мелодијско-ритмичке промене, а други већи ниво измена које укључују и промене на морфолошком плану. Dimitrije O. Golemović, „Srpsko narodno pevanje u razvojnem procesu od obredne do ljubavne lirike“, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1997, 30-31.

Жанрови фолклорне музике битно су се разликовали од жанрова уметничке музике намењене сценском и концертном извођењу, што у савременом тренутку престаје да буде правило. Наиме, у протекле две деценије егзистенцијалне околности, а посебно савремени начин живота, изазвали су промене на контекстуалном плану. Тако се данас у обе средине (у матичним областима и у самој Војводини) континуитет певачког наслеђа обезбеђује на два начина. Један начин представља организовање певачких састава чији је циљ, поред очувања сопственог идентитета, и учешће на различитим приредбама и фестивалима. Већина тих састава ради у склопу КУД-ова, где имају статус „изворне групе“ која негује „аутентичну пјесму.“³⁹⁶ Певачки репертоар обухвата песме различитих жанрова, па чак и оне које су биле у саставу обреда који се више не изводе. КУД-ови који окупљају различите генерације колониста и тзв. „изворне групе“³⁹⁷ често изводе „драматизације“ појединих обичаја из родног краја. Тако се на различитим фестивалима и концертима традиционалне музике могу видети „прикази обичаја“, као специфичне „драмске“ форме. Оваква окупљања су изразитија после ратних сукоба деведесетих година на простору бивше СФРЈ, када се у Војводину доселио значајан талас избеглица.³⁹⁸ На тлу Војводине организују се „сјела“, која окупљају припаднике свих динарских група са заједничком жељом за одржавањем своје „духовне традиције“. Неке од група поменуте оријентације имају и своја аудио-издања и познати су публици на територији на којој живе, као и у матици. Поред њих, постоје певачи који нису познати широј јавности и чије се извођење може чути на свадбама или другим окупљањима. То су вокални састави који се спонтано стварају у тренутку веселја, када неко од присутних „дигне пјесму“, а рођаци и пријатељи прихвате. Већина певачких састава динарских Срба у Војводини успоставља континуитет певачке традиције на оба начина.

Имајући у виду нов начин „живота“ традиционалне музике у савременом тренутку, може се говорити о жанровима у правом смислу речи и сценским жанровима. Прву групу чиниле би песме које се, попут свадбених, изводе у оквиру обреда, понекад без претензије да се поштује конкретна садржајна, темпорална и локативна предодређеност. То у неким случајевима нису песме које су свадбене по свом поетском садржају, већ љубавне или родољубиве. Сценски жанрови су различите врсте драмских приказа појединих обичаја са песмом и игром, који се изводе на различитим фестивалима и концертима.

Значајан сегмент поетске анализе чине специфични начини формирања поетског текста. Према теоретичару књижевности – Новици Петковићу, „усмена култура је најзначајнији облик уређивања текста дала у стиху“, али и његовој ритмичкој

³⁹⁶ Под „аутентичном пјесмом“ казивачи подразумевају вокалну праксу научену од родитеља, а сами певачи представљају, како сами истичу, настављаче херцеговачког певачког стила.

³⁹⁷ Под „изворним групама“ се подразумевају певачки или музичко-фолклорни састави чији су чланови махом старији људи који су представници прве генерације досељеника. Они себе називају – „изворна група“, а тако их представљају и на многим фестивалима фолклора.

³⁹⁸ Након грађанског рата у Југославији Србија је примила велики број избеглица, посебно из динарских предела. Нашавши се у тешкој материјалној ситуацији и понекад лоше прихваћени од локалног становништва, прогнани Срби су почели да се окупљају ради очувања сопственог националног и верског идентитета. Видети о томе: Димитрије Големовић, „Традиционална народна песма као симбол новог културног идентитета“ (на примеру праксе југословенских ратних избеглица), *Нови Звук*, бр. 19, 2002, 57-65.

рашчлањености као кодираном обрасцу.³⁹⁹ Стих, „писмо усмене културе“, подразумева два различита кода: природнојезички и метричко-ритмички.⁴⁰⁰ „Музика је, по свему судећи, дала почетни и неопходан параметар за допунско уређивање језичког текста.“⁴⁰¹ Обавештења која су у усменој култури дата кроз стих ауторитативнија су од оних саопштених обичним језичким текстом. Потенцирајући његову улогу, Петковић је сматрао да стих чува само она саопштења која је вредело чувати.⁴⁰²

У поетској структури налазе се канонизовани оквири, клишеи који захватају различите нивое садржаја „линије по којима се радња развија, па се добија клишетирани сиже.“⁴⁰³ Поред клишеа устаљених у усменој књижевности важну улогу имају и „пребацивачи“ који нас из једне врсте текста пребацују у другу (попут оквирних стихова).⁴⁰⁴ Пребацивачи често указују на жанр или нас преводе из једне врсте описа у другу.⁴⁰⁵

На нивоу стиховне организације могу се уочити бројне бинарне опозиције од којих је основна, односно најчешћа, изражена кроз употребу дистиха сачињеног од два садржајно различита стиха. Међутим, кретање напред-назад које понекад садржи дистих на многим равнима даје динамични покрет из кога је настало „оно што се у традиционалној теорији књижевности и естетици зове форма.“⁴⁰⁶ У следећем примеру други чланак првог стиха апострофира реч *говор* на који се народни песник враћа у првом чланку другог стиха, заокружујући поетску целину:

*Ја купрешка, говор ме одаје,
По говору драги ме познаје.*

Римовани десетерачки или осмерачки дистих представља врсту фолклорног клишеа и обједињује стихове у целину која има заједничку интонациону контуру.⁴⁰⁷ Код већине динарских дијалеката сваки дистих може да стоји аутономно и може се

³⁹⁹ Видети: Новица Петковић, *Огледи из српске поезике*, Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, 1990, 18.

⁴⁰⁰ *Исто*.

⁴⁰¹ Интересантно је запажање које Новица Петковић износи о односу поетског и музичког кода: „У музичкој семиози елементарна знаковна јединица, а то је тон, не поседује значење као утврђени однос између ознаке и означеног, него се оно готово искључиво добија тек комбиновањем тонова у простој и сложеној узастопности; наиме, сложена је она која подразумева и синхронично повезивање (акорд). Тоновни се при томе повезују по начелу сличности и супротности њихових непосредних акустичких квалитета. И када се оваква семиоза укључи у језички текст неминовно долази до укрштања два неједнако усмерена кода.“ *Исто*, 19.

⁴⁰² Новица Петковић је разматрао структуру стиха наводећи да „стихове осећамо као нешто што је изразито сегментовано, па их зато спорије читамо, јер иза сваког сегмента у немерљивом делићу времена застајкујемо да бисмо га као целину осетили и смисао те целине докучили.“ *Исто*, 18, 20.

⁴⁰³ *Исто*, 26.

⁴⁰⁴ *Исто*, 24-25.

⁴⁰⁵ Новица Петковић је у народној прози указао на четири момента који се најчешће користе као пребацивачи: време („био једном један...“), лик (помињање типизираниг лика), простор („тако на једном месту“) и говор (када се каже „рече ми један човек“). *Исто*.

⁴⁰⁶ *Исто*, 21.

⁴⁰⁷ *Исто*, 212.

комбиновати са другима сличног садржаја. Појава риме у народним песмама представља новију појаву типичну за српске песнике из периода романтизма.⁴⁰⁸ Канонизовано гласовно понављање има каденцијалну улогу и повезује стихове у већу организациону целину – строфу. Текст је утврђен углавном код свадбених песама, успаванки и песама уз игру. Међутим, велики број текстова је новијег датума, а неке од њих стварају и сами певачи.

Опозитни однос на плану поетског текста остварује се између чланака стиха, два стиха у дистиху или између стиха и рефрена. Значајну поетску карактеристику песама из динарских простора чине специфични десетерачки или осмерачки оквирни стихови – *Ој, дјевојко, драга душо моја*, или *Ој, дјевојко, душо моја*. Поред функције оквирног стиха, они се могу јавити и у скраћеној форми: *Ој, дјевојко*, или *Ој, дјевојко, јагодо*, када представљају рефрене. Поменути стихови могу бити полифункционални, односно могу представљати оквирни стих, увод или рефрен. Сагледавајући проблеме у вези са појавом оквирних стихова, њихове распрострањености и семантике, Сања Радиновић је забележила ову појаву у границама Србије, али и шире у динарским крајевима, тумачећи је као „аутентична обележја српске усмене традиције.“⁴⁰⁹ На динарском географском подручју ауторка бележи појаву оквирног стиха у Хрватској Посавини (Дубица, Јасеновац), Банији (Утолица), Босанској Посавини (Босанска Дубица, Босанска Костајница) и Босанској крајини (Приједор, Бања Лука, Мркоњић Град, Кључ, Сански Мост, Босанска Крупа).⁴¹⁰ Појава оквирних стихова у овим крајевима везује се углавном за песме уз игру или песме опште намене. Динарски Срби из Босанске крајине насељени у Војводини такође изводе песме са поменутим поетским обележјима. Скраћену или модификовану верзију оваквог извођења налазимо и у банијском певању, о чему ће више бити речи при анализи конкретних вокалних дијалеката из ове области. Појава оквирних стихова или рефрена у виду специфичног поетског исказа – *Ој, дјевојко, драга душо моја*, или неке његове варијанте, има улогу симболичког знака који реферира на конкретан дијалекат, односно географски простор из кога дијалекат потиче.

Музички код разматра се са становишта обликовања, метроритма, тонских структура, сазвука и орнаментике. У току анализе појединих параметара примењен је систем бинарне опозиције (тамо где је то било могуће) као основа остваривања и потцртавања појединих елемената и изналагања парадигми на сваком нивоу структурне анализе.

У оквиру деловања музичког кода, на различитим нивоима се могу уочити парадигматски скупови. Као што је већ речено, примена структуралистичког метода Романа Јакобсона заснована је на уочавању дистинктивних категорија бинарних опозиција битних за процес спознаје људског мишљења и уочавања парадигми.⁴¹¹ Иако је овај метод често оспораван, у теоријским расправама његови елементи су веома

⁴⁰⁸ Исто, 215.

⁴⁰⁹ Видети: Сања Радиновић, „Оквирни стих у српском вокалном наслеђу“, *Музика кроз мисао*, ФМУ, Београд, 2002, 115-132.

⁴¹⁰ Исто.

⁴¹¹ Универзалност кодирања бинарних опозиција примењена је у многим дисциплинама и теоријама књижевности, комуникације и др.

успешно примењени у аналитичком процесу музичке структуре.⁴¹² Усвајање неких структуралистичких принципа не значи примену ове методе у изворном облику, већ усвајање принципа бинарне опозитности и кодирања структуре. Бинарна дихотомија Романа Јакобсона ове опозиције дефинише по акустичком критеријуму: високи и ниски тоналитет, компактност и дифузност звука и др.⁴¹³ Контраст елемената који творе опозицију сагледава се у тоталитету и подразумева да су смештени на супротним тачкама. Процеси у људској свести засновани су управо на оваквим моделима јер омогућавају перцепцију, распознавање и класификацију информација из спољњег света. Они су битни и за поље традиционалне културе, односно схватања принципа на којима се базира континуитет и преношење музичких информација у виду дијалекта у дијакроничкој и синхроничкој равни. Сагледавање принципа по којима људска свест препознаје, складишти и репродукује музичке текстове лежи у основи дефинисања суштине вокалног дијалекта.

Већ је речено да један од битних појмова структуралне анализе јесте уочавање парадигматске серије и синтагматског ланца као основе музичког кода. Парадигматска серија представља постојање сличности међу објектима, а синтагматски ланац – постојање контигвитета.⁴¹⁴ Оса парадигме управо подразумева елементе опозитних карактеристика. На плану вокалне праксе синтагматски ланац представљен је сваким музичким текстом одређеног вокалног дијалекта, а дефинисањем бинарних опозиција добијају се елементи парадигме који творе структуру текстова вокалног дијалекта.

Према досадашњим истраживањима Иве Ненић, на плану музичке структуре дихотомија се испољава на мелодијском и метроритмичком пољу и заснована је на контрасту: кинетика – статика, мелодијски скок – поступно кретање.⁴¹⁵ Теоријски сложенију примену овог принципа спровела је Мирјана Закић у својој докторској тези, уочавајући опозитне односе на нивоу синкретичког система обреда зимског полугођа.⁴¹⁶ Концепција бинарне опозиције може бити примењена и у проучавању вокалних дијалеката, јер пружа лакше уочавање мелодијских, ритмичких и других парадигми.

У склопу сваког параметра традиционалне етномузиколошке анализе биће указано на јединице типичне за одређени дијалекат. Свака од ових јединица представља доминантну морфолошку карактеристику већине музичких реализација. У оквиру сваке јединице сагледавају се контрастни односи који стоје у устројству јединице, самим тим и дијалекта. Бинарне опозиције на плану музичког кода биће сагледане сагласно

⁴¹² Овај вид анализе у српској етномузикологији по први пут је применила Ива Ненић у сагледавању песама краљичког обреда: *Структурална анализа у музици на примеру песама краљичког обреда*, семинарски рад, ФМУ, Београд, 2000.

⁴¹³ Ово су факта у корелацији са „релевантним артикулационим моментима у које спадају разлике по месту и начину изговора“: Milka Ivić, *нав. дело*, 191.

⁴¹⁴ Видети: Umberto Еко, *нав. дело*, 56-58.

⁴¹⁵ Ива Ненић је применила принцип бинарне опозиције у радовима: *Структурална анализа у музици на примеру песама краљичког обреда*, семинарски рад, ФМУ, Београд, 2000; *Мишљење о музици, мишљење музичког: Ка тематизацији културно-музичке праксе на примеру овчарске свирке Муслимана Пешитерско-Сјеничке висоравни*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2004.

⁴¹⁶ Видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*.

поставци Иве Ненић и проширене, колико је могуће, на нивоу сваког индикатора посебно, на следећи начин:

моделовање музичког тока: монотематизам – битематизам

мелодијски ток: поступно кретање – „скок“ у мелодији
кретање навише – кретање наниже

метроритмичка компонента: кинетика – статика

сучељавање метроритмичких фигура: троделни принцип – дводелни принцип

сазвучна компонента: двоглас – унисоно

терцни сазвук – квинтни сазвук

орнаментирање: мелодијски ток са украсом – мелодијски ток без украса

Тежиште музичке анализе биће на изналагању парадигми на пољу сваког сегмента у процесу макро и микро-структуре. У оквиру различитих дијалеката различите су и инваријантне јединице и узимају се из различитих скупова.

Моделовање музичког тока у веће целине базиране на монотематизму или појави више тематских целина. Посебно место у макроструктури има положај рефрена, нарочито оних који су дужи од певаног стиха. Најчешће дужи рефрени доносе и нове музичке материјале, контрастне у односу на почетно изложене музичке мисли. Сваки нови обликотворни ниво може се тумачити као синтагматски ланац – мелостих, мелострофа, песма у целини итд. Потенцијално правило, уколико га има, а које се може установити у структурисању вокалних форми може бити и значајна карактеристика дијалекта у целини.

Метроритмичка компонента је важан конструктивни елеменат напева у којима је однос ритмичке вредности слогова исказан у комбинацији: краћих и дужих ритмичких вредности слогова, дужих и краћих, или истих (које могу бити обе кратке или дуге). У напеву се ови односи реализују сменом кинетичких и статичних делова, односно сменом покрета и смирења у синтагматској процесуалности. У аналитичком процесу важно је изналагање метроритмичких модела или присуство појединих типичних ритмичких фигура, чија репетитивност помаже идентификацији појединих дијалеката. Метроритам се испољава као важан фактор – „костур“ структуре напева, посебно у песмама старијег музичког слоја. Синтагматске мелоритмичке целине могу се установити на нивоу певаног стиха, рефрена или њихове комбинације.

Сазвучна компонента битно одређује тип двогласа и његову припадност старијем или новијем музичком слоју. Опозиција *виши тон* – *нижи тон* јавља се у свим облицима двогласа, а звучни утисак синхроно изведених интервала и њихова смена према одређеној логици ствара моделе, односно парадигме специфичне за поједине дијалекте. У анализи сазвучних карактеристика веома је битан сазвук, односно његова величина (секунда, терца итд.), који творе два гласа, као и смена сазвука у музичкој процесуалности. У мелодијском току смена сазвука и кретање гласова чине специфичне синтагматске ланце карактеристичне за поједине дијалекте. Кроз фактуру се ишчитава логика покрета појединих деоница, а самим тим и вокални дијалекат.

Каденце су веома важан фактор у музичком току јер се конципирају у односу на многе музичке факторе, а особеним начином структурисања указују на одређени музички дијалекат. Завршеци мелострофа биће разматрани са аспекта сазвука, појаве глосанда наниже или навише, извика и др. Поједини начини каденцирања изражени кроз однос гласова и сазвучне релације могу представљати парадигматску вредност у одређеним дијалектима.

Тонске структуре су различите у зависности од тога да ли је у питању напев старије или новије праксе. Старију вокалну праксу карактеришу примери чији је амбитус ужи са променљивом хипертоником, док су новији ширег опсега. У току мелографије у појединим примерима није примењен уобичајени начин записивања полустепенских односа међу тоновима који подразумева избегавање хроматских низова *f, g, as, heses, ceses*. Приказани начин бележења је непрегледан при покушају да се сагледа кретање гласова и сазвучна компонента, а посебно није оперативан у репродуковању датог низа у конкретној мелодији. Визуелно се лакше перципира и ишчитава низ *f, g, as, a, b* који код последње две висине представља енхармонску замену тонских висина из претходног низа.⁴¹⁷ Разматрање интервалских односа међу гласовима лакше је уколико се конкретни однос *g – ceses*, који је теоријски двоструко умањена кварта, запише као *g – b*, односно мала терца, како реално звучи.

Укупан тонски потенцијал појединих напева често се може свести на неколико упоришних тонова који представљају *интонационо језгро*⁴¹⁸ песме. Око ових базних звучних стожера гравитирају остале висине, остављајући утисак додатних акустичких боја другостепеног значаја. Функција појединих тонова у укупном звучном фонду зависи од дијалекта. Интонационо језгро се лакше испољава и идентификује код песама старијег певачког слоја него код новијих и биће сагледано у склопу сваког дијалекта посебно.

Орнаменти битно указују на одређени вокални дијалекат јер, попут осталих елемената музичке структуре, могу бити различити у појединим музичким говорима. Поједини начини украшавања мелодије у виду „квоцајућих звукова“, потресања гласом, предудара, постудара итд. не морају бити изражени у свим дијалектима. Њихова фреквенција указује на музичку естетику одређеног географског простора.

Анализа мелодијског тока битно указује на конкретни вокални дијалекат. Звучна кривуља у оквиру напева може садржати бинарне опозиције исказане у смени делова мелодије у којима доминирају већи интервалски „скокови“ и поступно кретање. Посебан проблем представља проналажење интонационих модела који се сматрају типичним за одређене територије и њихове дијалекте. Међутим, последњих година, услед бројних разлога долази до појаве песама новије вокалне праксе (углавном „на бас“) које су махом еквивалентне за многе дијалекте.

У оквиру сваког дијалекта могу се издвојити карактеристични „мелодијски модели“ као специфични вокални типови за поједина подручја. Они представљају

⁴¹⁷ До сличног закључка дошао је и Бранко Гадић бавећи се вокалном праксом Кнешпоља; Бранко Гадић, *Вокална и вокално-инструментална традиција Кнешпоља*, дипломски рад, ФМУ Београд, 2009, 40.

⁴¹⁸ Видети: И. И. Земцовски, *Мелодика календарских песен*, Музика, Лењинград, 1975, 21.

апстрактне инваријанте које исходе из напева, конкретних музичких реализација. У неким динарским крајевима постоје и називи за апстрактне вокалне моделе у виду појмова „глас“ или „кајда“. Досадашња научна тумачења овог термина, који је раширен на ширем простору, различита су.⁴¹⁹ У овом раду „мелодијски модел“ ће представљати мелодијско-ритмички образац који је изведен на основу сагледавања више варијантних (сличних) примера и која се поставља као инваријанта. Дужина модела постављена је према дужини мелострофе варијаната. Уколико варијанте садрже извесне разлике у погледу версификације, рада са текстом или коришћења рефрена, инваријантни модел је приказан кроз неколико видова испољавања. Ако постоји дословно понављање у оквиру сложених строфа оно није бележено у оквиру модела. У оквиру сваког дијалекта може постојати изванредан број мелодијских модела који су звучне парадигме појединих области. Управо такве инваријанте, исказане кроз моделе, памте и преносе народни певачи. „Моделовано“ мишљење и запажање тоталитета у музици представља „природан начин менталне организације.“⁴²⁰ Маркирање најтипичнијих модела додатно дефинише дијалекат и везу звука са конкретним географским простором.

Схватање музике, односно песме као поруке у процесу комуникације, подразумева основно разумевање музичког језика пошиљаоца и примаоца поруке, односно познавање система кодова који га чини. Дефинисање вокалног дијалекта управо значи декодирање музичког текста, односно музичких/вокалних текстова (као својеврсних порука) одређене географске области. Музички текст је по свом реду синкретичан и сједињује вербални и музички код.⁴²¹ Зато структурална анализа мора успоставити индикаторе, односно јединице кода које треба сагледати и представити као специфичности одређеног дијалекта.

⁴¹⁹ До сада су појам „глас“ у својим радовима покушавали да дефинишу бројни аутори: Р. Петровић, „Морфолошке структуре српских народних песама“, *Зборник радова о С. Мокрањцу*, САНУ, Београд, 1971, 218; Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева (облици и развој)*, ФМУ, Београд, 1986, 43.51; Јасминка Докмановић, *Ženske obredne pesme za plodnost u srpskom delu centralnobalkanskog Šopljuka (Oblast planinske Gornje Pčinje)*, магистарски рад, ФМУ, Београд, 1990; Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији) – сватовски глас и његови облици*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2002; Данка Лајић-Михајловић у анализи свадбених песама код Црногораца у Војводини: *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе, Подгорица, 2004, 56-78; Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке студије – дисертације, св. 1, Катедра за етномузикологију, ФМУ, Београд, 2009.

⁴²⁰ Зофија Лиса је у моделованом мишљењу, односно инваријанти и варијантама, видела главну разлику између традиционалне и уметничке музике: Zofia Lissa, *Estetika glazbe (ogledi)*, Izdavačko književno preduzeće „Narrijed“, Zagreb, 1977, 17; Леонард Мејер је такође нагласио да је музичко моделовање природан начин менталне организације. „Другим речима, ум се, вођен законом прегнантности непрестано бори за целовитост, стабилност и одмор.“ Leonard V. Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, Nolit, Beograd, 1986, 175.

⁴²¹ Руски етнологи Алберт К. Байбуурин и Георгий А. Левинтон указали су на проблем сложене хијерархијске организације кодова у обреду, што су делимично применили говорећи и о музици: „Код(ы) и обряд(ы)“, *Кодови словенских култура, Свадба*, бр. 3, год. 3, СЛЮ, Београд, 1998, 248.

4. 4. Семантика музичких текстова – корелативност музичког система (систем знања)

Семантика музичких текстова представља кључни фактор за разумевање не само традиционалне музике, већ културних токова уопште. Ради што успешнијег постављања семантичког модела динарских вокалних дијалеката биће узет у разматрање однос текста и „контекста“, односно музике и друштвеног окружења. До сада је контекст у етномузиколошкој и етнологској литератури најчешће разматран у односу на оно о чему се ради у поруци, односно њен садржај.

Однос звука и контекста поентирали су многи етномузиколози са мањим варијацијама у поставци проблема. Модерни етномузиколошки приступи у другој половини XX века подразумевају антрополошки поглед аутора, попут Бруна Нетла (B. Nettl), Џона Блекинга (J. Blacking), Алана Меријама (A. Merriam) и других.⁴²² Они се не задовољавају пуком дескрипцијом и анализом која је сама себи циљ, већ успостављају везу музике и културе, музике у култури и музике као саме културе. Њихово деловање усмерило је даљи ток етномузиколошке мисли и њен развој као науке, посебно кроз концепт дихотомије текст-контекст.⁴²³

Интертекстуални приступ који подразумева довођење у везу музике и других ванмузичких текстова указује на то да је одређено значење музике продукковано културним контекстом. Посебан значај у тумачењу значења музике и односа музике и културне матрице дала је семиотика. Изналажење аналогije између музике и културе није могуће у потпуности, јер су одређени нивои музичке структуре аутономни и не могу бити сведени на контекстуално тумачење.⁴²⁴

Текстуално-контекстуални модел доводи у везу музички феномен са друштвено-културним спецификумом који га продукује и окружује.⁴²⁵ У другим тумачењима музика се схвата као култура, тако да текст и контекст функционишу јединствено и раздвајају се само у циљу спровођења аналитичког процеса.⁴²⁶

⁴²² Меријам је сматрао да структуре издвојене из самог звука нису довољне за спознају музичког феномена који припада домену културе. Поред овог приступа, јавља се и његова крајност која подразумева апсолутну кореспондентност неког дела музичке структуре и социјалног, ванмузичког окружења. A. P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964; B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology, Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1983, 131-146.

⁴²³ Ива Ненић је у својој поставци односа текст-контекст апострофирала његов значај у покушајима дефинисања етномузикологије као науке и указала на то да је овај однос „био линија разграничења између етномузикологије и музикологије, а потом и етномузикологије са другим сродним дисциплинама попут антропологије музике/социологије музике/социомузикологије/студија културе“: Ива Ненић, „Текст и контекст као модели мишљења у етномузикологији“, *Историја и мистерија музике у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије – монографије, свеска 2, ФМУ, Београд, 2006.282.

⁴²⁴ Заговорник овог става, Кофи Агаву (Kofi Agawu), сматра да сложеност музичке структуре понекад изискује сасвим различите аналитичке процесе: Kofi Agawu, *Representing African Music, Critical Inquiry*, University of Chicago, 1992, 245-286.

⁴²⁵ Чарлс Сигер (C. Seeger) је разматрао однос музичког материјала и социјално-културних традиција које га обликују у сврхе комуникације. Према: Anthony Seeger, „Theory and Method Ethnography of Music“, у: *Ethnomusicology; on Introduction NY & London*, The Macmillan Press, 1992, 91.

⁴²⁶ Роузмери Џозеф (Rosemary Jozeph) је креирала аналитички апарат кроз четири линије интеркултуралне традиције: анализу самог звука (од посебног ка општем), ситуације извођења, друштвеног контекста, система вредности и погледа на свет: *Исто*, 287.

Савремена етномузикологија покушала је да реши проблем ширег и ужег контекста, узимајући у обзир специфичне услове продукције, преношења и извођења фолклорних текстова. Најпре у руској, а касније и у српској етномузикологији, покренуто је питање новог сагледавања контекста увођењем термина **конситуација**.⁴²⁷ „У том смислу термин **контекст** подразумевао би културно окружење музичког текста, а термин **конситуација** – конкретну ситуацију, место и време извођења музичког текста.“⁴²⁸ На овај начин се контекст посматра кроз дијахронијски аспект (односно као друштвено-историјски феномен), традицију његовог коришћења, концентрисано искуство неколико покољења.⁴²⁹ Конситуација је повезана са функционалним својством фолклора и референцијалним нивоом. Оба нивоа продукције музичког текста одређују музички феномен. Контекст је скуп културних чинилаца који учествују у стварању кôда, а конситуација његова реализација у одговарајућим околностима.⁴³⁰ Проучавајући настајање и репродукцију звука⁴³¹ у традиционалној руској култури, И. А. Морозов је дошао до закључка да тип звука, односно његова изражајна компонента, зависи од конкретне ситуације.⁴³² Коришћење ситуационе анализе дозвољава решавање многих проблема, повезаних са жанровском класификацијом традиционалног и савременог фолклора.⁴³³

Значење динарских вокалних дијалеката данас може се сагледати кроз систем друштвених кодова, јер појединац у оквиру друштва остварује своје објективно и субјективно искуство. Иако је социјум само један сегмент човековог испољавања, друштвено понашање и општење може се исказати кроз кодове. Пјер Гиро (Pierre Guiraud) је истакао разлику у основи науке и уметности с једне стране, и друштва с друге.⁴³⁴ У првом случају, пошиљалац преноси слушаоцу део свог људског искуства у које овај не мора бити умешан. Међутим, у друштвеном општењу мора се исказати однос међу људима, односно на релацији пошиљалац – прималац. Зато је битно означити положај појединца у групи и групе у широј друштвеној заједници. Друштвени знак је према Гироу углавном „знак учешћа“ „кроз кога појединац испољава свој

⁴²⁷ Увођење појма „конситуација“ може се пратити код руских аутора, што је касније Мирјана Закић применила на примеру српског вокалног и инструменталног извођења. И. А. Морозов, Семиотический анализ ситуаций звукопорождения в русской традиции, *Фольклор: современность и традиция (материалы третьей конференции памяти А. В. Руденвой)*, Москва, 2004, 62-76; Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије* (докторска дисертација), ФМУ, Београд, 2006; Мирјана Закић, „Контекст-конситуација-текст“, *Зборник радова са међународног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности у Бања Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 215-227.

⁴²⁸ Мирјана Закић, „Контекст-конситуација-текст“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића ...“* 218-219.

⁴²⁹ Исто.

⁴³⁰ Исто.

⁴³¹ А. Морозов је под звуком подразумевао сваки осмишљени, значајан звучни сигнал „формиран како уз помоћ гласовних могућности, тако и уз помоћ музичких инструмената, чак и оних најпримитивнијих“. И. А. Морозов, *нав. дело*, 63.

⁴³² Исто, 65.

⁴³³ Морозов је истакао да ситуациона анализа „певачко-музичких и књижевно-поетских текстова, карактеристичних за савремену свадбу, сахрану или помен, савремене градске обичаје или испраћаје у војску, на пример, може помоћи у схватању „закономерности формирања репертоара у новијим обредима и просветлити развој феномена постојаности неких старих обредних текстова, њихову миграцију или потискивање на периферне обреде“. Исто, 71.

⁴³⁴ Видети: Giro, *Semiologija*, prevod s francuskog: Mira Vuković, Plato, XX Vek, 2001, Beograd, 101.

идентитет и своју припадност групи, али истовремено он на тај начин преузима и утврђује ту припадност као своје право.⁴³⁵

Друштвено искуство се испољава кроз логично и афективно у зависности од тога да ли знакови говоре о месту појединца и групе у некој хијерархијској друштвеној организацији или изражавају емоције и осећања на релацији појединац – група (или појединац и/или група према другима). Ова два значења често су повезана и испреплетана те означена знаковима које Гиро назива *ознаке* (*insignes*) и *фирме* (*enseignes*).⁴³⁶ Функција ових знакова је да одреде однос појединца и групе и изразе друштвену организацију. Под *ознакама* се подразумевају грбови, тетовирање, ордење, имена, надимци итд., а под *фирмом* подела градова на четврти, касте и др. На плану динарског културног система *ознаке*, као део друштвеног продукта и знака, биле би народна ношња којом се означава припадност одређеној динарској групи (личка, херцеговачка, банијска и др.), специфичан говорни дијалекат (тамо где је сачуван), имена и презимена (Јово, Перо, Драго, итд.), музичко наслеђе и др. Када динарски Срби изводе своје напеве на различитим приредбама увек су обучени у адекватну народну ношњу. Полупрофесионални певачки састави који се ангажују да би отпевали крајишке песме на веселима обавезно носе неке елементе народне ношње: личке капе и гуњеве, чиме додатно подвлаче значење музичког садржаја који изводе. Насупрот њима, поједине групе певача и играча, попут чланова КУД-а „Петар Кочић“ из Челарева, поштују и елементе одевања који ближе одређују статус певача (код девојака је то начин чешљања или део ношње који се упражњава у одређеном узрасту). Корелацијом кода одевања и система кодова који се односе на вокални дијалекат порука музичког текста се боље перципира и њена семантика је апсолутно јасна, јер изражава идеју о заједничком идентитету. Један од система означавања јесте сазнање о селима која насељавају динарски Срби, што би у Гироовој подели друштвених знакова биле *фирме*. У неким местима они су помешани са староседеоцима, док су у другима већина, али називи тих насеља као друштвене ознаке указују на то ко живи у њима: Сутјеска, Клек, Српски Милетић, Ловћенац, Крајишник итд.

Семантика вокалних дијалеката динарских Срба, односно њихово изражавање кроз конкретне музичке реализације, додатно су истакнути специфичном гестикулацијом и ставом певача при извођењу. То су друштвени знакови које посебно исказују мушкарци – држе руке напред за појасом и стоје исправљених леђа и избачених груди напред. Овакав став могао би се дефинисати као гордост, али се у конкретној друштвеној реалности тумачи као „динарски понос“ – припадност одређеној групи. Такав став имплицира низ особина које се подразумевају: одлучност, храброст, издржљивост и др. Концепт мужевности динарске друштвене групе у музичком смислу подразумева гласно певање, понекад наглашавање појединих тонова, специфичну поставку гласа и др. Чини се да суровост географског простора са кога потичу и вековно војевање са непријатељем, али и потреба да се исказе мужевност, треба да се одразе на понашање и „чврсту пјесму“. Гестикулација и гласно певање шаљу поруку о певачима, али и друштвеној групи којој припадају, као неустрашивим, поносним и

⁴³⁵ Исто, 102.

⁴³⁶ Исто, 103.

борбеним људима. Херцеговци из Гајдобре су свој певачки састав назвали „Звуци с камена“, чиме су покушали да на симболичан начин представе музику матичног простора. Према њиховим казивањима, камен је заједнички именитељ свих динарских предела, посебно Херцеговине, у којој је прикупљање ове сировине начин привређивања у тешким временима. Међутим, идеолошка потка музичког модела није заступљена у осталим сферама живота. У друштвеним релацијама мушкарци немају тако изразиту улогу, јер поодмакли процеси модернизације подразумевају одсуство ауторитета, жене које рађају мање деце, промене у односима старије и млађе генерације и др.

Семантика музичких текстова кроз коју се одражава спецификум вокалних дијалеката битно је различита у односу на прошлост. Певачко наслеђе динарских Срба прошло је у историјском току више преломних тренутака који су се одразили на његово опстајање и значење. Једна од важних фаза јесте пресељење становништва из матице у Војводину, када нови услови живота почињу да диктирају и начин одржавања или губљења обредне праксе, а самим тим и редукције вокалног наслеђа. До редукције долази услед немогућности да се у новим животним условима изводе обреди на онај начин на који је то чињено у завичају. Међутим, иако је дошло до промене начина привређивања и животних услова уопште, многе музичке форме су опстале и после промене на конситуационом плану. Друга фаза представља процес који је наступио у другој половини XX века када долази до постепеног раслојавања и нестајања преосталих обреда; нагла модернизација и глобализација културе одражава се и на нестајање појединих вокалних форми. У истраживачком дисконтинуитету тешко је рекогносцирати развој вокалних дијалеката у дијахронијској равни. Савремено стање на терену показује да певачке групе чувају и старије и новије музичке творевине за које тврде да потичу из завичајне културне матрице. Сваки приказ обичаја садржи, поред глуме и дијалога на аутентичном дијалекту, игру, свирку, песму, народне ношње и све потребне реквизите – друштвене знакове.

Нови услови живота динарских вокалних дијалеката у недостатку обредне процесуалности имају специфичну семантичку вредност. Њихово опстајање у новој друштвено-културној и географској средини, као дела друштвених знакова, имплицирало је сагледавање музике као дела колективног и индивидуалног идентитета. За припаднике српских динарских група опстајање музичке праксе из крајева из којих су дошли изједначено је са њиховим личним опстанком, о чему најбоље сведоче речи једног од певача из Книнске крајине који каже: „Ова пјесма за мене је живот“.

У току истраживања казивачи су имали прилику да искажу своје мишљење о „оригиналности“ и „валидности“ песама које певају, односно о евентуалним променама у извођењу у односу на певање у матици. Већина информатора сматра да је њихово извођење прави егземплар певања из матице и да су они боље очували вокалну праксу у односу на своје земљаке настањене у завичају. Очување различитих музичких и играчких форми из динарских крајева подстиче и Савез аматера Војводине, као и друге институције, организујући различите манифестације на којима стручни жири прати извођење на сцени. Често најбољи извођачи са оваквих скупова буду препоручени за водеће фестивале у Србији и ван граница, што је за динарске групе велики подстицај у раду. Најчешће се добро пласирају групе које изводе старије облике певања и свирања,

чиме се фаворизује неговање оваквих форми. Неки од чланова „изворних група“ или КУД-ова самостално истражују традиционалну музику и игру, трагајући за још неоткривеним облицима извођења. Млађе генерације Динараца, чланови културно-уметничких друштава, често су полазници семинара у организацији различитих институција, на којима се упознају са могућностима теренског истраживања, које касније примењују у својој средини.

Поред тога, од самих певача је тражено да се изјасне о семантици вокалне праксе коју изводе, а која је настала у другом географском простору. Њихови најчешћи одговори су били: „Пусти да запјевамо, па ћеш видјети“, или „То је наша лична карта“, „Те пјесме значе традицију, љубав према крају из ког потичемо“. Љубав о којој говоре заиста је евидентна, јер певају с особитим уживањем и поносом, инсистирајући при том на квалитетном извођењу свих чланова групе. Херцеговци из Сутјеске који представљају другу генерацију у Војводини нису дозволили да се певачки састав њихових очева угаси. Када су њихови родитељи из породичних разлога или због смрти престајали да певају, наслеђивали су их синови. Интересантно је да међу казивачима готово да није било лоших извођача.

Проблем значења музике на примеру динарских вокалних дијалеката у дијахроном току од првих деценија двадесетог века (и пре тога) до данас може се сагледати од њене превасходно обредне функције до естетске. У време одржавања многих обреда музика није била лишена своје емотивне функције, али је била усмерена на остварење обредне идеје и није посматрана као естетска категорија, већ као „средство“ у обредном систему. Теоријски модел Екатерине Рућевске (Екатерина Ручьевская) управо осветљава ниво експресивног на плану музике и применљив је у сагледавању „генезе форми интегрисаних у обредни догађај.“⁴³⁷ Истраживања Рућевске допринела су тумачењу музичких текстова кроз спектар артикулационих могућности које упућују на различите емотивне доживљаје код слушалаца.⁴³⁸ Она је дефинисала „интонеме“ као типолошке моделе (формуле) на основу којих се формира говорна интонација, те је могуће разликовати: тугу, молбу, наредбу, итд.⁴³⁹ Рућевска у интонемама види суштину изражавања говорне интонације. Експресивно деловање различито интонираних звуковних реализација, од речитативних преко узвика, другачије се ишчитава у обредном систему од ванобредног. У конкретним динарским дијалектима разликују се специфично интониране тужбалице или речитативно лелекање од „покретљивих“ песама уз игру или мелодичних љубавних напева.

Песме динарских Срба у савременом тренутку имају високо фреквентну емотивну вредност за припаднике свих динарских група. Специфична експресија, одређено емотивно стање, узроковано је идејом о родном крају, матичном подручју Динараца, тешкој економској ситуацији, недовољној интегрисаности у ново друштво и друго. Експресија вокалних дијалеката у конкретним музичким текстовима изражава се управо кроз индексичку везу експресије и објекта – родног краја, исказану звуком.

⁴³⁷ При сагледавању обредних песама зимског полугођа у југоисточној Србији, Мирјана Закић је указала да је специфична експресија при извођењу обредних песама узрокована идејом самог обреда. Према: Мирјана Закић, *Обреди зимског полугођа...*, 107.

⁴³⁸ Исто.

⁴³⁹ Исто.

Веома јако емотивно дејство на публику има извођење певача који припадају генерацији рођеној у различитим динарским областима. Они с тугом певају о родном крају величајући његову лепоту, наглашавајући своју жалост за напуштеним огњиштем кроз почетни дуго издржани слог *ој*. Музика интерпретира идеју о одређеном географском простору сопственим изражајним средствима и властитим закономерним односима. У том смислу вокалне форме динарских музичких дијалеката имају израженију естетску функцију од обредне, што потенцира **конситуационо** окружење. Поред ових, у етномузикологији често разматраних опозитних значења музике, надовезују се и ишчитавају многи други сложени процеси у једној заједници: односи међу половима, економски положај и друго. Чини се да истраживачи некада у потрази за „дубљим“ смислом музике занемарују и потребу човека са села да се искаже као музичко биће. Као да привилегију уживања у извођењу музике и приступ њеном апстрактном свету имају само људи у граду. У разговору са испитаницима, у покушају да се сазна зашто певају одређени репертоар, често је добијан одговор да то чине јер воле да певају. У тренуцима када се препусте песми заборављају на проблеме, немаштину и сву тежину коју живот доноси.

Основно питање које проистиче из свега реченог јесте шта покреће генерације Динараца да, без обзира на то да ли су рођени у матици или у Војводини, негују музику из динарског подручја. Евидентно је да се ради о музици која је „изгубила“ обредно својство, али чије извођење, поред забавне функције, има дубље значење. Кроз однос музике и културе, али и других сложених друштвених процеса, динарски вокални дијалекти су сагледани у низу организованих деловања. Основни покретачки мотив је сагледавање крајње конотације свих конотација и проналажење смисла и значења традиционалних динарских форми данас. Структурална анализа ће показати основне музичке и поетске парадигме појединих дијалеката, које у неким случајевима имају индексичко својство. Смисао анализе јесте сагледавање комплексне музичке текстуре и динамичких процеса који је прате, од првих истраживања до данас. Значење динарских дијалеката важно је приказати кроз време и простор, као и сложени комплекс активности које су га у новим животним условима одржале до данас.

5. ЦРНОГОРСКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

Црногорско традиционално певање спада међу боље истражене динарске вокалне дијалекте, како у матици тако и у Војводини. И поред тога, слика црногорског музичког језика није комплетна, јер недостају подаци о музичкој пракси многих области. Географске диспозиције Црне Горе условиле су формирање специфичних културних матрица чија се хетерогена структура становништва распростире у приморском и планинском географском простору.⁴⁴⁰ Музички оквир оба простора се донекле разликује услед особених друштвено-историјских услова и укупног економског развоја.

Писани извори о црногорском певању у матици потичу још с краја XIX века. У историјском току запажа се да су истраживања била најинтензивнија у четири временска периода: крајем XIX века,⁴⁴¹ пре Другог светског рата,⁴⁴² након Другог светског рата⁴⁴³ и од 80-их година XX века.⁴⁴⁴ Постојећи истраживачки подухвати нису обухватили читаву област Црне Горе и видно се разликују, посебно у методологији мелографисања. На основу савремених података из литературе може се претпоставити да ранији истраживачи нису бележили двогласно певање, већ су га сводили на једноглас, уз често изостављање украсних тонова. Иако је вредност укупне објављене грађе велика, уочава се недостатак синтетичке студије која би објединила све релевантне податке и омогућила проналажење закономерности црногорског вокалног језика. У том смислу, у овом раду ће бити изложени истраживачки резултати црногорског певања у Војводини, са посебним освртом на публиковане студије које се односе на матицу.

Колонизацијом Црногораца у Војводину створен је још један географски простор у оквиру кога се може сагледати црногорски музички дијалекат. Насељавање је текло из околине Колашина, Цетиња, Иванграда, Андријевице, Подгорице, Шавника,

⁴⁴⁰ Поред становништва Црне Горе које се изјашњава као српско или црногорско, знатан проценат црногорског етничког миљеа чине Муслимани и Албанци.

⁴⁴¹ Видети: Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, I, Zagreb, 1878.; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, III, Zagreb, 1880; Исти, *Južno-slovenske narodne popevke*, IV, Zagreb, 1881; Ludvik Kuba, *Album Černohorske: 70 narodnich pisni*, Prag, 1890.

⁴⁴² Видети: Владимир Р. Ђорђевић, „Неколико речи о игрању и певању у Херцег-Новоме“, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, бр. 4, Београд, 1929, 18-28; Милоје Милојевић, „О црногорским народним мелодијама“, *Зетски гласник*, Божић, Цетиње, 1938; Записи црногорских песама које је начинио Јован Милошевић представљају грађу из различитих крајева Црне Горе сакупљену у периоду од 1936. до 1955. године, која је објављена у скорије време: Јован Милошевић, *Записи народних пјесама из Црне Горе*, приредила Злата Марјановић, Удружење композитора Црне Горе, Подгорица, 2000.

⁴⁴³ Истраживање композитора Николе Херцигоње такође се одвијало у послератном времену од 1952. до 1955. године, а резултати његовог рада публиковани су у студији: Злата Марјановић, *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње*, Институт за музикологију и етномузикологију, Подгорица, 2002; Поред тога видети: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије Црне Горе*, Музиколошки институт, посебна издања, књ. 12, Београд, 1965.

⁴⁴⁴ Видети: Ljiljana Mustur, *Tužbalica i lelek u Crnoj Gori (Bobija, Cetinje, Titograd, Kući, Nikšić, Šavnik)*, diplomski rad, FMU, Beograd, 1986; Dimitrije Golemović, *Muzička tradicija Crne Gore* (audio kasete i studija), Pergamena, Podgorica, 1996; Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске*, Удружење композитора Црне Горе, Подгорица, 1998; Јасмина Рашић, *Вокална музичка традиција Бијелог Поља и околине*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 1999; Злата Марјановић, *Народна музика Грбља*, Нови Сад, 2005.

Бијелог Поља, Даниловграда, Пљеваља и Боке Которске.⁴⁴⁵ Без обзира на то што становништво потиче из различитих области Црне Горе, вокални израз показује велику уједначеност. О томе сведочи и прва публикација о певању Црногораца у Војводини која је објављена тек почетком овог века.⁴⁴⁶ Пионирски рад Данке Лајић-Михајловић представља до сада најозбиљнију студију о певању Црногораца колонизованих на територији Бачке, где су они већином и насељени на подручју Војводине. Ауторка је забележила 69 свадбених песама и још 92 поетска садржаја који се могу певати на већ записане мелодије. Данка Лајић-Михајловић је оценила сватовске песме Црногораца у Бачкој као музичку парадигму културног идентитета „са израженим процесом његовог оснаживања.“⁴⁴⁷ Проучавајући проблем варијантности, ауторка је издвојила 11 основних сватовских интонационих модела. Интересантно је и њено запажање да се Црногорци са изузетним поштовањем односе према традицији и да је вокална музика дуго била запостављена у односу на инструменталну, односно вокално-инструменталну (певање уз гусле). Што се тиче стања црногорске вокалне праксе деведесетих година прошлог века, Данка Лајић-Михајловић је закључила да „поред постојања културно-уметничких друштава по местима где живе, у време када је рађено истраживање на терену није било певачких група које би неговале црногорски изворни мелос. Истовремено, гусларска друштва окупљала су бројно чланство различитих генерација.“⁴⁴⁸

Приликом сопственог теренског искуства у току 2009. и 2010. године, као и бројним опсервацијама неколико година пре тога, уочено је да међу црногорским становништвом почиње институционално бављење традиционалном музиком. Основана су културно-уметничка друштва у селима црногорских колониста која раде на оживљавању орског и вокално-инструменталног наслеђа матице.⁴⁴⁹ У том периоду посебно су се издвојиле певачке групе из Савиног Села и „Бјеласица“ из Сивца. Већина певачица из Савиног Села углавном су рођене у матици. Део њих се доселио у Војводину колонизацијом након Другог светског рата, а део удајом 60-их и 70-их година прошлог века. Оне су указале на то да се певање по црногорским племенима Старе Црне Горе мало разликује и да је вокална пракса прилично уједначена.

⁴⁴⁵ Врбас су населили досељеници из Никшића; Ловћенац из околине Цетиња и црногорског Приморја; Бачко Добро Поље из околине Шавника; Црвенку из околине Даниловграда и Никшића; Сивац из околине Пљеваља и Бијелог Поља; Савино Село из околине Иванграда и Андријевице; Змајево из околине Подгорице; Фекетић из Боке Которске; Крушчић из околине Колашина: Владимир В. Ђурић, „Географски распоред новоколонизованог становништва у Војводини“, *ГЕМ*, књ. II-III САН, Београд, 1953-1954, 3-4.

⁴⁴⁶ Данка Лајић-Михајловић је истраживала вокално наслеђе Црногораца у Војводини деведесетих година прошлог века за потребе дипломског рада који је касније публикован: *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе, Подгорица, 2004.

⁴⁴⁷ Исто, 82.

⁴⁴⁸ Исто, 81.

⁴⁴⁹ Драгица Радовић из Врбаса је посебно допринела развоју и очувању црногорског орског и музичког идентитета радећи у КУД-овима у Савином Селу и Бачком Добром Пољу. Она је свој вишегодишњи истраживачки рад музичког и играчког наслеђа Црне Горе објавила у публикацији: *Пива: обичаји, игре и песме у Пиви*, Слово, Врбас, 2002.

Међу новијим певачким саставима који су прави репрезент црногорског вокалног дијалекта спада и женска певачка група „Бјеласица“ из Сивца. Група је настала на иницијативу Злате Пурић из Дома културе у Сивцу пре пет година, а покренула ју је Станмирка Живковић. Иако је рођена у Сивцу и представља другу генерацију досељеника, Станмирка је певање учила од својих родитеља и рођака настањених у Сивцу. Она је окупила неколико старијих жена и две девојке покушавајући да заједничко интересовање за традиционално певање обједини у организованом раду вокалне групе. Станмирка се показала и као успешан педагог у процесу подучавања младих певача, које је научила великом делу сопственог репертоара. Њене ученице из групе „Бјеласица“ имају високо развијену свест о значају сопственог музичког деловања, наглашавајући да за њих представља велику част извођење старих песама из матице. Иако слушају неке друге музичке жанрове, оне не умањују значај црногорских песама, дајући им посебан значај у хијерархијској лествици вредности.



Карта бр. 7 Приказ већих насеља у Црној Гори из чије околине су досељени певачи интервјуисани при истраживању простора Војводине.⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ На основу личних упутстава све карте у поглављима која описују појединачне вокалне дијалекте је израдио Игор Тадић, студент Академије за пословну економију у Чачку.

5. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за вокалну праксу

Поред значајног броја црногорских напева забележених на подручју Војводине, мало је сачуваних података који би указали на народну терминологију везану за традиционално певање. Песме досељеника из Црне Горе махом се изводе у групи, а мање солистички, изузев тужбалица и успаванки.⁴⁵¹ При групном певању број певача није строго утврђен (није мањи од четири-пет особа), али је родно одређен, јер мушкарци и жене не певају симултано. Мушкарци и жене су певали заједно само при натпевавањима на свадби или у колу – али никада истовремено, већ тако што група мушкараца започне, а жене одговоре. Песму почиње особа која је најсигурнија у извођењу напева и текста и обдарена лепим и снажним гласом. Остатак групе се прикључује након неколико слогова или после испеваног читавог стиха. Звучни контраст заснован је на опозицији солистичког и групног певања, које се изводи једногласно или, у другом случају, двогласно-хетерофоно. Код колониста из Црне Горе насељених у Војводини није забележен ниједан облик новијег двогласног певања хомофоне фактуре какав се среће у приморском делу Црне Горе.⁴⁵² Народни називи за хетерофоно певање старије праксе нису сачувани, па се у Војводини више не могу чути типични термини на које указују поједини истраживачи матичног предела: „иза гласа“, „изгласа“, „гласачки“, „на глас“ и „извика“.⁴⁵³ Само су певачице из Сивца именовале заједничко певање описујући га као певање „у глас“.

Терминолошка опозиција везана за називе солисте и пратње изражена је кроз појмове „започиње“, „почивуља“, и означава прву певачицу, док остале *прате*.⁴⁵⁴ Овакав терминолошки контраст користи се без обзира на то да ли се ради о једногласно или хетерофоно изведеном напевању и очигледно се односи на „звучну масу“ која у тренутку наступа групе „прати“ солисту (једногласно или хетерофоно). При извођењу хетерофоно конципираних напева једна од певачица из групе која се прикључује солисти повремено напушта једногласан музички ток и „мало обори“, односно спушта се из унисона изведених тонова на хипофиналис.⁴⁵⁵

Правила везана за црногорско традиционално певање у Војводини углавном се тичу родне подвојености и броја певача који може да учествује у извођењу појединих

⁴⁵¹ Као специфичан начин једногласног солистичког певања Злата Марјановић забележила је у Боки Которској путничко певање „иза гласа“, које је типично за свадбени обичај, али није присутно и у певачкој пракси Црногораца у Војводини. Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске*, Удружење композитора Црне Горе, Подгорица, 1998, 57.

⁴⁵² У Приморју и Боки Которској негује се посебан облик новијег музичког слоја који представља клапско певање са изразито хармонским вишегласним начином музичког мишљења. Dimitrije Golemović, *Muzička tradicija Crne Gore* (audio kasete i studija)..., 7-9; Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске ...*, 58-59; Злата Марјановић, *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње...*, 2002.

⁴⁵³ Поменуте термине користио је Димитрије Големовић у публикацији: *Muzička tradicija Crne Gore* (audio kasete i studija)..., 7-8; Злата Марјановић је указала да „мелодија, за разлику од текста, у Грбљу има своје народно име. Договарајући се на коју ће мелодију испевати неки текст, старији Грбљани користе назив „тонат“ или „стих“: Злата Марјановић, *Народна музика Грбља...*, 70.

⁴⁵⁴ У вокалној пракси Грбља у Црној Гори солиста „диже песму“, а остали „прихватају“: Злата Марјановић, *Народна музика Грбља...*, 96.

⁴⁵⁵ На овај термин је указала група жена из Сивца.

жанрова. Народна терминологија није сачувана и оскудна је у односу на сличне податке из литературе која се односи на матично подручје. Све то указује на деконструкцију некада сложеног апарата народне терминологије и конституцију нових вредности у црногорској музици.

5. 2. Поетски кôд

Имајући увид у податке из литературе који се односе на вокалну праксу Црне Горе, запажа се већа жанровска разноврсност матице у односу на Војводину. Поред тога, свака област у матици има хетерогену жанровску слику са појединим заједничким елементима. Тако се у певачком изразу Боке Которске посебно издвајају божићне, песме уз љуљање, ивањданске, крстоношке, славске, жетварске, при берби грожђа, песме на моби и свадбене.⁴⁵⁶ Међу примерима који су били део обредне праксе Грбља забележене су божићне, ускршње, песме при ношењу литија, ђурђевданске, свадбене, „ђерекање“ (кукање за умрлим) и друге.⁴⁵⁷ У Бијелом Пољу и његовој околини жанровски систем подразумева божићне, додолске, славске, сватовске, тужбалице, чобанске, љубавне и друге песме.⁴⁵⁸

Нестајањем обредне праксе под утицајем нових друштвено-политичких прилика, досељеници из Црне Горе престали су да обележавају црквене празнике – Божић, Ускрс, славе и др. Сви хришћански празници, као и песме које су биле у њиховом склопу, нестали су под великим притиском комунистичке власти. Према речима интервјуисаних казивача, Божић је често након Другог светског рата прослављан кришом, али је временом престало његово светковање. Међутим, последњих неколико година поново се прославља доношењем бадњака на центар села и паљењем испред цркве.⁴⁵⁹ Према стеченим сазнањима, није сачувана ниједна песма везана за овај празник, као и за остале светковине које прате годишњи ритам природе.⁴⁶⁰ Најбоље су очуване песме из обреда који су везани за животни циклус (сватовске песме и тужбалице), и који се нису косили са комунистичком послератном идеологијом.

Од укупне грађе црногорског певања у Војводини, која обухвата личне и теренске снимке Данке Лајић-Михајловић, у овом раду је дато 50 репрезентативних примера. Систематизацијом одабраних напева црногорског певања у Војводини издвојено је неколико значајнијих група песама: сватовске (1-16), успаванке и песме за децу (17-19), тужбалице (20-22), песме уз игру (23-27), чобанске (28-30), љубавне (31-41), родољубиве (42-46) и забавне песме (47-50).⁴⁶¹ У савременом тренутку црногорска

⁴⁵⁶ Према: Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске...*, 17-34.

⁴⁵⁷ Видети у: Злата Марјановић, *Народна музика Грбља...*, 62.

⁴⁵⁸ Према: Јасмина Рашић, *нав. дело*, 9-15.

⁴⁵⁹ Уношење сламе у кућу на Бадње вече практикује се само у Црној Гори, док у Војводини због урбаних услова живота овај детаљ изостаје. Сами казивачи наводе да не желе да прљају паркет и кућу и да зато не уносе сламу. Међутим, меси се чесница у коју се ставља новчић и комад дреновог дрвета. Верује се да ће онај ко нађе дрен при ломљењу чеснице бити здрав у наредној години.

⁴⁶⁰ Према речима Станимирке Живковић из Сивца, њена мајка је у прошлости певала песму „Иде Божић странама, окитио гранама“, али је она није научила јер није успела да сазна текст читаве песме.

⁴⁶¹ У групи од три последња примера (47-50) налазе се поетски садржаји различите тематике који нису могли да буду уврштени у претходне групе.

песма у Војводини може се чути на свадбама, када професионални музички састави паузирају, на слави, испраћајима у војску, при раду на њиви или на концертима традиционалног стваралаштва који се организују у различитим војвођанским местима.⁴⁶² Песме које се певају у тим приликама нису садржајно везане за одређени тренутак интерпретације. Функција напева се испољава кроз поетски садржај и није, као некада, везана за време његовог извођења.

Версификациони план песама црногорског вокалног дијалекта не показује велику разноликост, јер доминирају песме осмерачке структуре, најчешће засноване на симетричној метричкој подели; у нешто мањој мери на асиметричној (укупно 29 примера симетричног осмерца и три асиметричног).⁴⁶³ Одступања од осмерачке версификације су честа у тужбалицама када се, услед импровизације текста, поред осмерца као контраст јавља и шестерац или четворосложна целина (примери бр. 20, 21 и 22). На основу података из литературе познато је да су тужбалице у матици такође засниване на осмерцу, коме се некада додаје четворосложна целина, чиме се денотира сам жанр.⁴⁶⁴

Сегмент текста из пр. бр. 20

Но, Јоване, дели брате,
а куд си се опремио?
С ким сидио, учинио?
А са твојом другарицом
што јој ружно име даде,
удовице – удна срца,
с краја твога и са троје
дјеце твоје.
Но те брате, молит 'оћу,
ако молби вајде има...

У нешто мањем броју поетски садржаји су базирани на асиметричном десетерцу,⁴⁶⁵ док само неколико напева у основи има седмерац (VII: 4,3).⁴⁶⁶ и по један шестерац, једанаестерац и тринаестерац. Асиметрични десетерац је заступљен у примерима: 4, 6, 8, 15, 16, 33, 35, 42, 44, 45, седмерац VII: 4,3 је основа примера бр. 5, 18, 25, а шестерац,

⁴⁶² Већина песама која је забележена при истраживању црногорских досељеника научена је у завичају у периоду кад су казивачице „ђевовале“ и ишле на „саборе“ и игранке.

⁴⁶³ У осмерачким стиховним структурама доминира симетрични распоред чланака стиха 4+4 (1, 2, 3, 9, 10, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 29, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 50), док је појава асиметрије 3+2+3 ређа (7, 13, 14).

⁴⁶⁴ Четворосложни додатак се некада додаје после сваког стиха, а некада без утврђеног правила. Љиљана Мустур, *нав. дело*, 14.

⁴⁶⁵ Интересантно је да је Јасмина Рашић у околини Бијелог Поља установила доминантну улогу асиметричног десетерца у вокалној пракси: *нав. дело*, 19.

⁴⁶⁶ Злата Марјановић у музичкој традицији Грбља седмерачке стихове везује за неке од песама које се певају на свадби: „напитнице“, „препојнице“ и „редице“, којима сватови наздрављају и натпевавају се. Злата Марјановић, *Народна музика Грбља...*, 71, 96.

једанаестерац и тринаестерац су забележени у по једном напеву (пр. бр. 12, 26 и 11). Сагледавањем заступљености појединих стихова у одређеним жанровима издвојиле су се сватовске песме које су, у највећем броју случајева, грађене на асиметричном и симетричном осмерцу и асиметричном десетерцу. Симетрични осмерац је, такође, основа песама за децу и тужбалица, чиме се потврђује његова доминантна улога у напевима животног циклуса.⁴⁶⁷ Преостале врсте стихова, као што је већ поменуто, нису присутне у великом броју примера, те је тешко указати на неку правилност у вези са њиховом појавом у песми одређене функције. Тако је седмерац, са по једним примером, присутан у сватовским, песмама за децу и песмама уз игру. Шестерац и једанаестерац припадају жанру сватовских песама, а тринаестерац песмама уз игру. Према исказаним подацима намеће се закључак да је симетрични осмерачки стих једна од парадигми поетског кода црногорског вокалног дијалекта.

Организација стихова у синтагматском поетском току подразумева њихово груписање на одређени начин. Најчешћи модел спајања стихова у веће целине је – римовани дистих, који се налази у основи више од половине примера. Повезивање текста у структуру римованог дистиха, као и његова честа појава у песмама различитих жанрова, издваја га као још једну поетску парадигму. Следећи пример илуструје везу више римованих дистиха (као парадигматских модела) смисаоно повезаних у синтагматски ланац (пример бр. 32):

*Планинама цвијет вене,
немам коме да га берем.*

*Коме сам га досад брала,
са њим сам се посвађала.*

*Па сад ево у сред лета,
планином се сама шетам.*

*Ој, планински, сиви доли,
имал' ико да ме воли?*

Поетска слика црногорског вокалног дијалекта, на основу изабраних примера, тек у неколико случајева садржи рефренска обогаћења. Међутим, у литератури која реферира на матично подручје, рефрени су чешћа појава.⁴⁶⁸ Очито је да за црногорски певачки исказ у Војводини није типична појава рефрена, посебно неких за које би се могло рећи да су на матичном простору устаљени. Рефрени су најприсутнији у

⁴⁶⁷ Симетрични осмерац је заступљен и у песмама уз игру, али и у веома бројној групи песама које се изводе у различитим приликама.

⁴⁶⁸ Према истраживању Злате Марјановић појава рефрена у вокалној пракси Грбља термилошки је одређена појмом *нагласак*, који се јавља у облику припева. Као типичне припевне рефрене ауторка наводи: *ој, јаворе, зелен боре, ој, ђевојко, злато моје, јој, јагње моје, јој, ружо, моја ружо, једну хоћу другу нећу*, или рефрени дужи од стиха *по ладу, по заладу, премален пољем пољем...*: Злата Марјановић, *Народна музика Грбља...*, 73-76.

свадбеним напевима и у једном случају песме уз игру, док их у осталим жанровима нема и смисаоно нису повезани са остатком текста:

Свадбене песме:

претпевни рефрен – под ружицом, под руменом (пример бр. 12)

упевни рефрен – лале, миле, маџарине (пример бр. 6)
ој, јаворе, зелен боре (пр. бр. 9)⁴⁶⁹

припев – ој, јаворе мој зелени боре (пример бр. 9)

припев – јање, моје јање, ружо, моја ружо (пример бр. 5)⁴⁷⁰

Песме уз игру:

упевни рефрен – јело, јело (пр. бр. 24)

припев – ој, моја јело (пример бр. 24)⁴⁷¹

У поетским текстовима сватовских песама редувантност је висока услед честе комбинације мотива који описују девојачку лепоту, долазак или одлазак сватова итд, те рефрена и помена главних личности (ђевојке – невесте, момка – младожење, ђевера, старог свата, сватова и осталих). Комбинацијом свих поетских елемената денотира се жанр свадбених песама. У рефренима се често помиње нека биљка или дрво: бор, јела, ружа, јавор. Семантика ових вербалних знакова лежи у тумачењу да се ради о дрвету живота, односно „дрво патријархалног рода, симбол рода“.⁴⁷² Лексеме које се понављају у одређеном временском интервалу имају улогу идентификатора конкретне обреда – свадбе, али и црногорског вокалног дијалекта. Поетски садржаји овог жанра у више наврата метафорички упућују на дрво живота, дрво које рађа и плодност која се очекује у браку:

Вишњичица род родила
од рода се саломила,
нема вишњу ко да бере,
само момче и ђевојче...

⁴⁶⁹ Идентичан рефрен заступљен је и у околини Бијелог Поља: Јасмина Рашић, *нав. дело*, 20.

⁴⁷⁰ Овакву лексему у функцији рефрена поентирала је и Јасмина Рашић у вокалној пракси Бијелог Поља: *нав. дело*, 20

⁴⁷¹ Исто.

⁴⁷² Радост Иванова је тумачила различите предмете од дрвета који се користе у току свадбе, попут барјака или других биљака, као симбол дрвета живота, вечности. У црногорским сватовским песмама симбол дрвета се проналази и у поетском тексту – рефренима. Радост Иванова, „Свадба као систем знакова“, *Кодови словенских култура, Свадба*, бр. 3, год. 3, СЛИО, Београд, 1998, 10.

Сагледавањем типичних рефрена и њихове позиционираности у напеву запажа се да доминирају припеви или комбинација припева и упевног рефрена. Само у једном случају свадбене песме „Заспала девојка“ свака мелострофа почиње претпевним рефреном под ружицом, под руменом (пример бр. 12). Његова позиција увода у мелострофу, метричка дужина већа од стихова песме и често понављање, намећу рефрен као наслов читаве песме.⁴⁷³ Тако у пракси певачи поменутој песму називају управо према речима рефрена „под ружицом, под руменом“, чиме се наглашава његова доминантна функција у напеву. Контрастни однос рефрен – стих динамизира поетску структуру и доприноси лакшем меморисању песме.

Појава рефрена у напеву и његова различита дужина од основног стиха ствара опозитни однос на пољу поетског кода. Један од таквих примера је и свадбена песма „Врела вода на валове“, чија осмерачка структура стиха добија контраст у десетерачком припеву ој, јаворе, мој зелени боре (пример бр. 9).

У Војводини су распрострањени различити облици тужења за умрлим. Данас се још увек могу чути „тужбалице“ у извођењу жена, док је мушко „лелекање“ ређа појава.⁴⁷⁴ Према речима испитаника из Савиног Села у Бачкој, мушкарци који „лелечу“ називају се „лелекачи“, а жене које туже – „тужбалице“ (исто као и форма коју изводе).⁴⁷⁵ Терминологија коју користи црногорско становништво денотира жанр, али и географски простор са кога песме потичу. Мушко нарицање за покојником није често у српској вокалној пракси, али је зато специфичност вокалног израза досељеника из Црне Горе, посебно из северног дела.⁴⁷⁶ „Лелекање“ није забележено у току сопственог теренског истраживања, али се из прикупљених података запажа да га је изводио неко од мушкараца из фамилије, најчешће за уваженог члана породице.⁴⁷⁷ Староседелачко становништво у војвођанским селима исмевало је речитативно исказивање жалости мушкараца, јер је то за њих био потпуно непознат начин изражавања туге. „Лелек“ изводи особа долазећи близу куће умрлог и представља „неку врсту најсажетије карактеристике човјека и његовог живота“.⁴⁷⁸ Ово је специфична речитативна форма која није версификационо фиксирана, за разлику од тужбалица које су мелодијски одређеније и засноване на симетричном осмерцу.

⁴⁷³ На подручју Србије честа је појава именовања читаве песме према рефрену; Димитрије Големовић, *Рефрен у народном певању (од обреда до забаве)*, Реноме – Бјељина, Академија уметности – Бања Лука, Београд, 2000, 73-78.

⁴⁷⁴ У низу студија објављених о црногорском певању, посебно место заузима рад Љиљане Мустур, у коме су дате основне карактеристике „тужбалица“ и „лелекања“ у Црној Гори. Грађа која је приложена садржи 25 тужбалица и пет примера лелекања. Ова појава је разматрана на примерима прикупљеним из неколико области: Стара Црна Гора, Брда, Зета и Црногорска Херцеговина. Ljiljana Mustur, *Tužbalica i lelek u Crnoj Gori (Bobija, Cetiwe, Titograd, Kući, Nikšić, Šavnik)*, diplomski rad, FMU, Beograd, 1986.; Видети: Dimitrije Golemović, *Muzička tradicija Crne Gore* (audio kasete i studija)..., 1996.

⁴⁷⁵ „Тужбалица“ је назив који је заступљен и у Црној Гори за форму излагања музичко-поетског текста, а жена која је изводи назива се: „тужбарица“ (Шавник, Цетиње), „тужбалица“ (Титиград), „тужилица“ (Никшић), „ђекалица“ или „тужбарица“ (Бобија). *Исто*, 7.

⁴⁷⁶ При испитивању вокалног наслеђа Боке Которске Злата Марјановић-Крстић је наишла на податак међу казивачима који су тужење везивали више за континентални део Црне Горе него за приморски. Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске ...*, 34.

⁴⁷⁷ Колико је познато, Љиљана Мустур се до сада једина бавила проучавањем „лелека“ као облика мушког нарицања у Црној Гори. Љиљана Мустур, *нав. дело*.

⁴⁷⁸ *Исто*, 9.

У Војводини, као и у Црној Гори, тужило се искључиво у току дана, и то од часа смрти до сахране, али и касније након четрдесет дана, пола године, године, али и после више година. Тужење је представљало вештину која се „увежбавала“ ван контекста, у току младости, јер се у тужбалицама мора остварити „узвишени тон као у похвалним песмама“.⁴⁷⁹ Веома је занимљив начин на који се конципира тужбалица, при чему се садржај импровизује у осмерачкој версификационој равни. Почетни стих је сродан већини примера, јер се у уводу тужбалица обраћа умрлом речима „’Оћу с тобом мало зборит“, што је типично и за један део тужбалица забележених у Црној Гори.⁴⁸⁰ У наставку она спомиње фамилију умрлог, а онда „комуницира“ са својим рођацима и осталима који су преминули (видети у прилогу пр. бр. 20 и 22). Садржај тужбалица који денотира жанр односи се на опис туге код сродника за умрлим (пр. бр. 21), или опис „новог дома“ у који се покојник упутио (пр. бр. 20). Конотативни аспект садржаја исказан је у успостављању комуникације са светом умрлих и социјалној улози тужбалице као дела церемонијала којим се покојник испраћа у „вечну кућу“.

На плану поетског садржаја може се апострофирати низ појава везаних за смену редоследа речи у стиху или излагања појединих слогова речи. Инверзија полустихова је најчешћа, при чему се прво излаже други полустих па тек онда први или стих у целини. Овај поредак у склопу стиха указује на специфичан однос чланка стиха чија инверзија доводи до „скривања“ смисла који се успоставља тек излагањем читавог стиха као синтагматског ланца:

Горо веља, ој, Врсуто, горо веља (пример бр. 43)

Разговоре, пјесмо моја, разговоре (пример бр. 34)

Па до горе, од Берана па до горе (пример бр. 37)

Драги прије, што не рече драги прије (пример бр. 38)

Оног дана, знаш драгане, оног дана (пример бр. 36)

У низу могућности рада са текстом који се уочавају у сфери поетског кода, примећује се у неким случајевима излагање непотпуних речи (са изостављањем појединих слогова) или елизије, односно губљење крајњег вокала у речи. Контраст који се јавља у садржају песме заснован је на супротстављању целих речи у стиху и делова речи:

...Вишњи... вишњичица род родила (примери бр. 2 и 3)

Дурмитор’, Дурмиторе, Дурмитор’, Дурмиторе... (пример бр. 42)

На основу анализе поетског кода могу се извести најизразитије парадигме које чине основу црногорског вокалног дијалекта као што су: специфични садржаји везани за поједине жанрове (тужбалице и свадбене песме), симетрични осмерац, рефрени, најтипичнији за сватовске песме (у којима се помињу различите биљке или дрвеће), римовани дистих, инверзија полустихова и елизија. Изложене парадигме не морају

⁴⁷⁹ Исто.

⁴⁸⁰ Љиљана Мустур, *нав. дело*, 41, 42, 52, 54, 55, 62, 64.

бити део истог поетског текста, али се у неким случајевима могу и комбиновати. Наиме, некада се може изложити текст симетричног осмерца у римованом дистиху или све то уз инверзију чланака стиха. Међутим, занимљиво је да се инверзија никада не комбинује са елизијом, јер је очито да би слушаоци теже схватили текст.

5. 3. Музички кôд

Морфолошке особености црногорских песама могу бити условљене бројем извођача и понављањем стихова или њихових делова. Мелострофа сачињена од једног мелостиха представља најједноставнију једноделну форму карактеристичну за солистичко извођење песама за децу, тужбалица или песме уз игру (пр. бр. 18, 20, 21, 22 и 26).⁴⁸¹ Једноставно обликоване мелострофе су реткост у црногорској пракси, насупрот групном певању и вишеделно конципираним мелострофама.

Напеви црногорског вокалног дијалекта најчешће су засновани на уводним сегментима које излаже солиста, а касније му се прикључују остали извођачи. Не може се установити правило везано за наступ групе, јер је у сваком примеру моменат када се прикључују остали певачи другачије уређен. У појединим песмама група наступа после неколико солистички изведених слогова (пример бр. 2, 3, 16, 34, 37, 38...), док се у другим случајевима изводи читав стих (пример бр. 7, 13, 24, 30, 32, 33, 35, 46, 47, 49...) или дистих (пример бр. 28, 29, 31, 40, 41, 50...). Концепција *solo-tutti* често намеће дводелност⁴⁸² напева при извођењу једног стиха који се понавља,⁴⁸³ односно четвороделност ако се ради о понављању дистиха. Већина примера из прилога углавном је базирана на монотематским музичким целинама (означеним као **A**), које се понављају у току мелострофе са мање **A₁** или више измена **Av**.⁴⁸⁴ При понављању мелостиха разликују се форме у којима не постоји проширење у виду рефрена или дела стиха (нпр. 1, 11, 17, 44 и др.) од оних у којима је присутно у различитим видовима. Проширења су ређа појава и реализују се на само једном стиху дводела (пр. бр. 2, 4, 6), а чешће у оба дела облика (7, 8, 14, 15, 16, 23, 34, 35, 36, 37, 38, 43). Увећање мелостиха ствара сложене синтагматске целине и може се испољити на различите начине: понављањем појединих речи, понављањем првог чланка или другог чланка стиха и појавом рефрена на почетку или на крају стиха:

⁴⁸¹ Песма уз игру бр. 26 преузета је од Данке Лајић-Михајловић и вероватно није једноделна само зато што је солистички изведена, већ зато што се пева у једноставнијој форми. Црногорци изводе песме уз игру групно, тако да овај напев представља изузетак, вероватно начињен због немогућности да се обезбеди још певача.

⁴⁸² Дводелност је основа обликовања мелострофа у певачком наслеђу Бијелог Поља: Јасмина Рашић, *нав. дело*, 20.

⁴⁸³ Понављање стиха доводи до стварања удвојене строфе: Изаљиј Земцовски, „Прилог проучавању строфике народних песама (из јужнословенско-руских паралела), *Народно стваралаштво – Folklor*, VII/25, Београд, 1968, 61.

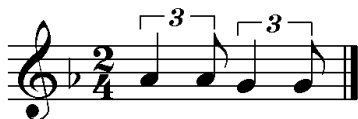
⁴⁸⁴ Однос мелодијских компонената исказан је симболима какве је предложио Димитрије Големовић изражавајући мањи ниво промене бројевима **A₁ A₂...**, или већи ниво промене словом **v**: **Av**, **Avv...**: О. Васић, Д. Големовић: Народни музичар Крстивоје Суботић, *Истраживања I, Ваљевска Колубара: етномузикологија и етнокореологија*, Ваљево, 1984, 28-31.

a₁.. a₁ a₂	(пр. бр. 35)
a₁ a₁ a₂ или a₁ a₁ a₂ a₃	(пр. бр. 7, 8, 14, 15 ...)
a₂ a₁ a₂	(пр. бр. 34, 43 ...)
r₁ r₂ a₁	(пр. бр. 12)
a₁ a₂ r₁ a₁ a₂ r₂	(пр. бр. 24)

Удвојени дистих се испољава на бази монотематске структуре (пр. бр. 31, 27, 28, 39, 40, 41, 45, 46, 49, 50 и др.), или ређе у основи има два различита дела облика **А В** (пр. бр. 32, 33, 47 и др.). У синтагматском низу два хетерогени музички материјали могу имати додатке када се уланчавају проширењем мелостихова непотпуним чланком стиха **a₁... a₁ a₂** (пример бр. 30). Сумирањем свих података изнетих у анализи макроструктуре издваја се закономерност у обликовању мелострофе црногорских напева заснована на понављању стиха или дистиха. Сегментирање текстуалне целине у склопу мелостиха, односно понављање делова стиха, појединих речи или појава рефрена, додатно усложњавају садржај. Међутим, немогуће је извести било какву закономерност типичну за одређени жанр, а испољену у обликовању мелострофе.

У већини грађе мелодика је заснована на јасно уређеним музичким реченицама, изузев у примеру бр. 31, који је саграђен на основу понављања једнотактног мотива. Ова појава није забележена у другим песмама и непознато је да ли је припадала неком обредном садржају у прошлости. Крајње је необично да се читава мелострофа заснива на непрекидном понављању малог музичког сегмента:

Сегмент из пр. бр. 31



Метрика музичке компоненте најчешће се испољава кроз „ритам покрета“,⁴⁸⁵ „краће и брже пјесме“, како кажу поједини испитаници, док су *rubato* напеви ређи. Мало је песама код којих не постоји јасна метричка слика (примери бр. 4, 5, 6, 11, 14, 20, 21, 22). Неки од ових примера су преузети из рада Данке Лајић-Михајловић, онако како их је ауторка записала – без јасно назначене мере, мада се могу метрички одредити комбинацијом два метричка система (двочетвртинске и четворочетвртинске мере у примеру бр. 5, двочетвртинске и трочетвртинске мере у примеру бр. 4, или трочетвртинске и четворочетвртинске у примерима 6, 11, 14). Јасну метричку слику немају само тужбалице (примери бр. 20, 21 и 22), услед специфичног излагања музичко-поетског текста, са мање израженим ритмичким пулсом мелодије. Већина песама Црногораца из Војводине заснована је на дводелној метричкој структури


⁴⁸⁵ Силабични принцип одликује и песме околине Бијелог Поља: Јасмина Рашић, *нав. дело*, 22.

(пример бр. 1, 2, 3, 8, 12, 15, 17, 18, 42, 43, 44, 33, 31, 34, 37, 35, 25, 24, 26, 23), троделној (пример бр. 13, 16, 28, 46, 39, 40, 41), или комбинацији дводелног и троделног метра (пример бр. 48). „Аксак“ ритам се процентуално јавља у мањем броју песама, али није реткост ни случајност у црногорском вокалном идиому. У прилогу овог рада заступљен је у једном од најпопуларнијих свадбених напева (пример бр. 9 и 10). Сагледавањем ритмичке компоненте црногорских напева закључује се да је њихова специфичност покретљива мелодијска кривуља са израженим „ритмом покрета“. У склопу тако изложеног музичког текста носилац слога је најчешће четвртина или осмина ноте. Застој на половини као носиоцу слога је реткост и јавља се само у неколико случајева: на почетку мелодијске линије (у примерима бр. 12 и 20), при наступу новог чланка стиха (примери бр. 5 и 7), у тренутку појаве рефрена (примери бр. 4 и 24), или у каденцијалним застојима (примери бр. 11, 21 и 39). Већину црногорских песама карактерише силабичност током целе песме или преовладава као вид организације метроритма у појединим примерима. Иако понекад напеви нису у потпуности силабични, повремена појава овог начина организације метроритма или бржа смена слогова дају утисак да је читав мелодија изложена по овом принципу.

У погледу метрике мелострофе установљено је да су мелостихови често изометрични – имају једнак број слогова. Међу таквим мелострофама већи је број оних које ритмички образац првог мелостиха задржавају и у другом, па су најчешће мелострофе са изометричним и изоритмичким мелостиховима. У оквиру најбројнијих осмерачких и десетерачких организација стиха могуће је установити метроритмичке обрасце чијом се комбинацијом добија укупна метроритмичка слика мелострофе. Код стихова симетричног осмерца парна ритмичка подела доноси три могуће парадигматске целине ритмизовања четворосложних сегмената:


 (примери бр. 1, 2, 3, 17, 18, 32, 34 ...)

 (примери бр. 29, 46, 40, 41, 49, 50...)

Међутим, у „аксак“ ритму четворосложни модел се специфично ритмизује 

(пр. бр. 9 и 10). Већина осмерачких напева садржи комбинацију изложених модела у синтагматском низу или је заснована на понављању једног. Следи приказ неколико најчешћих метричких синтагми симетричног осмерца, од којих је прва најзаступљенија у сватовским песмама:

 (пр. бр. 1, 2, 3, 17)

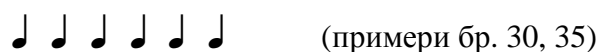
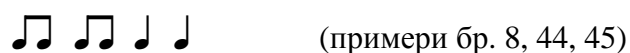
 (пр. бр. 13, 39, 40, 41, 46, 49, 50)

 (пр. бр. 18, 24, 30, 35)

У оквиру једног примера осмишљеног на бази римованог дистиха симетричне осмерачке основе стварају се сложеније метроритмичке синтагме.



Поред исказаних образаца четворосложних осмерачких ритмичких структура могуће је издвојити и два појавна облика шестосложне целине асиметричног десетерца:⁴⁸⁶

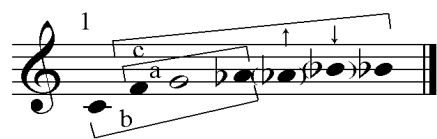


Уланчавањем четворосложних и шестосложних метроритмичких парадигми у десетерачку метроритмичку синтагму настају разноврсне комбинације низова:⁴⁸⁷



Интересантно је да уколико је римовани дистих који се понавља заснован на асиметричном десетерцу, други стих дистиха (као и сви остали) има исту метроритмичку структуру као и први.

Песме Црногораца у Војводини припадају темперованом систему и мало је напева код којих је интонациона нестабилност појединих тонских висина исказана коришћењем стрелица са смером навише или наниже (пр. бр. 20, 22, 33, 34). Тонски низови песама су сумирани и исказани кроз три лествична обрасца, од којих су два дијатонска и један хроматски. У оквиру сваког обрасца уведене су словне ознаке којима се додатно прецизира тачан обим појединих мелодија. Тако први образац, који је у основи молски, односно садржи малу секунду изнад финалиса, карактеришу три словне ознаке **a**, **b** и **c**. Ознака **1a** се односи на молски трикорд, који је најчешћи у свадбеним песмама (пр. бр. 1, 2, 4, 5, 17 и 31). Понекад се тонски материјал овог обрасца може проширити у правцу наниже – молски трикорд са субквартром **1b** (пр. бр. 3), или за секунду навише, чиме се добија молски тетракорд **1c** (пр. бр. 20, 23, 29, 32).



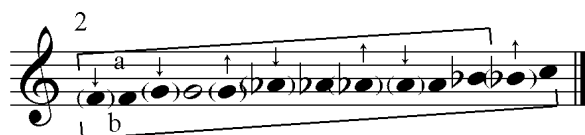
⁴⁸⁶ Први начин ритмизовања шестосложне структуре заступљен је највише у сватовским песмама. Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 46.

⁴⁸⁷ Идентични метрички низови типични су за сватовске песме Црногораца у Војводини. *Исто*.

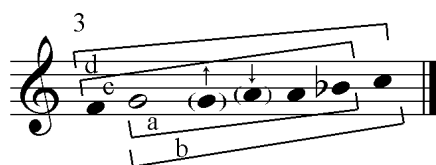
Посебна варијанта овог обрасца представљена је проширењем молског трикорда полустепеном навише, чиме је амбитус мелодије уоквирен умањеном кوارтом **1d** (пр. бр. 28).



Други лествични образац је хроматски и заснован је на појави променљивих тонских висина у обиму кварте **2a** (пр. бр. 7, 24, 30, 33, 34, 35 и 42, 47) или квинте **2b** (пр. бр. 21).⁴⁸⁸ Примери који илуструју овај образац садрже у мелодијској линији две различите вредности хиперфиналиса, полустепен и степен навише од финалиса. Приказани образац није жанровски условљен и заступљен је у свадбеној песми, тужбалици, песми уз игру, а највише у песмама које се изводе у различитим приликама.



Трећи образац базиран је на великој секунди изнад финалиса и испољава се у четири облика. Са по једним примером су заступљене варијанте овог обрасца у виду трикорда **3a** (пр. бр. 6), тетракорда **3b** – $g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 15) или пентакорда **3d** – $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 16). Најчешћа појава овог обрасца у црногорском вокалном дијалекту базирана је на дурском тетракорду **3c** (пр. бр. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 25, 26, 27, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49 и 50).⁴⁸⁹ Заступљеност овог обрасца је највећа у свадбеним песмама, али и у песмама за децу, песмама уз игру и песмама које се везују за различите прилике. Тонски материјал овог обрасца је парадигма на нивоу лествичних образаца услед своје високе фреквентности. Са по једним примером су заступљене варијанте овог обрасца у виду трикорда **3b** (пр. бр. 6), тетракорда **3c** – $g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 15) или пентакорда **3d** – $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 16).



⁴⁸⁸ Хроматски низови типични су и за вокалну праксу околине Бијелог Поља: Јасмина Рашић, *нав. дело*, 21.

⁴⁸⁹ Примери бр. 36 и 37 садрже у мелодијском току тон as^1 који се у виду украса јавља само једном у оквиру мелострофе, што је занемарљиво, те су сврстани у групу образаца заснованих на дурском тетракорду.

Као што је речено, мелодијска линија црногорских напева креће се у једногласном току или хетерофоној фактури. Хетерофонија је најчешћи облик двогласног извођења не само у Војводини, већ и у Црној Гори.⁴⁹⁰ Некада се двоглас остварује само у каденци, полукаденци или у току напева, без одређеног правила. Повремена појава двогласа у песмама Црногораца из Војводине подразумева извођење секунде између финалиса и хипофиналиса. Уколико се две секунде сукцесивно смењују, онда се ради о понављању истих тонских висина, а не о извођењу паралелних секунди. Из овога следи да су секундна сазвучја повремена и наступају у смени са једногласним извођењем. У музичким реализацијама ритмичко трајање овог сазвука не прелази вредност четвртине и представља својеврсну звучну парадигму дијалекта:

Сегмент из пр. бр. 2

♩ = 96

Род ро - ди - ла, виш - њи, виш-њи-чи-ца род ро - ди - ла.

Сегмент из пр. бр. 30

tutti

... ба - на. Чу - вам, чу - вам ов - це по пла - ни - ни са - ма ни - ђе, ни - ђе ни - ког од на - ших чо - ба - на.

⁴⁹⁰ Видети: Dimitrije Golemović, *Muzička tradicija Crne Gore* (audio kasete i studija)..., 7-9; Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске...*, 58; Јасмина Рашић, *нав. дело*, 23; Злата Марјановић, *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње...*; Злата Марјановић, *Народна музика Грбља...*

На ниво парадигме се може поставити и начин каденцирања, јер се мелодика напева до финалиса најчешће креће поступно. У случају двогласног извођења каденцирајућа формула се изводи покретом од унисона ка секунди или обратно:



или



Најтипичнији начин орнаментике у вокалној пракси Црногораца у Војводини представљају морденти и „квоцајући звуци“, односно фалсетно изведени тонови у виду предударара или постударара. Овакав вид украшавања мелодике представља спецификум звучног обогаћивања који је присутан и на матичном подручју.⁴⁹¹ „Квоцајући звуци“ се реализују као самостални украси (пример бр. 12), или у комбинацији са другим предударарима (пример бр. 43):

Сегмент из пр. бр. 7

solo

Ђе - вој - ко, Ђе - вој - ко злат-на

tutti

ја - бу - ко. Ђе - вој - ко, Ђе - вој - ко ...

Сегмент из пр. бр. 24

solo

Са - дих је - лу на ка - ме - ну, је - ло, је - ло ...

tutti

⁴⁹¹ О томе видети: Dimitrije Golemović, *Muzička tradicija Crne Gore* (audio kasete i studija)..., 8; Јасмина Рашић, *нав. дело*, 22; Злата Марјановић, *Народна музика Грбља ...*, 97-98.

Поред модела који се истичу на плану метроритма констатовани су и мелодијски модели реализовани у оквиру приказаних тонских структура. Појаву одређених мелодијских модела у оквиру црногорског вокалног система међу првима је приметио композитор Никола Херцигоња.⁴⁹² Многи досадашњи истраживачи црногорске певачке праксе констатовали су, а неки од њих и издвојили, одређене мелодијске моделе карактеристичне за овај вокални дијалекат.⁴⁹³ Примери који илуструју црногорски вокални дијалекат у овом раду већином су хетерогене мелодијске структуре, те није било могуће у неким случајевима сврстати их у одређене типове. Зато је узето у разматрање десет образаца, од којих су неки типични за већину жанрова, а други за поједине жанрове. Првих седам модела су општежанровски, односно могу се јавити у више жанрова, док су остали (од седмог до десетог) карактеристични за сватовске песме.

Први мелодијски образац својствен је песмама различитог садржаја: сватовским (пр. бр. 13), уз игру (пр. бр. 27), љубавним (пр. 39, 40 и 41), родољубивим (пр. бр. 46) и забавним (пр. бр. 49 и 50). Метричка основа симетричног осмерца се реализује у трочетвртинској мери у оквиру дурског тетраchorда $f^1-g^1-a^1-b^1$. Овај модел један је од најпопуларнијих код Црногораца у Војводини и матици.⁴⁹⁴ Мелодијску линију чине два силазна таласа, од којих је сваки носилац по једног стиха у дистиху (**a₁ a₂ b₁ b₂**). Сваки силазни талас, као синтагматска целина, састоји се од две једнотактне мотивске ћелије повезане поступним кретањем. Енергетски потенцијал фиксиран је у почетном, највишем тону мелодије, који се понавља и условљава даље кретање енергије. У току мелострофе читава структура се излаже два пута:

Мелодијски модел бр. 1



У групу типичних мелодијских образаца, карактеристичних за песме различитог садржаја, спада и следећи који се најчешће среће у: сватовским (пр. бр. 11), љубавним (пр. бр. 36, 37 и 38) и родољубивим песмама (пр. бр. 43 и 44). Неке варијанте овог модела су базиране на осмерачкој метрици стиха и дводелном метру мелодије (пример бр. 37, 43), а има и примера у којима се осмерац комбинује са троделом или аксак ритмом (примери бр. 36, 37 и 38). Један напев из групе сватовских песама у основи има

⁴⁹² Према: Злата Марјановић, *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње* ..., 5.

⁴⁹³ Данка Лајић-Михајловић и Злата Марјановић су класификовале прикупљену грађу истичући типичне мелодијске моделе: Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске*..., 53-56; Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*; Злата Марјановић, *Народна музика Грбља*.

⁴⁹⁴ Приказани модел може се срести у многим публикацијама најчешће код сватовских напева: Миодраг А. Васиљевић, *нав. дело*, 285 (пр. бр. 389), 296 (пр. бр. 404); Јасмина Рашић, *нав. дело*, 32 (пр. бр. 32), 47 (пр. бр. 56); Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 70; мр Злата Марјановић, *Народна музика Грбља*..., 88.

тринаестерац са мелодиком чија је метроритмичка пулсација комбинација двочетвртинске и трочетвртинске мере (који је прузет из литературе а у прилогу је под пр. бр. 11). Поред њега, специфичан је и напев родољубивог садржаја чија се организација стиха одвија у оквиру асиметричног десетерца (пр. бр. 44). Мелодијску кривуљу другог обрасца Црногорци популарно називају *црмнички оро*, а грађена је на тонској основи $f^d-g^l-a^l-b^l$. Најтипичнији начин конципирања модела садржи поновљен осмерачки стих са унутрашњом структуром која подразумева инверзију текста **a₂ a₁ a₂** (пример бр. 36, 37 и 38). У мањем броју случајева излаже се стих у целини као што је случај у тринаестерачки испеваној сватовској (пр. бр. 11) и десетерачкој родољубивој песми (пр. бр. 44). У погледу мелодијске архитектонике модел се може исказати на два начина од којих је први 2а, базиран на поступном кретању (пр. бр. 36, 37, 38 и 44). Иницијални сегмент једне успаванке (пр. бр. 19) кореспондира са почетним делом модела 2а. Друга варијанта модела – 2б карактеристична је по квартном скоку навише који се поступно спушта на финалис g^l .⁴⁹⁵ Поједине реализације модела 2б у неким деловима музичког тока садрже секундни сазвук који је у самом инваријантном облику означен тако да је висина другог гласа у двозвуку уписана у заграду (јер постоје и једногласно изведене варијанте).

Мелодијски модел бр. 2а



Мелодијски модел бр. 2б



Трећи модел се ишчитава у свадбеним песмама (пр. бр. 1, 2, и 3) и једном примеру успаванке (пр. бр. 17). У његовој основи је осмерац симетричне структуре, а мелодијска линија се одвија у оквиру молског трикорда $f^d-g^l-as^l$ и популарна је под називом *Зетско коло*.⁴⁹⁶ Једна од варијаната модела има тетратонски низ проширен субквартном $c^l-f^d-g^l-as^l$ (пр. бр. 3). Метричка линија мелодијског тока се реализује у двочетвртинској мери и два пута изведеном стиху у току мелострофе са различитим распоредом чланака стиха:

⁴⁹⁵ Варијанте овог модела забележили су у својим збиркама Миодраг А. Васиљевић и Злата Марјановић-Крстић. Миодраг Васиљевић, *нав. дело*, 221 (пр. бр. 303), 350 (пр. бр. 473), 409 (пр. бр. 552); Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске...*, 55.

⁴⁹⁶ У литератури се помиње најчешће као сватовски напев: Миодраг А. Васиљевић, *нав. дело*, 6 (пр. бр. 7), 119, (пр. бр. 179); Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске ...*, 55; мр Злата Марјановић, *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње ...*, 124 (пр. бр. 122); Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 60-61; Злата Марјановић, *Народна музика Грбља ...*, 91.

$a_1 a_2 a_1 a_2$ (пример бр. 1 и 17), $a_1 a_2 a_1... a_1 a_2$ (пример бр. 3) $a_2 a_1... a_1 a_2$ (пр. бр. 2). У погледу музичке архитектоники уочавају се два динамична сегмента уоквирена краћим статичним деловима. Сваки сегмент карактерише почетно репетитивно понављање хипофиналиса као припрема за даљи поступни покрет. Кроз синтагматски мелодијско-ритмички ток уочавају се две метроритмичке парадигме спроведене у склопу два мелодијска сегмента – првом тротактном и другом четворотактном.

Мелодијски модел бр. 3



Мелодијски модел који је означен као четврти јавља се у чобанским (пр. бр. 29), љубавним (32 и 33) и родољубивим песмама (пр. бр. 42). Модел има три различита вида испољавања од којих је први – 4а грађен на дистиху симетричне осмерачке метрике $a_1 a_2 b_1 b_2$ (пр. бр. 29 и 32). Мелодика исходи из тонског оквира $f^1-g^1-as^1-b^1$ тако што се почетни сегмент базира на смени финалиса и хиперфиналиса након чега следи терцни скок навише и смирење у виду поступног кретања до финалиса. У напевима који су повремено двогласне основе сазвук секунде се јавља у медијалним и каденцијалним деловима. Варијанта модела 4б може бити заснована на десетерачком дистиху и мелодијској контури у оквиру тонског потенцијала $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 33). У току модела два пута се достиже климакс: први пут кроз поступно кретање навише, а други пут скоком навише након чега долази до смирења. Кроз варијанту модела обележену са 4в издваја се још једна могућност у оквиру које се реализује напев десетерачког дистиха (пр. бр. 42). На тонској основи $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ одвијају се две опозитне мелодијске линије: у првој доминира терцни покрет навише са сниженим хиперфиналисом, а у другој таласаст ток са повишеним хиперфиналисом.

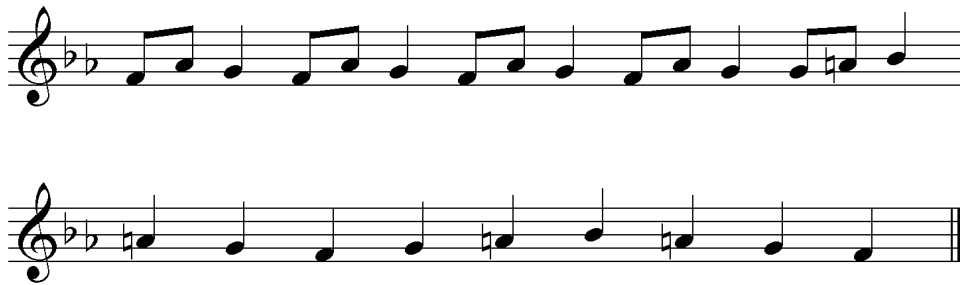
Мелодијски модел бр. 4а



Мелодијски модел бр. 4б



Мелодијски модел бр. 4в



Пети мелодијски модел јавља се у песмама које су сватовске (пр. бр. 8) и уз игру (пр. бр. 25). Метричка структура стиха испољава се у виду асиметричног десетерца (пример бр. 8) или седмерца (пример бр. 25). Мелодика обрасца се реализује у оквиру дурског тетракорда $f^1-g^1-a^1-b^1$ кроз две парадигматске мелодијске целине: поступно од најнижег до највишег тона амбитуса и назад до финалиса.⁴⁹⁷ Овако профилисана основна линија базирана је на дистиху – $a_1 a_2 b_1 b_2$ (пример бр. 25) или поновљеном чланку стиха $a_1 a_1 a_2$ (пример бр. 8). Читава синтагма понавља се још једном у току мелострофе чиме се усложњава музичко-поетска структура исказана у двочетвртинском метричком току. Скоро идентичан модел среће се и у матичном географском простору, најчешће у песмама које се певају на крсној слави, сјелима или уз игру.⁴⁹⁸

Мелодијски модел бр. 5



Шести модел обједињује напеве који припадају групи чобанских (пр. бр. 30) и љубавних песама (пр. бр. 35). Поетска равна је десетерачке версификације и може се изразити у виду дистиха са непотуним првим чланком првог стиха $a_1... a_1 a_2 b_1 b_2$ (пр. бр. 30) или поновљеног стиха $a_1... a_1 a_2 a_1 a_2$ (пр. бр. 35). Модел карактерише мелодика

⁴⁹⁷ Слични модели заступљени су у напевима Боке Которске и у тонским записима Николе Херцигоње: Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске*, Удружење композитора Црне Горе, Подгорица, 1998, 54; Злата Марјановић, *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње ...*, 47 (пр. бр. 12), 48 (пр. бр. 13 и 14), 52 (пр. бр. 19).

⁴⁹⁸ Видети у: Миодраг А. Васиљевић, *нав. дело*, 8 (пр. бр. 10), 11 (пр. бр. 15); Злата Марјановић, *Народна музика Грбља*, Нови Сад, 2005, 86.

у оквиру низа $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ тако што се у првом делу тока јавља висина a , а у другом његова снижена варијанта as .

Мелодијски модел бр. 6



Поред мелодијских модела који су типични за већину жанрова постоје и они карактеристични само за сватовске песме. Из приложене грађе издвојена су три таква обрасца која у овом раду нису заступљена великим бројем примера, али су репрезентативни за црногорску вокалну праксу и често се налазе у литератури. Тако је седми мелодијски модел, у овом раду издвојен као сватовски, у литератури представљен као парадигма црногорског вокалног исказа.⁴⁹⁹ Мелопоетска целина модела заснована је на асиметричном осмерцу и проистиче из хроматског $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 7) или дурског тетракорда $f^1-g^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 14), крећући се у комбинацији трочетвртинске и четворочетвртинске мере (примери бр. 7 и 14). Асиметрични осмерац структуре 3+2+3 разлаже се на чланке стиха тако да музичка целина садржи поетску равну сегментирану у облику $a_1 a_1 a_2 a_3$, при чему тросложна основа стиха кореспондира са троделним метром мелодије. Сваки чланак стиха исказан је мелодијском линијом која је силазна и представља мотивску парадигму напева. Почетни мотив је основа модела и наглашава важну улогу највишег тона са кога се мелодика поступно спушта. Након понављања овог мотива следи мелодијско смирење на финалису. Читава синтагма се у току напева изводи два пута, дајући напеву целовиту слику и стварајући заокружену форму мелострофе. У завршном сегменту модела јавља се секундни сазвук између финалиса и хипофиналиса:

Мелодијски модел бр. 7



⁴⁹⁹ Пети мелодијски модел који је означен као сватовски у литератури се такође јавља у истој функцији, а понекад и као песма уз игру: Видети: Миодраг А. Васиљевић, *нав. дело*, 5 (пр. бр. 5.); Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 71; Злата Марјановић, *Народна музика Грбља...*, 87-88.

Осми мелодијски модел је везан за сватовско певање и грађен на поетској структури асиметричног десетерца (пр. бр. 15 и 16). Модел се реализује у оквиру дурски оријентисаног пентакордалног поља.⁵⁰⁰ Мелодијско исходиште представља репетитивно извођење хиперфиналиса са скоком на кулминациони, највиши тон напева и поступно спуштање у каденци. Овако конципирана линија одвија се у двочетвртинској мери и два пута изложеним првим полустихом асиметричног десетерца **a₁ a₁ a₂**.

Мелодијски модел бр. 8



Девети мелодијски модел такође је заступљен у сватовским песмама Црногораца, како у Војводини тако и у Црној Гори.⁵⁰¹ Версификација поетског тока исказана је у симетричном осмерцу, а мелодика се креће у оквиру дурског тетракорда $f^1-g^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 9 и 10). Музичка линија исходи из два различита тематска језгра заснована на дистиху **a₁ a₂ b₁ b₂** (пример бр. 10) или стиху са рефреном еквивалентне дужине **a₁ a₂ r₁ r₂** (пример бр. 9). Почетна мелодијска мисао креће се у два наврата од хипофиналиса до највишег тона мелодије, затим се спушта поентирајући силазни ток од b^1 до g^1 , а након тога од as^1 до g^1 . Аксак мера 5/8 је инваријантна јединица приказаног модела и најчешће се јавља у подели од две ритмичке групе: првој сачињеној од две осмине и другој од осмине и четвртине.

Мелодијски модел бр. 9



Десети модел је исказан кроз две варијанте 10а и 10б које карактерише мелодијска линија на основи трикорда $f^1-g^1-as^1$ и почетном терцном скоку навише (пр. бр. 4 и 5). Обе варијанте модела подразумевају различиту версификацију стиха заступљену у сватовским песмама. У првом случају – 10а, то је десетерачки стих са уметнутим

⁵⁰⁰ Варијанте овог модела заступљене су и у вокалној пракси Бијелог Поља: Јасмина Рашић, *нав. дело*, 42 (пр. бр. 40).

⁵⁰¹ У црногорској вокалној пракси Грбља Злата Марјановић је овај мелодијски модел означила као типичан за сватовске песме и поједине божићне напеве. Међутим, ауторка је метричку основу напева бележила у петчетвртинском такту, што је на неки начин аугментација уобичајенијег такта пет осмина: Видети: Злата Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске...*, 55; Јасмина Рашић, *нав. дело*, 35 (пр. бр. 21); Злата Марјановић, *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње...*, 89 (пр. бр. 75), 90 (пр. бр. 76); Злата Марјановић, *Народна музика Грбља...*, 87; Метричку структуру пет четвртина забележио је и Миодраг А. Васиљевић, *нав. дело*, 403, 544.

рефреном и поновљеним другим чланком стиха $a_1 r_1 a_2 a_2$ (пр. бр. 4), а у другом 10б седмерац са припевом $a_1 a_2 r_1 r_2$ (пример бр. 5). Поред тога, прва варијанта је конципирана једногласно, а друга двогласно са доминантним секундним сазвучима у другом делу модела:

Мелодијски модел бр. 10а



Мелодијски модел бр. 10б



Неки примери сватовског певања из прилога (пр. бр. 6 и 12) нису сродни приказаним моделима, али су заступљени у литератури и показују еквивалентност са напевима истог жанра.⁵⁰² У првом случају поетски ток у синтагматском ланцу подразумева стих десетерачке версификације на кога се надовезује осмерачки рефрен и други чланак стиха $a_1 a_2 r_1 r_2 a_2$ (пр. бр. 6). Мелодија напева је таласаста на основи трикорда $g^1-a^1-b^1$. Други напев карактерише дужи претпевни рефрен на кога се надовезује шестерачка основа стиха $r_1 r_2 a_1$ (пр. бр. 12) испевана у оквирима дурског тетра хорда.

Од три напева који припадају групи успаванки и песама за децу један је груписан у постојеће мелодијске моделе (пр. бр. 17), док друга два не показују сличност ни са једним обрасцем (пр. бр. 18 и 19). Међутим, оба примера су међусобно сродна по почетном двотактном мотиву:



⁵⁰² Примери бр. 6, 11 и 12 кореспондирају са мелодијским моделима сватовског певања које је у својој студији издвојила Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 67-69, 76-77.

У једном од примера приказани мотив је основа за изградњу једноставне једноделне мелострофе на основи седмачке структуре (пр. бр. 18), а у другом је основа сложеније мелострофе грађене на осмачком стиху који се излаже само једном у току мелострофе (пр. бр. 19). Сваки чланак стиха је заснован на истом мотиву, што условљава његово понављање два пута у првој, другој и четвртој мелострофи. Међутим, у трећој мелострофи се видно варира мелодијска и ритмичка компонента, а у завршној – петој, излаже се каденцирајући мелодијски образац.

Специфичност тужбалица огледа се у мелодици која се најчешће варира у свакој мелострофи, па су зато неке од њих записане у целини (пр. бр. 21 и 22) или су посебно означени делови који се другачије изводе (пр. бр. 20).⁵⁰³ При излагању поетског текста који је у осмачкој основи контраст се постиже повременим скраћењем стиха на четворосложну (пр. бр. 20 и 22) или шестосложну синтагму (пр. бр. 21 и 22). Мелодијска линија се у основи креће у распону кварте, односно у оквиру молског тетраорда (пр. бр. 20) или тетраорда са променљивим хиперфиналисом $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 21 и 22). Контекстуална условљеност и импровизациони елементи, интегрисани у индивидуални језик, чине да мелодијско обликовање тужбалица не подлеже строго одређеним принципима (као што је то случај код појединих жанрова). Комуникација коју жена која тужи успоставља са умрлом особом (али и читавим комплексом „света мртвих“), присутним рођацима и самом собом, доприноси доминантној улози текста над мелодијом у мелопоетском исказу. Снага индивидуалног израза са „посебним нагласком на импровизацији, говори о самосвојности и непоновљивости интерпретације“, као у случају изођења пастирске свирке.⁵⁰⁴ Индивидуални исказ се остварује у оквирима традицијом установљених норми и поетских клишеа. Монотематска основа макроструктуре условљава, у зависности од примера, мањи или већи ниво импровизације.⁵⁰⁵ Код ових напева тешко је успоставити заједнички мелодијски модел, али се уочавају принципи кретања мелодике од највишег тона наниже, са посебним задржавањем у каденцијалним сегментима на хиперфиналису и финалису (понекад и хипофиналису). Каденцијални обрт често служи за даље варирање и успостављање контраста. Основни мотив који је упоришна енергетска тачка каденцијалних сегмената тужбалица може се исказати у следећој тонској комбинацији:



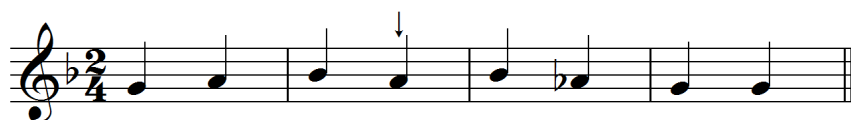
⁵⁰³ Варијациони принцип који се јавља у тужбалицама близак је начину на који се реализује у пастирским мелодијама за које је Мирјана Закић навела да „у оквиру овог музичког исказа, варирање има својство стихијске природно-органске појаве и представља специфичан облик живљења дела у целини“. Мирјана Закић, „Музички језик пастирских заглавних инструмената“, *Музички талас*, год. 8, бр. 29, СЛЮ, Београд, 2001, 48.

⁵⁰⁴ Исто, 47.

⁵⁰⁵ Монотематизам и импровизациони принцип представљају основну карактеристику тужбалица у Црној Гори. Љиљана Мустур, *нав. дело*, 14.

Сви примери певања уз игру су потпуно различити и не показују никакву међусобну мелодијску сродност. Поред два напева (пр. бр. 27 и 25) који су варијанте првог, односно осмог модела, још два примера (пр. бр. 23 и 26) мотивски се могу повезати са примерима из литературе, типичним за сватовске песме Црногораца у Војводини.⁵⁰⁶ Међутим, из групе песама уз игру издваја се напев који није сличан чак ни са варијантама неких других жанрова (пр. бр. 24). И поред тога, његова мелодика се може окарактерисати као део црногорског вокалног дијалекта услед таласастог гивања од финалиса до највишег тона и назад, при чему се у покрету навише хиперфиналис изводи као *a*, а у покрету наниже као *as*.

Сегмент из пр. бр. 24



Чобанске (пр. бр. 28), љубавне (пр. бр. 31 и 34) и забавне песме (пр. бр. 47 и 48) нису варијанте мелодијских модела који су исказани у овом раду као најзаступљенији и не могу се као жанр објединити посебним обрасцем. Засноване су на десетерачким и осмерачким метричким структурама, а поседују мотиве који доминирају у овим примерима. Један од мотива карактерише смена сниженог хиперфиналиса и финалиса, а други силазни покрет $b^1-as^1-g^1$. Описани мотиви се у конкретним примерима јављају у хетерогеним ритмичким реализацијама (али и са мелодијским варијантама) и позиционирани су у различитим деловима мелодије иницијалним, средишњим или каденцијалним.

Мотив бр. 1 (пр. бр. 28, 31, 34, 48)



Мотив бр. 2 (пр. бр. 34, 47 и 48)



⁵⁰⁶ Видети: Данка Лајић-Михајловић, *нав. дело*, 67-68, 76-77.

Родољубиве песме су мелодијски разноврсне и само један пример одступа од исказаних мелодијских модела, али је сродан са сватовским песмама забележеним од колониста у Војводини (пр. бр. 45).⁵⁰⁷

Анализа структуре кодова црногорског вокалног дијалекта указује на поетске и мелодијске специфичности. Основне карактеристике овог дијалекта у певању црногорских досељеника у Војводини су:

- терминологија везана за традиционално певање;
- заступљеност песама животног циклуса и оних које се изводе у различитим приликама;
- поетски садржаји у којима је честа инверзија стиха и елизија (као и излагање фрагмената речи);
- сразмерно мала заступљеност рефрена (најчешће у свадбеним песмама);
- специфичан однос солистичких и групних деоница;
- макро форма коју карактерише удвојена строфа или поновљени дистих;
- једногласно и хетерофоно извођење (повремена појава секундног сазвука, најчешће између финалиса и хипофиналиса);
- унисони или секундни завршеци мелострофе;
- изометричност и изоритмичност;
- „ритам покрета“ и метричка уређеност мелодијског тока;
- мелодијски модели углавном базирани на дурском тетрахорду;
- особен начин украшавања мелодијског тока („квоцајући звуци“).

⁵⁰⁷ Исто.

6. ХЕРЦЕГОВАЧКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

Према етнографским испитивањима, херцеговачко становништво које је населило Војводину пореклом је из источне Херцеговине, настањене претежно Србима.⁵⁰⁸ У западном делу Херцеговине живе углавном Хрвати, док су Муслимани у мањој мери присутни у обе целине. Источна Херцеговина је, након грађанског рата деведесетих година прошлог века и Дејтонског споразума, административно припала Федерацији БИХ, односно Републици Српској.⁵⁰⁹ У географском погледу, читава област је отворена према мору и опасана планинским масивима Чабуље, Вележа, Бјеласице, Врана, Чврнице, Превња, Црвња и Битовње.⁵¹⁰

Досадашња етнолошка истраживања Херцеговаца у матици и Војводини делимично се могу сагледати у дијакронијској равни, што није случај са проучавањем музичке димензије. Покушаји прикупљања вокалне праксе Херцеговаца у матици нису систематски вођени. Прве записе градског певања у источној Херцеговини објавили су Фрањо Кухач⁵¹¹ и Лудвик Куба крајем XIX века.⁵¹² У току XX века публиковани су примери певачког наслеђа у раду Беле Бартока и Алберта Лорда, а начињени су на основу казивања градског муслиманског становништва из Гацка.⁵¹³ Цвјетко Рихтман је аутор једног од значајних радова који је указао на специфичности источнохерцеговачког певања.⁵¹⁴ Регионалне монографије, настале последњих година, најобухватније приказују вокалну праксу источне Херцеговине и указују на различите

⁵⁰⁸ Према Мариу Петрићу, Херцеговина је у свом источном делу насељена Србима, а у западном Хрватима, док муслиманско становништво у мањој мери живи у оба дела овог подручја. Досељавања у Херцеговину текла су углавном из Црне Горе и Далмације, док су исељавања била стална и бројна. Честа исељавања из Херцеговине исказана су и у изреци „Херцеговина цијели свијет насели, себе не расели“: „Састав становништва Херцеговине“, *Раd IX КСФЈ (Мостар, Требиње, 1962)*, Сарајево, 1963, 13 – 16.

⁵⁰⁹ Републици Српској припада шест херцеговачких општина: Требиње, Љубиње, Берковићи, Билећа, Гацко и Невесиње.

⁵¹⁰ Пишући о географском положају Херцеговине, Милош Бјелобитић је навео да „од уског руба Далмације, која јој је на потезу од преко 100 километара затворила излаз на море, па преко плодних поља и долине Неретве, голих кречњачких површи и високих планинских масива у граничном простору према Босни и Црној Гори, простире се на површини од 9425 километара“. На основу рељефа, климе, биљног покривача и начина живота људи Херцеговина се може поделити на две целине: ниску или медитеранску и горњу или планинску Херцеговину“: „Географски преглед Херцеговине“, *Раd IX КСФЈ (Мостар, Требиње, 1962)*, Сарајево, 1963, 9 – 10.

⁵¹¹ Видети: Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, I, Zagreb, 1878; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, II, Zagreb, 1879; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, III, Zagreb, 1880; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, IV, Zagreb, 1881.

⁵¹² У предговору збирке међу насељима која је Куба обишао у источној Херцеговини налазе се: Невесиње, Љубиње, Требиње, Билећа и Зупци; Ludvik Kuba, *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, drugo izdanje, pripremio i dopunio Cvjetko Rihtman (uz saradnju Ljube Simića, Miroslave Fulanović-Šošić i Dunje Rihtman-Šotrić), OOUR „Svjetlost“, Sarajevo, 1984, 25.

⁵¹³ Иако примери које је Барток записао нису кореспондентни са српском сеоском праксом која је у фокусу овог рада, реч је о значајној литератури која реферира на подручје источне Херцеговине са 52 транскрипције вокалне праксе: Béla Bartók and Albert B. Lord, *Yugoslav folk music*, volume one, Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection, State University of New York Press, 1978.

⁵¹⁴ Видети: Cvjetko Rihtman, „Narodna muzička tradicija Istočne Hercegovine“, *Раd IX КСУФЈ (Мостар, Требиње, 1962)*, Сарајево, 1963, 75-81;

особености сеоског певања у појединим њеним деловима.⁵¹⁵ Због недовољне истражености овог простора немогуће је повући прецизне линије разграничења појединих поддијалеката херцеговачког вокалног дијалекта.

Из дијахронијског приказа истраживачких резултата музичког наслеђа источне Херцеговине запажа се интензивно занимање етномузиколошке јавности за поједине теме. Међутим, музичка пракса Херцеговаца у Војводини до сада није била предмет озбиљнијих етномузиколошких разматрања, што отежава праћење многих појава.⁵¹⁶ Сопствено теренско искуство у спознаји херцеговачког вокалног израза, како у матичној средини тако и у Војводини, отворило је занимљива промишљања на многим пољима.⁵¹⁷

Одсуство података везаних за музичку праксу Херцеговаца у Војводини надомештено је реконструкцијом историјске димензије на основу наратива бројних саговорника. Пратећи музички живот становништва по доласку у Војводину запажено је да првих двадесетак година после Другог светског рата није било већих промена на пољу традиционалног музицирања. Дошавши у нову средину они су успевали да негују вокалне и инструменталне форме донете из матице.⁵¹⁸ Урбанизација и модернизација на свим плановима људског живота захватила је и сеоска насеља, свдећи обредну активност на минимум. У Војводини, као и у матици, дошло је до појаве професионалних музичара, чије је извођење на свадбама потпуно заменило некадашње музичке форме. Традиционално певање се одржало у оквиру мањих породичних окупљања и сеоских КУД-ова или певачких група које су организоване за различите потребе.

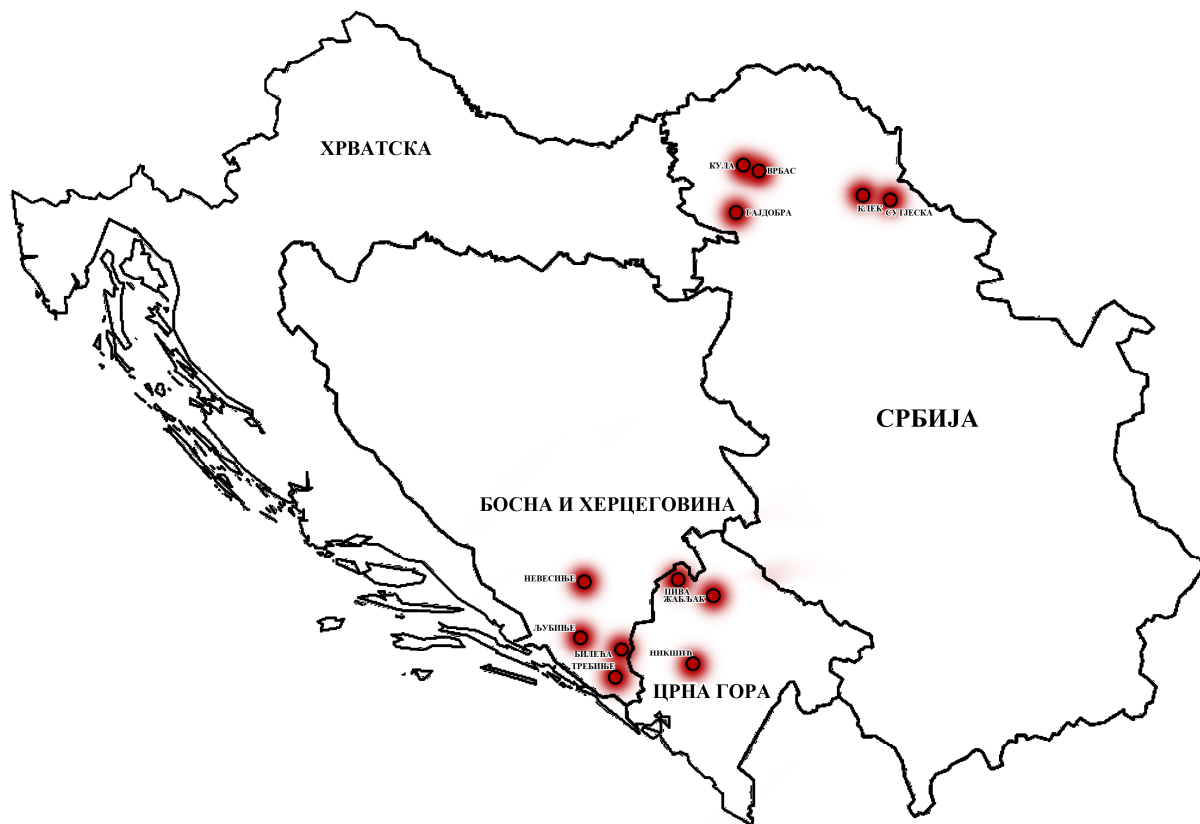
⁵¹⁵ Видети: Јелена Анђелковић, *Традиционално народно певање и игре околине Требиња*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2007; Александра Чабрило, *Вокална традиција Невесиња и његове околине*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2007. Испитаници из Војводине, посебно чланови групе „Звуци с камена“, доста су сами истраживали на подручју Херцеговине и имају високу свест о микро разликама вокалне праксе у појединим деловима источне Херцеговине. Према њиховом сведочењу, предео Херцеговине се може поделити на три предеоне целине, чије се музичко изражавање разликује у неким нијансама: Горња Херцеговина (Невесиње, Гацко, Калиновик), Средња Херцеговина (Дабар, Столац, Билећа, Љубомир) и Доња Херцеговина (Љубиње, Попово Поље, Требиње).

⁵¹⁶ Музичко наслеђе источне Херцеговине до сада је обрађено у радовима: Свјетко Рићман, „Narodna muzička tradicija istočne Hercegovine“, *Rad IX KSUFJ, (Mostar – Trebinje 1962)*, Sarajevo, 1963, 75 – 81; на основу теренског истраживања Херцеговине седамдесетих година прошлог века настао је и рад: Anka Petrović, *Ganga, a form of Traditional Rural singing in Yugoslavia*, The University of Belfast, Unpublished Ph. D. Thesis, електронска верзија; Александра Чабрило, *Старо двогласно пјевање у општинама Невесиње и Гацко, као примјер народне вокалне традиције источне Херцеговине*, семинарски рад, ФМУ, Београд 2004; Јелена Анђелковић, „Ганга као доминантна форма традиционалног музичког наслеђа Херцеговине“, *Трибуна*, Музеј Херцеговине, Требиње, 2005, 113 – 131; Сања Ранковић, „Двогласно певање Срба у Невесињу и његовој околини“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2007, 21-40; Јелена Анђелковић, *Традиционално народно певање и игре околине Требиња...*; Александра Чабрило, *Вокална традиција Невесиња и његове околине*.

⁵¹⁷ Поређење односа херцеговачке вокалне праксе у Херцеговини и у Војводини сагледано је у раду: Sanja Rankovic, *The vocal practice of Serbs from Hercegovina settled in Vojvodina as a reflection of cultural identity* (rad u rukopisu).

⁵¹⁸ Херцеговци су у Војводини насељени у неколико банатских места (Сечањ, Јаша Томић, Тополовац, Сутјеска, Међа, Клек и др.) и једном селу у Бачкој (Гајдобра). Владимир В. Ђурић, „Географски распоред новоколонизованог становништва у Војводини“, *ГЕМ, књ. II-III*, SAN, Beograd, 1953-1954, 5, 8.

При истраживању музичког живота досељеника из Херцеговине установљено је да херцеговачки музички језик активно негују певачке групе из села Гајдобра у Бачкој и Сутјеска и Клек у Банату. Они су пореклом из различитих делова источне Херцеговине – Гајдобру насељава становништво из Невесиња и околине, Сутјеску из Гацка, а Клек из Требиња. Чланови мушке групе из Гајдобре и Сутјеске, као и женске групе из Клека, рођени су у Војводини и представљају другу генерацију досељеника која је традиционалне облике певања прихватила од својих родитеља или добрих певача у селу. Прву генерацију досељеника представљају само неки од чланова мушког певачког састава из Клека који су рођени у Херцеговини. Интересантно је да мушкарци у односу на жене активније учествују у певању и очувању континуитета вокалних форми.



Карта бр. 8 Приказ већих насеља у Херцеговини и Црној Гори из чије околине су досељени певачи интервјуисани при истраживању простора Војводине.

Певачи из Гајдобре окупљени су у вокалном саставу под називом „Звуци с камена“, који је до недавно функционисао у склопу КУД-а „Благоје Паровић“. Занимљиво је да у групи, поред Херцеговаца, певају и два досељеника из Подгрмеча и по један из Дрвара и са Косова. Херцеговци из Гајдобре изводе песме из читаве источне Херцеговине, а највише из околине Невесиња. Они базирају свој репертоар на избору песама које репрезентују све динарске групе, са посебним акцентом на херцеговачку вокалну праксу. Аудио-издање које су објавили профилисано је тако да садржи, поред

херцеговачких напева, и песме старије и новије сеоске праксе из области Поткозарја, Босанске крајине, Срема и јужне Србије.⁵¹⁹ Оваква програмска оријентација део је њихових широких музичких интересовања, као и чињенице да поједини певачи нису Херцеговци, а четворица имају нижу музичку школу и баве се и другим врстама музике.⁵²⁰ Без обзира на то, ансамбл активно учествује на свим сусретима динарских група из Војводине, представљајући се репертоаром који чине песме из Херцеговине.

Извођачи из Сутјеске представљају другу генерацију Херцеговаца рођених у Војводини који су традиционалне облике певања учили у породичном окружењу, од својих родитеља.⁵²¹ Први певачки састав у селу окупио је Андрија Вилић 1979. године, за потребе тада популарне емисије „Знање-имање“, у оквиру које је требало да се представи традиционална музичка пракса села.⁵²² Од тада па све до данас група ради и наступа у континуитету под називом „Гатачке делије“. Крајем осамдесетих година прошлог века састав се незнатно променио услед неколико смртних случајева, а деведесетих је група имала у потпуности нове певаче.⁵²³

Мушка и женска певачка група из Клека ради у оквиру КУД-а „Клек“, основаног 2002. године. Мушки састав је старосно хетероген и чине га људи рођени у Херцеговини, али и у Клеку. Женска група је сачињена од средње и млађе генерације жена и девојака рођених у Војводини, али привржених херцеговачком музичком идиому. Испитаници из Клека су учили да певају од својих родитеља, а у мањем броју са аудио-издања певачких група из Херцеговине (што се односи само на женску групу из Клека).

Поред поменутих певачких састава, херцеговачки вокални дијалекат негује и становништво старе Херцеговине, односно дела Црне Горе који се граничи са Херцеговином. Предео на потезу од Грахова, Никшића, Пиве, Колашина, Пљеваља дуж реке Лима, све до Милешеве, припадао је Херцеговини до Берлинског конгреса 1878. године, када је административно додељен Црној Гори (видети карту бр. 8).⁵²⁴ Из овог дела Црне Горе интервјуисана су три певачка састава: мушка и женска група КУД-а „Дурмитор“ из Куле и певачи (гуслари) из Врбаса. Испитаници из Куле родом су из

⁵¹⁹ Самостално аудио-издање групе „Звуци с камена“ не садржи основне податке о издавачу, о томе када је објављено и др. На њему су дата имена певача и репертоар који подразумева 15 песама, од којих су четири из Херцеговине.

⁵²⁰ Један од чланова групе свира у саставу који музицира на свадбеним веселима, док двојица свирају бубњеве и електричне гитаре у рок бенду. Поред тога, сви су заинтересовани за извођење на традиционалним инструментима.

⁵²¹ Досељавањем у Војводину променили су име села Сарча у Сутјеска, а новоосновану земљорадничку задругу назвали „Зеленгора“. Родитељи данашњих певача радили су у земљорадничкој задрузи и, како сами кажу, „с песмом су одлазили и враћали се с посла“. Песма је била део њиховог свакодневног живота. Мушкарци су се често састајали пред кафаном да би „дигли пјесму“.

⁵²² Група је при оснивању бројала осам до девет чланова и њено оснивање је изазвало одушевљење међу Херцеговцима у Војводини.

⁵²³ Старије певаче који су престајали да певају временом су заменили њихови синови.

⁵²⁴ Приложену карту уступио је Слободан Вујовић из Београда, а рађена је према истраживањима Андрије Лубурића. Наведена линија која пролази дуж реке Лима представљала је источну границу Херцеговине, док је северна ишла од Фоче преко Чајнича и Горажда. Од 1448. године, када је херцег Стјепан крунисан у Милешеву, па све до Берлинског конгреса, Херцеговина је сем данашње територије обухватала и северозападну половину Црне Горе. Павле Ивић, *Српски народ и његов језик*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 61.

Билеће у Херцеговини и Пиве, Никшића, Жабљака и Пљеваља у Црној Гори. Они су се окупили 2002. године, основали КУД „Дурмитор“ и негују традицију донету из родног краја или усвојену од рођака. Поред властитог препознавања истог музичког језика, и сами казивачи су потенцирали да је њихово певање херцеговачко, без обзира на административну поделу која важи у међудржавном разграничењу. Занимљиво је да се испитаници из Куле на јавним наступима представљају као Црногорци, иако тврде да је њихово извођење ближе херцеговачком. Ову забуну је унела административна подела поменутог простора и нови политички догађаји, као што је распад Савезне Републике Југославије. Раздвајањем Црне Горе и Србије код појединих колониста родом из Црне Горе дошло је до недоумице у вези са исказивањем националног идентитета. Песме које изводе певачи из Куле припадници других динарских група, посебно досељеника из северне Црне Горе (околина Берана и Бјеласица), именују херцеговачким певачким наслеђем.



Карта бр. 8

Границе Херцеговине до средине XIX века, према историчару Андрији Лубурићу

За разлику од певача из Куле, група гуслара из Врбаса је веома јасно указала на своје порекло – из Никшића и Пиве (у Црној Гори). Иако ова група гуслара не чини певачки састав који самостално егзистира, у многим случајевима певају заједно на гусларским вечерима. Неки од њих су рођени на самој граници Пиве и Херцеговине, а други су припадници друге генерације колониста из Врбаса (од родитеља досељеника из Никшића). Вокалну и вокално-инструменталну праксу наследили су од својих родитеља или знаменитих извођача. Они имају свест о историјском јединству простора са кога потичу и Херцеговине, као и о музичкој кохезији поменутих области. Најновији талас избеглица из динарских области деведесетих година XX века (у време ратова на подручју бивше СФРЈ) није донео пуно становника из Херцеговине. Тако певачке групе из Гајдобре, Куле, Врбаса, Клека и Сутјеске нису добиле нове чланове из завичаја, што је био случај код других динарских група.

Сумирајући изнесене податке о истраживачким процесима запажа се да је мало података о вокалној пракси Херцеговаца у Херцеговини и Војводини после Другог светског рата. Највише информација добијено је из етнолошке литературе и интервјуа са казивачима који су тумачили музичке појаве према сопственим сећањима или наративима њихових родитеља. На основу тако прикупљених информација може се закључити да су Херцеговци одржавали све облике народног певања и да дисконтинуитета у том погледу није било. Међутим, у Војводини је било теже успоставити континуитет вокалне праксе због удаљености од матице и забрана комунистичке власти после Другог светског рата. Упркос томе, велико поштовање традиције, а посебно свега онога што асоцира на Херцеговину, допринело је популаризацији музичке праксе до данас. Из многих казивања се сазнаје да су неки од певача из Гајдобре и Сутјеске у периоду пре грађанских ратова у СФРЈ покушавали да изводе и песме неких других народа на Балкану. Како сами кажу, то више не раде од ратних сукоба деведесетих година, када је у Србију дошао велики број избеглица и од када се осећа јака жеља за опстанком сопственог народа исказана певањем искључиво српских песама.

6.1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за вокалну праксу

Народна терминологија везана за херцеговачко певање у Војводини односи се на различите нивое извођења, али није подједнако разноврсна код свих испитаника. Свест о значају и преношењу народне музичке терминологије није условљена тиме да ли су извођачи припадници старије или млађе генерације, већ њиховим интересовањем и квалитетом информација које су примили од старијих генерација. Као синоним за мелоритмички модел користи се појам „кајда“,⁵²⁵ која се најчешће реализује у различитим формама двогласног извођења – парадигматском скупу кога чине облици старије вокалне праксе – „бројнице“ односно „изговаралице“, „ганге“⁵²⁶ – и новије – „бећарци“.⁵²⁷ Прикупљена грађа на подручју Војводине показује да су „бројнице“ најзаступљенији, док су „ганге“ и „бећарци“ мање присутни облици. Терминологија коју користе Херцеговци у Војводини идентична је оној у матици.⁵²⁸ Систематизовањем података из литературе, везаних за облике двогласног извођења у источној Херцеговини, уочава се заступљеност три типа двогласа: „бројнице“ или „изговаралице“, „ганге“ и „бећарци“.⁵²⁹ Једногласно певање било је мање присутно и најчешће се изводило на свадби као „путничко пјевање од ува“ или „турђијање“, тужење на сахранама, или певање успаванки.⁵³⁰ До данас се одржало само певање „од ува“, специфично за славу, свадбу или објаву неке новости (нпр. рођења детета).⁵³¹

⁵²⁵ О „кајди“ у источној Херцеговини видети у радовима: Сања Ранковић, „Двогласно певање Срба у Невесињу и његовој околини“..., 21-40; Александра Чабрило, *Вокална традиција Невесиња и његове околине* ..., 2007.

⁵²⁶ Цвјетко Рихтман је указао на порекло речи „ганга“ од појма „гангати“ – пратити неку песму са „ган“ „ган“. Он је одбацио могућност да је ова реч пореклом из албанског језика, у коме је „канга“ синоним за песму: Свјетко Рихтман, „Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine“, *Bilten IZPF, I*, Сарајево, 1952, 11. О пореклу и самом називу „ганге“ дати су богати подаци и на сајту www.imota.net, у радовима: fra Branko Marić, „Hercegovacka ganga“, *Hrvatski kalendar*, 1934, 105 – 107; Ankica Petrović, „Perceptions of ganga“; Mladen Vuković, „Gangaši naši prvi etno glazbenici“, www.ganga.hr; Petar Oreč, „Ganga – narodno pjevanje“, www.ganga.hr.

⁵²⁷ При извођењу „ганги“, „бећараца“ и „бројница“ број извођача није фиксиран, мада никада није мањи од три. Територијална распрострањеност различитих двогласних форми на подручју источне Херцеговине је разнолика. Најзаступљенија је „бројница“, односно „изговаралица“, која је према досадашњим опсервацијама вероватно и најстарији облик двогласа. „Ганге“ и „бећарци“ нису део певачког репертоара целе Херцеговине, већ појединих њених делова. „Бећарац“ представља најновији вокални облик и идентичан је широко распрострањеном начину певања у Србији, Босни и Хрватској, познатијем као певање „на бас“. „Бећарци“ у Херцеговини представљају новији начин певачког наслеђа који је конципиран на доминантном терцном и квинтном сазвуку. Функције гласова су распоређене тако да један певач „води“, а остали „басирају“ или „предвајају“. Бавећи се певањем „на бас“, Димитрије Големовић истиче његове основне карактеристике, потцртавајући да се ради о новијој вокалној форми: „Српско двогласно певање II (новије двогласно певање)“, *Нови Звук*, број 9, СОКОЈ, Београд, 1997, 26.

⁵²⁸ Видети: Сања Ранковић, „Двогласно певање Срба у Невесињу и његовој околини“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*..., 42.

⁵²⁹ Исто.

⁵³⁰ У околини Невесиња путничко певање се везује за свадбе или славе. Александра Чабрило, *нав. дело*, 40.

⁵³¹ При проучавању херцеговачког певања у матици Цвјетко Рихтман је начинио поделу на две различите праксе, регионално распрострањене. Он је музичко наслеђе источне Херцеговине груписао, како сам каже, на две „музичке традиције“: једну, која обухвата потез од Неума према Неретви и уз њу, и од Требиња на север и северозапад и другу, која је распрострањена по градовима и на путу од Мостара преко Стоца, Љубиња и Поповог Поља према Требињу. Ове две традиције Рихтман је разматрао према музичким карактеристикама, јер је прву поредио са варијантом „старобосанске“, а другу са

Мушкарци и жене никада не певају заједно, без обзира на то о ком певачком стилу је реч, из чега исходи народна подела песама (од извођача из Куле) на „момачке“ и „ђевојачке“.⁵³² Поред тога, мушко певање је интензивније од женског и одвија се у различитој интонацији. Виталност музичког живота омогућава да кроз сагледавање свих аспеката вокалног израза проистекну многа питања везана за корелацију поменутих форми.

У склопу сваког вокалног облика заступљене су различите термилошке одреднице везане за водећу и пратећу деоницу и правила која се односе на број извођача. Концепција извођења „бројница“ и „ганги“ најчешће је заснована на смењивању двојице солиста (у транскрипцији означено као Solo I или Solo II) и групе (у транскрипцијама означено као tutti). Ретко се дешава да обе солистичке линије пева један извођач, осим у случајевима када нико у групи не може да преузме улогу другог солисте. „Бројнице“ или „изговаралице“ су вероватно најстарији облици двогласног извођења код којих број певача није строго утврђен, али је функција гласова јасно одређена. При извођењу „бројница“ постоји увек двоје солиста, што је исказано у термилошкој дихотомији: први „води“ или „започиње“, а други „изговара“ или „предваја“.⁵³³ Синтагматски след наступа певача у току напева креће се од увода кога излаже први солиста, преко наступа осталих певача који му се придружују, изводећи мелодијску линију вишу од деонице другог солисте. Занимљиво је да се главном мелодијом не сматра виши мелодијски ток кога изводи група, већ нижи – често речитативан.

Основна разлика између „бројнице“ и „ганге“ је у томе што код „ганге“ група не изговара текст већ само поједине вокале (**а** или **о**), а код „бројнице“ сви певачи изговарају текст.⁵³⁴ Цвјетко Рихтман је запазио да при извођењу „ганге“ други глас остаје непокретан певајући „ган“ или „гн“, што је, судећи по до сада забележеним примерима, мало вероватно.⁵³⁵ Претпоставља се да је Рихтман повезао назив „ганга“ са отежнутим певањем на једном вокалу, не узимајући у обзир да је веома тешко певати слог који се сачињен од два сугласника – „гн“. При сопственим истраживањима источне Херцеговине и Херцеговаца у Војводини, информатори су негирали извођење поменутих слогова. Укупна звучност „ганге“ помало подсећа на певање уз гусле, при чему пратња као да подражава овај инструмент.

Поред истраживања „ганге“ са аспекта њених музичких карактеристика, испољена су интересовања и за њену друштвену функцију. Анкица Петровић је посебну пажњу посветила социјалном и културном контексту „ганге“, коју је сматрала

„маловарошком“ вокалном праксом. Он је тиме направио дистинкцију на старије и новије певање, односно сеоско и градско. Cvjetko Rihman, „Narodna muzička tradicija istočne Hercegovine“, *Rad IX KSUFJ (Mostar, Trebišće 1962)*, Сарајево, 1963, 75-81.

⁵³² Овакву поделу су дали певачи из Куле.

⁵³³ У источној Херцеговини за првог солисту се користи термин „почима“, „отпочима“, а за другог „одваја“, „ломи“, „предваја“, док остали певачи „прате“. Видети у раду: Сања Ранковић, „Двогласно певање Срба у Невесињу и његовој околини“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*..., 42.

⁵³⁴ Према: А. Чабрило, *нав. дело*, 14-20.

⁵³⁵ Према Рихтмановим наводима извођење слога „ган“ специфично је код гуслара у Санџаку који при певању епских песама некада не користе инструмент. Уместо инструменталног увода певају неку врсту интерлудијума на слогу „ган“: Цвјетко Рихтман, *нав. дело*, 11.

веома интригантном и „контроверзном полифоном формом“⁵³⁶ у извођењу три до пет певача истог пола.⁵³⁷ Она је маркирала реку Неретву као природну границу два различита дијалекта истог језика, која дели Херцеговину на део који насељавају Хрвати и део у коме живе Срби, док се муслиманско становништво налази са обе стране реке. „Ганга“ је, према њеним речима, заступљена код свих и представља културни симбол региона у коме се изводи.⁵³⁸ Регионалне разлике у извођењу „ганге“ испољавају се кроз различите моделе структуре полифоне форме двогласа или трогласа и специфичне мелизматичне низове солисте.⁵³⁹ Поред сагледавања музичке структуре, Анкица Петровић је на Универзитету у Белфасту истраживала социјалне и културне идентитете код извођача и слушалаца „ганге“, потакнута сугестијама Џона Блекинга. Ауторка је установила да певачи имају јасну идеју о корелацији њихове креативности и традиционално фиксираних стилских норми. Информанти такође знају социјалне улоге у креативном процесу: ко води и како други учесници у групи прихватају „креативни изазов солисте.“⁵⁴⁰ Дискутујући са информантима она је установила да је прва фраза, односно уводна солистичка деоница, слободна и „базирана на културном искуству“. Кључни резултат њених истраживања чини сазнање да „без обзира на различиту етничку припадност, „гангу“ могу заједно певати Срби, Хрвати и Муслимани.“⁵⁴¹ У светлу запажања нових значења „ганге“, Анкица Петровић је открила да су гангу користили хрватски ултранационалисти као национални симбол у време ратова у бившој Југославији, што упоређује са улогом гусларске праксе на српској страни.⁵⁴²

Иако „бројнице“ и „ганге“ представљају старији начин вокалног изражавања, оне нису подједнако заступљене код свих певачких група у Војводини, као и у матици.⁵⁴³ У Војводини „ганге“ изводе певачи пореклом из Невесиња (певачи из Гајдобре) или негују вокални израз из овог краја (женска певачка група из Клека). Остали извођачи, пореклом из околине Требиња (мушка група из Клека), Гацка (Сутјеска) или старе Херцеговине (Врбас и Кула) не изводе „ганге“ већ „бројнице“, односно „изговаралице“.⁵⁴⁴

Досадашња проучавања вокалне праксе источне Херцеговине указују да „бројнице“ или „изговаралице“ припадају старом певачком наслеђу, док су „ганге“, иако старији начин вокалног исказа, вероватно донете из западне Херцеговине. Према наводима Цвјетка Рихтмана, „ганге“ су настале на подручју Имотског, одакле су

⁵³⁶ Код босанскохерцеговачких етномузиколога, од Цвјетка Рихтмана, преко Дуње Рихтман и Анкице Петровић, термин „полифонија“ односи се на различите видове вишегласног певања и нема значење какво има у уметничкој музици.

⁵³⁷ Ankica Petrović, „Perceptions of ganga“.

www.imota.net

⁵³⁸ Исто.

⁵³⁹ Исто.

⁵⁴⁰ Исто.

⁵⁴¹ Исто.

⁵⁴² Исто.

⁵⁴³ Према речима певача из Гајдобре, у источној Херцеговини „ганга“ се пева између Требиња и Билеће, у делу Поповог поља (око Пољица), у околини Љубиња и у Горњем Поповом пољу. Бећарац се највише изводи у Љубињу и Доњем Поповом Пољу.

⁵⁴⁴ Интересантно је да испитаници из Клека, чланови мушке певачке групе, никада нису чули за „бећарац“ и не умеју да га изводе.

прихваћене у западној Херцеговини, док се у њеном источном делу ређе певају.⁵⁴⁵ Распрострањеност „ганге“ везује се за динарску зону бивше СФРЈ – предео Херцеговине и Далматинске загоре.⁵⁴⁶ „Ганга“ се у источној Херцеговини прво певала у области Доњег Невесиња у Херцеговини, која се граничи са западном Херцеговином.⁵⁴⁷ Она је временом прилагођена локалној музичкој естетици, попримајући обележја певања у овом крају. Тешко је прецизно рећи од када се „ганга“ пева у источној Херцеговини, мада подаци из литературе маркирају период између два светска рата.⁵⁴⁸

Терминологија која се односи на извођење „ганги“ у иконичком је односу са звучном реализацијом напева. Први солиста „започиње“, други „предваја“ или „набраја“, а остали „гангају“. Кроз назив који се користи за првог солисту – „започиње“, наговештава се његова функција везана за излагање почетне музичке и поетске мисли. „Гангање“ сликовито описује статичност пратње која не изговара текст, док „набрајање“ одсликава изговарање текста другог солисте често на хипофиналису. На подручју Војводине група из Гајдобре указала је на неколико начина извођења „ганги“ који се разликују у односу на смењивање солиста или присуство рефрена. „Ганга на предвајање“ је облик у коме солиста излаже читав стих, а група и други солиста наступају на последњем слогу (пр. бр. 65). У неким случајевима други солиста почиње да пева тек након извођења првог солисте, а група се прикључује тек пошто други солиста отпева неколико слогова (пр. бр. 81). „Ганга на припјев“ је форма која подразумева рефренски додатак у виду припева (пр. бр. 68). У самој Херцеговини, односно у околини Требиња, постоји подела на мушку и женску „гангу“, чиме се истиче разлика у јачини извођења и неким музичким карактеристикама.⁵⁴⁹

6. 2. Поетски код

Поетски код се исказује кроз присуство различитих садржаја песама груписаних у жанрове: божићне песме (пр. бр. 51), славске (пр. бр. 52-53), сватовске (пр. бр. 54-62), уз игру (пр. бр. 63-64), љубавне (пр. бр. 65-73), родољубиве (пр. бр. 74-81) и забавне песме (82-83). Приказани жанрови су само део наслеђа вокалне праксе Херцеговаца сачуване у Војводини до данас. Забране извођења појединих обреда потпуно су их истиснуле из живота војвођанских Херцеговаца. Тек крајем осамдесетих година дошло је до поновног успостављања прославе појединих верских празника, посебно Божића.

⁵⁴⁵ Рихтман поменуће податке наводи у време својих истраживања средином прошлог века: „Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine“..., 11.

⁵⁴⁶ Ankica Petrović, „Perceptions of ganga“.
www.imota.net

⁵⁴⁷ При сопственим теренским истраживањима вокалне праксе у околини Невесиња казивачи су објаснили да су Шкутори (Хрвати) из западне Херцеговине гонили своја стада у Доње Невесиње, где су се сретали са српским чобанима и заједно певали. Претпоставља се да је при овим сусретима долазило до размене певачког репертоара и да су Срби из невестињских села на тај начин научили „гангу“.

⁵⁴⁸ Подаци из литературе наводе на размишљање да је „ганга“ настала у Далмацији. www.imota.net у радovima: fra Branko Marić, „Hercegovacka ganga“, *Hrvatski kalendar*, 1934, 105 – 107; Ankica Petrović, „Perceptions of ganga“...; Mladen Vuković, „Gangaši naši prvi etno glazbenici“...; Petar Oreč, „Ganga – narodno pjevanje“.

⁵⁴⁹ Женска „ганга“ је подразумевала појаву хетерофоног извођења и тише певање у односу на мушкарце. Јелена Анђелковић, *нав. дело*, 67.

Божјиће песме су присутније у вокалној пракси Херцеговине у односу на Војводину, што указује на континуитет празновања у матици.⁵⁵⁰ Једини пример божјиће песме исказан је у дистиху и указује на одсуство типичних текстова везаних за овај празник, у којима се помиње бадњак, слама, Божић који носи киту злата или три ножића, рефрен весело, весело и др.⁵⁵¹ Приказани дистих у матици део је шире поетске структуре:⁵⁵²

Ој, Божићу, један у години,
славићу те, макар у пећини.

Славске песме су заступљене са само два примера и карактерише их помен светаца које Херцеговци најчешће славе: св. Василије Острошки, св. Илија и св. Ђорђе (пр. бр. 52 и 53). Слични садржаји заступљени су и у матици, али са проширеном поетском основом.⁵⁵³

У актуелном репертоару заступљеном код извођача у Војводини, али и у самој матици, доминирају свадбене и љубавне песме.⁵⁵⁴ Најчешће су конципирани на бази римованог дистиха који у својој структури има осмерац или асиметрични десетерац.⁵⁵⁵ Међутим, у склопу жанра сватовских песама доминирају садржаји који нису засновани на римованом дистиху.⁵⁵⁶ Интересантно је да управо ови примери, у односу на осталу грађу, имају утврђени тренутак извођења у склопу сватовског обреда. Присуство римованих дистиха указује на велику слободу поетске равни која дозвољава стварање нових поетских садржаја и њихову интерполацију у већ постојеће музичке структуре.

Песме уз игру представљају жанр који се раслојава, јер се више активно не игра уз пратњу песме. Песме уз игру су још увек распрострањене и популарне у матици, док су у Војводини изгубиле првобитни значај.⁵⁵⁷

У склопу љубавних, родољубивих и забавних песама, са поетског аспекта најинтересантније су родољубиве песме. Основна тематика поетске равни заснована је на позиву за очување традиције и опису неког од топонима из Херцеговине. Овај жанр је један од развијенијих и заступљен је са већим бројем примера, што говори о његовој

⁵⁵⁰ Видети у: Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр. 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 7; Александра Чабрило, *нав. дело*, пр. бр. 63 и 64.

⁵⁵¹ *Исто*.

⁵⁵² Јелена Анђелковић је у околини Требиња забележила поетски садржај који је целовити исказ:

Шкрипи слама под ногама,
стиг'о Божић, благош нама!
Ој, Божићу, један у години,
славићу те, макар у пећини.
Одрећи се нећу пића,
крсне славе и Божића.

Видети у: Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр. 7;

⁵⁵³ Видети: Јелена Анђелковић, *нав. дело*, 44.

⁵⁵⁴ Јелена Анђелковић, која је проучавала вокално наслеђе околине Требиња, забележила је разноврсне поетске садржаје и груписала их у: божјиће, славске, свадбене, путничко певање, тужбалице, чобанске, сијелске, љубавне, шаливе, успаванке, наративне песме, певање уз тепсију, севдалинке и дечије песме. Јелена Анђелковић, *нав. дело*, 77.

⁵⁵⁵ Доминантна улога десетерца и осмерца истиче се и у неким деловима матичног подручја. Јелена Анђелковић, *нав. дело*, 70.

⁵⁵⁶ То су примери бр. 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62.

⁵⁵⁷ Песме уз игру забележене од Херцеговаца у Војводини записане су и у матичном подручју: Драгица Радовић, *Пива (обичаји, игре и песме у Пиви)*, Врбас, 2002, 101; Јелена Анђелковић, *нав. дело*, 101.

друштвеној улози. Пресељење из Херцеговине у Војводину условило је настанак поетских садржаја који атрибутивно описују матицу.

Већ је указано на то да версификациони ниво поетског кôда указује на доминантну заступљеност асиметричне десетерачке структуре и симетричне осмерачке организације стиха.⁵⁵⁸ Структурне опозиције певаног текста изражене су односом стиха или полустиха према метрички краћим или дужим припевним или упевним рефренима. Рефрени су у херцеговачким песмама реткост, односно нема типичних лексема везаних за овај вокални дијалекат, тако да не могу бити узети у разматрање као инваријантне јединице дијалекта. У божићним и славским песмама рефрени нису заступљени, док се у другим жанровима не могу издвојити типични поетски садржаји рефрена, о чему сведочи и преглед заступљених рефрена у прикупљеној грађи:

Сватовске песме:

упев – јој (пр. бр. 61)

упев и припев – под ружицом, под руменом (пр. бр. 61)

упев и припев – ој, јаворе, зелен боре (пр. бр. 62)⁵⁵⁹

припев – ој, ој, ђевојко, моја, моја (пр. бр. 56)

припев – јање, моје јање, ружо, моја ружо (пр. бр. 54 и 55)⁵⁶⁰

Песме уз игру:

упев и припев – ој, мило јање моје (пр. бр. 64)⁵⁶¹

упев – јело, јело (пр. бр. 63)

припев – ој, моја јело (пр. бр. 63)⁵⁶²

⁵⁵⁸ Следи приказ заступљености појединих стихова и њихове унутрашње организације: десетерац 6, 4 (пр. бр. 51, 56, 60, 67, 68, 69., 70, 71, 73, 74, 75, 81 и 82), десетерац 5,5 (пр. бр. 80), осмерац 4,4 (пр. бр. 52, 53, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 76, 77, 78, 79), 3,2,3 (пр. бр. 57, 58), седмерац (пр. бр. 54, 55), шестерац (пр. бр. 61).

⁵⁵⁹ Идентичан рефрен распрострањен је и у околини Невесиња и Требиња. Александра Чабрило, *нав. дело*, пр. бр. 33; Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр. 36, 44, 131.

⁵⁶⁰ Идентичан пример видети у: Cvjetko Rihtman, *Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine*, knj. XXV, Akademija nauka i umjetnosti BiH, Odeljenje društvenih nauka, knj. 21, Sarajevo, 1986, pr. br. 266.

⁵⁶¹ Исти рефрен је заступљен и у песмама уз игру околине Требиња. Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр.115 и 137.

⁵⁶² Видети: Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр. 10.

Љубавне песме:

упев – чуј, Јело, чуј, Јелице,
чуј зоро, чуј зорице (пр. бр. 73)

припев – и (пр. бр. 65)

припев – језеро, вода је, устај мала, зора је,
устај, устај, мала моја, јој, зора је (пр. бр. 68)⁵⁶³

Родољубиве и песме о родном крају:

припев – по ладу, по заладу,
по сунцу, по мјесецу,
по ведрој ноћи, ледној,
чуј орле, чуј соколе,
чуј Србине, дично име, чуј, чуј, чуј. (пр. бр. 78)⁵⁶⁴

Забавне песме:

упев – миле моје (пр. бр. 82)

Најзанимљивији пример реализације рефрена у музичкој процесуалности запажа се у песми „Заспала ђевојка“, која почиње рефреном: под ружицом, под руменом, директно смисаоно повезаним са првим стихом.⁵⁶⁵ У сваком следећем поетском низу рефрен све мање има везе са садржајем, али има улогу „пребацивача“ који слушаоца уводи из једне поетске слике у другу:

Под ружицом, под руменом,
заспала ђевојка.
Под ружицом, под руменом,
будила је мајка.
Под ружицом, под руменом,
„Устани ђевојко!“
Под ружицом, под руменом,
„Ево ти сватова!“

⁵⁶³ Приказани рефрен је заступљен и у вокалној пракси источне Херцеговине. Александра Чабрило, *нав. дело*, пр. бр. 32.

⁵⁶⁴ Идентична рефренска структура је забележена и у области Пиве. Драгица Радовић, *нав. дело*, 96.

⁵⁶⁵ Идентичан пример је присутан и у вокалној пракси матице. Александра Чабрило, *нав. дело*, пр. бр. 19.

Одсуство рефрена у већини херцеговачких песама захтева динамичност на плану поетске равни која се надомешћује другим средствима. Рад са текстом је присутнији у песмама чија је мелострофа базирана на једностиху, док у случају дистиха изостаје комбиновање његових делова.⁵⁶⁶ Динамичност поетског тока се постиже понављањем чланака стиха или инверзним излагањем (пр. бр. 60):

Пјевај Маро, пјевај Маро, ја'ње моје мало.
Пјевај Маро, пјевај, Маро, ја'ње моје мало.

6. 3. Музички кôд

Формална страна напева херцеговачког вокалног дијалекта једним делом је условљена сменом солистичких (једног или двојице солиста) и групних деоница. Солиста може изложити непотпун стих (пр. бр. 54, 56, 57, 58, 60), читав стих (пр. бр. 51, 52, 53, 55, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 73, 77, 78, 80, 81, 82, 83) или дистих (пр. бр. 65, 66, 70, 71, 74, 75, 76, 79). Смена првог солисте са другим, или са групом, реализује се након извођења одређене поетске целине, а понекад може бити потцртана паузом. Закономерност која се може сагледати у односу солисте и групе јесте да други глас наступа у тренутку када први глас изводи последњи или претпоследњи слог стиха, што је честа појава и у матичном простору (пр. бр. 65, 70, 71, 76, 79, 82, 83).⁵⁶⁷

Тематски материјал музичке основе песама најчешће је заснован на једној музичкој идеји која се у току мелострофе излаже варирано (пр. бр. 51, 52, 53, 56, 57, 58, 60, 61, 66, 67, 83). У основи музичке мисли излаже се један стих (пр. бр. 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 67 и др.) или дистих који се понавља (пр. бр. 51, 53, 65, 66, 70, 71, 74, 75, 76, 79, 80, 83). Рад са текстом поетске равни заступљен је само у примерима који су базирани на основи једног стиха и испољава се у више различитих комбинација стварајући синтагматске ланце различитог профила:

a₁ a₁ a₂ a₃ или **a₁ a₁ a₂** (пр. бр. 57, 58, 60)

a₁ a₂ a₂ (пр. бр. 59, 67 и 80)

a₁ a₁ a₂ a₂ (пр. бр. 69)

a₂ a₁ a₂ a₂ (пр. бр. 72)

a₁ r₁ a₂ a₂ (пр. бр. 56)

При појави удвојеног дистиха у организацији мелострофе некада је заступљен монотематски (пр. бр. 80), а некада битематски принцип (пр. бр. 82). Контрастни тематски потенцијал најчешће је присутан при излагању дужих рефрена и потпуно је

⁵⁶⁶ Слична појава бележи се и у матичном подручју. Александра Чабрило, *нав. дело*, 15.

⁵⁶⁷ Видети: Александра Чабрило, *нав. дело*, 19.

различит од мелодијског тока стиха на који се надовезује (пр. бр. 54, 55, 62, 68, 78). Музичка различитост две теме читава се у супротности градивних принципа који је конституишу: динамика-статика, покрет навише-покрет наниже и друго. У популарној родољубивој песми „Ој, Гатачко поље меко“ рефрен се реализује у мелопоетској форми сличној набрајању, што додатно динамизира напев (пр. бр. 78). Различита мотивска језгра у овом примеру заснована су на опозитном мелодијском покрету, који је у првом случају развијенији, таласаст и поступан са покретом навише, а носи енергетски потенцијал; други мотив у основи имагибајућу мелодику која се, налик остинату, одвија у смени финалиса и хиперфиналиса.

Први мотив из пр. бр. 78



Други мотив из пр. бр. 78



У изградњи тематских материјала често се користе различите опозиције исказане у мелодици како би се динамизирао ток и створила музичка кохезија. Динамика мелодијског тока на нивоу стиха читује се на смењивању парадигматске целине која је заснована на покрету од нижих тонских висина ка вишим, у првом делу стиха, и обратно, у другом делу стиха (бр. 56). Ова појава се запажа и у смени дистиха, при чему је први стих изведен лучним покретом од најнижег тона до мањег врхунца и коначног смирења, а други стих почиње силазним низом од највише тонске висине до смирења на финалису (пр. бр. 51, 79).

Сегмент из пр. бр. 56

♩ = 96 ♩ = 58

Ко - ли - ка је, јој, го-ра бо - жу - ро - ва, го-ра бо - жу - ро - ва ...

Сегмент из пр. бр. 79

♩ = сса 71

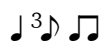
Пив - ља - нин је Ба - јо со - ко у пив-ско се ку-па о - ко,

Пив - ља - нин је Ба - јо со - ко у пив-ско се ку-па о - ко!

У већини херцеговачких напева доминира хетерометричност и хетероритмичност. У мањем броју примера испољава се силабичан принцип (пр. бр. 62), док је већина напева заснована на дуго издржаним трајањима тонских висина и *rubato* систему (пр. бр. 51, 68, 76 и др.). Прва група напева има већи тонски потенцијал и израженију смену једногласних и двогласних сегмената у музичкој процесуалности. Овакви примери су чешћи и представљају комбинацију хетерофоног и хетерофоно-бордунског начина певања, а углавном су заступљени у „бројницама“. Силабичност и покретљивост мелодијске кривуље није присутна у току целог напева и смењује се у синтагматској процесуалности са застојима који најчешће означавају полукаденцијалне или каденцијалне пунктове. Такви застоји су додатно истакнути кретањем гласова, тако да из унисоног финалиса други солиста силази на хипофиналис и настаје сазвук секунде (пр. бр. 67, 69 и др.).

Услед изразите хетероритмичности тешко је извести адекватне моделе типичне за музички језик Херцеговаца. Међутим, могу се издвојити карактеристични модели ритмизовања појединих делова стиха, који су најфреквентнији у напевима. Четворосложне метричке структуре појављују се у неколико комбинација, од оних код којих доминира покрет осмине или четвртине, до примера са изразито пунктираним вредностима или триолама:

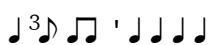
♩ ♩ ♩	51, 70, 74
♩ ♩ ♩ ♩	56, 76, 77, 79
♩ ♩	77, 78



52, 53, 60, 64, 66, 67;



При изградњи ритмичких синтагми базираних на симетричном осмерцу користи се неки од приказаних четворосложних модела и може се комбиновати на различите начине. Најчешће су у питању две различите ритмичке могућности, а у неким случајевима поновљени модел базиран на четвртинама, осминама, четвртинама са тачком и др.



пр. бр. 52



пр. бр. 54, 79;

Асиметрични десетерци су ритмизовани комбиновањем изложених четворосложних модела и ритмички хетерогених шестосложних целина. У десетосложној метричкој синтагми понекад се продужава трајање трећег, четвртог, деветог и десетог слога.



пр. бр. 51, 70, 74



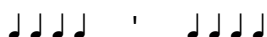
пр. бр. 68

Као парадигма ритмичке основе већине херцеговачких песама уочава се аугментација стиха који се понавља. Често аугментација није комплетна, односно многе ритмичке фигуре нису увећане за исту вредност, али је свакако специфична за херцеговачки вокални дијалекат. Као илустрација послужиће ритмичке синтагме првог стиха у напевима базираним на поновљеном дистиху.

Ритмички сегмент из пр. бр. 76.

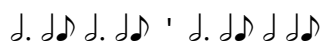
a₁

a₂



a₁

a₂



Мелодијски ток херцеговачких напева најчешће се реализује у оквиру ужих тонских односа, те су повремено коришћене стрелице записане изнад нота у транскрипцији којима се додатно прецизира различита висина тона (пр. бр. 53, 63, 64, 65 итд.).⁵⁶⁸ Укупан тонски материјал приложене грађе исказан је у виду три основна лествична обрасца који су дати од најужих до оних већег обима. Први образац у основи има молски трикорд **1a** – $f^1-g^1-as^1$ и најзаступљенији је у свадбеним (пр. бр. 54, 55 и 56) и љубавним песмама (пр. бр. 65 и 66) и једном примеру родољубиве песме (пр. бр. 74). Варијанта овог обрасца може имати проширење у виду субкварте **1b** – $c^1-f^1-g^1-as^1$ и ређе се јавља, те је у прилогу заступљена само у једном напеву родољубивог садржаја (пр. бр. 75). Учесталија је појава проширења молског трикорда за још један тон навише, тако да се обим мелодије одвија у оквиру умањене кварте **1c** – $f^1-g^1-as^1-heses^1$. У овом амбитусу исказана је мелодика сватовских (пр. бр. 57 и 58), љубавних (пр. бр. 67, 68 и 69) и забавних песама (пр. бр. 82).



У оквиру првог тонског обрасца изводи се и један пример божићне песме чији се мелодијски ток одвија на основи **1d** – $f^1-g^1-as^1-heses^1-ces^2$. Највиши тон низа се јавља само једном у току напева, те је могуће да је његово извођење случајност у току певања.



Молски тетракорд је исходиште напева који су засновани на другом тонском обрасцу **2a** – $f^1-g^1-as^1-b^1$. У оквиру овог амбитуса реализују се славске (пр. бр. 52), љубавне (пр. бр. 70) и родољубиве песме (пр. бр. 76 и 77).



⁵⁶⁸ Уске тонске односе потцртава и Цвјетко Рихтман, говорећи о вокалној традицији Босне и Херцеговине: „Tradicionalna muzika Imljana“, *Glasnik ZMS*, NS, Etnologija, sv. XVII, Sarajevo, 1962, 228 – 229.

Највећи број записаних песама Херцеговаца у Војводини базиран је на хроматском низу у оквиру кварте **2b** – $f^1-g^1-a^1-b^1$. Његова фреквентност је испољена у различитим жанровима: славским (пр. бр. 53), сватовским (пр. бр. 59), уз игру (пр. бр. 63 и 64) и родољубивим песмама (пр. бр. 78, 79 и 80).



Дурски тетракорд је основа трећег обрасца **3a** – $f^1-g^1-a^1-b^1$ и налази се у основи мелодијског тока сватовских (пр. бр. 60, 61 и 62), љубавних (пр. бр. 72) и забавних песама (пр. бр. 83). Поред тога, проширењем тетракорда субквартром наниже и тоном c^2 навише (**3b** – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$) добија се варијанта која је у основи „бећарца“, односно песме новијег сеоског порекла (пр. бр. 81).



Најсложенију тонску структуру има образац који је варијанта трећег, пошто је базиран на дурском тетракорду са већим проширењима: **3c** – $c^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 73). Једини пример у коме се јавља овакав тонски материјал јесте песма љубавног садржаја изведена као „бећарац“.



На нивоу сазвучне равни синтагматски низ је конструисан смењивањем једногласних и двогласних делова стиха. Једногласном излагању солисте супротставља се двогласно структурирана мелодика при наступању групе. Некада се први део стиха при певању целе групе изводи једногласно, а други двогласно. У синтагматском ланцу често се комбинују парадигме засноване на једногласно изведеном покрету, коме се супротставља застој на ритмички дужој нотној вредности секундног сазвука.

Сегмент из пр. бр. 74

...ста - ре о - би - ча - је, пје - ва - ће - мо док - ле љу - бав

тра - је и чу - ва - ти ста - ре о - би - ча - је.

Сазвучна основа херцеговачких напева базирана је на хетерофоном и хетерофоно-бордунском начину певања, који су углавном заступљени у „бројницама“.⁵⁶⁹ Силабичност и покретљивост мелодијске кривуље „бројница“ није присутна у току целог напева и смењује се у синтагматској процесуалности са застојима који најчешће означавају полукаденцијалне или каденцијалне пунктове. Међутим, утисак застоја може бити изазван и константним силаском другог солисте на хипофиналис (пр. бр. 67, 69 и др.). Двоглас који се ствара при кретању најчешће је секунда, а ређе терца или неки други интервал у виду пролазнице. Секундно сазвучје се постиже при кретању оба или једног гласа. У првом случају секунда настаје укрштањем гласова након унисона изведеног тона, тако да у покрету мелодије која је заснована на осминској подели свака прва осмина је унисона, а свака друга секундна (видети прва два слога у сегменту из пр. бр. 67). У другом случају долази до бочног кретања, при чему из унисона достигнутог финалиса солиста изводи хипофиналис, док остали певачи и даље остају на истој тонској висини – тону финалиса (видети четврти слог у сегменту из пр. бр. 67).

⁵⁶⁹ Димитрије Големовић је указао на два различита начина реализације хетерофоније у двогласу старије сеоске праксе, користећи називе „стихијна хетерофонија“ и „устаљена хетерофонија“. На тај начин је означио разлику између случајно насталих двогласних сегмената напева и оних који су устаљена појава. Димитрије Големовић, „Српско двогласно певање 1, (облици-порекло-развој)“, *Нови Звук*, Београд, 1996, 12. Хетерофоно певање у херцеговачком вокалном дијалекту припада устаљеној пракси са фиксираним сазвучним пунктовима.

Сегмент из пр. бр. 67

Музички запис са два стана. Горњи стан садржи мелодију са акцентима и динамичким знацима. Доњи стан садржи басову линију. Испод стана је текст: За-пје-вај - мо, и по-мо - зи Бо - же и по-мо-зи Бо - же.

Друга група песама поседује редукованију тонску структуру и дуге секундне застоје, најчешће између финалиса и хипофиналиса (пр. бр. 75).⁵⁷⁰ Овакав начин реализације двогласа је израженији у „гангама“, у којима доминира бордунски начин певања, што је типично за херцеговачку вокалну праксу како у Војводини тако и у матици.⁵⁷¹ Песме које су слободног метро-ритмичког тока карактерише неуобичајен начин ритмизовања музичког извођења солисте и пратње. Почетно солистичко наступање је у бржем ритму, док у тренутку када се прикључи група, при понављању стиха, настаје својеврсна „аугментација“ већ отпеваних ритмичких јединица, праћена тонском редукијом најчешће на висинама f^1 и g^1 (пр. бр. 65, 68, 75, 82 и др.).⁵⁷² Финалис и хипофиналис представљају најчешћи секундни сазвук у свим напевима, а у многима и једини.

Пример бр. 65

Музички запис са два система стана. Горњи систем садржи мелодију са акцентима и динамичким знацима. Доњи систем садржи басову линију. Испод стана је текст: Бје - ла ви-ло са Ко - мо - ва сја-ји ја-то со-ко-ло - ва, а, ва, бје - ла а, а, а, а ва(и) ви - ло са Ко - мо - ва а сја-ји ја-то со-ко-ло-о-о-о-о-о-ва(и).

⁵⁷⁰ Рзличити облици старијег двогласног певања у појединим деловима Балкана (Шумадија, део западне Србије, југоисточна Србија, Босна и Херцеговина и др.), у својој основи имају секундно сазвучје које се доживљава као консонанца, посебно ако га творе финалис и хипофиналис: Димитрије Големовић, „Српско двогласно певање 1 (облици и развој)“..., 12; Драгослав Девић, „Динарско и шопско певање у Србији и метанастичка кретања“, *Нови Звук, СОКОЈ*, Београд, 2002, 34-35; Свјетко Рићман, „Polifoni oblici u narodnoj muzičkoj praksi Bosne i Hercegovine“..., 11.

⁵⁷¹ Александра Чабрило је установила да у „гангама“ на подручју Невесиња преовладава ритмизовани бордун. А. Чабрило, *нав. дело*, 18.

⁵⁷² Исту појаву забележила је и Александра Чабрило у вокалној матрици околине Невесиња: *нав. дело*, 18.

Приказани однос синтагматског низа заснованог на смени „динамичног“ и „статичног“ музичког тока доноси специфичну, редуковану фактуру која је акустички транспарентна. Она је додатно потцртана репетитивним извођењем појединих вокала у бржем ритму у деоници другог солисте (пр. бр. 68, 82). Читав музички ток завршава се каденцом у секунди, након чега следи спуштање гласова наниже у глисанду (пр. бр. 68). Певачи из Гајдобре и Сутјеске, пореклом из Невесиња и Гацка, посебно негују овакав вид обликовања мелострофе. Слични извођачки манири могу се чути и у песмама становништва из матице.⁵⁷³

Сегмент из пр. бр. 68

...о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, ...во - да је ус - тај ма - ла зо - ра је - е - е - е, е, ус - тај,

о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, је. ус - тај, ма - ла мо - ја, јо - о, о, о - о, јој, зо - ра је.

Поред песама старијег начина певања (као што су „бројнице“ и „ганге“), у којима преовладава секундни сазвук, херцеговачка вокална традиција подразумева и примере новијег певања – „бећарце“. У вокалном корпусу Херцеговаца настањених у Војводини преовладавају облици старијег певачког наслеђа, док су новије форме ређе заступљене. Сазвучна основа „бећараца“ изражена је у хармонском принципу изградње вертикалног музичког склопа и у доминантној улози терцног сазвука са квинтним завршетком (пр. бр. 73 и 81).⁵⁷⁴ При извођењу песме „Мајко моја, лоше сам ти среће“, забележене у Војводини, први и други глас се у потпуности крећу у паралелним терцама (пр. бр. 73).⁵⁷⁵ Певачице из Клека које су отпевале ову песму научиле су је од

⁵⁷³ Према: Александра Чабрило, *нав. дело*, 18-19; Сања Ранковић, „Двогласно певање Срба у Невесињу и његовој околини“..., 21-40.

⁵⁷⁴ Бећарци које изводе Херцеговци дошли су у ову област из Босанске крајине и имају све карактеристике певања „на бас“, широко распрострањеног у Србији, Босни и Хрватској. Особености певања „на бас“ представљају изразиту заступљеност терцног сазвука међу гласовима и хармонског начина мишљења: Димитрије Големовић, „Српско двогласно певање 2. (новије двогласно певање)“..., 22.

⁵⁷⁵ Бећарци „Нема раја без роднога краја“ и „Мајко моја, лоше сам ти среће“ забележени су и у литератури: Александра Чабрило, *нав. дело*, пр. бр. 50 и 55; Сања Ранковић, „Двогласно певање Срба у Невесињу и његовој околини“..., 21-40;

извођача из матице и очигледно прилагодили модернијој музичкој естетици.⁵⁷⁶ Међутим, варијанта поменутог примера у матици има редукованији тонски низ другог гласа, тако да је фреквенција терцног сазвука у току напева мање изражена.

Сегмент из пр. бр. 73



Сегмент из литературе:



Каденцијалне формуле херцеговачког вокалног дијалекта имају устаљену форму која код песама старије вокалне праксе подразумева бочно кретање гласова из унисона у секунду, којом се завршава напев. Секунда коју чине финалис и хипофиналис заступљена је у свим напевима (осим у „бећарцима“) и понекад се може обогатити глосандом гласова наниже, а ређе навише.⁵⁷⁷

Сегмент из пр. бр. 51 (каденца без глосанда):



⁵⁷⁶ Две певачице из групе која је интервјуисана истовремено певају и играју у КУД-у „Пионир“ у Зрењанину, где се срећу и изводе музичку праксу других српских крајева, посебно банатску, која је заснована на терцим односима гласова.

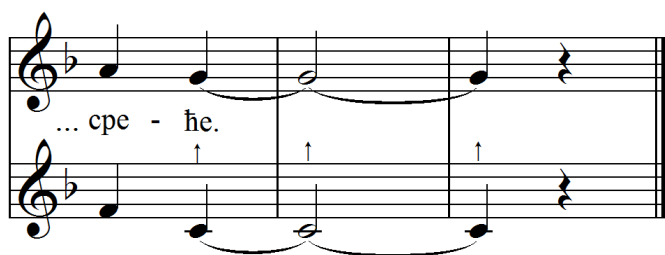
⁵⁷⁷ Силазни глосандо је важна карактеристика старијег начина мушког певања, посебно у западној Србији. Димитрије Големовић, „Српско двогласно певање 1, (облици-порекло-развој“ ..., 16.

Сегмент из пр. бр. 52 (каденца са глисандом наниже):

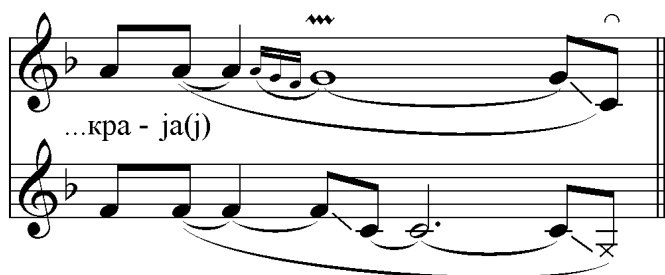


Код песама новијег начина певања каденцирање подразумева однос гласова који се крећу из секунде у квинту. У два примера певања „на бас“ јављају се два различита начина реализације каденце са примесам старијег начина певања (у виду глисанда). У првом случају у квинтни сазвук се улази из терце (видети сегмент из пр. бр. 73), а у другом из секунде са глисандом наниже (видети сегмент из пр. бр. 81):

Сегмент из пр. бр. 73



Сегмент из пр. бр. 81



Музичка реализација херцеговачких напева у извођењу певача из завичаја и њихових сународника у Војводини показује велику сличност и на микро плану исказаном кроз орнаменте. Запажа се да поједини украсни тонови услед своје учесталости могу бити схваћени као инваријантне, директно денотирајући херцеговачки вокални дијалекат. Мелодијски костур обогаћен је „квоцајућим

звучима“,⁵⁷⁸ посебно у певању пратње (видети сегмент из пр. бр. 61), и константним глосандом наниже другог солисте који изводи речитативни део песме (пр. бр. 65, 68, 71, 75, 82). Репетитивност ових специфичних украсних тонова појачава експресију и олакшава препознавања херцеговачког вокалног исказа.⁵⁷⁹

Сегмент из пр. бр. 61

tutti

...ме - ном, зас - па - ла ђе - вој - ка(ј).

solo II е, ом, а, па, а, е, о, о.

Сегмент из пр. бр. 82

tutti

...те ста - ри љу

...мој - те за - ме-рат ста - а - ри љу-ди не-е-е

Посебну изражајност херцеговачки вокални дијалекат добија продорним бојама гласова снажне динамичне звучности и акцентовањем појединих делова напева.⁵⁸⁰ Наглашавање одређених слогова не одвија се према неком утврђеном правилу, већ произвољно, и представља важан део звучне експресије (пр. бр. 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 67, 71, 75, 76, 79, 83).

⁵⁷⁸ Бела Барток је међу првима забележио ову појаву проучавајући српско-хрватску вокалну праксу и назвао је „clucking sounds“: *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, New York, Columbia University Press, 1951, 77.

⁵⁷⁹ Херцеговачко становништво нема посебан назив којим би означило квочајуће звуке, као што је случај, на пример, у Заплању, где се ова појава назива „крескање“: Сања Радиновић, *Старо двогласно певање Заплања*, магистарски рад, ФМУ, Београд, 1992, Београд, 100.

⁵⁸⁰ Акцентовање слогова при певању карактеристично је у вокалној пракси источне Херцеговине: Јелена Анђелковић, *нав. дело*, 87.

Сегмент из пр. бр. 56

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves. The top staff is marked 'tutti' and the bottom staff is marked 'solo'. The lyrics are: ...ко - ли - ка је, јој, ој ђе-вој - ко мо - ја, мо - ја, ој, ђе-вој - ко мо - ја! The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lyrics are written below the notes, with some words underlined.

У оквиру херцеговачке вокалне праксе издвојени су мелодијски модели који су изведени из свих варијаната.⁵⁸¹ Неки од њих су карактеристични за више жанрова, а други за поједине. Ова појава није карактеристична само за вокалну праксу Херцеговаца у Војводини, већ је запажена и на простору њихове матичне области – источне Херцеговине. У околини Требиња је такође констатована полифункционалност, која је приписана стадијуму развоја вокалне праксе – као неиздиференцираност жанрова.⁵⁸² Међутим, пре би се рекло да се ради о нестајању жанрова него о њиховој етапи развоја „која још није дошла у фазу развоја у којој проналазимо јасно издиференциране жанрове.“⁵⁸³ Издвајањем заједничких особености херцеговачких напева у Војводини успостављена је сродност међу појединим примерима која је исказана кроз шест различитих мелодијских образаца.

Први мелодијски модел је најфреквентнији у вокалној пракси Херцеговаца и заступљен је у напевима различите жанровске припадности као што су: божићне (пр. бр. 51), љубавне (пр. бр. 67, 70 и 71) и родољубиве песме (пр. бр. 76 и 79). Сродне варијанте срећу се и у околини Невесиња, у забавним и љубавним, а у Требињу у сватовским песмама.⁵⁸⁴ Тонски оквир модела је молски тетракорд $f^d-g^1-as^1-b^1$ (пр. бр. 51, 70, 71, 76 и 79) или умањена кварта $f^d-g^1-as^1-heses^1$ (пр. бр. 67). Иницијални мелодијски покрет представља смену финалиса и хиперфиналиса, да би у медијалном делу поступно или скоком терце навише достигао интонациони енергетски климакс. На версификационом плану модел је заснован на асиметричном десетерцу или симетричном осмерцу. Сви примери имају различито профилисане мелострофе у зависности од врсте стиха и рашчлањености поетске структуре. Зато су издвојене три различите реализације модела означене као 1а, 1б и 1в. Прва верзија модела 1а, претпоставља осмерачку версификациону раван и изложу у дистиху са понављањем $a_1 a_2 b_1 b_2 a_1 a_2 b_1 b_2$ (пр. бр. 76 и 79). Друга опција заснива се на десетерцу који има исти распоред чланака стиха као и претходна варијанта али је мало дужи услед десетерачке поетске основе (пр. бр. 51, 70 и 71). Трећа могућност моделовања 1в, је

⁵⁸¹ Јелена Анђелковић је на подручју Требиња идентификовала девет мелодијских образаца. Јелена Анђелковић, *нав. дело*, 73-74.

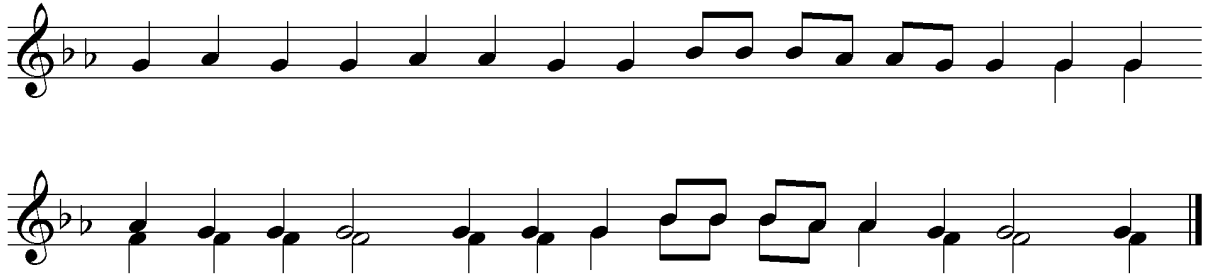
⁵⁸² Јелена Анђелковић, *нав. дело*, 78.

⁵⁸³ Исто.

⁵⁸⁴ Видети: Александра Чабрило, *нав. дело*, пр. бр. 17 и 26; Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр. 44, 88, 108, 109, 110, 115, 118, 129 и 131.

најређа у пракси и садржи рад са чланцима десетерачког поетског система $a_1 a_2 a_2 a_1 a_2 a_2$ (као у пр. бр. 67).

Мелодијски модел бр. 1а



Мелодијски модел бр. 1б



Мелодијски модел бр. 1в



Друга група сродних напева везана је за хетерогену жанровску слику која обухвата песме уз игру (пр. бр. 63 и 64) и родољубиве песме (пр. бр. 78). У литератури се поменути образац среће у сватовским напевима матичног подручја.⁵⁸⁵ Мелодијска кривуља се одвија у оквиру хроматског низа са различитим вредностима хиперфиналиса $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 63, 64, 78). Музичка целина базирана је на поступном покрету од финалиса до највишег тона мелодије и поступном силаску на

⁵⁸⁵ Видети: Александра Чабрило, *нав. дело*, пр. бр. 19 и 33; Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр. 36, 37, 85, 86 и 91.

финалис. У првом делу модела мелодика се креће до највишег тона и назад, а у другом осцилира између финалиса и хипофиналиса. Поетска мисао исказана је кроз симетрични осмерац са упевним и припевним рефренима што доводи до различите дужине самог модела који има три различите комбинације:

- 2а са распоредом поетске структуре $a_1 a_2 r_1 a_1 a_2 r_1 r_2$ (пр. бр. 63);
- 2б са распоредом поетске структуре $a_1 a_2 r_1 r_2 a_1 a_2 r_1 r_2$ (пр. бр. 64);
- 2в са распоредом поетске структуре $a_1 a_2 r_1 r_2 r_3 r_4 r_5 r_6...$ (пр. бр. 78).

Мелодијски модел бр. 2а



Мелодијски модел бр. 2б



Мелодијски модел бр. 2в



Међужанровска сродност огледа се и у мелодијском моделу који је распрострањен код славских (пр. бр. 53), сватовских (пр. бр. 62) и забавних песама (пр. бр. 83). Поетски ланац се излаже у симетричном осмерцу на бази дистиха који се понавља $a_1 a_1 b_2 b_2 a_1 a_1 b_2 b_2$ (пр. бр. 53 и 83) или једностиха са рефреном осмерачке версификације $a_1 a_2 r_1 r_2 a_1 a_2 r_1 r_2$ (пр. бр. 62). Узан тонски амбитус $f^1-g^1-a^1-b^1$ основа је за двогласно извођење примера који су засновани на приказаном моделу. Таласаста

контура доминира у првом делу обрасца доносећи динамичност тока, док је статичност одражена репетитивношћу финалиса.

Мелодијски модел бр. 3



Поред модела који граде мелодику више жанрова уочавају се и они који су типични само за поједине. У оквиру сватовских песама издвајају се напеви чијој је седмачкој стиховној основи додат дужи рефрен **a₁ a₂ r₁ r₂** (пр. бр. 54 и 55).⁵⁸⁶ Основна музичка замисао је профилисана на мелодици која се одвија у оквиру трикорда – *f¹-g¹-as¹*. Мелодијска контура је једноставна, са доминантном улогом финалиса и дужим задржавањем на петом слогу стиха (пр. бр. 54).

Мелодијски модел бр. 4



Међу сватовским песмама заступљени су напеви чија је версификациона раван испољена у два пута изложеном асиметричном осмерцу, са деловима стиха који се смеђују у комбинацији **a₁ a₁ a₂ a₁ a₁ a₂** (пр. бр. 57 и 58). Мелодијска контура се одвија у склопу тонског низа чији је амбитус умањена кварта *f¹-g¹-as¹-heses¹*. Иницијални део модела је динамичан базиран на покрету наниже од хиперфиналиса, а након тога истим покретом од највишег тона до финалиса. Други део модела је статичан и усмерава музички ток ка смирењу на финалису. Варијанте приказаног модела распрострањене су и у околини Требиња, такође као примери сватовског певања.⁵⁸⁷

Мелодијски модел бр. 5



⁵⁸⁶ Сличне варијанте срећу се у околини Требиња и Невесиња као забавне или сватовске песме. Александра Чабрило, *нав. дело*, пр. бр. 12; Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр. 29.

⁵⁸⁷ Cvjetko Rihtman, *Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine*, knj. XXV, Akademija nauka i umjetnosti BiH, Odeljenje društvenih nauka, knj. 21, Sarajevo, 1986, пр. br. 3, 373; Јелена Анђелковић, *нав. дело*, пр. бр. 16.

Шести модел чини десетерачка версификациона основа сватовске (пр. бр. 60) и љубавне песме (пр. бр. 69). Две могућности испољавања модела зависе од рада са текстом: ба – $a_1 a_1 a_2 a_2 a_1 a_1 a_2 a_2$ (пр. бр. 69) и бб – $a_1 a_1 a_2 a_1 a_1 a_2$ (пр. бр. 60). Лествични образац је исказан у оквиру умањене кварте $f^1-g^1-as^1-heses^1$. Мелодијска процесуалност модела при двоструком излагању првог дела стиха показује претежно поступно кретање и таласастогибање контуре од хиперфиналиса наниже и навише. Други део тока представља смирење изражено покретом са хиперфиналиса на финалис.

Мелодијски модел бр. ба



Мелодијски модел бр. бб



Поједини напеви показују сродност са мелодијским моделима само у појединим деловима мелодијске основе. Такав је пример „ганге“ љубавног садржаја (пр. бр. 68) чији је почетни део напева еквивалентан првом мелодијском моделу. Међутим, касније настаје статични музички ток типичан за „ганге“ као вокални облик, у оквиру кога читав звучни ареал почива на финалису и хипофиналису.

У приказаним мелодијским оквирима нису заступљени сви примери из прилога, попут једне славске песме (пр. бр. 52). И поред тога у мелодици овог напева присутни су многи елементи који се јављају у појединим моделима као што је: амбитус напева у оквиру молског тетракорда, силазни ток мелодије од тона b до хипофиналиса, смена финалиса и хиперфиналиса и сазвук секунде који настаје у односу финалиса и хипофиналиса. У већини напева који одступају од изведених мелодијских модела као заједнички именитељ може се успоставити слободна метричка процесуалност комбинована са мелодијском основом која исходи из трикорда $f^1-g^1-as^1$. У овако уско исказаном мелодијском опсегу остварује се двоглас са звучно упечатљивом улогом секунде коју формирају финалис и хипофиналис (пр. бр. 56, 65, 66, 74, 75). У већини примера издваја се мотив који се различито ритмизује и позиционира у оквиру

конкретних напева различите версификације и жанровске припадности (пр. бр. 52, 59, 61, 66, 68, 74, 77 итд).



Неке поетске и мелодијске варијанте у оквиру херцеговачког музичког система јављају се и у црногорском вокалном дијалекту. Такве су сватовска песма „Колика је гора божурова“ (пр. бр. 56)⁵⁸⁸ и љубавна „Под ружицом, под руменом“ (пр. бр. 61).⁵⁸⁹ Родољубива песма „Све од Гацка па до мора“ (пр. бр. 72) такође одговара примерима из црногорског музичког оквира али само на плану мелодијске линије.⁵⁹⁰ И поред евидентне сродности појединих херцеговачких и црногорских напева уочљиве су и велике разлике на плану метроритма и фактуре. Метроритмичка компонента херцеговачких песама је изражена у дужим нотним трајањима као што је појава двогласног, махом секундног звука изразитија него код црногорских примера. Уочена сличност појединих песама у оквиру интердијалекатског ареала последица је географске близине Црне Горе и Херцеговине из којих је насељено становништво у Војводину.

Међу сватовским напевима херцеговачког вокалног дијалекта издваја се један пример који је грађен на симетричном осмерцу, који се у току мелострофе рашчлањује на синтагматски ланац $a_1 a_2 a_2 a_2 a_1 a_2$ (пр. бр. 59). Лествични образац је у оквиру кварте $f^1-g^1-as^1-b^1$, у оквиру кога се обликује мелодијска линија у којој се смењују хиперфиналис и финалис са повременим спуштањем на хипофиналис. У другом делу напева први глас узвикује текст, што није забележено ни у једном примеру, а што су казивачи маркирали као одлику херцеговачког певања.

Приказаним моделима херцеговачког певања не припадају две родољубиве песме, од којих је једна хетерофона (пр. бр. 80), а друга представља новији вид извођења – „бећарац“ (пр. бр. 81). Хетерофони напев је реализован на основи лирског десетерца комбинованог у дистиху $a_1 a_2 b_1 b_2$ и тонској структури $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$. Сваки стих доноси мелодијску линију која се од највишег тона спушта до финалиса, док последњи успоставља смирење на финалису. „Бећарац“ је заснован на једном од популарних поетских садржаја – „Нема раја без роднога краја“, који је исказан у асиметричном десетерцу и раду са деловима стиха $a_1 a_2 a_2 a_1 a_2$. Мелодика првог гласа се изводи у интонационом пољу дурског тетрахорда, док је други глас једноставног тонског склопа $c^1-f^1-g^1$. Интересантно је да у оквиру новије форме извођења при каденцирању долази до понирања гласова, што је специфично за песме старије сеоске праксе у Херцеговини. Поред овог „бећарца“, мелодијску и поетску сличност са

⁵⁸⁸ Упоредити са пр. бр. 4 у оквиру прилога који се односи на црногорски вокални дијалекат.

⁵⁸⁹ Упоредити са пр. бр. 12 у оквиру прилога који се односи на црногорски вокални дијалекат.

⁵⁹⁰ Упоредити са пр. бр. 37 и 38 у оквиру прилога који се односи на црногорски вокални дијалекат.

завичајним примерима показује и песма „Мајко моја лоше сам ти среће“ која се као новији певачки облик изводи у околини Невесиња.

Дефинисање сложеног музичког система херцеговачког вокалног израза у Војводини засновано је на утврђивању музичког/културног модела ове динарске групе на основу успостављања везе са музичком праксом матице. Евидентно је да се континуитет херцеговачке вокалне праксе одржава у обе средине са мањим променама. У матици је популарни „бећарац“ заступљенији него у Војводини, док су „ганге“ и „бројнице“ подједнако присутне. На нивоу музичке структуре вокалних облика уочава се подударност свих анализираних параметара код песама из обе области. Промене на музичком плану код Херцеговаца у Војводини, у односу на матицу, углавном се огледају у редукцији репертоара и терминологије. Стални контакти са завичајем и потенцирана тежња ка неговању вокалне традиције завичаја доприносе одржавању континуитета певачког израза.

Сви аналитички параметри расветљавају херцеговачку вокалну праксу са аспекта перцепције појединих јединица које се издвајају у музичкој слици и остају забележене као специфичне звучне импресије. Њиховом комбинацијом и заједничким дејством у конкретним музичким реализацијама изражава се херцеговачки вокални дијалекат којег чине:

- специфични облици двогласа и терминологија везана за њих: „бројнице“, „ганге“ и „бећарци“;
- извођење старијих вокалних форми у којима учествују двојица солиста и група;
- специфични мелодијски модели базирани на тонском материјалу од бикорда до дурског тетра хорда;⁵⁹¹
- редукција ритмичке и мелодијске динамике у току напева (праћена аугментацијом);
- особени начин украшавања мелодијског тока (квоцајући звуци и глисанда наниже);
- акцентовање музичког тока;
- певање у форте динамици

⁵⁹¹ При овој констатацији узети су у обзир само примери певања „бројница“ и „ганги“, јер су „бећарци“ мало заступљени у репертоару војвођанских Херцеговаца и имају опште карактеристике певања „на бас“, широко распрострањеног у многим крајевима.

7. КУПРЕШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

Међу Динарцима који насељавају Војводину налазе се и досељеници из Купрешког поља. То је крашка висораван у југозападној Босни чија су поједина насеља на надморској висини од преко 1.000 метара. Њен положај је специфичан јер је позициониран на тремеђи Босне, Далмације и Херцеговине, источно од Гламочког и Ливањског поља.⁵⁹² Област је са свих страна окружена планинама: на истоку Плаженицом и Стожером, на југоистоку Радушом и Љубушом, на југу Цинцаром и Малованом, на северозападу Виторогом. Ово је по површини најмање подручје према чијем називу је именован вокални дијалекат, јер особеност вокалне праксе житеља Купрешког поља не пружа могућност успостављања релације са неким суседним музичким језиком.

Велики прилив Динараца на територији Купреса одвијао се у току XIX века, када су наступиле миграције из Црне Горе, источне Херцеговине, Далмације и са Косова.⁵⁹³ Током прве половине XX века Купрес су у највећем броју насељавали Хрвати, Срби и Муслимани, али се у другој половини структура становништва битно изменила. Велики број Срба се иселио након Другог светског рата, а после грађанског рата у бившој СФРЈ Срби су протерани са ових простора, тако да их према незваничним подацима има око 300.⁵⁹⁴ Купрес је тренутно подељен на две општине: једна је српска – Благај, а друга припада Федерацији БиХ, са центром у градићу Купресу. Купрешко поље карактеришу два говора: ијекавски (у северозападном делу који се зове Благај и граничи се са српским пределима Гламоч и Шипово) и икавски (у југоисточном делу који се наслања на крајеве претежно насељене Хрватима: Ливно, Дувно, Рама и једним делом Бугојно).⁵⁹⁵ Међу Србима који живе у овом подручју има ијекаваца али и икаваца, што је ретка појава јер су икавци у Босни најчешће Хрвати.

Музичка пракса Купрешког поља мало је позната, а једину студију у којој се разматра део вокалне праксе написао је Цвијетко Рихтман.⁵⁹⁶ Његов истраживачки рад представља музичку биографију засновану на казивању даровите певачице Јање Чичак. Примере купрешке вокалне традиције Јања Чичак је представила у виду солистичког и групног, двогласног певања, уз пратњу неколико жена из њеног села. Двогласно извођење представља старији начин сеоског певања и, како аутор наводи, припада „полифоном певању друге категорије.“⁵⁹⁷ Солистичке напеве, према Рихтмановим речима „карактерише специфична мелодика која се може сматрати збиром првог и

⁵⁹² Административни центар области је истоимени градић Купрес. Читава област се простира на 93км квадратна, са просечним ниским годишњим температурама (око 5,7 С).
http://www.bih-x.com/top_destinacije/kupres.htm

⁵⁹³ Видети: Боровоје Ж. Милојевић, „Купрешко, Вуковско, Равно и Гламочко поље“, *СЕЗБ XXV*, Насеља и порекло становништва, књ. 13, Српска Краљевска Академија, Београд, 1923, 43-53.
<http://webcache.googleusercontent.com>

⁵⁹⁴ Исто.

⁵⁹⁵ Исто.

⁵⁹⁶ Цвијетко Рихтман је објавио 92 мелодије и 163 текстова народних песама: Cvjetko Rihtman, „Čičak Janja narodni pevač sa Kupresa“, *Bilten Instituta za proučavanje folkloru*, sv. 1, Sarajevo, 1951.

⁵⁹⁷ Исто, 35.

другог гласа при двогласном певању.⁵⁹⁸ На основу извођења Јање Чичак и жена које су је пратиле, може се расветлити певачко наслеђе Хрвата, али остаје непознато колико је оно слично српској или муслиманској музичкој пракси. Ова недоумица тешко ће бити разрешена, јер након Рихтмановог рада ниједан етномузиколошки наратив није расветлио музичке одлике ширег дела области. Бројне миграције у вишедеценијском временском континууму толико су измениле етничку структуру да су се вероватно одразиле и на тренутну слику музичког система.

Вокално наслеђе Купрешког поља данас се ретко може чути, јер мало извођача поседује аутентично музичко знање. У северном делу Србије, где је досељен знатан број Купрешана, може се констатовати губљење музичких одлика донесених са подручја Купрешке висоравни. Не постоје готово никакви подаци о музичком животу након досељавања, осим да је релативно мали број миграната (у односу на остале групе) брзо напустио дотадашњу музичку праксу. По доласку у Војводину колонисти су радили у пољопривредним задругама заједно са досељеницима из других крајева и прихватили вокалну праксу других. Посебно су усвојили новије облике сеоског певања напуштајући старији вокални стил. Зато у Војводини већ годинама уназад постоји само једна женска певачка група из села Младенова код Бачке Паланке, чије чланице изводе аутохтоне напеве научене у родном крају. Окупљање групе покренуле су Жара Огњеновић и Стана Јањић 1975. године, у оквиру КУД-а „Доктор Младен Стојановић“,⁵⁹⁹ а чине је жене рођене у матици, колонизоване након Другог светског рата. Временом се број певачица смањио и тренутно их је четири, од којих две нису са Купреса, али су од 1975. године укључене у рад ансамбла и успешно су се прилагодиле извођењу купрешких песама.⁶⁰⁰ Вокални састав наступа у оквиру КУД-а „Др Младен Стојановић“ изводећи искључиво песме са Купреса. Њихово певање је међу првима забележила Радмила Петровић 1975. године, а звучни снимци начињени том приликом налазе се у Фоноархиву Музиколошког института САНУ. Радмила Петровић није објавила писану студију на основу забележене грађе, али је њен теренски рад драгоцен као први снимљени материјал српског купрешког певања. Исте певачице је интервјуисала и Мирјана Ћосић-Драган за потребе дипломског рада,⁶⁰¹ а моје праћење певачица из Младенова континуирано траје од 1993. године до данас. При последњем сусрету са Купрешанкама из Војводине, који се одиграо 2010. године, интервјуисане су две генерације саговорница. Поред старијих жена досељених колонизацијом, једна испитаница је припадала средњој генерацији и доселила се у Младеново 1983. године. Њено присуство је било драгоценост, јер је у току разговора био могућ покушај компарације чињеница везаних за музичку слику матице и Војводине. Поред тога, поједини процеси у музичком и друштвеном животу Купрешана сагледани су из угла

⁵⁹⁸ Поред напева које је изводила Чичак Јања, у Рихтмановом раду налази се и неколико примера мушког певања уз гусле или „из књиге“. Исто.

⁵⁹⁹ КУД „Доктор Младен Стојановић“ је основан после Другог светског рата, а званично је регистрован 1968. године.

⁶⁰⁰ Једна од певачица је из Дувна, а друга из Гламоча.

⁶⁰¹ Мирјана Ћосић-Драган је проучавала вокалну праксу досељеника из Босанске крајине заједно са неколико примера купрешког певања записаног од певачица из Младенова. Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 1991.

припадника различитих генерација. Жене из Младенова тврде да су песме које певају научиле у родном крају и да су наставиле са њиховим извођењем и након пресељења у Војводину. Њихов уверљиви исказ поткрепљен је чињеницом да изводе јединствен репертоар на подручју читаве Војводине, а специфична фактура песама изискује дужи период учења. Неке од старијих испитаница са Купреса никада нису чуле хрватско певање, јер су њихова села била српска, а пресељење у Младеново се одиграло у раној младости. Међутим, једина млађа певачица истицала је да су Хрвати „имали свој глас“, што се може тумачити различитим напевима у односу на српско становништво.



Карта бр. 9 Приказ већих насеља у Босни из којих су досељени певачи интервјуисани при истраживању простора Војводине.

7. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за вокалну праксу

Грађа која ће послужити за опис купрешког традиционалног певања сведена је на 24 типична примера (од којих је 12 снимљено у току сопственог теренског рада, осам је преузето из дипломског рада Мирјане Ћосић-Драган, а четири из истраживања Радмиле Петровић). Поређењем резултата Рихтмановог истраживања и проучавања у селу Младеново у Војводини (од свих наведених истраживача) већина података везаних за купрешко традиционално певање се не подудара. Наиме, начини певања које Рихтман помиње нису забележени у Војводини, као што напеви из Младенова немају варијантне форме у Рихтмановом раду. Истраживања која су обухватила досељенике са Купреса пружају сасвим другачије резултате од оних које наводи Рихтман. Саговорнице из Младенова не познају називе поентиране у Рихтмановом раду (*певање из књиге*,⁶⁰² *присицањке*,⁶⁰³ или *равно пјевање*⁶⁰⁴), указујући на „ганге“ и „конталице“ као типичне купрешке форме. Не може се чак говорити ни о било каквој мелодијској сродности примера из Рихтманове студије и истраживачких подухвата у Војводини. Тешко је објаснити уочену некомпатибилност информација, али је важно узети у обзир да су истраживања рађена на малом узорку казивача и да се ради о певачима који нису припадници истог народа.

Један од појмова, који чини основно полазиште музичке терминологије Купрешана, јесте назив „кајда“ и односи се на мелодијско-ритмички модел у оквиру старијег певачког слоја. При извођењу „ганги“ и „конталица“ учествује мања група певача, не више од пет, у којој свако има јасно одређену улогу. Певачима је јасан принцип на основу кога се формира двоглас, па се за оног који почиње „конталице“ каже да: „конта“ или „води“, док остали „прате“. У тренутку наступа групе сви извођачи се прикључују солисти, сем једне певачице која из унисоног звука „силази“ на хипофиналис – „разлаже“.

При извођењу „ганги“ користи се термин „гангати“, којим се описује деоница другог, пратећег гласа у групном певању. Солиста јасно изговара текст током читаве мелострофе, а пратња „замагљено“ (пр. бр. 89, 90, 91, 98, 102, 102, 105, 106). Други глас, посебно при унисоно изведеним деоницама, мења боју и пева само вокале, уклапајући се у метроритам првог гласа као носиоца слогова.⁶⁰⁵ Мирјана Ћосић-Драган је особеност „ганги“ повезала са специфичном артикулацијом другог гласа „који у основи поседује гутурални призвук“ и узастопном хроматском прогресијом (наслојавању нетемперованих малих секунди).⁶⁰⁶ „Конталице“ представљају начин излагања у коме све певачице јасно изговарају текст песме – „контају“, набрајају (пр.

⁶⁰² Рихтман је певање „из књиге“, по својим музичким карактеристикама, повезао са вокалним извођењем уз „гусле“. На овај начин се певају епске песме и баладе без инструменталне пратње. Код њих се „трајање појединих тонова не може фиксирати, већ само приближно одредити“ и изводе се у *parlando rubato* систему, пратећи ритам речи. Свјетко Рихтман, „*Ћићак Јанја народни певач са Купреса*“.... 36.

⁶⁰³ *Присицањке* карактерише строфично конципирани поетски садржај и једноставни мелодијски обрасци проистекли из силабичног двогласног певања са секундним завршецима. *Исто*, 37.

⁶⁰⁴ *Исто*, 36.

⁶⁰⁵ Мирјана Ћосић-Драган је такође констатовала ову појаву, иако из њених транскрипција није јасно да други глас изводи само вокале. Мирјана Ћосић-Драган, *нав. дело*, 15-16.

⁶⁰⁶ Мирјана Ћосић-Драган, *нав. дело*, 16.

бр. 85, 86, 87, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101). Под „контањем“ се подразумевају песме чији се текст смишља на лицу места, обично на прелу и при „колању“⁶⁰⁷. Сам контекст извођења намеће социолошки моменат – комуникацијски, који је битан за „конталицу“ јер подстиче слободан избор напева и текста.⁶⁰⁸ И у другим српским крајевима постоје песме истог карактера у којима је изражено набрајање, бројање, што се на музичком плану одражава кроз вишеструко понављан мотив.⁶⁰⁹

Поред песама старијег музичког стила, певачки састав из Младенова познаје извођење новијих музичких форми – „бећараца“. Певање „на бас“ (односно „бећарци“) је одавно заступљено у матици, али га испитанице из Младенова мање практикују, те су забележена само два таква примера (пр. бр. 104 и 107). Описане музичке облике различите „старости“ Купрешани су задржали до савременог доба, за разлику од „грокталица“, које већ одавно нису део сталне музичке праксе.

Артикулација традиционалних напева подразумева и низ правила која су некада поштована и односе се на родну подвојеност при интерпретацији конкретног музичког текста. У прошлости се полови никада нису мешали при певању, а жене су могле да певају углавном само до удаје (односно као девојке). Данас се поменуте забране не спроводе у потпуности, односно жене и даље не певају са мушкарцима, али зато удаја није више разлог да им се забрани певање. Патријархална друштвена заједница потцртавала је родну различитост не само у низу друштвених активности, већ и у јасној подели на музичке форме мушких и женских певача. Према речима испитаница, Други светски рат је био значајан временски граничник који је донео нове тековине социјалног понашања. Пре рата жене нису певале „ганге“, „грокталице“ и „бећарце“, што у другој половини прошлог века више није важило.

На основу казивања Купрешанки из Младенова закључује се да су у завичају потпуно нестали старији музички стилови. Средином прошлог века и Рихтман је приметио да становништво све више прихвата сеоску традицију других крајева, а посебно Славоније, северне Србије и Барање.⁶¹⁰ Он је констатовао процес нестајања аутохтоних певачких облика који је уследио нарочито после Другог светског рата, када је становништво бивше СФРЈ долазило у међусобне контакте на радним акцијама или на одслужењу војног рока. То су биле прилике у којима је песма требало да подигне морал, те је уз идеологију „братства и јединства“, коју је усиљено спроводила комунистичка власт, неумитно долазило и до усвајања музичког наслеђа различитих области.⁶¹¹ Рихтман је констатовао да „ранија традиција није сасвим ишчезла“ и да има

⁶⁰⁷ „Колање“ представља лагану игру, шетњу уз пратњу песме.

⁶⁰⁸ Исто, 17.

⁶⁰⁹ Димитрије Големовић у српској вокалној пракси наводи називе „бројање“, „кантање“, „танцање“: „Певање које то и јесте и није“ (прилог проучавању вокалне традиције западне Србије), *Фолклор и његова уметничка транспозиција, радови са научног скупа одржаног 24-26 октобра 1989.*, ФМУ, Београд, 1989, 74.

⁶¹⁰ Видети: Cvjetko Rihman, „Čičak Janja narodni pevač sa Kupresa“..., 33.

⁶¹¹ Према речима Милорада Кењаловића, певање „на бас“ се проширило у већини крајева бивше СФРЈ у току Другог светског рата „када је дошло до великог мијешања народа различитог поријекла. У жељи да заједништво настало као одраз тежњи за ослобођењем од окупатора још више учврсте, борци су осјетили да то мора да се оствари и на културном плану. Као идеално за остварење тог наума показало се пјевање на бас, јер није регионално, па тако ни културно ограничено, што није ни чудо, јер је оно ипак настало као последица утицаја западне културе, карактеристичне баш по својој универзалности“. Милорад

још људи који је знају „али се на јавним мјестима, на састанцима, више не чује.“⁶¹² Међутим, он није публиковао песме новије праксе, „на бас“, већ углавном оне старије.

7. 2. Поетски кôд

Поетска раван купрешких песама није разноврсна у жанровском погледу, јер су испитанице из Младенова због старости заборавиле велики део репертоара који су некада изводиле. Сви примери, дати у прилогу, представљају песме које су разврстане на: божићне (пр. бр. 84), прелске (пр. бр. 85 и 86), свадбене (пр. бр. 87), љубавне (пр. бр. 88-104), родољубиве (пр. бр. 105-106) и забавне песме (пр. бр. 107). Други светски рат је представљао значајну прекретницу за развој традиционалне музике, јер су у то време углавном извођене партизанске песме. У дугом временском интервалу, од Другог светског рата до данас, потпуно је заборављен репертоар који би функционално био одређен и везан за неке друге прилике. Упркос томе, сачуван је архаичан начин музичког мишљења. Такав однос музичког и поетског система може навести на размишљање о „пропустљивости“ поетског корпуса у односу на музички, у процесу промене контекстуалне равни. Чини се да је у овом случају музички оквир основа – константа за казивање онога што је актуелно у датом тренутку, док је поетска компонента променљива. Несталан садржај зато тражи константност мелодијског тока и његову јасну фиксацију.

Интересантно је да и Рихтман у току свог научноистраживачког рада на Купресу није запазио велику жанровску разноврсност. Највећи број напева које је објавио изводи се при заједничком раду, у сватовима или у колу, док других, обредних песама нема.⁶¹³ Прикупљену грађу разврстао је на неколико начина: према томе ко пева (женске, мушке и „дичинске“) и када се пева (прелске, колске, сватовске, пирске, пољске, влачијске⁶¹⁴ итд.), према садржају (јуначке, од момака и од дивојака, шаљиве и др.) и мелопоемским облицима („равне“, „из књиге“, уз гусле, „присицањке“).⁶¹⁵ На основу Рихтманове поделе чини се да је средином прошлог века жанровска раван купрешких песама била прилично сведена.

Занимљиво је да су све песме забележене у Младенову испеване у асиметричном десетерцу организованом у римовани дистих, осим божићног напева чија је поетска структура сачињена од осмерачких и седмерачких стихова. Варијанте поетског садржаја овог примера јављају се и на ширем простору Србије са сличном, несталном дужином стихова.⁶¹⁶ Ретки су примери чији је поетски оквир дужи од два дистиха, односно четири стиха. Пар дистиха који се комбинује у већи синтагматски ланац може, али не мора бити смисаоно повезан:

Keњаловић, *Зборник радова са научног скупа „Владо С. Милошевић“*, Академија умјетности Бања Лука, 2002, 25.

⁶¹² Видети: Cvjetko Rihtman, „Ћиџак Janja narodni pevač sa Kupresa“..., 34.

⁶¹³ Исто, 35.

⁶¹⁴ Овај појам аутор није објаснио.

⁶¹⁵ Исто, 36.

⁶¹⁶ Видети у: Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева (облици и развој)*, ФМУ у Београду, Београд, 1986, 106, пр. бр. 105 б.

Седми јулу, дану од устанка,
свака те је оплакала мајка.
Ја и драги на брду стајали,
ветрови нам љубав развијали. (пр. бр. 97)

На пољу садржаја не постоје рефрени који би се могли означити као типични за купрешки вокални дијалекат или неки од жанрова. Малобројни рефрени имају утврђено место у виду упевних или припевних поетских проширења. Упевни рефрени су заступљени у свега пет примера (пр. бр. 88, 89, 92, 98, 104). Најинтересантнија је појава упевног вокала и који се налази између осмог и деветог слога стиха (пр. бр. 89) или претпевног и упевног (пр. бр. 104). Упевни рефрени у виду вокала и или а имају функцију успостављања интонативног и смисаоног јединства након поетске и музичке паузе, како би се музички ток наставио. Као својеврсни пребацивач, рефрен у овим напевима уланчава садржај који следи у јединствену синтагматску слику. У осталим случајевима рефрени су позиционирани након читавог стиха и поновљеног чланка, те се јављају у виду припева. Купрешки вокални дијалекат своју јединственост одражава и у одсуству рефрена који се могу сагледати само у склопу љубавних и родољубивих песама:

Љубавне песме:

упевни рефрен – и (пр. бр. 89)

упевни рефрен – а (пр. бр. 98)

упевни рефрен – је, је, је (пр. бр. 88)

упевни рефрен – ја у драчу, драча трње,
ја на камен, камен стина,
ја на воду, вода мутна,
ја цурици, цура љуга. (пр. бр. 92)

претпевни и упевни – ој, и јој (пр. бр. 104)

припев – ђими, ђуј, намиђуј
ђимсерај, санерај,
срму везе миле, лале мој и ја ш'њом,
ђуле мој, ђуле мој. (пр. бр. 97)

Родољубиве песме:

упевни рефрен – а (пр. бр. 105)

Евидентно је да рефрен у виду припева постоји само у једном примеру и није смисаоно повезан са остатком текста. На тај начин се поетска целина гради из две смисаоно опозитне синтагме творећи јединицу вишег реда. Једини пример припевног рефрена специфичан је по игри речи која нема посебно значење (видети пр. бр. 97).

Рад са текстом и појава песничких фигура ретка је у купрешким песмама записаним у Младенову. Текстови песама се најчешће излажу у целини са понављањем чланака стиха, а ређе са инверзијом:

Вероватно ти је, вероватно ти је,
мој драгане, вероватно ти је. (пр. бр. 94)

На брду стајали, на брду стајали,
ја и драги на брду стајали,
на брду стајали. (пр. бр. 101)

Излагање непотпуног чланка стиха, након чега следи целовит стих, запажено је само у једном примеру:

Залуд, залуд нане, твоје миловање... (пр. бр. 100)

Очито је да је поетска структура купрешког дијалекта прилично редукована и да није сачувала поетске парадигме које указују на жанрове. Парадигматски скуп поетског кода указује на новије појаве у структурисању текста у коме доминирају асиметрични десетерац, кратке форме и римовани дистих. Римовање стихова омогућава лако измишљање нових садржаја прикладних за одређени тренутак, при чему синтагматски низ поетске равни не мора бити сачињен од дистиха који су смисаоно повезани.

7. 3. Музички кôд

У оквиру 24 репрезентативна примера купрешког певања доминира двоглас, а само један напев је изведен једногласно (пр. бр. 84). У двогласним песмама морфолошка раван је условљена редоследом наступања гласова. Однос солистичког излагања музичко-поетског садржаја, као и наступ групе, уређује формалну страну мелострофе. Уводни део песме, који излаже солиста, у већини случајева је дужине читавог стиха (пр. бр. 87, 90, 91, 92, 93, 97, 99, 102, 105). Солиста понекад изводи неколико слогова који не представљају заокружену поетску мисао (пр. бр. 88, 89, 94 и 101) или првих осам слогова, тако да група наступа на претпоследњем слогу (пр. бр. 85, 95, 96 и 103).





Форме мелопоетског исказа реализују се у различитим обликотворним варијантама. Једноставне једноделне структуре базиране на једном стиху ретка су појава у купрешкој музичкој традицији (пр. бр. 88). Типичније су дводелне форме засноване на монотематском (пр. бр. 85, 86, 95, 96, 100) или контрастном мотивском материјалу и понављању стиха (пр. бр. 89, 90, 91, 97, 105). Контрастни музички делови су заступљенији у „гангама“, а монотематски у „конталицама“. Музичким контрастом се ублажава понављање поетског тока, односно стиха, чиме се динамизира мелострофа. Код конталица грађених на стиху и рефрену у току извођења стиха излаже се први музички садржај, док је рефрен заснован на потпуно опозитној музичкој основи (пр. бр. 97). Најсложенија синтагматска целина може се уочити у примеру који представља комбинацију „конталице“ и „ганге“ са дугим упевним рефреном (пр. бр. 92). Мање синтагматске музичке линије додатно су потцртане променом темпа и реализацијом двогласа који је заснован на опозицији „конталица“-„ганга“. Текстуалне парадигме које су дате у виду основног стиха и рефрена распоређене су у тријадној поетској синтагми стих-рефрен-стих.

Већ је указано на фреквентност примера грађених на једном стиху који се понавља (пр. бр. 89, 91, 92). Међутим, у дводелним формама често се понављају чланци стиха (најчешће први), тако да у првом делу означеном као **A** текстуална целина има форму **a₁ a₁ a₂**, а у другом **B: a₁ a₁ a₁ a₂** (пр. бр. 90, 98, 105). У неким случајевима се понавља само други део стиха у оба дела мелострофе **a₁ a₂ a₂** (пр. бр. 95, 96).


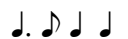

Организација метроритмичке структуре купрешких песама јавља се у два различита вида, у зависности од врсте двогласа. Основна карактеристика „ганги“ и „конталица“ јесте већа заступљеност хетерометричног принципа. „Ганге“ се мало „развлаче“ при певању (носиоци слогова су веће нотне вредности) и у споријем су темпу, док су „конталице“ силабичније, понекад у двочетвртинској пулсацији (пр. бр. 103) или комбинацији двочетвртинске и трочетвртинске мере (пр. бр. 96 и 97).⁶¹⁷ Ова разлика се запажа слушно, али је видљива и у нотном тексту. Чак и у примерима „ганги“ и „конталица“, који нису метрички дефинисани одређеном мером, постоје делови мелострофе који се могу означити двочетвртинском или трочетвртинском


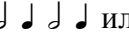
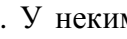
⁶¹⁷ Силабични принцип је често примењен код тзв. „кратког пјевања“, насупротив „дугачком пјевању“ које се одликује „ритмичком лабилношћу“: Милорад Кењаловић, *нав. дело*, 113.

мером (пр. бр. 88, 89, 90, 100 и др.). На микро плану може се указати на неколико начина ритмизовања четворосложних целина:

-  (пр. бр. 85, 86, 95, 96)
 (пр. бр. 87, 89, 100, 107)
 (пр. бр. 84, 93, 99)
 (пр. бр. 90, 98, 106)

Шестосложне делове стиха је тешко подвести под одређену ритмичку закономерност, јер су најчешће конципирани слободно. Међутим, у неколико случајева се издвајају ритмичке комбинације, од којих су следеће три најфреквентније:

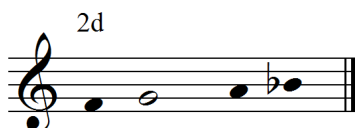
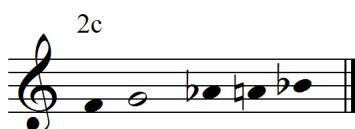
-  (пр. бр. 87, 88, 89)
 (пр. бр. 93, 94, 101)
 (пр. бр. 85 и 86)

У склопу „ганге“ најчешће функционишу две различите метричке синтагме које на плану мелострофе чине синтагматски ланац вишег реда. Прву метроритмичку синтагму изводи солиста, а другу група са мањом аугментацијом претходно изложене целине. При аугментацији четворосложне лексеме изведене у триолама  у каснијем току се претварају у  или . У неким примерима постоји и битна разлика у темпу извођења солисте и групе (пр. бр. 90, 92, 98, 102, 105). Ова два метроритмички опозитна дела, у оквиру мелострофе као континуираног тока, представљају парадигму вокалног израза купрешког краја.

Сумиране тонске структуре купрешких напева могу се приказати кроз два лествична обрасца везана за старије облике певања – трикордалном и тетракордалном. Први лествични образац у основи има молски или дурски трикорд који се, поред основног облика **1a** – $f^1-g^1-as^1$ (пр. бр. 84, 87, 88 и 89), може јавити и са проширењем **1b** – $f^1-fis^1-g^1-as^1$ (пр. бр. 90). Образац који је означен као **1c** представља комбинацију молског и дурског трикорда са проширењем (пр. бр. 91). Иако обрасци **1b** и **1c** имају проширење, њихова мелодика се креће у оквиру трикорда, те су зато сврстани у исту групу са осталим примерима који нису проширени. У примеру бр. 91 тонови dis^1 и e^1 се јављају само на почетку (при чему је dis^1 украсног карактера), док се напев реализује искључиво у основном облику низа $f^1-g^1-a^1$. Реализација двогласа у првом лествичном образцу одвија се тако да први глас у својој мелодици изводи све тонове низа, а други искључиво g^1 и as^1 . Ова закономерност подразумева и појаву хипофиналиса искључиво у линији водеће деонице, без обзира на то да ли се изводе „ганге“ или „конталице“.



Други лествични образац реализује се у оквиру тетракорда који је најчешће умањен **2a** – $f^1-g^1-as^1-heses^1$ (пр. бр. 85, 86, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 105), ређе молски **2b** – $f^1-g^1-as^1-b^1$ (пр. бр. 99), или са променљивим хиперфиналисом **2c** – $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 101). Понекад се јавља дурски тетракорд **2d** – $f^1-g^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 100 и 103) или комбинација дурског тетракорда са тетракордом који има умањену кварту ($f^1-heses^1$) при чему је на основама првог изграђена деоница солисте, а на бази другог групно извођење (пр. бр. 102, 106).



Међу тонским структурама „ганги“ и „конталица“ доминира образац 2с који уједно представља парадигму купрешког вокалног дијалекта. „Уски амбитус“ напева са Купреса представља карактеристику старијег начина извођења на ширем простору.⁶¹⁸ Појава два тонска обрасца у мелострофи најчешћа је у „гангама“ (пр. бр. 91, 92, 102), при чему се „шири“ тонски низ налази у линији солисте, док „ужи“ успоставља група при „гангању“. Опозиција два тонска низа потцртана је опозицијом solo-tutti. У приказаном примеру који илуструје ову појаву солистичка деоница се одвија у оквиру тонске структуре $f^d-g^1-a^1-b^1$, а групна $f^d-g^1-as^1-heses^1$.

Сегмент из пр. бр. 102

Мој дра-га - не ја - бу-ко са гра - не, ја - бу-ко са гра - не.

Мој дра - га - не ја - бу-ко са гра - не, ја - бу-ко са гра - не.

За разлику од „ганги“ и „конталица“, песме „на бас“ имају шири тонски амбитус, а мелодика оба гласа се реализује у оквиру октаве. Трећи образац тонских структура подразумева збирни низ песама „на бас“ са тритонском основом другог гласа $c^1-f^1-g^1$ и пентакордалним низом првог гласа $f^d-g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 104 и 106).

I глас

II глас

У оквиру исказаних тонских низова најчешће се реализује хетерофонија комбинована са повременим унисоним извођењем.⁶¹⁹ Као што је већ речено, други глас никада не изводи хипофиналис у својој мелодици, већ први. Двоглас, који је најчешће секундни, остварује се између финалиса и хипофиналиса тако што први глас из унисоног застоја силази са финалиса на хипофиналис, а други остаје на финалису. У случајевима када се изводи терцни сазвук такође долази до укрштања гласова и

⁶¹⁸ Према: Милорад Кењаловић, *нав. дело*, 17.

⁶¹⁹ Видети у: Димитрије Големовић, „Српско двогласно певање 1, облици-порекло-развој“, *Нови Звук*, Београд, 1996, 15.

спуштања првог гласа са хиперфиналиса на хипофиналис. Смена једногласног музичког тока са секундним и терцним звучним парадигмама одвија се у ситагматској целини мелострофе:

Сегмент из пр. бр. 88

Во-ле-ла би нег што о-чи ви - де, је, је, је, нег што о-чи ви - де.

Уколико долази до укрштања гласова водећу деоницу карактерише музички ток у оквиру кога после висине *b* или *heses* наступа хипофиналис који се углавном изводи у виду украса, односно постудара. На тај начин интервал кварте, који настаје између два гласа, не траје дуго и не оставља снажнију звучну импресију:

Сегмент из пр. бр. 105

...д, о - гле - да - ло...

Све каденце „конталица“ и „ганги“ су изведене секундно, са укрштеним гласовима које изводе финалис и хипофиналис (пр. бр. 91 и 103). Понекад се као додатак оваквог завршетка јавља квоцајући звук навише (пр. бр. 103):

Сегмент из пр. бр. 103

...др - во се - ћи(ј)

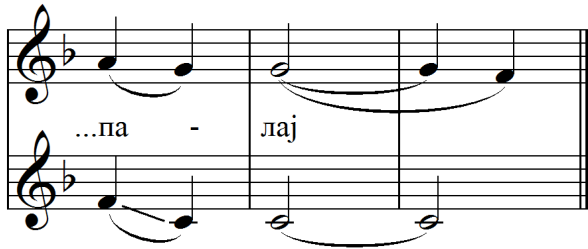
...д, д, д, д(ј)

Сегмент из пр. бр. 91

...ре зе - ле - ној

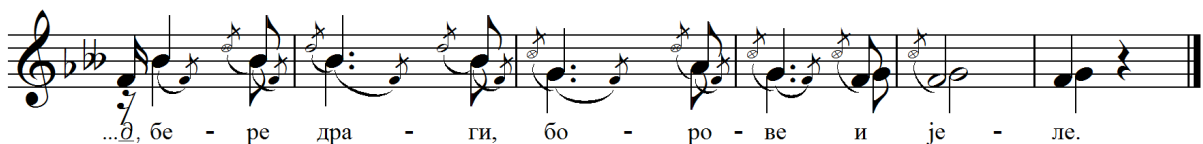
Песме „на бас“, односно „бећарци“, имају карактеристична обележја везана за новији начин сеоског певања (пр. бр. 104 и 107). Поред темперованијег тонског потенцијала уочљива је и доминантна улога терцног сазвука у току напева, али и на самом крају мелострофе. Песме „на бас“ карактеришу и каденцијални обрти у којима након квинтног сазвука долази до спуштања првог гласа за секунду наниже, тако да настаје сазвук кварте.

Сегмент из пр. бр. 104



Орнаменти који обогаћују мелодијску кривуљу јављају се у виду једноструких предудара и постудара. Најтипичнији украсни тонови заступљени су у „гангама“ и представљају постударе у виду хипофиналиса и квоцајуће звуке на различитим тонским висинама:

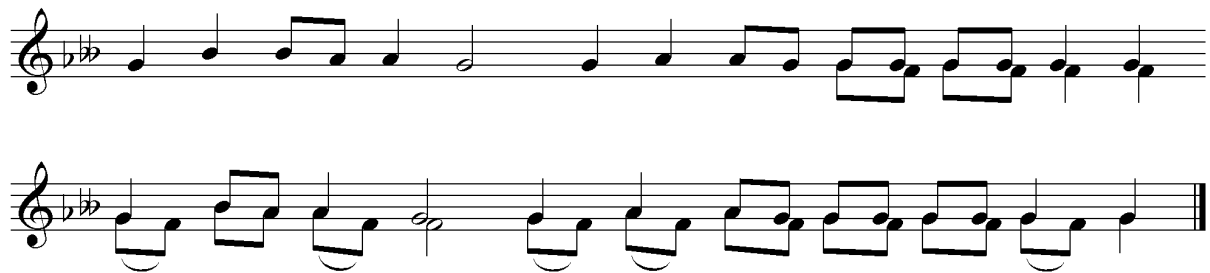
Сегмент из пр. бр. 92



У низу различитих мелодијских варијанти „ганги“ и „конталица“ искристалисала су се четири мелодијска модела као најтипичнија у певању Купрешанки из Војводине. Модели се разликују према мелодици првог дела мелострофе и карактеристичним ритмичким групама на почетку напева: триоле, пунктиране четвртине са осмином или смене четвртина и осмина. При приказивању мелодијских образаца који карактеришу купрешко певање модели су приказивани са понављањем због специфичног двогласног извођења које при наступу другог гласа понекад подразумева и аугментацију. Поред тога, при исказивању инваријантног мелодијског тока задржан је специфичан начин кретања гласова који подразумева фреквентно спуштање на хипофиналис једног гласа из унисоно интонираних висина, док други остаје на почетној интонацији. Први модел се распознаје у прелским (пр. бр.

85 и 86) и љубавним песмама (пр. бр. 95, 96 и 99) десетерачког версификационог склопа које се изводе у форми „конталице“. Основна тематска мисао се излаже два пута у току мелострофе, а чини је почетни скок умањене терце и поступно кретање до хипофиналиса. У оквиру овог модела понавља се други чланак стиха ($a_1 a_2 a_2$), а при његовој репетицији (као што је приказано у моделу 1a) читава структура се излаже два пута $a_1 a_2 a_2 a_1 a_2 a_2$ /као у моделу 1a које је основа за примере 85, 86, 95 и 96). Нешто измењена форма поетског тока условљена је радом са текстом тако да варијанта модела означена као 1б може имати текстуалну слику $a_1 a_2 a_1 a_1 a_2$ (као у пр. бр. 99). У укупном звучном утиску уочава се доминантна улога силабичног принципа у метроритмичкој структури (пр. бр. 85, 86, 95, 96 и 99). Мелодика се развија у уском тонском оквиру који може бити у обиму умањене $f^1-g^1-as^1-heses^1$ (модел 1a) или чисте кварте $f^1-g^1-as^1-b^1$ (модел 1б).

Мелодијски модел бр. 1a



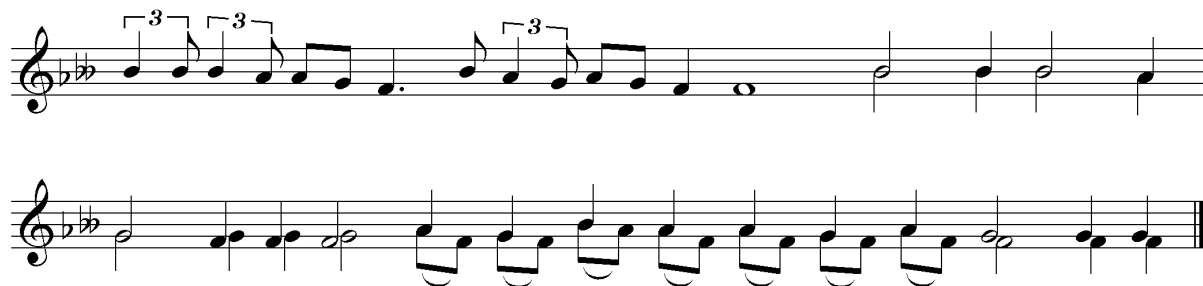
Мелодијски модел бр. 1б



Други образац је типичан за забавне (пр. бр. 105 и 106) и љубавне песме (пр. бр. 98) које се изводе у облику „ганге“. Након почетног покрета наниже, мелодијска линија наставља ток са скоком умањене кварте навише у медијалном делу модела. Версификациона раван је заснована на десетерачкој стиховној организацији чија структура садржи понављање првог дела стиха $a_1 a_1 a_2$. Модел је исписан са понављањем ради сагледавања односа гласова у двогалном музичком току. Метроритам карактерише почетна троделна, најчешће триолска основа која доминира остварујући

звучно јединство са мелодијском контуром која исходи из низа $f^1-g^1-as^1-heses^1$ (пр. бр. 98, 105 и 106).

Мелодијски модел бр. 2



Трећи модел представља основу напева који су заступљени у сватовским (пр. бр. 87) и љубавним песмама (пр. бр. 88, 89 и 97). Сем божићне песме која је грађена од седмачких и осмачких стихова, остали примери су десетерачке поетске основе. Распоред појединих сегмената стихова и заступљеност двогласа у напеву доприноси издвајању три варијантна облика модела. Први је заснован на синтагматском поетском ланцу који подразумева поновљени стих $3a - a_1 a_2 a_1 a_2$ (пр. бр. 87) који је приказан на овај начин услед појаве двогласа при другом излагању стиха. Читава мелострофа подразумева понављање изложеног тока само са новим текстом ($b_1 b_2 b_1 b_2$). У другој верзији модела поетски ток садржи уметнути рефрен и понављање другог чланка стиха $3b - a_1 a_2 r_1 a_2$ (пр. бр. 88). Трећи облик модела одређује један стих који се при понављању изводи као „ганга“ $3v - a_1 a_2 a_1 a_2$ (пр. бр. 89). Последња могућност појаве модела карактеристична је по излагању стиха и дугог припевног рефрена $3g - a_1 a_2 r_1 r_2 r_3 r_4 r_5 r_6 r_7 r_8$ (пр. бр. 97). Почетни енергетски импулс мелодијске реализације исходи из латентне смене хиперфиналиса и финалиса. Сама мелодијска реализација креће се у оквирима трикорда $f^1-g^1-as^1$ (модел $3a, 3b, 3v$) или оквира умањене кварте $f^1-g^1-as^1-heses^1$ (модел $3g$).

Мелодијски модел бр. 3а



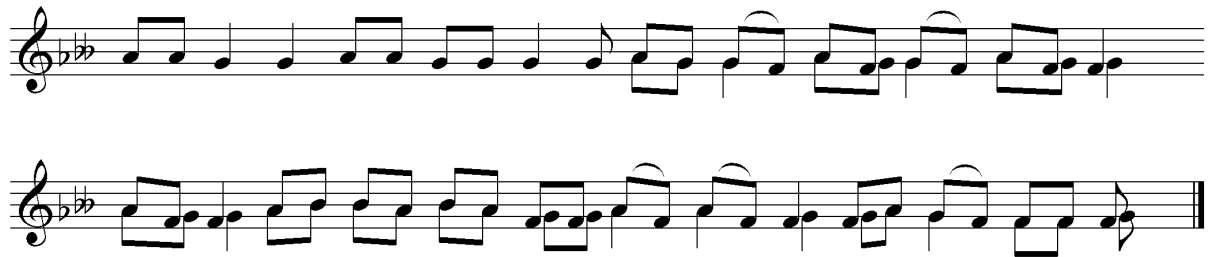
Мелодијски модел бр. 3б



Мелодијски модел бр. 3в

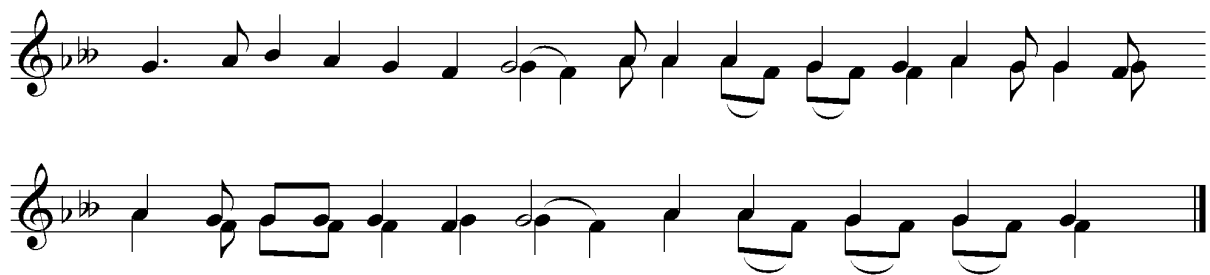


Мелодијски модел бр. 3г



У оквиру поетског система љубавних песама истиче се мелодијски модел који у основи има асиметрични десетерац. Поетска равна модела је на самом почетку изложена у инверзији, а током мелострофе доминира други чланак стиха $a_2 a_2 a_1 a_2$ (пр. бр. 93, 94 и 101). Тонски октир у оквиру кога се креће мелодијска контура подразумева висине $f^1-g^1-as^1-heses^1$. Почетак трећег мелодијског обрасца карактерише пунктирана четвртина са осмином и поступно кретање од финалиса до највишег тона низа и спуштање до хипофиналиса. У медијалном сегменту мелодика осцилира у благом покрету од хипофиналиса до хиперфиналиса, наглашавајући гравитациону снагу финалиса као својеврсног „тоналног центра“.

Мелодијски модел бр. 4



Мелодијску сродност са исказаним моделима, односно са трећим обрасцем показује напев чија осмерачка поетска версификација припада групи божићних напева (пр. бр. 84). Сличност са моделом се уочава у смени финалиса и хиперфиналиса која се у божићној песми понавља више пута. Поред приказаних модела неколико песама љубавног садржаја не поседује мелодијску сродност (пр. бр. 91, 92, 100, 102 и 103). Један од примера карактерише поновљени десетерачки стих, при чему су у првом делу мелодије позиционирана два мелодијска скока, а у другом следи смирење (пр. бр. 91).

Посебно интересантну обликотворну структуру представља напев који је сачињен од комбинације две морфолошке парадигме: „конталице“ и „ганге“ (пр. бр. 92). Поред тога, различити синтагматски нивои могу се пратити на више нивоа: стиху, темпу и тонским структурама. У синтагматском ланцу поетске структуре смењују се десетосложни стих и осмерачке рефренске синтагме. Сваки ниво промене стиха подразумева различит темпо, док је комбинација „конталице“ и „ганге“ праћена диферентним тонским структурама. Синергија текста и мелодије јавља се и у извођењу „ганге“ (пр. бр. 102), чија је мелострофа сачињена од дистиха. При првом излагању поетског садржаја мелодика обиграва на тонским висинама дурског тетрахорда, а при другом у обиму умањене кварте са сниженим хиперфиналисом. На тај начин се у синтагматској целини постиже контраст и динамичност музичке процесуалности. Понављање стиха обогаћено је увођењем квоцајућих звукова, чиме се појачава утисак различитости на музичком пољу (пр. бр. 103).

Међу напевима који нису обухваћени издвојеним мелодијским обрасцима налази се и пример базиран на поновљеном десетерачком стиху (пр. бр. 100). Његова јединственост изражена је у музичком садржају и његовој реализацији. Сваки стих у мелодијској кривуљи садржи два таласаста потеза у оквиру тетрахорда са ниско интонираним хиперфиналисом.

Поред песама старијег певачког слоја, музичку особеност поседују и напеви новије сеоске праксе. Једина два примера певања „на бас“ такође не показују сличност мелодијског тока, иако су грађени на бази асиметричног десетерца (пр. бр. 104 и 107). Међутим, песма која је сврстана у групу забавних (пр. бр. 107) представља широко распрострањени образац заступљен и у варијанти познатог партизанског напева „Друже Тито, ми ти се кунемо“.

У току сагледавања свих сегмената поетске и музичке перспективе искристалисали су се инваријантни елементи оба скупа. Сумирајући резултате аналитичког процеса издвојен је парадигматски оквир купрешког вокалног израза који обухвата:

- извођење „ганги“, „конталица“ и „бећараца“;
- губљење жанровских карактеристика поетског и музичког тока;
- асиметричну десетерачку основу;
- доминантну улогу римованог дистиха;
- дводелну концепцију мелострофе;
- хетерометричну метроритмичку основу;
- хетерофони музички ток са укрштањем гласова (при чему се други глас никада у својој деоници не спушта испод хипофиналиса);
- тонски материјал који се креће у обиму мале терце са умањеном квартом ($f^1-g^1-as^1-heses^1$);
- секундно изведене каденце у „гангама“ и „конталицама“;
- квинтни завршеци у „бећарцима“;
- орнаменте који се најчешће изводе у виду постудара на висини хипофиналиса или као квоцајући звуци.

8. КРАЈИШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

Да би се сагледала музичка перспектива досељеника који су у Војводину дошли из Босне неопходно је имати основне податке о културној матрици матичног подручја. На тлу Босне су се одиграли сложени друштвено-историјски процеси који су од турског освајања, преко бројних ратова, оставили дубок траг на савремену датост. Овај широки географски простор насељава становништво хетерогене верске и националне структуре, а након грађанског рата с краја прошлог века, подељено је у два ентитета – Федерацију БиХ и Републику Српску. Једна од највећих предеоних целина читаве Босне, са приближно јединственим културним моделом, јесте Босанска крајина. Управо из ове области су потекли бројни исељеници који су у току прошлог века континуирано насељавали Војводину. Зато је вокални дијалекат одређен као „крајишки“ и односи се на певачку праксу становништва Босанске крајине – Крајишника (на основу навода из литературе појам Босанске крајине схваћен је нешто шире).⁶²⁰ Просторна граница крајишког вокалног дијалекта у матичној области (чија је музичка грађа забележена од досељеника у Војводини) креће се на истоку до реке Врбас, а на југоистоку до Купрешког поља. Северозападну границу чини река Уна, те се унутар приказаних оквира посебно издвајају области Јањ, Шипово и околина Босанског Петровца, Дрвара и Грахова. Најјужнији део замишљене површи крајишког вокалног језика је Гламочко поље, на самом југозападу Босне.

Пратећи прикупљање музичког наслеђа на терену Босне запажа се да географско подручје Босанске крајине није у потпуности сагледано са етномузиколошког становишта. Прве истраживачке кораке у проучавању вокалног спецификаума ових крајева учинили су Фрањо Кухач⁶²¹ и Лудвик Куба⁶²² крајем XIX века. Иако је рад оба

⁶²⁰ У ужем смислу речи Крајина, као географска целина, обухвата само део Босне око Бихаћа и „завоја“ Уне. Под турском влашћу била је самостални санџак, а касније носила назив „Турска Хрватска“. После Првог светског рата њене границе се посматрају шире – све до Врбаса; Миленко Филиповић, *Народна енциклопедија (српско-хрватско-словеначка)*, књ. I, Библиографски завод Д. Д., Загреб, 1924, 94.

⁶²¹ Видети: Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, I, Zagreb, 1878; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, II, Zagreb, 1879; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, III, Zagreb, 1880; исти, *Južno-slovenske narodne popevke*, IV, Zagreb, 1881.

⁶²² Лудвик Куба је 1893. године истраживао предео Босне и Херцеговине, а његово прво издање записа објављено је 1906. године и штампано у неколико свезака „Гласника Земаљског музеја“ у Сарајеву, све до 1910. године. У другој половини XX века Цвјетко Рихтман је припремио и допунио прво издање примерима који нису првобитно објављени, а који су преузети из заоставштине Божицара Широле. Интересантно је да Куба није записивао имена казивача и да је грађу сакупљао углавном у градовима. Може се претпоставити да су већина његових казивача били Муслимани, о чему сведоче текстови песама и мелодика широког опсега. Иако је Владо Милошевић критиковао Кубин мелографски рад, сматрајући га недовољно студиозним, збирка од 1127 песама представља вредан допринос сагледавању дела музичке традиције Босне и Херцеговине. Куба је у Босни обишао насеља као што су: Сарајево, Трново, Калиновик, Јелеч, Фоча, Брод, Горажде, Чајниче, Вишеград, Рогатица, Травник, Долац, Гуча Гора, Јајце, Језеро, Бања Лука, Приједор, Сански Мост, Ст. Мајдан, Крупа, Бихаћ, Липа, Кључ, Рибник, Гламоч, Ливно, Бугојно, Прозор; Ludvik Kuba, *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, pripremio i dopunio Cvjetko Rihtman (uz saradnju Ljube Simića, Miroslava Fulanović-Šošić i Dunje Rihtman-Šotrić), OOUR „Svjetlost“, Sarajevo, 1984.

аутора углавном био везан за градску средину, у питању су значајни записи дела певачке традиције на Балкану.⁶²³

Велики значај прикупљању и научној обради података, везаних за различите делове Босне, дали су истраживачи који су бележили „фолклорну грађу“ у току XX века - Цвјетко Рихтман⁶²⁴ и Владо Милошевић.⁶²⁵ Њихов допринос расветљавању босанско-херцеговачке певачке традиције огледа се у монографским збиркама, али и проблемски конципираним радовима. Поред Рихтмана и Милошевића, подручје Босне су истраживали и њихови следбеници и сарадници: Дуња Рихтман,⁶²⁶ Мирослава Фулановић-Шошић⁶²⁷ и други.⁶²⁸ Поменута литература не пружа у потпуности увид у музичке поддијалекте босанског простора, јер се већина аутора углавном бавила класификацијом напева везаних за сеоску или градску средину, а не поједине географске целине.⁶²⁹ Иако до сада не постоји синтетичка студија о певању у Босни,

⁶²³ Куба је своје опредељење за истраживање певачког репертоара градског становништва правдао чињеницом да „село на Балкану није нимало прикладно за људе нашег кова, мекане природе, ни што се тиче хране ни боравка“; Лудвик Куба, *нав. дело*, 30.

⁶²⁴ Cvjetko Rihtman, „Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine“, *Bilten IZPF*, sv. 1, Sarajevo, 1951, 3-38 ; Исти, „Narodna muzika jajačkog sreza“, *Bilten IZPF*, sv. 2, Sarajevo, 1953, 5-102; Исти, „O ilirskom porijeklu polifonih oblika Bosne i Hercegovine“, *Rad KSUFJ (Bjelasica 1955. i Pula 1952)*, Zagreb, 1958, 99-104; „Muzička tradicija Neuma i okoline“, *Glasnik ZMS*, NS, sv. XIV, Sarajevo, 1959; 209-306; „O odnosu ritma, stiha i napjeva u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine“, *Rad KSUFJ (Bled 1959)*, Ljubljana, 1960, 129-132; „Napjevi balada u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine“, *Rad KSUFJ (Zaječar – Negotin, 1958)*, Beograd, 1960, 143-145; „Tradicionalna muzika Imljana“, *Glasnik ZMS*, NS, Etnologija, sv. XVII, Sarajevo, 1962, 227-273; „Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine“, *Glasnik ZMS*, NS, sv. XVIII, Sarajevo, 1963, 61-75; *Tradicionalna muzika Lepenice*, Naučno društvo BiH, Posebna izdanja knj. III, Sarajevo, 1963, 405-424; „Narodna muzička tradicija Žepe“, *Glasnik ZMS*, NS, Etnologija, sv. XIX, Sarajevo, 1964, 237-305; *Formes polyphonique dans la musique traditionnelle Yougoslavie*, Naučno društvo BiH, Radovi XXVI, Sarajevo, 1965, 205-211; „Bosansko-hercegovačka muzika“, *Muzička enciklopedija 1*, A-Gož., JLZ, Zagreb, 1972, 225-230; Pojava akulturacije u narodnom muzičkom stvaralaštvu Bosne i Hercegovine, *Rad KSUFJ (Bovec, 1971)*, Ljubljana, 1973, 123-125.

⁶²⁵ Најзначајнија дела Владе Милошевића представљају четири збирке песама са око две хиљаде песама из готово 130 насеља, као више радова мањег обима (од којих су наведени само они који се баве проблемима вокалне праксе): „Сељачко пјевање у бањалучкој врховини“, *Развутац*, бр. 11, година VII, Културно друштво „Змијање“, Бања Лука, 1940, 318-322; *Bosanske narodne pjesme I*, Narodni muzej – Banja Luka, Odjeljenje za muzički folklor, Banja Luka, 1954; *Bosanske narodne pjesme II*, Narodni muzej – Banja Luka, Odjeljenje za muzički folklor, Banja Luka, 1956; *Bosanske narodne pjesme III*, Narodni muzej – Banja Luka, Odsjek za narodne pjesme i igre, Banja Luka, 1961; *Bosanske narodne pjesme IV*, Narodni muzej – Banja Luka, Odsjek za narodne pjesme i igre, Banja Luka, 1964;

⁶²⁶ Видети: Dunja Rihtman, „Tradicionalno narodsko pojanje u Janju“, *Rad XV KSUFJ (Jajce, 1968)*, Sarajevo, 1971, 71-74.

⁶²⁷ Видети: Miroslava Fulanović-Šošić, „Međukategorija polifonih oblika u folklornoj glazbi Bosne i Hercegovine“, *Svečani zbornik za Jerka Bežića, Glazba, folklor i kultura*, ur: Naila Ceribašić, Vjera Katalinić, Ivan Lozica i Grozdana Marošević, Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 1999, 283-291; Miroslava Fulanović-Šošić, „O značajnim oblicima starije folklorne polifonije Bosne i Hercegovine“, *Zbornik radova sa naučnog skupa Dani Владе С. Милошевића*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2003, 11-18; Miroslava Fulanović-Šošić, „Tretman tonskih odnosa bosanskog folklornog muzičkog izgraza u objavljenim radovima Владе Милошевића“, *Zbornik radova sa међународног научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2004, 45-54.;

⁶²⁸ На пример: Jasna Hadžisalihović, „Ravna u malovaroškoj tradiciji Jajca“, *Rad XV KSUFJ (Jajce, 1968)*, Sarajevo, 1971, 61-64.

⁶²⁹ Владо Милошевић је вокалну праксу Босне разматрао са становишта порекла у смислу градског и сеоског певања, односно певања прве и друге основе: *Bosanske narodne pjesme III...*, 10. Цвјетко Рихтман, као и његови бројни следбеници, такође је извршио поделу вокалне праксе према музичким критеријумима (односно према функцији првог и другог гласа): „Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine“..., 3-38 ;

значајан напор представља магистарски рад Милорада Кењаловића, који је објединио истраживачке резултате Владе Милошевића.⁶³⁰ Последњих десетак година интензивирани су интересовање за вокалну традицију северозападне и централне Босне у циљу упознавања музичког језика појединих предела.⁶³¹

Становништво из Босанске крајине је најбројније у демографској карти динарских насељеника у Војводини. Највише њих је насељено након Другог светског рата колонизацијом,⁶³² али и касније економским миграцијама и у време ратних сукоба у бившој СФРЈ. Данас готово да нема насеља у Војводини у коме не живе Крајишници или њихови потомци.⁶³³

Прва генерација досељеника из Босанске крајине након Другог светског рата дошла је у Војводину вођена обећањем „да ће јести златним кашикама и виљушкама“.

⁶³⁰ Видети: Милорад Кењаловић, *Владо С. Милошевић етномузиколог*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2002.

⁶³¹ Видети: Софија Видаковић „О ојкању“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2001; Софија Видаковић „Коло у Поткозарју: игра и пјесма“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2002; Софија Видаковић „Музика у обредима и обичајима становника Ћиркин Поља: сјећања на прошлост и садашњост“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2004; Димитрије Големовић „Ој, дјевојко, драга душо моја“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2003, 5-10; Софија Видаковић „Музика у обредима и обичајима становника Чиркин Поља: сјећања на прошлост и садашњост“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2004; Сања Личина, *Народно пјевање, свирка и игра Раткова, Ситнице и Стричића*, дипломски рад, Академија умјетности Бања Лука, 2006; Сања Ранковић, *Вокална традиција Лијевча Поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)*, Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“ и Културно уметничко друштво „Славко Мандић“, Лакташи, 2007; Сања Ранковић, „Сватовске песме Лијевча поља и Поткозарја“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 5-13; Бранко Тадић, *Вокална и вокално-инструментална традиција Кнешипоља*, дипломски рад, ФМУ Београд, 2009.

⁶³² Следи кратак преглед насеља у Војводини у која су насељени досељеници из Босне, као и већи градски центри из чије околине је становништво мигрирало, према истраживању Владимира Ђурића: Рума (Бихаћ, Цазина, Босанска Крупа. Кључ, Босански Нови, Приједор, Босански Петровац), Нова Пазова (Дрвар, Босански Петровац, Босанска Крупа, Бихаћ, Босански Нови, Приједор, Дервента, Сарајево, Фоча, Калиновик, Вишеград, Власеница, Рогатица, Зворник), Инђија (Бихаћ, Дрвар, Босанска Крупа, Босански Петровац), Ердевик (Босанска крајина, Горски котар), Крчедин (Бихаћ), Нови Сланкамен (Босанска Градишка), Планиште (Босанска крајина), Житиште (Лушћи-Паланка), Бочар (Босанска Крупа), Мокрин (Босанско Грахово, Кључ), Елемир (Босански Петровац), Перлез (Јајце, Мркоњић Град), Остојићево (Велика Кладуша), Хетин (Приједор, Котор Варош, Лакташи), Руско Село (Приједор и Прњавор), Банатска Топола (Цазин, Велика Кладуша), Велики Торак (Грмеч, Босанска Крупа), Лукићево (Бијељина), Честерег (Сански Мост, Босанска Дубица, Босански Нови и Приједор), Српска Црња (Кључ, Мркоњић Град, Босанска Дубица), Крајишник (Босанска крајина), Наково (Босанско Грахово, Босански Петровац), Козарци (Кључ, Сански Мост, Мркоњић Град), Банатско Велико Село (Бихаћ, Власеница, Сански Мост, Дрвар, Дервента), Банатски Деспотовац (Ливно, Јајце, Гламоч, Бугојно), Лазарево (Фоча, Горажде итд.), Кикинда (Бихаћ, Босанско Грахово), Тител (Бугојно, Мркоњић Град, Кључ, Јајце, Гламоч), Товаришево (Ливно), Каћ (Кључ, Бугојно, Босански Петровац, Босанска Дубица, Србац), Темерин (Босанска Крупа, Цазина, Велика Кладуша, Бихаћ, Кључ, Двор), Куцура (Босанска Крупа), Футог (Сански Мост, Бихаћ, Босанска Крупа), Бачка Паланка (Босанска крајина), Младеново (Гламоч, Бугојно, Босанска Крупа), Бачки Јарак (Бихаћ, Босанска Крупа, Босански Петровац), Бач (Сански Мост, Приједор, Босански Нови, Босанска Дубица, Кључ), Обровац (Дувно, Ливно, Јајце, Гламоч, Бугојно), Челарево (Босански Петровац), Бачко Ново Село (из различитих делова Босне). Владимир В. Ђурић, „Географски распоред новоколонизованог становништва у Војводини“, *ГЕМ*, књ. II-III, SAN, Beograd, 1953-1954, 1-11.

⁶³³ Они су често насељени у селима са националним мањинама, па је занимљиво да припадници мањина српски језик говоре као и Крајишници са којима живе – у дијалекту.

Међутим, нова средина је донела велику промену у начину живота, ни налик ономе чему су се надали. Крајишници су били разочарани равничарским пределом у коме није било планина, те је једна од главних дилема била где ће сунце излазити и залазити. Вишечлане породице углавном су насељене у околини Бачке Паланке, Кикинде, Врбаса, али и у другим деловима Војводине. У послератним годинама они су задржали своје навике из родног краја и прилагодили их новом амбијенту. То се посебно односи на обављање заједничких послова: при копању, моби, дизању кукуруза и др. Верски обичаји (крштења, венчања итд.), празновање Божића и Ускрса, власт је забрањивала и они су се одвијали углавном кришом. До средине прошлог века становништво је организовало игранке, налик онима у Босни, а касније је уследило и учење модерних плесова.



Карта бр. 10 Приказ већих насеља у Босни из чије околине су досељени певачи интервјуисани при истраживању простора Војводине.

По доласку у Војводину основана су бројна културно-уметничка друштва која су окупљала све заинтересоване за музику и игру. У неким срединама посебно су се издвајали појединци чији је рад на неговању традиционалних облика народног стваралаштва условио њихов континуитет и виталност и у савременом времену. Досељеници из Босне, као најбројнија динарска група у Војводини, допринели су популарности и великој заступљености крајишког певања у новом географском простору.

Крајишки вокални идиом на подручју Војводине недовољно је проучаван и не постоји озбиљнији истраживачки континуитет у сагледавању музичког живота досељеника уопште. Најобухватнији рад, који је већ поменут у разматрању купрешког вокалног дијалекта, представља дипломски рад Мире Ћосић-Драган, у коме преовладавају записи песама насељеника из Босанске крајине.⁶³⁴ У сагледавању певачког наслеђа Крајишника она је истраживала становништво у Челареву, Обровцу, Младенову, Житишту, Новим Козарцима, Накову, Мокрину, Лукићеву и Крајишнику. Значајно је и истраживање крајишког певања у околини Кикинде које је почетком века спровела Сања Шипка.⁶³⁵ Последњих десетак година низ етномузиколошких радова мањег обима обрађују поједине теме везане за вокални систем Крајишника у Војводини чији су аутори: Драгица Панић-Кашански, Димитрије Големовић, Весна Ивков и Весна Карин.⁶³⁶ У сопственим истраживачким подухватима рад је усмерен на неке од певачких група које су репрезенти крајишког вокалног дијалекта и потичу из различитих области. Поред њих, обухваћени су и новонастали састави, са тенденцијом да копирају успостављене музичке стандарде, међу којима су и они који до сада нису били у фокусу етномузиколошке пажње. Вокална пракса Крајишника је проучавана у насељима: Челарево, Младеново, Обровац, Бач, Куцура, Наково, Нови Козарци, Банатско Велико Село, Руско Село и Нова Пазова.

Данас у Војводини постоји низ певачких група које раде самостално или у оквиру КУД-ова. Неговање традиционалних облика певања и игре последњих деценија обележио је рад Светозара Качара из Челарева у Бачкој.⁶³⁷ Рођен у Војводини као

⁶³⁴ Видети: Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 1991.

⁶³⁵ Видети: Сања Шипка, *Двогласно певање на бас Динараца у околини Кикинде*, дипломски рад, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности у Новом Саду, 2005.

⁶³⁶ Видети: Драгица Панић-Кашански, „Први резултати теренског истраживања музичко-фолклорне грађе у околини Кикинде“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, ур. др Димитрије О. Големовић, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2001, 23-36; Селена Литвиновић, „О народној музици Крајишника у Војводини“ (на примеру праксе тамбураша Душана Пешића, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2001, 51-65; Димитрије Големовић, „Цикобас и фобурдон“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2001, 67-81; Весна Карин, „О новијој вокалној традицији Крајишника у банатском селу Наково“ (на примерима мушке и женске певачке групе Марко Орешковић“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 21-29; Весна Ивков, „Видови представљања вокалне музичке праксе босанских Срба у Бачкој“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 31-41;

⁶³⁷ Светозар Качар је рођен 1958. године у Новом Саду, а његови родитељи су из села Бара, под планином Оштрељ код Босанског Петровца, досељени у Војводину 1946. године.

представник друге генерације Крајишника, узео је учешће у раду КУД-а „Петар Кочић“⁶³⁸ из Челарева. Интересовање за музичко наслеђе родног краја стекао је у породици, учећи песме и игре околине Босанског Петровца.⁶³⁹ Значајну улогу у развоју културног живота у Челареву имала је и Омладинска организација која је окупила певаче, свираче и остале познаваоце крајишке музике ради обнављања КУД-а. До 1978. године у КУД-у „Петар Кочић“ изводио се стилизовани фолклор, а након тога је Свето преузео улогу руководиоца и подучавао децу „изворном фолклору“.⁶⁴⁰ Његов узор су биле сеоске групе које су се појављивале у тада популарној ТВ емисији „Знање – имање“. Свето Качар је посећивао семинаре у организацији Хрватског просвјетног сабора 1982. године на Бадији (острво Крк) и 1989. године у Липику. На поменутих семинарима је запазио да се „грађа која је сакупљена од Срба са динарских простора није раздвајала од хрватске и приказивана је као део наслеђа Хрвата“. Сазнања која је добио на семинарима, али и на терену, изводио је на сцени са својим ансамблом. Грађа коју је приказивао није била везана само за област из које је потекао (околина Петровца), већ и за друге крајеве у Босанској крајини. Према његовим речима, деца највише воле да уче крајишке песме и игре, тако да је од 1975. године до данас подучавао око 3.000 деце. Свој рад је базирао на реконструкцији обреда који се могу приказати на сцени. Протеклих деценија брижљиво је откупљивао оригиналне народне ношње, а изградио је и сопствену радионицу за израду костима. Изузетан извођачки ниво који је постигао са својим фолклорним ансамблом постао је узор другим групама. Оне су углавном покушавале да преузму део репертоара ансамбла који је водио Свето Качар. Песме и игре које је изводио његов КУД постале су парадигма крајишког музичко-играчког идиома у Војводини. Рад Свете Качара подстакао је оснивање певачких састава у другим насељима у Војводини у циљу очувања традиционалног певања Босанске крајине.

Поред Свете Качара, велико поштовање међу Крајишницима у Војводини има Добривоје Богдановић из Младенова у околини Бачке Паланке. Он је убрзо по доласку у Младеново 1960. године из родног Подгрмеча основао певачки састав „Звуци Подгрмеча – Крајишници из Младенова“. Од 1975 до 2004. године група је била прикључена КУД-у „др Младен Стојановић“, а последњих шест година делују самостално. До сада су објавили девет аудио-издања и остварили запажене наступе у земљи и иностранству.⁶⁴¹ Од оснивања до данас Добривоје Богдановић је окупљао певаче различите старосне структуре и са њима изводио песме које је научио у родном

⁶³⁸ КУД „Петар Кочић“ основано је 1948. године у Челареву. При оснивању КУД-а радила је само драмска секција која је изводила драматизације Ћопићевих дела.

⁶³⁹ Свето Качар је највише информација о крајишкој музичкој пракси добио од своје баке Смиљане Качар рођ. Мандић, рођене 1876. године. Као „виђена жена“ која је пуно знала о обредној пракси завичајног простора била је драгоцен извор информација. Свето је учио од своје баке све до њене смрти 1988. године. За потребе приредбе, одржане 29. новембра исте године, Свето је ангажован да осмисли „крајишки скеч“ и имитира своју баку. Његова имитација је била запажена, па су припадници власти желели да у селу развију „културни живот“ и „неговање традиције“.

⁶⁴⁰ Свето Качар је у великој мери успео да заинтересује локалну средину за свој рад. Појављивање његове дечије групе 1979. године у ТВ емисији „Магнет“ привукло је толику пажњу да су становници Челарева гледали телевизијски програм уместо да чекају штафету која је пролазила њиховим селом.

⁶⁴¹ Певачи из Младенова добитници су сребрне плaketе на Европској смотри радио-дифузниx станица у Братислави, а остварили су запажено учешће на смотри фолклора у Загребу, Румунији, Македонији, на БЕМУС-у и другим манифестацијама.

крају, као и напеве испеване у Војводини. Његове изузетне гласовне способности познате су међу свим крајишким групама у Војводини, што Добривоју омогућава посебан друштвени статус. Млађе генерације Крајишника Добривоја сматрају најбољим певачем и узором кога треба следити.

При КУД-у „Др. Младен Стојановић“ основана је млада певачка група 2004. коју чине девојке, припаднице треће генерације досељеника из Босанске крајине. Оне су крајишке песме научиле у КУД-у од Милице Јовин, родом из Челарева, и врским солистом КУД-а „Петар Кочић“ из Челарева. Милица је апсолвент на Одсеку за етнологију и антропологију Филозофског факултета, али је због својих певачких способности посебно посвећена подучавању традиционалном певању. Пошто је више пута похађала и семинаре у организацији Центра за проучавање народних игара и песама Србије, њен извођачки репертоар је широк а обухвата и песме из других српских крајева. Широка музичка интересовања Милице Јовин профилисала су и њен педагошки рад. Зато је репертоар девојака из Младенова хетероген и поред крајишких песама садржи напеве из различитих делова Србије који су објављени на два аудио-издања.⁶⁴²

Недалеко од Младенова, у селу Обровац, забележено је извођење женске певачке групе коју чине певачице старије генерације досељене након Другог светског рата или у току економских миграција након тога. Оне су окупљене у КУД-у „Светозар Марковић“, основаном 1979. године. Пошто је већина жена из Јања и Шипова, њихов репертоар подразумева напеве из ових крајева, али и низ других песама научених у вишегодишњој певачкој пракси.

У близини Младенова и Обровца налази се село Бач, које је такође насељено колонизованим Крајишницима. У њему већ годинама уназад постоји певачка група „Трамошњанке“, основана 1996. године при КУД-у „Младост“. Групу води Вукосава Митровић, родом из села Трамошња код Санског Моста (област Змијање), преносећи своје знање млађим генерацијама. Певачки репертоар заснован је на музичком знању које је девојкама пренела Вукосава организујући учење песама из Босанске крајине. Уз помоћ Милице Јовин из Челарева успела је да их усмери на извођење вокалног наслеђа прве генерације Крајишника насељених у Бачу.

Међу селима у којима се још увек негује крајишки вокални дијалекат јесте и Куцура код Врбаса. Певачки састав „Старе Грмечлије“ из Куцуре чине досељеници из околине Босанске Крупе и један са Баније, који се прилагодио репертоару већине. Певачи називом групе денотирају подручје са кога долазе, а самим тим и музички репертоар. Они су прва генерација становника досељених након Другог светског рата и певају заједно од ране младости. У прошлости су се окупљали на прелима у селу и „капали се“⁶⁴³ певајући, док су жене „чијале перје“.⁶⁴⁴ Долазак избеглог становништва крајем прошлог века из различитих делова Босанске Крајине, како сами кажу,

⁶⁴² Аудио-издања су објављена почетком овог века. На првом диску се налазе песме из Босне, а на другом из различитих крајева Србије: *Лепо певам далеко се чује*, КУД „др Младен Стојановић“, Младеново, 2007; *Лепо певам далеко се чује*, КУД „др Младен Стојановић“, Младеново, 2009.

⁶⁴³ „Капање“ је врста забавне игре која се изводила на прелима.

⁶⁴⁴ „Чијање перја“ подразумева одвајање паперја, меканог дела који се ставља у постељину, од остатка пера.

„освежио“ је њихово сећање, те су поново учестала окупљања по кућама и обнављање певачког корпуса.

Као и у Куцури, у банатским селима постоје крајишке групе чији називи указују на предео са кога потичу певачи. У Накову крај Кикинде окупља се мушка и женска група под заједничким називом „Марко Орешковић“. Већина певача је из Грахова, сем једне жене која је пореклом Личанка. Песме које изводе научили су у родном крају у коме, како кажу, „чим се неко роди почне да пева“. Свој идентитет везују за пределе из којих су дошли и сматрају себе Крајишницима, без обзира на вишедеценијски живот у новој средини. И поред тога, њихов певачки репертоар углавном је заснован на песмама „на бас“ и поетским садржајима новијег датума.

У близини Накова налази се и село Нови Козарци, у коме живе досељеници и њихови потомци из око 24 општине у Босни који су после Другог светског рата населили „банатску пустару“. Након доласка у нови животни простор задржали су већину старих навика, одржавајући прела и села. Одмах по доласку у Банат основали су КУД „Петар Кочић“ 1945. године, у оквиру кога су почеле са радом мушка и женска певачка група. Међутим, године 1989. престаје организовано бављење неговањем традиционалног певачког идиома при КУД-у. Извођачи крајишких песама наставили су да се окупљају са смањеним интензитетом у својим домовима и да певају искључиво у приватним просторима. Значајан податак добијен од чланова мушке певачке групе јесте да је на нестајање традиционалне музике утицала појава музичких ансамбала са електричним инструментима који су пратили свадбена весеља. Први такав састав са појачалом појавио се у њиховом селу 1971. године, што је унело потпуну пометњу међу људима навиклим на другачије музичке оквире. Иако су певачи из Нових Козараца прва генерација колониста, они не изводе „грокталице“, за које наводе да су их знали њихови очеви. На репертоару имају песме старијег и новијег певачког слоја, са хетерогеним поетским садржајима.

У Банатском Великом Селу, у околини Кикинде, забележено је мушко певање два састава. Група „Звуци Крајине“ представља певаче старости између 40 и 50 година, а предводи је Радован Дејановић. То је самостални певачки састав који последњих година највише наступа полупрофесионално,⁶⁴⁵ али и на различитим фестивалима фолклорног стваралаштва. У прошлости су били део групе „Звуци са Змијања“, али су се временом поделили у два певачка састава. Тако је група под старим називом наставила да ради са „комерцијалнијим“ репертоаром, а Радован Дејановић је покушао да одржи висок извођачки ниво везан за „старије песме“. Поред њих изводе и новије крајишке („компоноване“) мелодије уколико су позвани да наступе за новчану надокнаду у различитим приликама. Репертоар групе је заснован на песмама које изводи солиста Радован Дејановић, а које је научио у родном селу Трамошња код Санског Моста. Као врстан певач он пева и личке, али и песме са репертоара комерцијалних група: „Јандрино јато“, „Синови Мањаче“, „Прелције“ итд.

Поред састава „Звуци Крајине“, у Банатском Великом Селу постоји певачка група при КУД-у „Марија Бурсаћ“, основаном 1947. године. Ову групу чине младићи

⁶⁴⁵ Под појмом полупрофесионално подразумева се њихово повремено ангажовање на крајишким вечерима које може донети и новчану надокнаду.

до 30 година старости, које окупља руководилац КУД-а Милан Вашалић. Међутим, њихова програмска оријентација је шира, те изводе песме „западно од Дрине“,⁶⁴⁶ а не само крајишке. Учили су од казивача из свог села, али и од људи „са терена“. Као израз сопствене привржености „родном крају својих дедова“, у центру села су саградили „крајишку кућу“ као завичајну кућу. Они су посебно истакли анимозитет који влада између Крајишника и староседелаца, а он се огледа у ускраћивању многих права, нарочито на могућност запошљавања и исказивања сопствене културне посебности. Поред групе у Банатском Великом Селу, Милан Вашалић је покренуо мушку и женску певачку групу при КУД-у у суседном Руском Селу.

Поред Крајишника који живе на подручју Војводине дуги низ година постоје и групе чији су чланови дошли након грађанског рата у Југославији деведесетих година прошлог века. Пореклом су из околине Санског Моста и изводе вокалну праксу завичајног простора. Након пресељења покушали су да успоставе сличне друштвене односе као и у родном крају. Певачко искуство и познанство из завичаја окупило их је уз помоћ Смиље Милинковић, која организује певачке пробе и наступе на концертима и другим приликама. Поред певача старије генерације у раду групе учествује и неколико младића који су углавном у рођачким односима.

Већина интервјуисаних саговорника пева у групама које су основане под различитим околностима и чији је репертоар условљен музичким способностима певача који изводи водећу деоницу. У време вишегодишњег праћења појединих певачких ансамбала често је долазило до промене извођача, па и до престанка рада. И поред оснивања нових певачких група, већина ансамбала који данас егзистирају на подручју Војводине има значајан континуитет у раду.

8. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за вокалну праксу

Обимна терминолошка разноврсност на коју реферира литература, а која се односи на матичну област, само је једним мањим делом заступљена код Крајишника у новом животном простору. Евидентно је да у методологији теренског рада већине истраживача није у потпуности заступљено минуциозно записивање народне терминологије, те је фокусу етномузиколошке пажње промакло доста важних чињеница везаних за етноекспликацију.

Према подацима добијеним од Крајишника из Челарева, важан део вокалне праксе су напеви који по својим музичким карактеристикама „лице“ на црквено певање, те су се у њима „и традиција и вера саставили заједно“. Већина репертоара се изводила групно, док су солистички примери ретки и везани најчешће за успављивање деце.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Међу млађим певачким групама често се користи синтагма „западно од Дрине“, која се односи на песме из динарских предела. Своје интересовање за тако широк избор репертоара образложили су тиме да су „све то наши људи“ и да им је њихова музика блиска.

⁶⁴⁷ У матици се могу запазити и други жанрови који се изводе једногласно.

Код певача у Војводини истиче се подела песама према роду извођача – на момачке и девојачке.

Један од најпопуларнијих облика певања представљају „грокталице“ које у Војводини изводе досељеници из области Змијања (околина Санског Моста), Јања, Грмеча и Бравског и Петровског поља (околина Босанског Петровца).⁶⁴⁸ Техничка сложеност овог вокалног облика изискује изузетне певачке способности, те је мали број оних који је успешно интерпретирају. „Грокталица“ је добила назив према особеном начину украшавања у току певања, кога карактерише остинатно извођење и „потресање“ гласом (које се одвија на две, а ређе на више тонских висина). Матично подручје, као и Војводину, карактерише идентична терминологија везана за сам назив музичке форме – „грокталица“ или „потресалица“.⁶⁴⁹ Проучавајући музичку праксу јајачког среза, Цвјетко Рихтман је обишао и област Јањ и Шипово (из којих потичу казивачице из Обровца у Војводини).⁶⁵⁰ У овом делу Босне је забележио назив „потресалице“, код којих се техника извођења назива „гроктање“ и „устресање“, а подразумева, према његовом тврђењу, „врсту рудиментарног трилера који се изводи пуним гласом.“⁶⁵¹ Рихтман је „устресање“ уочио у „путничким“ песмама, односно песмама које се певају „идући путем“. „Путничко“ певање је карактеристично и за свадбени обред и неке његове сегменте који се изводе у кући. Рихтман је одредио реку Врбас као источну границу распрострања „гроктања“, наглашавајући да га у оквиру јајачког среза изводе само Срби.⁶⁵²

Владо Милошевић је указао и на назив „потресалице“, односно „грокталице“, који се користио у селима око Бања Луке између два светска рата, а у време његовог рада, како је истакао, задржао се само у селима на Козари.⁶⁵³ Милошевићев опис говори да је у питању „специфична техника трилера“ у веома брзој смени два тона на дугом слогу „ој“. У исту групу напева спадају и они код којих је извођење трилера спорије или се може пронаћи његова делимична примена. Милошевић „потресалице“ сврстава под „ојкање“ због дугог издржавања слога „ој“. Прве натписе о „ојкању“ објавио је Антун Добронић у истоименој студији почетком прошлог века.⁶⁵⁴ Скоро две и по деценије након тога Душан Умићевић је писао о „ојкању“ и везао га искључиво за православно становништво Босанске крајине, а посебно за мушкарце – „озбиљне мушкарце и старце“.⁶⁵⁵ У време његовог истраживања, пред Други светски рат,

⁶⁴⁸ Према сазнањима прикупљеним у Челареву, „грокталица“ се изводи у свим крајевима Крајине: Ливну, Бихаћу, Петровцу, Дрвару, Босанској Крупи, Подгрмечу, Мркоњић Граду, Кључу, Грахову и Ливањском пољу. Међутим, не изводе је сви певачи из ових крајева, јер је веома сложена и захтева високе уметничке способности.

⁶⁴⁹ Према: Милорад Кењаловић, *нав. дело*, 14.

⁶⁵⁰ Видети: Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika јајачког среза“..., 5-102.

⁶⁵¹ Исто, 7-8.

⁶⁵² Према Рихтмановим наводима потресање гласом је у Босни распрострањено и код Хрвата, али у области Купреса, Дувна и Ливањског поља; Он је приметио да се вештина „потресања“ „сматра као нешто најдичније, па се још вазда много чује, премда се зна да није лако ни сваком доступно“; Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika јајачког среза“..., 8.

⁶⁵³ Видети: Владо Милошевић, *Bosanske narodne pjesme II...*, 10.

⁶⁵⁴ Видети: Antun Dobronić, „Ojkanje“, prvi dio, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, Zagreb, 1915.

⁶⁵⁵ Душан Умићевић је упутио на распрострањеност „ојкања“ на подручју читаве Босанске крајине и то у Врховини, делу Лијевча поља (у долини Врбаса од Бања Луке до Босанске Градишке), у крајевима око

„ојкали“ су само мушкарци, и то најчешће на славама. Док је Добронић „ојкање“ означио као карактеристику епских песама, Умићевић је упућивао на лирске поетске садржаје.⁶⁵⁶ Занимљиво је да Умићевић „ојкање“ пореди са тиролским и штајерским „јодловањем“ које посматра као имитацију звукова из природе.⁶⁵⁷

Од термина „ојкање“ изведен је и појам „ојкача“ који означава песму у двостику о чему пише Ненад Грујичић у предговору књиге под истим називом.⁶⁵⁸ Иако је појам „ојкача“ данас подједнако распрострањен у матици и Војводини не може се установити закономерност по којој би одређена музичка форма била „ојкача“.⁶⁵⁹ Сличне недоумице покренуле су и Софију Видаковић која је у току 1999. и 2000. године своја теренска истраживања усмерила (поред осталог) ка истраживању „ојкаче“ у области Чиркин Поља. Интересантно је да ауторка на терену није пронашла, према литератури типично извођење трилера, нити дуго и отегнуто певање слога „ој“, али је забележила назив „ојкача“ за песме које почињу слогом „ој“. Она је приметила да се назив „ојкање“ пренео као термин на облике који су се дуже задржали у пракси.⁶⁶⁰ Чини се оправданим и закључак да се термин данас користи да означи уопште сеоско двогласно певање и назначи његову специфичност у односу на градско, а шире гледано синоним за глагол – певати.⁶⁶¹ Иако се данас „ојкача“ сматра најстаријим називом за певање у Босни ову претпоставку треба ставити под сумњу. Наиме, бројна старија литература не садржи овај назив, а наводи казивача говоре у корист чињеници да њихови преци нису знали за поменути назив.

Поређењем података из литературе и прикупљене грађе у Војводини уочава се извесна разлика која се односи на број певача. Средином прошлог века у матици су записани примери који садрже „ојкање“, а изводи један, два или више певача.⁶⁶² Међутим, у Војводини су забележени само напеви у извођењу више певача, док солистичко извођење није било могуће чути последњих неколико година.

„Грокталице“ су основни начин вокалног израза и данас их могу изводити припадници оба пола. Неки информатори из војвођанских села истакли су мушкарце као чешће извођаче у прошлости. Као основни начин вокалног изражавања „грокталица“ је била део обреда, у којима су мушкарци имали певачки примат, као што су: свадба, слава и вучари, док су жене певале „грокталице“ љубавног садржаја. У неким деловима Босне „грокталице“ су имале назив „мушке пјесме“, што их такође везује за претежно мушко извођење.⁶⁶³

Котор Вароши, те у неким деловима прњаворског среза. За остале крајеве, посебно босанско-дубички срез и делом прњаворски, Умићевић није имао прецизне податке. Dušan Umićević, „Ojkanje u Bosanskoj krajini“, *Razvitak*, br. 3, godina VI, Kulturno društvo „Zmijanje“, Banja Luka, 1939, 88.

⁶⁵⁶ Већина истраживача је означила „ојкање“ као карактеристику Црне Горе, Далматинске загоре (околина Книна), Лике, Баније, Кордуна, појединих крајева Босне и Херцеговине. Душан Умићевић, *нав. дело*, 88.

⁶⁵⁷ Према: Душан Умићевић, *нав. дело*, 98.

⁶⁵⁸ Видети: Nenađ Grujić, *Ojkača*, Zadužbina Petar Kočić, Banja Luka, Beograd, 1996.

⁶⁵⁹ Према саговорницима из Куцуре, „ојкача“ је све што почиње са „ој“, односно „кад вођа поводи пјесму најављује се са ој“.

⁶⁶⁰ Видети: Софија Видаковић „О ојкању“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2001, 46.

⁶⁶¹ Исто.

⁶⁶² Видети у раду Владе Милошевића: *Bosanske narodne pjesme II...*, 11.

⁶⁶³ Исто.

Основну карактеристику „грокталице“ чини учешће двају солиста, од којих један пева први – „позива“, изводећи речитативније конципирану деоницу. Након тога, други солиста „преузима“ и „грокти“, уз пратњу групе која пева само једну тонску висину. Досељеници из околине Санског Моста настањени у Старој Пазови навели су термине који су у њиховом крају коришћени да означе функције гласова у којима први певач „отпјева“, а други „преузима грокт“ – „грокће“.

Популарана форма вокалног израза крајишког становништва представља певање „на бас“, за које неки од саговорника сматрају да је на подручје Босне донето из Лике. Новији певачки слој посебно су ширили Муслимани из Цазинске крајине, међу којима је било посебно распрострањено. Владо Милошевић је пред Други светски рат указао на „фирмањске пјесме“ (како је назвао певање „на бас“), као новију појаву у Бањалучкој врховини. Према његовом тврђењу, донели су их момци из војске или радећи на подручју Славоније.⁶⁶⁴ За разлику од „грокталица“, песме „на бас“ може да изводи неограничени број певача. Међу Крајишницима у Војводини за солисту који почиње песму каже се да „вози“ или „води“,⁶⁶⁵ док остали „басирају“ или „прате“, „ћерају бас“. Код песама новије сеоске праксе, заступљених у матици, користи се слична терминологија, при чему солиста „пева“, а остали „басирају“.⁶⁶⁶ Саговорници из Накова су направили диференцијацију напева „на бас“ у односу на њихову старост, тако да оне који су према њиховом мишљењу старији зову „старински бас“, као опозитну појаву „новом басу“. Као синоним за напев при певању „на бас“ користи се назив „арија“ (Стара Пазова, Куцура) или „окрет“ (Велико Банатско Село).⁶⁶⁷

При истраживању крајишких досељеника и њихових потомака у Војводини није забележен назив „наравно“, „поравно“, „уравно“, као специфичан певачки израз кога су записали многи истраживачи на подручју Босне. Лудвик Куба је запазио да се ради о термину који се односи „на напјев када се пјевање прати уз бугарију или тамбурицу.“⁶⁶⁸ Владо Милошевић је дао слично објашњење уз важну напомену да је „равна пјесма“ непозната сеоским певачима.⁶⁶⁹ С обзиром на то да Војводину насељава махом становништво из сеоских средина, логично је да изостаје заступљеност градске музичке терминологије.

⁶⁶⁴ Милошевић је певање „на бас“ окарактерисао као новију појаву у подручју Бањалучке врховине која се изводи „искварено“, при чему се „момци аче, превише отварају уста, вокали су крештави а каденцирају у квинти“: „Сељачко пјевање у Бањалучкој врховини“..., 320-321.

⁶⁶⁵ Према мишљењу појединих саговорника појам „вози“ је старији од термина „води“.

⁶⁶⁶ Видети у: Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika јајаčkog sreza“..., 8 - 11.

⁶⁶⁷ Владо Милошевић је забележио појам „окрет“ у пределу Бањалучке врховине: „Сељачко пјевање у Бањалучкој врховини“..., 319.

⁶⁶⁸ Видети у: Лудвик Куба, *нав. дело*, 45.

⁶⁶⁹ Владо Милошевић је истицао да се под појмом „равне песме“ подразумева специфично психичко стање оног ко песму пева и слуша и да и код сеоског становништва постоји такав извођачки „манир“, иако не постоји сам назив: Vlado Milošević, *Ravna pjesma*,..., 9-10.

8. 2. Поетски кôд

Поетски кôд крајишких песама сагледава се кроз неколико жанрова: чаројичке песме (пр. бр. 108-109), божићне (пр. бр. 110-115), вучарске (пр. бр. 116-118), краљичке (пр. бр. 119-120), ђурђевданске (пр. бр. 121-122), славска (пр. бр. 123), сватовске (124-125), успаванке (пр. бр. 126-127), кад су момци одлазили у војску Марије Терезије (пр. бр. 128), уз игру (пр. бр. 129-142), љубавне (пр. бр. 143-156), и родољубиве (пр. бр. 157-165). Већина жанрова већ одавно није присутна у животима Крајишника из Војводине, али ни у матици.⁶⁷⁰ У савременим условима живота крајишке песме се изводе на рођенданима, „банкетима“, славама, испраћајима у војску, крајишким вечерима и другим околностима. Проучавајући вокалну праксу Крајишника у околини Кикинде (Иђош, Наково, Нови Козарци и Банатско Велико Село) Драгица Панић-Кашански је током 2001. године у оквиру групе обредних песама забележила божићне, вучарске, песме за плашење змија на Лазареву суботу и једну пчелску.⁶⁷¹

Услед различитих друштвено-историјских околности у неким деловима Босне поједини обреди су нестајали, док су се у другим крајевима одржавали. Становништво које је населило Војводину убрзо је престало да празнује обреде из матице, али је део богатог вокалног комплекса који их је пратио сачуван до данас. Прва група празника који су праћени песмом одвијала се у зимском периоду који је, према народном веровању, почињао од Митровдана.⁶⁷² Учесници зимских поворки у динарским пределима (као и шире на Балкану и у Европи) били су мушкарци, а једна од формација коју литература повезује са култом предака и хтонским силама јесу – чаројице.⁶⁷³ Код динарског становништва чаројице представљају обредну поворку која може имати ликове из свадбеног церемонијала (баба, деда, млада, младожења, девер и други) или животиње (у овим поворкама главни у групи је јарац).⁶⁷⁴ У низу обредних радњи које су маскирани извођачи практиковали у неким крајевима Босне и до деведесетих година XX века певале су се и пригодне песме.⁶⁷⁵ Певачи из Челарава у Војводини сачували су у свом репертоару два напева, од којих се један изводи кад чаројице дођу пред кућу

⁶⁷⁰ При последњим истраживањима појединих села у области Чиркин Поља, Змијања и Лијевча поља установљено је да је тренутна жанровска слика прилично сведена и да је мали број напева који су део обредног контекста: Sofija Vidaković „Muzika u obredima i običajima stanovnika Ćirkin polja: sjećanja na prošlost i sadašnjost“..., 41-42; Сања Личина, *нав. дело*, 11-30; Сања Ранковић, *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)*, Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“, КУД „Славко Мандић“, Лакташи, 2007.

⁶⁷¹ Видети: Драгица Панић-Кашански, „Први резултати теренског истраживања музичко-фолклорне грађе у околини Кикинде“..., 24-25;

⁶⁷² Поред чаројица за светог Николу мушкарци су организовали „вешалице“. То је група момака која је обилазила девојачке домове. Пред сваком кућом момци су претили девојкама да ће их „вешати“ уколико им не дају дарове.

⁶⁷³ Према: Веселин Чајкановић, „Неколике опште појаве у старој српској религији“, *Годишњица Николе Чушића*, књ. XLI, Београд, 1932, 198; Оливера Васић је апострофирала период од 19. децембра до 14. јануара као време деловања хтонских божанстава; „Игре у обредним поворкама зимског и сушног периода године“, *Етнокореологија, Трагови*, Београд, 2004, 106; Сања Личина, *нав. дело*.

⁶⁷⁴ Видети: Свето Качар, „Игре и обичаји Петровског, Бравског и Бјелајског поља“, *Народне игре Врањског поља и Срба у Босни*, Центар за проучавање народних игара Србије, ФМУ, Београд, 1998, 23, 24.

⁶⁷⁵ Према: Сања Ранковић, *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)*..., 13-15.

неког домаћина (пр. бр. 109),⁶⁷⁶ а друга – захвалница кад се захваљују на даровима које су добили (пр. бр. 108).⁶⁷⁷ Оба примера су заснована на симетричном осмерцу и денотирају сам обред, али и његову идеју везану за добробит дома пред којим се налазе, што је исказано стихом „Отвор двор и дао ти Бог“ (пр. бр. 109). До сада забележени примери ових песама у неким деловима Босне такође су грађени од осмерачких, као и десетерачких версификационих основа.⁶⁷⁸ Кроз неке од обредних радњи, као што је чупање јарца за браду и њено спаљивање у ватри, „спаљује се зло“, односно терају се зли духови.

Група песама које су насловљене као божићне и песме о Малом Божићу Крајишници називају и „свечане“ или „божије песме“. Оне су биле забрањене након Другог светског рата, као и празници у оквиру којих су егзистирале. Упркос томе, у оквиру сопственог истраживачког рада на подручју Војводине забележено је шест песама (пр. бр. 110-115), од којих су четири извођене у време Божића, а две за Мали Божић. Неке обредне радње везане за Божић у матици обновљене су заједно са песамама у склопу малих драмских приказа КУД-ова.⁶⁷⁹ Поред уобичајених симбола Божића који се огледају у припреми бадњака од храстовог или лесковог дрвета и доласка положника (који је у неким крајевима био во дешњак), карактеристичне су и песме извођене за време овог празника. На основу казивања Свете Качара, честитање Божића обављала је група од петоро или шесторо деце која је пред сваком кућом певала песму „Божић, Божић бата“⁶⁸⁰ (пр. бр. 110). Једноставна мелодика овог напева проткана је различитим метричким нивовима стиха, од шестерца до осмерца.⁶⁸¹ Благосиљање првог хлеба који је настао те године обављало се уз песму „Домаћице од куће“ (пр. бр. 112), која се могла и речитативно изговарати. Песму су деца учила у сеоским црквама у Босни, а и данас је знају млађе генерације из Челарева које су је усвојиле у КУД-у „Петар Кочић“. Поред ових песама, деца су певала песму „Одашта се потресе“ (пр. бр. 111) седмерачке метрике стиха и христјанизованог садржаја. У групу божићних песама спадају и напеви „Три су ’тице с неба долећеле“ (пр. бр. 113) и „Ој, Божићу, један у години“ (пр. бр. 115), за које није утврђен тренутак извођења.⁶⁸² Први пример својим садржајем упућује на хришћанску реторику без риме, а други је песма љубавног садржаја са поменом Божића, заснована на римованом дистиху. Заједнички параметар код оба

⁶⁷⁶ Дозлазећи пред кућу неког домаћина старешина чаројица је изговарао речи: „Отвор’ дворе кућни домаћине, свако ти се добро отварало. Весели се кућни домаћине, весело ти племе и кољено!“

⁶⁷⁷ Попут захвалнице коју изводе певачи пореклом из Босанског Петровца, Сања Личина је забележила сличан поетски садржај у области Змијања: Сања Личина, *нав. дело*, 16.

⁶⁷⁸ Видети у: Сања Ранковић, *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета) ...*, 13-15.; Сања Личина, *нав. дело*, 15.

⁶⁷⁹ На Божић се једе цицвара, тако што сви укућани користе исту кашику. При јелу је свако изговарао текст: „Реп у њиву, кљун у шуму“.

⁶⁸⁰ Бата – хода.

⁶⁸¹ Домаћица је децу уводила у кућу простирући пред њих поњаву. Она је у рукавицама узимала колач – чесницу, како би га ломила, што се и данас сачувало као навика у неким селима у Војводини.

⁶⁸² Саговорници из Накова су скренули пажњу на песму која се певала на Божић крај извора. Песму је изводио чобанин, а он је носио храну преосталу од Бадње вечери на извор изговарајући: „Ево, вуче, сланине, да не слазиш с планине“.

напева је десетерачки версификациони исказ, а садржаји песама директно денотирају жанр.⁶⁸³

Мали Божић се прослављао седам дана после Божића и представљао је званичан почетак нове године.⁶⁸⁴ Централни догађај је био имитација вршидбе жита која се обављала на арману (гумну).⁶⁸⁵ У Босни се овај обред дуго задржао, само су уместо одраслих то радила деца.⁶⁸⁶ У војвођанским селима је сачувана једна песма која се том приликом певала – „Игра коло пред бијелим двором“ (пр. бр. 114). Из садржаја десетерачке поетске основе не може се наслутити обредни карактер песме.

Вучарске песме су карактеристичне за шири простор Балкана и изводиле су се у току зиме. Мушкарци који улове вука пунили су кожу мртве животиње сламом, натицали је на колац и носили од куће до куће. Испред сваке куће су певали песме и играли, након чега су добијали дарове. У динарским пределима, а посебно у Босни, овај обред се дуго задржао. Досељеници који су населили Војводину нису изводили обред услед измењених животних услова, али су очували неке од песама које су се том приликом певале.⁶⁸⁷ Три репрезентативна примера вучарског певања у Војводини (пр. бр. 116-118) различите су версификационе равни и музичких особености. Два су седмерачке поетске основе, при чему је један речитативног карактера на једној тонској висини (пр. бр. 116), а други изведен као „грокталица“ (пр. бр. 117). Трећи пример је песма „на бас“, чији је садржај исказан у стиховима десетерачке основе. Напеви који су испевани у седмерцу имају сличан поетски оквир, док је песма десетерачке основе прожета љубавним садржајем. Поред песме, у неким крајевима Босне се изводила и игра око убијеног вука. Текстови песама који говоре о даривању вука храном како не би нападао стада током године денотирају заштиту од ове животиње. Храна која се том приликом даје представља супституцију за животињу коју би вук заклао. Шире посматрано, извођење овог обреда има за циљ и обраћање хтонским господарима.⁶⁸⁸ У митолошком значењу, вук је чувар границе „дивљег простора“, али и времена које се „распада“, како би се поново успоставила његова цикличност.⁶⁸⁹ Господари вукова су

⁶⁸³ У Лијевча пољу су такође забележене божићне песме засноване на десетерачким стиховима сложеним у синтагматски ланац римованог дистиха и профаног садржаја: Сања Ранковић, *нав. дело*, 64, 66, 68.

⁶⁸⁴ Главни зборови у Босни су били за Мали Божић, Цвети, Госпоину и Светог Саву.

⁶⁸⁵ Домаћин је пре зоре излазио напоље и позивао на вршидбу. На гумно је распрострањена слама, а на стожер стављан хлеб са рупом на средини. Око стожера су играли млади имитирајући коње који врше жито, а домаћин или коловођа су се обраћали играчима као коњима, ударајући бичем о земљу. Досељеници из Санае су игру око стожера приписали дечијем плесном репертоару. Деца су узимала конопац и трчала око армана имитирајући њиштање коња. Након тога су се окретали на све четири стране света и дозивали људе који су најбогатији, позивајући их да и они врше жито: „О, Гојко Крунићу 'ајде амо да вршимо 'шеницу бјелицу“.

⁶⁸⁶ Видети у: Сања Личина, *нав. дело*, 14.

⁶⁸⁷ Занимљиво је да певачи из Старе Пазове, који су 1995. године дошли из околине Санског Моста, немају у свом репертоару вучарске песме, што сведочи о губљењу обреда у крајевима из којих су мигранти дошли.

⁶⁸⁸ Оливера Васић је сагледала присуство култа вука у Босни и Херцеговини (поред поворки које носе убијену животињу) у „обилажењу воћњака за Божић или Ђурђевдан од стране младића, који са штаповима у рукама трче око воћњака, 'лају', 'завијају' и прете да ће их посећи ако не роде, а носе назив **вукови**. Исти назив носи и поворка младића која се јавља у оквиру свадбеног церемонијала у тренутку свођења младенаца“. Оливера Васић, *нав. дело*, 88.

⁶⁸⁹ Поменути временски период назива се и „вучији дани“: *Исто*, 87.

често представљени у виду хришћанских светаца: Светог Саве, светог Мрате, светог Михаила, светог Николе и светог Аранђела.

Посебну групу песама чине два примера која се изводе у оквиру обичаја „краљица“, на Лазареву суботу и на Цвети.⁶⁹⁰ Поворка девојака које се тада крећу селом изводиле су песме до сада забележене само у Челареву у Војводини, али не и у матици (пр. бр. 119 и 120). Први напев се изводи док се поворка креће селом и базиран је на седмерцу. Друга песма се певала у дворишту домаћина и шестерачке је структуре, са припевом љељо, љељо, чиме кореспондира са краљичким примерима северно од Саве и Дунава.⁶⁹¹ Синтагматска целина друге песме је сачињена од три, по дужини и смислу контрастне целине. Једна је шестерачка, друга – четворосложна лексема на крају стиха и трећа десетерачка – при крају песме: чиста, пречиста, добра, предобра. Интересантно је да се обред „краљица“ везивао за Лазареву суботу, односно за време када су се у другим деловима Балкана (нпр. југоисточној Србији) изводиле „лазарице“.⁶⁹² Међутим, назив обреда и припев су идентични као код „краљица“ северно од Саве и Дунава.⁶⁹³

Гајење стоке – „блага“, како се често говорило у Босни, подразумевало је и празновање Ђурђевдана. Иако Динарци не светкују овај празник у Војводини, забележена су сећања на неке обредне радње.⁶⁹⁴ Из вокалног репертоара прикупљеног од Крајишника у Војводини забележене су и две песме означене као ђурђевданске (пр. бр. 121 и 122). Обе су грађене на бази поетске основе асиметричног десетерца. Садржај једног напева има елементе љубавне лирике (пр. бр. 121) и представља поетску форму коју је половином прошлог века забележио Владо Милошевић у околини Бања Луке.⁶⁹⁵

⁶⁹⁰ Према казивању Светозара Качара из Челарева, обред „краљица“ је извођен у области планине Виторог и у Јању све до краја XIX века. Поворку која је обилазила село чинили су; „краљица“, девојке које је прате, четири мушкарца и вођа поворке. „Краљица“ је била „цуретак“ и имала четрнаест или петнаест година, а изабрало ју је село. Остале девојке, њих десетак, биле су млађе – старости од десет до четрнаест година. Поворка је била уређена тако да је напред ишао вођа поворке, а за њим четири мушкарца са носиљком у којој је седела „краљица“. Она није смела да хода по земљи, а у народу се веровало да је на исти начин донесена Богородица пред Јосифа. За њом су се кретале остале девојке певајући „Све краљице у поље, бјеште змије у море“, јер се мислило да се тако „сатире глава змији“. Први део песме је по путу, други кад спусте „краљицу“ пред неком кућом и трећи кад играју око ње. Игра се изводила тако што су девојке корачале у лево, након чега их је домаћица даровала. У првој кући у коју долазе домаћица је даривала „краљицу“ иконом Богородице коју је ова носила током опхода. Сутрадан, на Цвети, „краљицу“ су носили до сеоске цркве. Пред њу се обично простирао пешкир од носиљке до цркве, којим је корачала „краљица“. Она је у цркви остављала икону Богородице која је ту стајала до следеће године.

⁶⁹¹ На основу метрике стиха и рефрена, краљичке песме се могу разврстати у две категорије. Поред песама шестерачке структуре, у пределу изнад Саве и Дунава, у области југоисточне Србије, краљичке песме су осмерачке основе, са припевом ладо, ладо. Јелена Јовановић, „Краљичке песме у Јасеници: питање порекла“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 160-161; Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа...*, 72-73.

⁶⁹² Поред паралела које се могу успоставити са „лазарицама“, уочава се корелација са обредним радњама типичним за Јеремијин дан. То подразумева лупање кључевима у „таву“, уз речитативни повик: „Бежи змијо плазара, ето светог Лазара и он носи кључе, да ти главу стуче“. Према сведочењу досељеника из Накова, у периоду после Другог светског рата Крајишници су у Војводини изводили обред терања змија.

⁶⁹³ Према: Јелена Јовановић, „Краљичке песме у Јасеници: питање порекла“..., 157-177.

⁶⁹⁴ Досељеници из Санског Моста су правили трубе од „љесковог дрвета“, у које су трубили на Ђурђевдан. Свирка на овом инструменту пратила је обилазак њива у које су стављани крстови од дрвета.

⁶⁹⁵ У збирци Владе Милошевића забележена је песма „Ја пораних рано на водицу“, чији мелодијски модел није повезан са истоименом варијантом из Војводине: *Bosanske narodne pjesme III...*, 60, пр. бр. 22.

Друга песма говори о умивању девојака крај извора, што је у прошлости била једна од уобичајених радњи при празновању Ђурђевдана у Босни.

У групу жанрова који још увек имају важну функцију у животу босанских досељеника спадају и славске песме. Оне су део репертоара становништва из околине Санског Моста које је пре петнаест година дошло у Стару Пазову. Једини пример певања на слави заснован је на речитативном казивању текста у асиметричном десетерцу, са припевом који није смисаоно повезан са осталим текстом (пр. бр. 123). Према емском тумачењу, присуство припева у славским песмама је новија појава.⁶⁹⁶ Славске песме се изводе у форми „грокталице“, са двојицом солиста и поетским текстом који денотира жанр, као и у примерима из других крајева Босанске крајине.⁶⁹⁷

Сватовске песме су у дијакхронијском току заборављене, јер су их временом замениле друге које су донели нови културно-историјски токови. Овај жанр сачували су само мигранти из околине Санског Моста, досељени у Војводину 1995. године. Међутим, они су заборавили већи део репертоара свадбеног обреда који се у новој средини више не изводи у оквиру свадбе, већ искључиво концертно. Зато су се у групи сватовских песама нашла само два примера (пр. бр. 124 и 125). Према речима испитаника, главну улогу у извођењу сватовских песама имали су мушкарци који су певали „старинске пјесме“ – „грокталице“. Мушкарци су имали доминантну функцију у току читаве свадбе, а посебно при просидби младе. У току објављивања свадбеног веселја пуцало се из пушке, уз извођење песме „Домаћине дома поштенога“ (пр. бр. 125).⁶⁹⁸ Важан тренутак за извођење „гроктања“ био је када сватови дођу пред младу.⁶⁹⁹ Пре него што би девер извео младу, „цура се мора добро испјевати и то све са гроктом“.⁷⁰⁰ Два примера сватовског певања забележена у Војводини имају десетерачку версификациону раван, са садржајем који је пригодан за тренутак у коме се изводи.

При сопственим истраживањима досељеника из Босне није забележена ниједна успаванка. Жене су незнање успаванки правдале радом који им није дозвољавао да са децом проводе пуно времена: „Дјецу сам оставила у љуљу и ишла копат“.⁷⁰¹ Међутим, није само оптерећеност пословима разлог за нестајање овог жанра, већ и модерни животни модел који је потпуно потиснуо певање успаванки. Зато је овај жанр илустрован са само два примера (пр. бр. 126 и 127), од којих је један комбинација шестерца и осмерца (пр. бр. 126), а други је десетерачке структуре стиха (пр. бр. 127).

У вокалном изразу Крајишника насељених у Војводини, посебно место има песма која се изводила кад су момци одлазили у војску Марије Терезије (пр. бр. 128), забележена у Челареву (у коме углавном живе досељеници из околине Босанског Петровца). Поетска процесуалност исказана у десетерачкој метрици стиха лишена је

⁶⁹⁶ При снимању славске песме у току разговора неки од присутних чланова групе опоменули су солисту да не треба певати припев, што је и он рекао након певања, уз образложење да је појава припева новија пракса.

⁶⁹⁷ Видети пример из околине Теслића у: Владо Милошевић, *Bosanske narodne pjesme III ...*, 98-101.

⁶⁹⁸ Том приликом се уговарало када ће бити „пир“ – свадба, и обављало се даривање.

⁶⁹⁹ У сватове су могли ићи само мушкарци и једна жена – „ђеверуша“, која је била задужена да чува невесту.

⁷⁰⁰ Према сведочењу саговорника, када су сватови кретали са младом изводила се песма „Оде цура преко девет међа“, која није забележена при истраживању.

риме. Слични сижеи, који у свом оквиру описују одлазак момка у војску и сестру која жали за њим, срећу се и на ширем подручју Балкана.

Најбројнију групу песама чине оне које прате игру или су љубавног и родољубивог садржаја. Може се претпоставити да су КУД-ови које су оснивали Крајишници у Војводини пуно допринели очувању жанра, јер је игра била доминантна делатност у њиховој активности.⁷⁰¹ Песме уз игру су се изводиле најчешће на зборовима (игранкама), свадбама и у другим приликама (пр. бр. 129-142). Посебно се могу издвојити два примера која су пратила обред у коме се момак опчињен вилама „враћао“ у реалност (пр. бр. 129 и 130).⁷⁰² Поетску варијанту песме „Засп’о ми је драги“, без рефрена, записао је и Владо Милошевић, али у једногласном извођењу, у месту Хадровци код Котор Вароши.⁷⁰³ У групи песама уз игру налазе се и напеви који су се изводили уз *бираћа кола*,⁷⁰⁴ распрострањени на подручју читаве Босне (пр. бр. 137 и 138), и „контре“, односно песме уз *плетено коло* (познатије као *козарачко коло*), карактеристичне за северозападну Босну (пр. бр. 136 и 142).⁷⁰⁵ „Контре“ се препознају по оквирним стиховима „Ој, дјевојко, драга душо моја“⁷⁰⁶ и рефренима у виду скраћеног четворосложног припева *ој, дјевојко*, који денотирају жанр, али и географску област из које потичу. Према овом рефрену именује се и читава песма, чиме се денотира њена звучна реализација.⁷⁰⁷ Конструктивна улога стиха може бити тројака: као претпевни рефрен, „прави рефрен“ или део интегралног текста.⁷⁰⁸ Код два примера забележена у Војводини стих се јавља као претпевни рефрен (пр. бр. 140), рефренско окружење, тј. оквирни стих и скраћени припев (пр. бр. 142), или скраћени припев (пр. бр. 136). Фрањо Кухач је још крајем XIX века указао на фреквентност поменутог рефрена у области Босне.⁷⁰⁹ Значајан број напева се налази и у збиркама Владе

⁷⁰¹ Оливера Васић је, при проучавању игара из Босне и Херцеговине, издвојила две најзаступљеније групе: неме игре и колање (песме уз певање). Обе групе игара присутне су и у плесном репертоару Крајишника у Војводини: „Надмоћ немих игара у орском наслеђу Босне и Херцеговине“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2003, 29.

⁷⁰² Ови примери су забележени у селу Челарево и нису познати у литератури, те је тешко одгонетнути да ли се ради о обреду који се заиста изводио или о новоствореном облику који се представља као аутентично наслеђе из родног краја. Овај обред екранизован је у једној од емисија РТС-а „Српски источници“, ауторке Светлане Азањац.

⁷⁰³ Истоимену песму у обиму квинте Влади Милошевићу је отпевала једна жена мухамеданске вероисповести: *Bosanske narodne pjesme III ...*, 118, пр. бр. 70.

⁷⁰⁴ Различите мелодије овог кола могу се наћи у збирци: Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika jajačkog sreza“..., 66, пр. бр. 92 и 93.

⁷⁰⁵ Поменуте игре уз певање наводи и Драгица Панић-Кашански као парадигматске форме у селима у околини Кикинде, истичући да се поједине песме више не певају, већ се изводе искључиво инструментално: *Дошло писмо из Босне и ’Ајд на лево*; Драгица Панић-Кашански, „Први резултати теренског истраживања музичко-фолклорне грађе у околини Кикинде“..., 29; Софија Видаковић је истраживала певање у колу у северозападној Босни и установила да се изводи антифоно на два начина: као старије „на глас“ и новије „у контри“. Поред стиха „Ој, дјевојко, драга душо моја“, јављају се и стандардни почечи „’Ајмо моја браћо запјевати“: Софија Видаковић, „Коло у Поткозарју: пјесма и игра“ ..., 26.

⁷⁰⁶ Према: Сања Радиновић, „Оквирни стих у српском вокалном наслеђу“, *Музика кроз мисао*, ФМУ, Београд, 2002, 115-132.

⁷⁰⁷ Димитрије Големовић је рефрен *ој, дјевојко, драга душо моја*, посматрао као остатак најстаријег времена и повезао га са рефреном *ој, убава мала момо*, који је типичан за простор југоисточне Србије: „Ој, дјевојко, драга душо моја“..., 10.

⁷⁰⁸ Исто, 7.

⁷⁰⁹ Видети у: Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, III, Zagreb, 1880, 255.

Милошевића, који рефрен ој, дјевојко, драга душо моја, сматра типичним за област Змијања.⁷¹⁰ Међутим, у оквиру ове групе напева могу се сврстати и они који на први поглед немају транспарентно исказане наведене лексеме. И поред тога, они поседују особине заједничке за више напева, попут антифоног извођења и убрзавања при певању (и игри). Песме уз игру садрже различите версификационе могућности: шестерац (пр. бр. 130), осмерац (пр. бр. 137, 138, 140), а највише десетерац (пр. бр. 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 141, 142).

У групу љубавних песама сврстано је четрнаест примера (пр. бр. 143-156). Поетски оквир изабраних напева чине стихови чија је метричка разноврсност исказана кроз: симетрични осмерац (пр. бр. 143, 154), деветерац (пр. бр. 156), асиметрични десетерац (пр. бр. 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 155) и тринаестерац (пр. бр. 150).

Родољубиве и песме о родном крају су илустроване са укупно девет репрезентативних примера (пр. бр. 157-165), иако би овај жанр могао бити приказан са много више напева, јер је изузетно популаран. Поетску страну песама чине садржаји који говоре о родном крају или животу у Војводини, а карактерише их метричка организација стиха исказана у виду асиметричног десетерца. У синтагматском ланцу најчешће римованих дистиха остварује се и смисаона веза међу њима.

Версификациони план крајишког поетског система, у оквиру свих жанрова, подразумева песме у којима се јављају различити метрички садржаји, од шестерца до тринаестерца. Од укупно 57 примера највише је песама које су испеване у асиметричном десетерцу 4,6 – укупно 39 (пр. бр. 113, 114, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 132, 133, 131, 134, 135, 136, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164 и 165). Знатно је мање песама базираних на осмерцу (укупно осам примера: 108, 109, 126, 137, 138, 140, 143, 154), седмерцу (пр. бр. 111, 112, 115, 117, 119), шестерцу, (пр. бр. 110, 120 и 130), деветерцу (пр. бр. 156) и тринаестерцу (пр. бр. 150). Фреквентност појаве асиметричног десетерца у различитим жанровима (највише у ђурђевданским, славским, сватовским, песмама уз игру, љубавним и родољубивим) указује на његову парадигматску вредност у поетској основи крајишког дијалекта.⁷¹¹ Шестерачке и седмерачке структуре стиха доминирају у божићним песмама, вучарским и уз обред „краљица“. Једини примери деветерца и тринаестерца припадају групи љубавних песама, које су и најхетерогеније по различитим версификационим нивоима. Десетерачка поетска мисао представља парадигматску јединицу типичну за Крајишнике у Војводини, као и на матичном простору.⁷¹²

⁷¹⁰ Видети; Владо Милошевић, *Bosanske narodne pjesme III ...*, 10; *Bosanske narodne pjesme IV...*, 63 (пр. бр. 4), 64 (пр. бр. 9), 66 (пр. бр. 17), 79 (пр. бр. 69); итд.

⁷¹¹ Душан Умићевић је запазио да је десетерац на подручју Босне метричка парадигма стиховне организације и „форма у којој народ изражава сваку њежнију и љепшу жељу и мисао. Поред јуначког епа, у десетерцу су спеване све остале епске пјесме, све народне лирске, било сеоске, било градске, па и саме севдалинке, нарочито оне које имају епску форму а лирску садржину“: „Музичка обрада народне пјесме у Босанској крајини“, *Развитак*, бр. 11, година V, Културно друштво „Змијање“, Бања Лука, 1938, 326.

⁷¹² Посматрајући записе Владе Милошевића у његовој другој књизи евидентирано је да је од укупно 145 вокалних и вокално-инструменталних примера 104 реализовано у склопу десетерца. Слично се може

Структурне опозиције у тексту испољавају се у односу стиха или полустиха према метрички краћим или дужим претпевним, припевним или упевним рефренима. У божићним и славским песмама рефрени нису заступљени, док се у другим жанровима не могу издвојити типични поетски садржаји рефрена, осим у чаројичким, уз обред „краљица“ и уз игру. Они директно денотирају жанр и представљају смисаону и квантитативну (у погледу дужине стиха) опозицију основној структури стиха. Следи преглед заступљених рефрена у презентованој грађи:

Чаројице:

припев – чаројице, ој (пр. бр. 109)

Божићне и песме о Малом Божићу:

припев – ај, од Бога (пр. бр. 111)

припев – бил’ волио лоло моја, бил’ волио да сам твоја (пр. бр. 115)

Песме уз обред краљица:

припев – љељо, љељо (пр. бр. 120)

Славске песме:

претпев – ај (пр. бр. 123)

упев – о, оја (пр. бр. 123)

припев – ој, Србине, брате мој
перјато, расперјато,
гранато, разгранато.
Мали Раде проговара
својој драгој одговара,
девојко, шећер душо, јабуко,
девојко, шећер душо, јабуко. (пр. бр. 123)

Сватовске песме:

претпев – ој (пр. бр. 124)

запазити и у осталим збиркама: *Bosanske narodne pjesme II...*, 22; *Bosanske narodne pjesme III...*; *Bosanske narodne pjesme IV*.

припев – ко мој Марко, док до тебе дође,
привати ме, не заборави ме, јој,
о, ој, јој, ој, је,
о, ој, јој, ој, је. (пр. бр. 124)

претпев – ој (пр. бр. 125)

упев – о, ој, Србине, брате мој,
Перјато, расперјато,
гранато, разгранато.
Мали Раде проговара,
својој драгој одговара,
девојко, шећер душо, јабуко,
девојко, шећер душо, јабуко. (пр. бр. 125)

или

– ој, Србине, брате мој,
из камена вода прска,
дебела ми цура мрска,
а мршава не ваља,
нећу је ја,
а мршава не ваља,
нећу је ја. (пр. бр. 125)

Песме уз игру:

припев – бјела вило (пр. бр. 130)

припев – мило јагње моје (пр. бр. 131)

припев – јој, моја девојко(ј), јес девојко, јес (пр. бр. 132)

припев – ђено, ђе, ђено, ђе,
ђено бабо косио,
бардак воде носио,
ђено, ђе, ђено, ђе (пр. бр. 133)⁷¹³

припев – сенек, де, нек се не да,
не би смјела,
кара, кара ђоз,
ђуле, филе, мој. (пр. бр. 135)

⁷¹³ Према речима Свете Качара из Челарева, приказани припев типичан је за околину Босанског Петровца и у Јањској области.

припев – ој, дјевојко. (пр. бр. 136, 142)

припев – у коло, из кола,
ај' пољуби, не дангуби,
момче, ђаволче. (пр. бр. 137)⁷¹⁴

припев – пауне мој, пауне мој. (пр. бр. 138)

припев – ој, јелико, јело, јело,
дођ' на прело, јање бјело. (пр. бр. 139)

Љубавне песме:

претпев – јој (пр. бр. 146)

упев – јо, јој (пр. бр. 146)

упев – ој, аман, ој (пр. бр. 152)

претпев – јој (пр. бр. 145)

припев – јо, јој, поток вода жубори,
момак цури говори,
пођи, цуро, за мене,
да ти срце не вене. (пр. бр. 145)

претпев – јој (пр. бр. 147)

упев – јој, ој (пр. бр. 147)

припев 1 – динар, динар по динар,
у шарену торбу,
дај ми мала уснице
вечерас на пробу.

припев 2 – пређе Миле преко лука,
држ' се мала комшилука,
држ' се мала свог комшије,
удаћеш се прије. (пр. бр. 147)

⁷¹⁴ Слични припеви се јављају и у бираћим колима из матице: Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika jajačkog sreza“..., стр. 77 пр. бр. 135.

припев – трени, трени, јаблан дрво,
кани, кани, бистра водо,
свилен, зелен, гајтане мој,
свилен, зелен, гајтане мој. (пр. бр. 143)

Родољубиве песме и песме о родном крају:

претпев – ој (пр. бр. 160)

припев – Грмеч нам је круна,
сестра нам је Уна,
над Крајином звјезде стоје.
то је родно мјесто моје (пр. бр. 160)

претпев – ој (пр. бр. 164)

припев – стари темељ, нова кула,
крајишка се пјесма чула,
запјевајмо пјесме старе,
сачувајмо обичаје. (пр. бр. 164)

упев – јој (пр. бр. 165)

претпев – ој (пр. бр. 157)

упев – јој, ој, злато моје, ој, јање моје (пр. бр. 157)

припев 1 – ступа, ступа, ступице,
уродиле буквице,
уродиле жиром,
сједи лола с миром,
не љуби ми лица,
не прави модрица.

припев 2 – јање, јање, на небо
и на моје малено,
и на моје мало,
на камену спаво. (пр. бр. 157)

припев – одрмај, задрмај,
лези, мала, не мрдај,
ја одо' на прело,
јагње моје бјело. (пр. бр. 158)

припев – зоро, зоро моја,
зоро, зорице. (пр. бр. 159)

Из прегледа претпевних, упевних и припевних рефрена евидентно је да појава рефрена није карактеристична за све жанрове. Наиме, у вучарским, ђурђевданским, успаванкама и песми која се изводила кад су момци одлазили у војску Марије Терезије рефрени изостају (као и у свим песмама осталих жанрова). У родољубивим песмама рефрени су понекад смисаоно везани за остатак текста и представљају кратку поруку читавог садржаја (пр. бр. 160 и 164).⁷¹⁵

Поетски систем крајишких песама одликује употреба стилских фигура попут асонанције (поклапање вокала) и алитерације (сугласничко подударане речи у истом или различитим стиховима). Асонанција се најчешће исказује при римовању два стиха у дистиху:⁷¹⁶

Мој драгане, иза горе јело,
слиши ли ти војничко одело? (пр. бр. 149)

Идем кући, зора свањава,
свак ми каже да сам бекрија. (пр. бр. 156)

Алитерација је мање заступљена од асонанције и посебно је изражена у почетним стиховима песама или рефрена:

Божић, Божић бата (пр. бр. 110)

Нина, нина, нинанићу (пр. бр. 128)

Ступа, ступа, ступице (пр. бр. 157)

При излагању стиха или дистиха, у синтагматском току поетског садржаја долази до понављања појединих чланака, чиме се усложњава текстуална фактура. Рад са текстом доноси и непотпуно извођење првог чланка стиха, тако да долази до елизије:

У мом селу крај потока,
у мом, у мом селу крај потока. (пр. бр. 154)

Поетска основа крајишког вокалног дијалекта негованог у Војводини развила се у оквиру римованих, али и неримованих низова стихова. Заступљеност различитих жанрова делимично је условљена „реконструкцијом“ појединих обреда за сценско

⁷¹⁵ У већини примера рефрени нису садржајем везани за поетски текст.

⁷¹⁶ При поетској анализи песама из Кнешпоља, Бранко Тадић је у већини случајева установио појаву асонанције: Бранко Тадић, *нав. дело*, (додатак на крају рада 1-25).

приказивање. Садржаји песама су конструисани од поетски једноставнијих до веома сложених форми са истакнутим рефренима, посебно у виду припева.

8. 3. Музички код

Обликовна основа музичке димензије зависи од форме вишегласа (у зависности од тога да ли се ради о „грокталици“ или песми „на бас“), жанра, коришћења дужих рефрена у виду припева, рада са текстом и др. Најједноставније обликовне форме садрже монотематску основу исказану у једноделној целини са излагањем стиха без рада са текстом. Овако сведену реализацију поседују песме које су изводиле чаројнице (пр. бр. 108, 109), божићне (пр. бр. 110, 111, 112, 114), уз обред „краљица“ (пр. бр. 119), ђурђевданске (пр. бр. 121), успаванке (пр. бр. 126 и 127), кад су момци одлазили у војску Марије Терезије (пр. бр. 128), уз игру (пр. бр. 129). Једноделни облик може бити проширен краћим рефреном, као у песми уз обред „краљица“ (пр. бр. 120 – $a_1 a_1 r_1 r_2$), уз игру (пр. бр. 130, 131, 140) или радом са текстом и рефреном у песми уз игру (пр. бр. 136 $a_1 a_1 a_2 r_1$) и родољубивој песми (пр. бр. 164). Једна музичка идеја која се у току мелострофе излаже два пута најчешће садржи мање или веће варирање (у вучарским песмама пр. бр. 117 и 118; у љубавним (пр. бр. 149, 151, 152, 154, 155). Понављање измењене музичке теме прати и понављање стиха чији се делови нижу у синтагматској целини уз мањи или већи степен рада са текстом:

$$\begin{array}{cc} A & A_1 \\ a_1 a_2 & a_1 \dots a_1 a_2 \end{array} \quad (\text{пр. бр. 154})$$

$$\begin{array}{cc} A & Av \\ a_1 a_2 & a_1 \dots a_1 a_2 \end{array} \quad (\text{пр. бр. 140})$$

У монотематски конципираним мелострофама синтагматски низ поетске равни може бити реализован кроз излагање два различита стиха.⁷¹⁷ На тај начин се монотематски музички план разбија поетском основном која је грађена из две опозитне целине, односно два стиха:

$$\begin{array}{ccc} A & A_1 & A_1 \\ a_1 a_1 a_2 & b_1 b_1 b_2 & b_1 b_1 b_2 \end{array} \quad (\text{пр. бр. 151})$$

$$\begin{array}{ccc} A & A_1 & A_2 \\ a_1 a_2 & b_1 b_2 & a_1 a_2 \end{array} \quad (\text{пр. бр. 149})$$

⁷¹⁷ Цвјетко Рихтман је у проучавању вокалног миљеа јајачког среза указао на честу појаву у којој је мелострофа базирана на једном или два стиха, што сматра типичним за старији начин музичко-поетског система; Cvjetko Rihman, „Narodna muzika jajačkog sreza“..., 10.

Опозитни градивни принципи: излагање различитог и истог материјала може се испољити у битематској музичкој целини и истоветној поетској рашчлањености (пр. бр. 134, 153, 161) нпр.:

A	B	
a₁... a₁ a₂ a₂	a₁... a₁ a₂ a₂	
2 4 6 6	2 4 6 6	(пр. бр. 134)

Опозиција две музичке теме може бити праћена и поетском опозицијом, као у примеру божићне песме (пр. бр. 113), али и у љубавним (пр. бр. 150, 156) и родољубивим (пр. бр. 163):

A	B	
a₁ a₂	b₁ b₂	(пр. бр. 150)

Две музичке теме могу бити реализоване у оквиру основног стиха и рефрена, што се уочава у божићној песми (пр. бр. 115), напевима уз игру (пр. бр. 132, 133, 135, 137, 138, 139), љубавним (пр. бр. 143) и родољубивим примерима (пр. бр. 157, 158, 159). Тематски контраст може се остварити и на плану песме као синтагматске целине. Наиме, при појави оквирних стихова у песмама уз игру настаје изразита мелодијска опозиција прве и последње мелострофе у односу на остале (пр. бр. 136 142). Оквирне мелострофе додатно потцртава различити, спорији темпо у односу на брже извођење других мелострофа.

Три (пр. бр. 148, 160) или четири (пр. бр. 165) различите тематске целине најчешће су у песмама које су љубавног или родољубивог садржаја, као на пример:

A	B	C	B	
a₁ a₂	b₁ b₂	a₁ a₂	b₁ b₂	(пр. бр. 148)





Сложенији музички облици јављају се при певању „грокталица“, јер долази до смене у извођењу двају солиста и групе. Специфично украшавање песме, „гроктање“, најчешће представља застој који повезује два опозитна музичка: **A – B**, и поетска дела: стих и рефрен, стварајући вишеделну хомогену слику (видети: сватовску песму пр. бр. 125, славску пр. бр. 123, љубавне пр. бр. 145, 146, 147 и родољубиву пр. бр. 165).⁷¹⁸ Појава рефрена у „грокталицама“ је уобичајена у љубавним и славским песмама, али не и у сватовским, по чему се ови жанрови и разликују. Изузетак је један пример сватовског певања (пр. бр. 125), у коме је рефрен изведен јер су извођачи временом уморили ову праксу, иако су напоменули да то у прошлости није био случај. У „грокталицама“, које су отпеване као славске, сватовске и родољубиве, уводни део који

⁷¹⁸ Изузетак су две песме, од којих је једна вучарска (пр. бр. 117) а друга сватовска (пр. бр. 124), у којима „гроктање“ има функцију рефрена.



излаже први солиста је речитативног карактера. Љубавне песме у иницијалним деловима мелострофе нису речитативне, већ имају изразиту мелодику. На основу изложених примера уочава се да су речитативне уводне делове изводили мушкарци, а мелодичније жене, али не може се са сигурношћу тврдити да ли се ради о родној или жанровској условљености. Динамизирање мелодијског тока у извођењу „грокталица“ подстиче се не само учешћем двоје солиста, од којих први изводи уводни део песме а други понавља и „грокти“, већ и сменом парадигматских тематских целина.

Ритмичка компонента напева испољава се најчешће у двочетвртинској мери (пр. бр. 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 151, 152, 153, 154, 156, 159 и 162) или *parlando rubato* систему (пр. бр. 117, 118, 123, 124, 125, 131, 132, 145, 146, 147, 148, 155, 157, 158, 160, 161, 163, 164 и 165). Примери који су реализовани у троделним мерама или комбинацији тродела и дводела су ретки (тродел у пр. бр. 114 и 144; дводел и тродел у пр. бр. 113, 133, 149, 150). Драгица Панић-Кашански је запазила да у песмама „на бас“ Крајишника из околине Кикинде долази до промене ритмичког система при извођењу солисте и групе.⁷¹⁹ Слободна интерпретација солистичког дела мелодије одвија се у *gusto silabic* систему, а при наступу групе долази до устаљивања дистрибутивног принципа.

Метроритам се може разматрати на пољу мањих целина, односно делова стиха као носилаца ритмичких комбинација, али и већих синтагматских низова (попут стиха или дистиха). Четворосложне метричке структуре појављују се у неколико комбинација – од оних сачињених од покрета осмине или четвртине, до примера у којима се четвртине и осмине комбинују, и примера који у основи имају јамб:

	(пр. бр. 111, 112, 119, 121, 122, 128, 129 итд)
	(пр. бр. 140, 133, 134, 148 итд)
	(пр. бр. 115, 127, 143, 151 итд)
	(пр. бр. 114, 153)

У ритмичкој процесуалности шестерачке и седмерачке стихове карактеришу метроритмички обрасци које садрже сви примери из исте версификационе групе:

	(пр. бр. 110, 120 и 130)
	(пр. бр. 111, 112, 119)

Осмерачка ритмичка структура најчешће је заснована на смени осминског покрета исказаног у пириху, а ређе на комбинацији неких од приказаних четворосложних модела;

⁷¹⁹ Видети: Драгица Панић-Кашански, *нав. дело*, 2001, 27.

♪♪♪ ' ♪♪♪	(пр. бр. 108, 109, 126, 137, 138)
♪♪♪ ' ♪♪♪	(пр. бр. 140)
♪♪♪ ' ♪♪♪	(пр. бр. 154)
♪♪♪ ' ♪♪♪	(пр. бр. 143)

При изградњи ритмичких синтагми базираних на асиметричном десетерцу користи се неки од приказаних четворосложних модела и ритмички хетерогене шестосложне целине као квантитативна и квалитативна опозиција:

♪♪♪ ' ♪♪♪ ♪	(пр. бр. 121, 122, 128, 129, 151)
♪♪♪ ' ♪♪♪ ♪	(пр. бр. 135, 139, 145, 146)
♪♪♪ ' ♪♪♪ ♪	(пр. бр. 136, 142, 159)
♪♪♪ ' ♪♪♪ ♪	(пр. бр. 133, 134, 148)
♪♪♪ ' ♪♪♪ ♪	(пр. бр. 115, 127, 141)
♪♪♪ ' ♪♪♪ ♪	(пр. бр. 114, 153)

У десетосложној метричкој синтагми родољубивих песама које су хетероритмичке понекад се продужава трајање другог (пр. бр. 160 и 163) и четвртог (пр. бр. 160, 161 и 164), а најчешће деветог и десетог слога (пр. бр. 118, 160, 163, 164). Продужење деветог и десетог слога манир је у „грокталицама“, што је установила и Мирјана Ћосић-Драган као парадигму која денотира сам дијалекат.⁷²⁰

Досадашња истраживања тонских односа на подручју Босне указала су на интонативну лабилност, односно неустаљеност појединих ступњева тонског низа и променљивост величине интервала.⁷²¹ Мелодика песама приложених у оквиру крајишког вокалног дијалекта реализује се кроз девет различитих тонских низова. Прва четири обрасца заступљена су у песама старијег начина певања, а преосталих пет у песама „на бас“. Први образац у основи има молски трикорд $1a - g^1 - a^1 - b^1$, заступљен у песама које изводе чаројице (пр. бр. 108 и 109), божићним (пр. бр. 110) и напеву који се изводио када су момци одлазили у војску Марије Терезије (пр. бр. 128).



⁷²⁰ Видети у: Мирјана Ћосић-Драган, *нав. дело*, 31.

⁷²¹ Видети: Miroslava Fulanović-Šošić: „Tretman tonских односа bosanskog folklornog музичког израза у објављеним радовима Владе Милошевића“..., 53.

Други тонски образац обухвата напеве чији се мелодијски ток одвија у оквиру тетракорда који може бити дурски тетракорд **2a** – $f^1-g^1-a^1-b^1$, хроматски **2b** – $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ или молски **2c** – $g^1-a^1-b^1-c^2$. Дурски тетракорд чини тонску основу за божићне (пр. бр. 111 и 112), песме уз обред „краљица“ (пр. бр. 119), ђурђевданске (пр. бр. 121), успаванке (пр. бр. 127) и песме уз игру (пр. бр. 129 и 130). Хроматски низ је забележен у песми из обреда „краљица“ (пр. бр. 120) и једној љубавној песми (пр. бр. 143). Тетракордална молска основа је базична за напеве једне божићне песме (пр. бр. 113) и успаванке (пр. бр. 126).



У оквиру интервала квинте крећу се мелодије дијатонске **3a** – $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$, или хроматске структуре: **3b** – $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1-c^2$, **3c** – $f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1$ (*ces*)⁷²², и **3d** – $f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1-c^2$. Пентакордални дијатонски низ чини више примера који су по својој жанровској припадности сврстане у божићне (пр. бр. 114), вучарске (пр. бр. 117), сватовске (пр. бр. 124) и љубавне песме (пр. бр. 144, 145 и 146). Мелодије саздане од тонског материјала у оквиру квинте са изразитијом хроматиком припадају родољубивим (низ **3b** у пр. бр. 157) и песмама уз игру (образац **3c** у примеру бр. 131 и образац **3d** у примеру бр. 132).



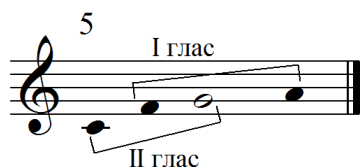
⁷²² У сагледавању напева бр. 131, који се креће у оквиру умањене квинте f^1-ces^2 , висина ces^2 је записана као h^1 ради лакшег поређења са другим примерима.



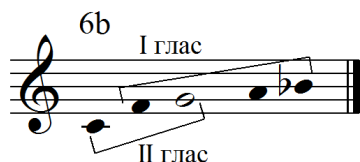
Четврти низ **4** – $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-c^2-d^2$, заступљен је само у једном примеру изведеном као „грокталица“ у групи љубавних песама (пр. бр. 147).



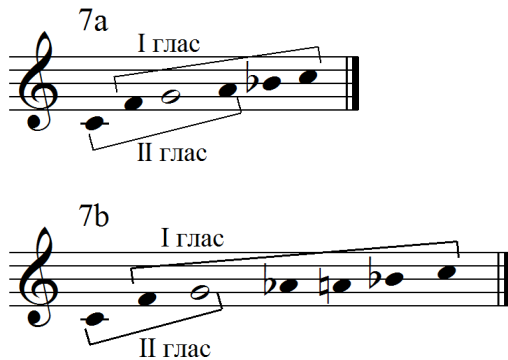
Тонски обрасци песама „на бас“ имају сличну основу као и код песама старије сеоске праксе са додатом субквартром. Најједноставнији тонски низ означен је бројем **5** и садржи га само једна песма уз игру (пр. бр. 133).



Нешто сложенија тонска основа базирана је на молском или дурском тетракорду са квартром наниже: **6a** – $c^1-f^1-g^1-as^1-b^1$ и **6b** – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1$. Образац **6a** јавља се у божићним песамама (пр. бр. 115), уз игру (пр. бр. 134) и љубавним (пр. бр. 148). Његову варијанту **6b** такође садрже напеви који се изводе уз игру (пр. бр. 135) или су љубавног садржаја (пр. бр. 149).



Највећи број песама изграђен је на тонским обрасцима **7a** – $c^1-g^1-a^1-b^1-c^2$, **7b** – $c^1-f^1-g^1-a^1-h^1-c^2$ и **7c** – $c^1-f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-ces^2-c^2$. Низ који је означен као **7a** заступљен је у оквиру вучарских (пр. бр. 118), ђурђевданских (пр. бр. 122), песама уз игру (пр. бр. 136, 137, 138, 139, 141), љубавних (пр. бр. 150, 151, 152, 153, 154) и родољубивих (пр. бр. 158, 159, 160, 161, 162). Варијанте овог низа са хроматским варијантама појединих тонова мање су заступљене и то **7b** у песми уз игру (пр. бр. 140) и **7c** у родољубивој песми (пр. бр. 157).



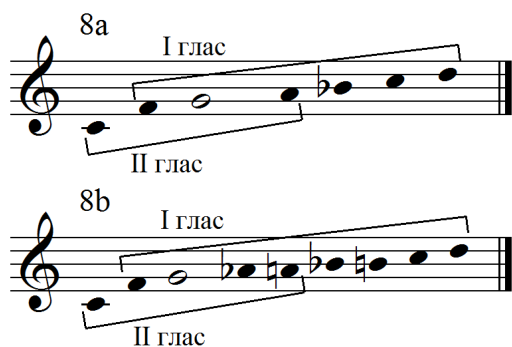
Највећи амбитуси песама из прилога изражени су у обиму ундециме са дијатонском **8a** – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$,⁷²³ или хроматском комбинацијом тонова **8b** – $c^1-f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1-c^2-d^2$. Мелодика која исходи из дијатонике садржана је у песмама уз игру (пр. бр. 142), љубавним (пр. бр. 155 и 156), родољубивим (163, 164, 165) и, према опсервацији Мирјане Ћосић-Драган, честа је у крајишком певању.⁷²⁴ Она је такође указала на то да родне и генерацијске разлике утичу на фреквенцију коришћења дијатонских или хроматских низова. Тако су дијатонски низови чешћи у певању мушкараца и млађих особа, док старије жене изводе мелодику засновану на хроматским тонским системима. Хроматски образац специфичан је за певање на слави (пр. бр. 123) и у оквиру свадбе (пр. бр. 125). Владо Милошевић је средином прошлог века констатовао да у „сељачком пјевању преовладава хроматизам“, који је последица „традиционалних навика певача“.⁷²⁵ Он је у славским песмама у околини Теслића приметио да при солистичком излагању текста „хроматика прелази у говорну флексију и обрнуто“, што је типично и за извођење досељеника из Санског Моста (настањених у Старој Пазови).⁷²⁶

⁷²³ Весна Карин је означила хексакордални низ са субквартром као типичан у напевима Крајишника из Накова у Војводини: Весна Карин, *нав. дело*, 24.

⁷²⁴ Видети: Мирјана Ћосић-Драган, *нав. дело*, 26.

⁷²⁵ Видети: Владо Милошевић, *Bosanske narodne pjesme II ...*, 17.

⁷²⁶ Видети: Vlado Milošević, *Bosanske narodne pjesme III ...*, 101.



Према сазвучним карактеристикама, крајишке песаме се могу поделити на напеве који припадају старијем начину извођења и песме „на бас“, као новијем виду певања. Примери старијег вокалног слоја различите су фактуре испољене у виду бордунске и хетерофоне звучне слике, ређе хетерофоно-бордунске. Бордунски реализовани напеви најчешће су исказани у виду ритмизованог бордуна на једном тону у пратећем гласу и мелодике која се развија изнад њега у водећој деоници (пр. бр. 108, 109, 110, 113, 114, 121, 144). Мелодика првог и другог гласа у бордунским примерима изражена је у опозитној слици динамичног (први глас) и статичног (други глас) односа. У току музичке процесуалности интервалски односи који настају између два гласа могу бити секунде, терце и кварте, а ређе квинте. При кретању првог гласа настаје својеврсни „интервалски крешендо“ у односу на други глас, јер се из унисоног почетка мелодика полако шири на секунду, терцу и кварту. При каденцирању долази до супротног интервалског низа од кварте наниже до унисона (видети примере који следе као илустрација за различите типове бордуна). Овај начин певања доминира код певача из Обровца и Челарева у обредима које су оживели за сценско извођење, а од њих су га преузеле и друге групе у Војводини. У матичном простору, из кога потичу досељеници настањени у поменутиим војвођанским селима, среће се слично извођење. Реализацију другог гласа базирану на ритмизованом бордуну у пратећој деоници забележили су Лудвик Куба (у насељу Липа крај Бихаћа)⁷²⁷ и Цвјетко Рихтман (у јајачком срезу).⁷²⁸

Мелодијска кривуља другог гласа може да садржи и две тонске висине (најчешће финалис и хипофиналис) на којима се реализује бордун (пр. бр. 111, 112, 119, 129, 130). Примери у којима је заступљен континуирани бордун су реткост у крајишком певању (пр. бр. 128). Знатно је већи број напева чији је други глас комбинација континуираног и ритмизованог бордуна (пр. бр. 113, 145, 156, 147, 157), на шта указују и подаци матичног музичког простора.⁷²⁹

⁷²⁷ Према: Лудвик Куба, *нав. дело*, пр. бр. 532 (стр. 349), пр. бр. 1005 и 1006 (стр. 445).

⁷²⁸ Видети у : Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika jajačkog sreza“..., 67, пр. бр 95 и 96, стр. 69 пр. бр. 103 итд.

⁷²⁹ Видети у: Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika jajačkog sreza“..., 67 (пр. бр. 97), стр. 70 пр. бр. 105.

Ритмизовани бордун на једном тону:

Сегмент из пр. бр. 108

...на о - ви - јем ми - лош - та - ма...

The musical notation is on a single treble clef staff in 2/4 time, featuring a single melodic line with eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff.

Ритмизовани бордун на два тона:

Сегмент из пр. бр. 112

...да ти ро - ди ше - ни - ца, а у бр - ду ло - зи - ца.

The musical notation consists of two staves in 2/4 time. The upper staff has a melodic line with eighth and quarter notes, while the lower staff has a simpler accompaniment. The lyrics are written between the staves.

Континуирани бордун:

Сегмент из пр. бр. 128

♩ = 70

Жар - ко сун - це пов - ра - ти ми ов - це,

жар - ко сун - це пов - ра - ти ми ов - це.

The musical notation is on two staves in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 70. The upper staff has a melodic line with eighth and quarter notes, and the lower staff has a bass line. The lyrics are written between the staves.

Континуирани и ритмизовани бордун:

Сегмент из пр. бр. 113

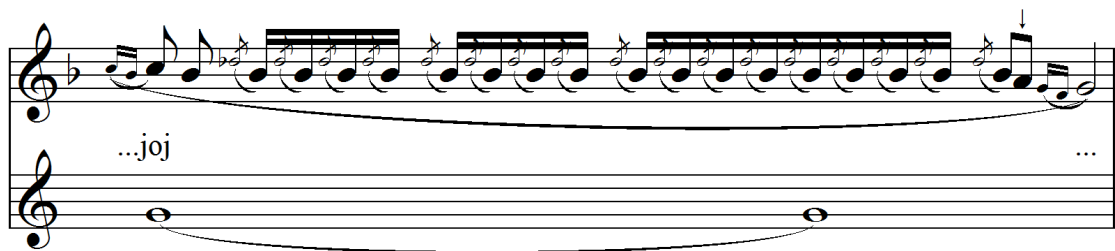
Чес - ти - та - ле Бо - жић риш - ћа - ни - ма, риш - ћа - ни - ма но - се сне - ба да - ре

с

The musical notation is on two staves in 3/4 time. The upper staff has a melodic line with eighth and quarter notes, and the lower staff has a bass line. The lyrics are written between the staves.

Бордун који је заступљен и у „грокталицама“ одвија се кроз комбинацију континуираног и ритмизованог бордуна (пр. бр. 145, 146, 147 и 157). У неким примерима комбинује се континуирани бордун са рефреном који се изводи „на бас“ (пр. бр. 123, 125 и 165). Као закономерност у извођењу „грокталица“ јавља се правило да „гроктање“ првог гласа увек подржава континуирано издржавање једног тона на висини финалиса. У досадашњим записима „гроктање“ је мелографисано као трилер или у тридесетдвојкама, што не одговара реалном звуку.⁷³⁰ Зато је у овим транскрипцијама „гроктање“ обележено као остинато на одређеној висини са квоцајућим звуцима.

Сегмент из пр. бр. 145



Начин каденцирања у бордунским напевима подразумева унисоне завршетке у које се долази бочним кретањем гласова или супротним кретањем (у примерима са два бордуна).

Каденца у пр. бр. 108



Каденца у пр. бр. 112



⁷³⁰ Лудвик Куба је забележио мало двогласних напева, а међу њима је и један из Рибника, у оквиру кога је у водећој деоници записан дуготрајан трилер за који се може претпоставити да је „гроктање“: Лудвик Куба, *нав. дело*, пр. бр. 1012 стр. 446). И код других аутора „гроктање“ је записано као трилер: Свјетко Рићман, „Narodna muzika јајацког среза“, *Bilten IZPF*, sv. 2, Сарајево, 1953, стр. 67 пр. бр. 98, стр. 69 пр. бр. 102, стр. 70 пр. бр. 105.

У току истраживања вокалне праксе досељеника из Босне установљено је да је хетерофоно певање присутно у певању саговорника који су пореклом из северозападне Босне (пр. бр. 131, 132, 143). Његова специфичност би захтевала да се у оквиру матичног подручја разматра као посебан поддијалекат.⁷³¹ Међутим, у оквирима овог рада то није случај, јер се ради само о неколико примера које изводе групе чији је већи део репертоара заједнички са осталим крајишким вокалним саставима. До данас се задржало само у селу Нови Козарци (код Кикинде), настањеном становништвом из Поткозарја и у Бачу (код Бачке Паланке), где живе колонисти из околине Санског Моста. Мора се констатовати његова редукција и нестајање на подручју Војводине, те све израженија експанзија певања „на бас“. При овом певању учествује више певача истог пола (не више од пет), тако што један изводи водећу деоницу – „првачи“, а остали прате – „полажу“. Овај вид двогласа подразумева доминантно присуство интервала секунде, који се остварује претходно бочним или кретањем у паралелним секундама. Остали сазвуци (повремене терце или кварте) су мање заступљени у мелодијском току.

Сегмент из пр. бр. 143

The image shows a musical score for two voices. The top staff is the lead voice (prvach) and the bottom staff is the accompaniment (polazu). The lyrics are: ...кре - ни, кре - ни би - сер ро - со... The notation includes notes, rests, and a final cadence symbol.

У разматрању каденцијалних формула хетерофонних примера не може се успоставити правило које би објединило све напеве. Тако су завршеци појединих примера секундни (сегмент из пр. бр. 143) и настају успостављањем двогласа на последњем слогу између финалиса и хипофиналиса, што је главна карактеристика и певања у матици.⁷³² Финални однос два гласа може бити и унисон на финалису (пр. бр. 132) или хипофиналису (пр. бр. 131):⁷³³

⁷³¹ О његовим карактеристикама у северозападној Босни до сада је објављено више записа и радова: Владо Милошевић, *Bosanske narodne pjesme III...*; Сања Ранковић, *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)...*; Бранко Тадић, *нав. дело*; итд.

⁷³² Видети секундно каденцирање у: Владо Милошевић, *Bosanske narodne pjesme III...*, 60 (пр. бр. 22), 61 (пр. бр. 23), 62-63 (пр. бр. 24) итд.; Сања Ранковић, *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)...*; Бранко Тадић, *нав. дело*.

⁷³³ Исто.

Сегмент из пр. бр. 143

...га(ј) - та - не мој.

The musical score consists of two staves. The top staff is in 4/4 time and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bottom staff is in 4/4 time and contains a bass line with a slur over the first two measures. The time signature changes to 2/4 in the third measure of both staves. The lyrics are written below the notes.

Сегмент из пр. бр. 132

...јес ђе - вој - ко, јес...

The musical score consists of two staves. The top staff is in 4/4 time and contains a melodic line. The bottom staff is in 4/4 time and contains a bass line. The lyrics are written below the notes.

Сегмент из пр. бр. 131

...мо - ја...

The musical score consists of two staves. The top staff is in 4/4 time and contains a melodic line. The bottom staff is in 4/4 time and contains a bass line. The lyrics are written below the notes.

Певање „на бас“ је најпопуларнији вид извођења Крајишника у Војводини и све више потискује старије извођачке форме. У интерпретацији новијих форми крајишког сеоског двогласног певања учествује неограничени број певача, најчешће истог пола или, ређе, мешовито. Основни сазвучни стојер чини терцни интервал уз повремену појаву секунди, кварта, квинти. Бројни етномузиколози су забележили његову експанзију и у матичном простору. Цвјетко Рихтман га сматра новијом појавом која је у Босну доспела преко Славоније и Хрватске.⁷³⁴ Код неких крајишких група у Војводини (Обровац и Челарево) у медијалним деловима напева понекад долази до краткотрајног унисоног кретања гласова, што није забележено код осталих певачких састава.

⁷³⁴ Видети: Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika jajačkog sreza“..., 7.

Сегмент из пр. бр. 152



Квинтни сазвук формиран у симултаном звучању првог и другог гласа карактеристичан је за завршетке мелострофе. Међутим, у неким случајевима може се јавити и у медијалним деловима мелодијског тока (сегмент из пр. бр. 148). У средишњим сегментима мелодике, посебно при достизању кулминације, понекад се изводи троглас као последица двогласа у пратећем гласу (сегмент из пр. бр. 137).

Сегмент из пр. бр. 148

...си - ноћ сја - ла јед-на звез-да ма - ла...

Сегмент из пр. бр. 137

...из ко - ла ај' по-љу-би не дан-гу- би...

Каденцијални ток мелострофе на различит начин уводи завршни квинтни сазвук који се најчешће достиже покретом из секунде (сегмент из пр. бр. 151) или терце (сегмент из пр. бр. 139). У неким случајевима квинта се понавља више пута у каденци, чиме се потврђује крај мелострофе (сегмент из пр. бр. 154). Међутим, парадигматски статус има и специфичан начин каденцирања, код кога се након достигнутог интервала квинте први глас спушта за секунду наниже, те се добија интервал кварте (сегмент из пр. бр. 165).⁷³⁵ У песмама које су базиране на *parlando rubato* систему, први глас при извођењу последњег слога одлаже каденцу мелизматичном мелодиком са доста украсних тонова (сегмент из пр. бр. 164).

⁷³⁵ Идентичну појаву истакла је и Мирјана Ћосић-Драган при сопственим истраживањима Крајишника; Мирјана Ћосић-Драган, *нав. дело*, 28.

Сегмент из пр. бр. 15

...сла - ђа од цук - ри - - - це

Сегмент из пр. бр. 139

..ја - ње бје - ло.

Сегмент из пр. бр. 154

У мом се - лу крај по - то - ка...

Сегмент из пр. бр. 164

parlando rubato

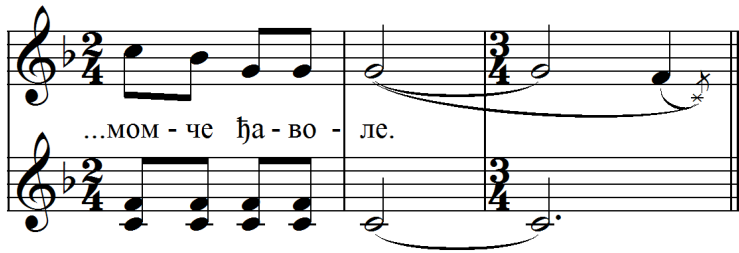
...мо - - - ји.

Каденцијалне формуле могу бити изведене и трогласно, као последица повременог двогласа у деоници пратње:

Сегмент из пр. бр. 136

...ој, дје - вој - ко.

Сегмент из пр. бр. 137



Посебан начин „бојења“ каденци јесте извођење „цикобаса“ у песмама „на бас“, односно, према речима казивача, певања „са циком“ (сегмент из пр, бр. 159). Испољава се тако што један или више певача из пратње доњи тон завршног квинтног сазвука изводи за октаву више, тако да се добија удвојени басов тон. „Цикобас“ су до сада евидентирали и други етномузиколози код досељеника из Босанске крајине, те се може сматрати парадигмом крајишког вокалног дијалекта у Војводини.⁷³⁶ Сличан певачки манир јавља се и на другим географским подручјима, о чему сведоче записи Јерка Безића на подручју Сињске крајине⁷³⁷ и задарског подручја.⁷³⁸ Проучавајући „цикобас“, као специфично „богаћење“ мелодије, Димитрије Големовић га повезује са црквеним, односно „уметничким“ певањем у Енглеској, Француској, Немачкој и Италији, поентирајући појаву „лажног“ баса као заједнички именитељ.⁷³⁹

Сегмент из пр. бр. 159



Напеви крајишких песама показују велику хетерогеност на плану сродности мелодијских кривуља вероватно услед различитих културних утицаја у Војводини и музичком садржају који подразумева песме различите старости (од старијег вокалног наслеђа до песама „на бас“), И поред тога је идентификовано неколико мелодијских модела типичних за крајишки певачки корпус. Први модел је карактеристичан за песме

⁷³⁶ Видети: Мирјана Ћосић-Драган, *нав. дело*, 30; Големовић, „Цикобас и фобурдон“..., 67-81; Весна Карин, „О новијој вокалној традицији Крајишника у банатском селу Наково“ (на примерима мушке и женске певачке групе „Марко Орешковић“..., 25. Драгица Панић-Кашански, „Први резултати теренског истраживања музичко-фолклорне грађе у околини Кикинде“..., 27.

⁷³⁷ Видети: Jerko Bezić, „Музички фолклор Сињске крајине“, *Narodna umjetnost*, 5-6, Zagreb, 1987 - 68, 213 (pr. br. 29).

⁷³⁸ Према: Jerko Bezić, „Односи старије и новије вокалне народне музике на задарском подручју“, *Narodna umjetnost*, knj. 4, Zagreb, 1966, 55 (pr. br. 11).

⁷³⁹ Према: Димитрије О. Големовић, „Цикобас и фобурдон“..., 67.

које припадају групи чаројичких (пр. бр. 108 и 109), божићних (пр. бр. 110), ђурђевданских (пр. бр. 121), уз обред „краљица“ (пр. бр. 119), кад су момци одлазили у војску Марије Терезије (пр. бр. 128) и уз игру (пр. бр. 129 и 130). Тонски потенцијал модела је дурски тетракорд, у оквиру кога се одвија двоглас. Водећа деоница је мелодијски изразитија и чине је тонови молског трикорда, док је пратња бордунска на финалису, а у неким случајевима уз повремено спуштање на хипофиналис. Основна мелодијска линија исказана је у музичкој мисли са иницијалним терцним скоком и поступним покретом наниже. У оквиру модела разазнају се четири варијанте чија концепција и дужина музичко-поетског тока зависе од поетске основе. Тако је прва варијанта модела 1а најједноставнија и типична за напеве који поседују шестерац као метричку основу (пр. бр. 108, 109, 110). На једностиху шестерачке версификације грађен је и модел 1б који садржи дистих и рефрен. Десетерачки једностих је основа варијанте 1в (пр. бр. 121, 128 и 129), док се последња могућност – 1г остварује понављањем седмерца $a_1 a_2 a_1 a_2$ (као у пр. бр. 119). Према речима самих певача, мелодијска основа модела је вероватно под утицајем црквеног певања. Немогуће је установити веродостојност ове тврдње, јер су сви примери забележени у Челареву. Намеће се питање да ли је модел заиста био присутан у свим жанровима, или се показао као погодан при обнављању обреда за сценске потребе у оквиру КУД-а „Петар Кочић“ из Челарева.

Мелодијски модел бр. 1а



Мелодијски модел бр. 1б



Мелодијски модел бр. 1в



Мелодијски модел бр. 1г



Друга могућност мелодијског моделовања изведена је из три примера који су из групе монотематских божићних (пр. бр. 111 и 112) и песама у оквиру обреда „краљица“ (пр. бр. 120). Метрика стиха је шестерачка (пр. бр. 120), седмерачка (пр. бр. 111) или комбинацији седмерца и осмерца (пр. бр. 112) тако да се у мелострофи изводи двостих $a_1 a_2 b^1 b_2$ (пр. бр. 112), често обогаћен рефреном $a_1 a_2 b_1 b_2 r_1$ (пр. бр. 111 и 120). Мелодијска линија модела исказана је кроз три варијанте од којих је прва 1а изграђена на дурском тетраорду и поновљеном дистиху (репрезентује је пр. бр. 112). Друга је заснована на истој тонској структури са припевом на крају (пр. бр. 111). Само трећи начин појаве модела (обележен као 1в) заснива своју музичку кривуљу на хроматској основи првог гласа (тонски низ $f^1-g^1-as^1-a^1$) са бордунском пратњом (пр. бр. 120). Његова карактеристика је унисоно изведен каденцијални сегмент са појавом сниженог хиперфиналиса.⁷⁴⁰

Мелодијски модел бр. 2а



Мелодијски модел бр. 2б



Мелодијски модел бр. 2в



Међусобну сродност показују примери из групе љубавних (пр. бр. 154), родољубивих (пр. бр. 162) и песама уз игру (пр. бр. 140). Образац је приказан у форми певања „на бас“, а његове варијанте 3а и 3б плод су диферентне метричке организације стиха. У првом случају – 3а, поетска окосница представља синтагматски низ који је сачињен од поновљеног осмерачког стиха са појавом непотпуно исказаног првог

⁷⁴⁰ Сличан иницијални покрет и мелодика која је заснована на трикорду јавља се и у матичном подручју: Svjetko Rihtman, „Narodna muzika јајајског среза“..., стр. 69, пр. бр. 103.

чланка при понављању $a_1 a_2 a_1 \dots a_1 a_2$ (пр. бр. 140 и 154). У другом случају – 3б, ради се о поновљеном десетерачком стиху $a_1 a_2 a_1 a_2$ (пр. бр. 162). Мелодијски модел се реализује у оквиру октавног амбитуса ($c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$), при чему се иницијални део водећег гласа излаже поступним спуштањем мелодије са највишег тона. Сличан мелодијски след се понавља у току модела са вишеструком репетицијом финалиса у каденци.

Мелодијски модел бр. 3а



Мелодијски модел бр. 3б



Заједнички именитељ једне божићне (пр. бр. 114) и једне љубавне песме (пр. бр. 144) јесте четврти мелодијски модел чија се мелодика јавља у троделном метру десетерачке версификационе структуре $a_1 a_2 a_2 a_1 a_1$. Мелодијски покрет се остварује у пентакорду $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$, поступним кретањем од најнижег тона навише и поново наниже. Затим следи терцни скок навише и силазак на финалис, што се понавља још два пута појачавајући напетост.⁷⁴¹ Пратња у виду ритмизованог бордуна само појачава звучни утисак који оставља водећа деоница.

Мелодијски модел бр. 4



У оквиру ђурђевданске (пр. бр. 122) и љубавне песме (пр. бр. 151) запажа се пети модел, базиран на десетерачком дистиху (пр. бр. 122 и 151) који у поетском погледу има сложен синтагматски низ $a_1 a_1 a_2 b_1 b_2 b_1 b_2$. У оквиру октавног амбитуса $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$, остварује се иницијални покрет навише са скоком мале терце на кулминациони пункт и благо мелодијско спуштање. Сигнални скок мале терце навише задржан је и у медијалном делу модела који се изводи у виду певања новије сеоске праксе.

⁷⁴¹ Видети сличности са примерима песама уз игру у: Cvjetko Rihtman, „Narodna muzika jajačkog sreza“..., стр. 74, пр. бр. 117, 119 и 120.

Мелодијски модел бр. 5



Изван оквира постављених модела могу се сагледати други примери, са различитим нивоима сличности. У оквиру божићних песама нису обухваћена два напева десетерачке метрике стиха, али опозитне фактуре и дугих музичких особина (пр. бр. 113 и 115). Први је сачињен од низа контраста: поетском (два различита стиха $a_1 a_2 b_1 b_2$), музичком битематизму и бордунској пратњи која је у првој музичкој теми у облику континуираног, а у другој у облику ритмизованог бордуна (пр. бр. 113). Поступност музичког покрета прекинута је квартним скоком навише између два тематска оквира чији је амбитус грађен на висинама молског тетрахорда. Друга божићна песма припада певању „на бас“ са фактуром у којој преовладава сазвук терце и квинте (пр. бр. 115). Читав мелодијски ток је у обиму мале септима са променљивом висином хиперфиналиса (у току мелострофе се смеђује а и аs). Синтагматски ланац поетског исказа на плану мелострофе подразумева понављање стихова у дистиху са дугим припевом $a_1 a_1 a_2 a_2 b_1 b_1 b_2 b_2 r_1 r_2 r_1 r_3$.

Примери вучарског певања су потпуно различитих музичких и поетских карактеристика (пр. бр. 116, 117 и 118). И у оквиру овог жанра може се запазити старији и новији начин извођачке праксе. Речитативни седмачки напев реализује се на једној висини тона (пр. бр. 116), док се пример сачињен од седмачких и осмачких стихова изводи у форми „грокталице“ (пр. бр. 117). Понављањем десетерачког стиха изграђена је мелострофа трећег напева из групе вучарских песама (пр. бр. 118). Мелодика двогласа новијег стила исказана је у равни октавног амбитуса.

Посебност у реализацији тематских нивоа имају „грокталице“ у оквиру љубавних песама (пр. бр. 145 и 146), које на макро плану садрже опозитне уводне моделе. У синтагматском ланцу прва тема се креће од највишег тона поступно наниже, а друга представља талас од хипофиналиса навише и наниже. Након увода следи статични део са „гроктањем“, на кога се надовезује каденцијална музичка формула и извођење рефрена.

Прва тема



Друга тема



Сватовске и славске песме (пр. бр. 123, 124, 125), које се такође изводе у форми „грокталице“, сличне су „грокталицама“ љубавног садржаја по уводним деловима. Речитативност мелодике исказује се силазним интонационим таласима који се нижу у излагању десетерачких стихова.

Два примера из категорије успаванки (пр. бр. 126 и 127 представљају ретке примере солистичког извођења Крајишника у Војводини. Ови напеви нису слична у тематском погледу, условно схваћено „тонском роду“, стиху и метроритму. Сем садржаја који денотира жанр тешко је успоставити ма какву унутаржанровску кохезиону релацију.

У оквиру песама уз игру, изузев напева који припадају приказаним мелодијским моделима, може се успоставити мотивска сродност између примера бр. 136 и 142. Ови примери припадају новијем сеоском стилу певања који је пратио извођење *плетеног кола*, типичног за област северозападне Босне. У оквиру исте игре изводиле су се и песме „на глас“ (пр. бр. 131 и 132), популарне у пределу Поткозарја. Песме уз *плетено коло*, односно „колске контре“, подразумевају антифоно смењивање две групе певача уз карактеристичну синтагму ој, дјевојко, драга душо моја. Поетски и музички текст кореспондирају на тај начин што су оквирни стихови испевани у споријем темпу, са различитим музичким материјалом у односу на бржи медијални део песме. Остали приери уз игру, сваки за себе, представљају јединствене мелодијске форме (пр. бр. 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141). Већину песама уз игру карактерише десетерачка версификација (пр. бр. 133, 134, 135, 139, 140....) и припев на крају мелострофе (пр. бр. 133, 135, 137, 138...). Међу песмама осмерачког версификационог плана посебно су интересантне оне са драмско-мимичким радњама као што су *бираће коло* уз текст песме „Ајде момче изабери“ (пр. бр. 137) или игра уз песму „Паун пасе, трава расте“ (пр. бр. 138). Заједничка карактеристика песама уз игру јесте и двогласно извођење засновано на терцном и квинтном сазвуку са мелодијском линијом у оквиру тонског низа $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 133, 135, 136, 139, 140). Ређи су напеви „на бас“ у оквиру којих се мелодијска кривуља заснива на нонској равни са сниженим хиперфиналисом $c^1-f^1-g^1-as^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 134 и 141)

Поједине љубавне песме имају различите тематске основе, несводљиве у оквиру исказаних модела (пр. бр. 143, 147, 148, 149, 152, 156). И у групи ових напева може се говорити о потпуној хетерогености и уникатности мелодијских основа. Оне су засноване на примерима старијег певачког слоја који у свом амбитусу има оквир квинте. Посебно се издваја мелодијска контура „грокталице“, коју су извеле жене из Обровца као један од честих начина певања из свог краја (пр. бр. 147). Песме љубавног садржаја које се изводе „на бас“ не прелазе оквире ноне у мелодици оба гласа, а код

бољих певача се може запазити изразитије украшавање музичког тока и слободна метроритмичка реализација (нпр. пр. бр. 155).

Родољубиве песме углавном су новијег певачког слоја, односно „на бас“, изузев једне „грокталице“ (пр. бр. 157), као и примера у коме се „гроктање“ смењује са фактуром типичном за новији извођачки стил (пр. бр. 165). Мелодика „грокталице“ – „Питају ме, одакле си плавка“ (пр. бр. 157), представља такозвано „јањско певање“. Певачка група из Обровца код Бачке Паланке указала је на то да су овакав напев могле да изводе само три девојке и да је обликовање мелодијског тока карактеристично за Јањ. У Војводини не постоји ниједан певачки састав који интерпретира сличну мелодијску варијанту.

У оквиру примера који немају већу мелодијску еквивалентност уочава се кореспондентност у појединим сегментима мелодије. Код неких песама може се запазити мотивска сличност у иницијалном делу напева (пр. бр. 160 и 164), док су остали примери хетерогене мелодијске контуре. Већину песама (пр. бр. 158, 159, 161, 162 и 163) карактерише широка мелизматична мелодика са пуно украсних тонова који представљају начин да се искаже виртуозитет певача, чиме се данас подстиче естетска и артистичка функција песама.

Сумирајући исказане карактеристике крајишких вокалних специфичности, може се уочити разноврсност мелодијских основа, што је узроковало теже успостављање исказаних модела. И поред тога се разазнају и звучно уочавају основни принципи музичког промишљања. Аналитички процес крајишког вокалног система издвојио је закономерности на којима је грађен целокупни музичко-поетски систем као што су:

- специфична терминологија која нестаје из употребе;
- доминантна улога симетричне осмерачке поетске равни;
- римовани дистих као важна градивна јединица;
- изразито присуство рефрена у већини жанрова (уз доминантну улогу припева);
- примери грађени на различитим формалним основама мелострофе, од једноделних до вишеделних;
- напеви изометричке и хетероритмичке основе;
- амбитуси напева крећу се у оквирима од мале терце до дециме, а највише примера је грађено у обиму октаве, услед двогласног певања „на бас“ (у оквиру које се реализују дијатонски и хроматски тонски низови).
- извођење песама старије (бордунски и хетерофони напеви) и новије сеоске праксе (певање „на бас“);
- секундно и унисоно изведене каденце у песмама старије вокалне основе;
- квинтни и квартни сазвук у каденцама песама „на бас“;
- „гроктање“ као специфичан начин вокалног извођења, по коме је и музичка форма добила назив „грокталица“;
- повремено троглас у медијалним деловима напева, а најчешће у каденци са „цикобасом“;
- извођење у *forte* динамици.

9. ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ ДАЛМАТИНСКЕ ЗАГОРЕ

Далматинска загора је географско подручје смештено иза приморских гора Мосора, Козјака и Тартара, као део ширег појаса јадранске обале – Далмације. Граничнике ове области представљају реке Крка на северу и Неретва на југу, и планине Велебит и Динара.⁷⁴² Међутим, Војводину је највише населило становништво дела северне Далмације, и то из околине Шибеника, Кистања, Обровца и Бенковца.

Ради обухватнијег праћења вокалне традиције становништва које живи у Војводини, узета је у разматрање литература која обрађује музичку грађу везану за матично подручје. Иако не постоји студија која сублимира музичка сазнања централне Далмације, важно је сагледати резултате опсервација вокалног миљеа суседних области. Прва етномузиколошка истраживања ширег простора Далмације везана су за теренски рад Фрање Кухача⁷⁴³ и Лудвика Кубе.⁷⁴⁴ У студији Беле Бартока такође је публикован запис једне „грокталице“ из Далмације (из Кијева код Врлике), транскрибован на основу снимка Милмана Перија (Milman Parry).⁷⁴⁵ У другој половини XX века интензивирани су истраживања која су резултирала монографским радовима Јерка Безића⁷⁴⁶ и Ивана Иванчана.⁷⁴⁷ У плесним збиркама Ивана Иванчана налазе се и транскрипције песама уз игру његовог сарадника Стјепана Степанова. Поред објављених записа, велики значај имају и необјављени аудио-снимци који су забележени у појединим деловима Далмације, а чувају се у документацији Института за фолклор и етнологију у Загребу.⁷⁴⁸ Поменути грађу су снимали Винко Жганец (из 1952. и 1959. године), Безић (из 1970. године) и Иво Белапарић (из архиве Радио Загреба).⁷⁴⁹ Значајан број аудио-записа из различитих делова Далмације налази се у Музиколошком

⁷⁴² Према: Јосип Модестин, *Народна енциклопедија (српско-хрватско-словеначка)*, књ. I, Библиографски завод Д. Д., Загреб, 1924, 763.

⁷⁴³ Видети: Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, I, Zagreb, 1878; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, II, Zagreb, 1879; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, III, Zagreb, 1880.

⁷⁴⁴ Куба је записивао далматинске песме из Трогира, Метковића, Омиша, Дубровника, односно јужно од области из које потичу досељеници у Војводини: Ludvik Kuba, *Slovanstvo ve svych zapévech. Pisne Jihoslovanské. Písň Dalmatinské, část 4.* (knihа X.), Praha, 1895; Isti, „Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji“, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, sv. III, Zagreb, 1898, 167-182; Isti, „Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji“, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, sv. IV, Zagreb, 1899, 161-182.

⁷⁴⁵ Видети: Bela Bartok, *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, New York, Columbia University Press, 1951.

⁷⁴⁶ Видети: Jerko Bezić, „Односи старије и новије вокалне музичке праксе на задарском подручју“, *Народна умјетност (Годишњак института за народну умјетност)*, књ. 4, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zavod za istraživanje folklor, Zagreb, 1966; Isti, „Музички фолклор Синјске Крајине“, *Народна умјетност (годишњак института за народну умјетност)*, књ. 5-6, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zavod za istraživanje folklor, Zagreb, 1968, 175-275.

⁷⁴⁷ Видети: Ivan Ivančan, *Narodni plesovi Dalmacije 3*, Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1982.

⁷⁴⁸ Током посете Институту за етнологију и фолклор у Загребу, од 13-15. априла 2011. године, имала сам прилику да преслушам део дигитализованих снимака са подручја Далмације. Преслушани аудио-снимци налазе се на дисковима који носе сигнатуре: *IEF CD 20, IEF CD 21, IEF 199, IEF CD 165, IEF CD 845, IEF CD 871*.

⁷⁴⁹ Исто.

институту САНУ у Београду.⁷⁵⁰ Према расположивим подацима, последња звучна публикација српског певања у далматинском залеђу настала је почетком овог века.⁷⁵¹ Њен аутор је Светлана Спајић, која је покушала да популарише специфичне вокалне облике Срба у такозваној „Доњој Буковици“ након ратних сукоба на територији бивше СФРЈ.⁷⁵²

Становништво које је из Далматинске Загоре населило Војводину не показује нарочиту истрајност у очувању донетих вокалних и инструменталних форми.⁷⁵³ Досељеници који су након Другог светског рата дошли на просторе северне Србије успели су да извесно време одрже музички језик Далмације. Међутим, организација послератног комунистичког друштва, а посебно чињеница да су професионални извођачи потискивали традиционално музицирање, довели су до губљења континуитета са старијим културним слојем. Зато је међу Далматинцима створена потреба да се организовано успостави континуитет традиционалног музичког израза, који ће бити представљен и широј јавности. Прва организована група певача, која и данас делује, оформљена је у селу Риђица (у Бачкој) 1974. године, под називом „Крила Буковице“. Њени чланови су припадници прве генерације досељеника из Бенковца, Шибеника, Обровца и Кистања, која је након Другог светског рата населила север Војводине. Дошавши у Риђицу настанили су се у куће избеглих Немаца, а међу староседеоцима су затекли Србе и Мађаре. Узгајање винове лозе и стоке заменили су земљорадњом, обрађујући обрадиве површине које су припадале задрузи све до 1952. године. Казивања Далматинаца из Риђице упућују на потешкоће при прилагођавању новом начину привређивања, у чему им је помагао представник власти – руководилац за пољопривреду. У измењеним животним условима, вокална пракса је најчешће пратила различите послове које су обављали у задрузи. Према речима саговорника, у последњих тридесет година дошло је до декаденције традиционалног вокалног израза Далматинске Загоре. И поред тога, становништво Риђице је до данас задржало специфичан дијалекат којим се говори на простору средње Далматинске Загоре. Сопствени културни идентитет везују за Далмацију, иако већ дуго живе у Војводини. Поред песама из родног краја које негују у свом репертоару, воле да певају и „србијанске песме“. Избор песама који се изводи условљен је конситуационим окружењем и проценом самих певача. У неформалним ситуацијама они могу певати шири репертоар, а на јавним наступима искључиво вокални репертоар из матичног простора. Након грађанског рата

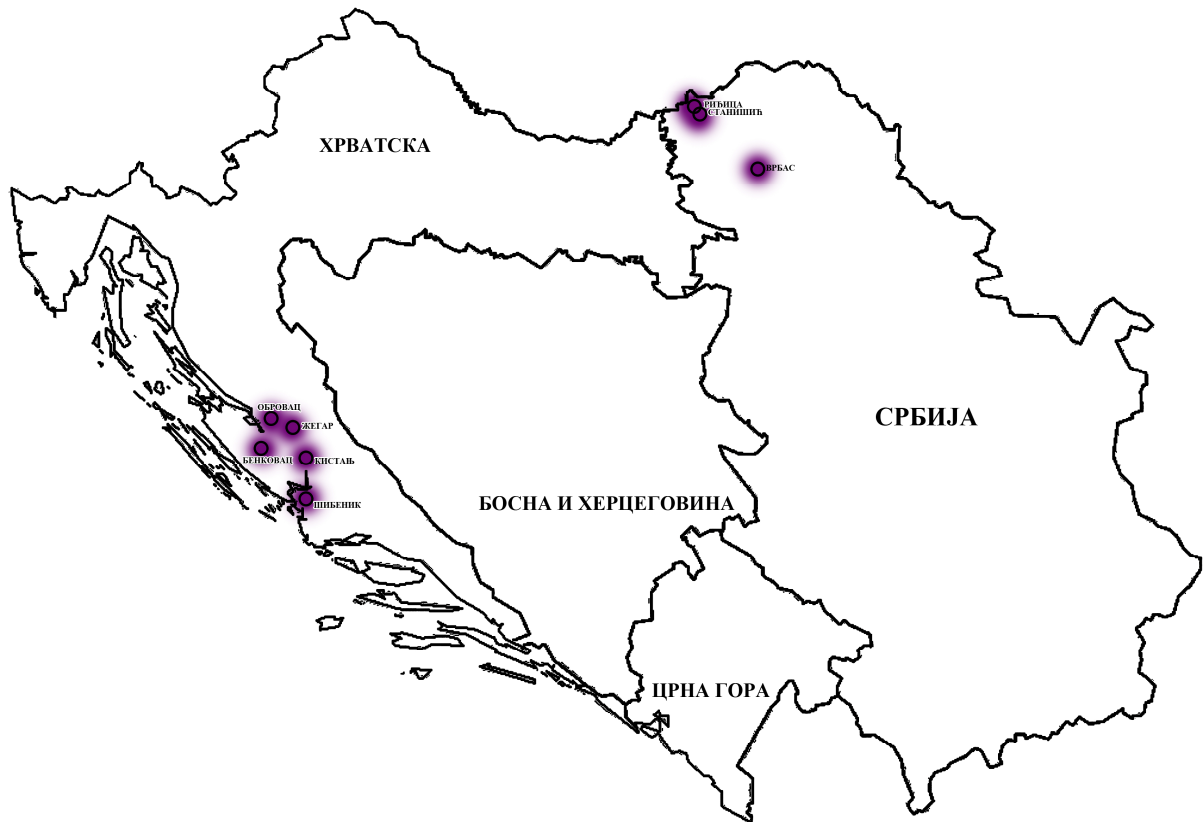
⁷⁵⁰ Аудио-грађа Каменка Берића налази се на тракама под бројевима 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 и 28.

⁷⁵¹ Светлана Спајић је објавила снимке начињене у далматинском селу Жегар, на истоименом CD-у: *Žegar živi*, Could Valley Music, 2008.

⁷⁵² Исто.

⁷⁵³ Колонисти из Далмације након Другог светског рата населили су бројна насеља, а најбројнији су у Станишићу и Риђици: Владимир В. Ђурић, „Географски распоред новоколонизованог становништва у Војводини“, *ГЕМ*, књ. II-III, SAN, Beograd, 1953-1954, 6.

у бившој СФРЈ 1995. године дошло је до новог прилива становништва из Далмације. У том периоду у Риђицу се доселио Ненад Секулић, који се убрзо прикључио певачкој групи и битно утицао на обнављање певачког фонда.



Карта бр. 11 Приказ већих насеља у Далматинској Загори из чије околине су досељени певачи интервјуисани при истраживању простора Војводине.

Недалеко од Риђице, у селу Станишић, такође је настањено становништво пореклом из Далматинске загоре. У протекле две године у овом селу је основана певачка и фолклорна група на иницијативу Драгана Парађине, припадника треће генерације досељеника. Он је окупио своје вршњаке и, уз помоћ Ненада Секулића из Риђице, реконструирао певачку и плесну праксу подручја са кога су дошли његови преци.⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ У оквиру састава из Станишића наступа и једна жена, родом из Сијеринске Бање. Њено интересовање за далматинско певање резултат је непознавања сопствених музичких корена и, како сама каже, жеља да се исказа кроз музику. Живећи од детињства са Далматинцима, определила се за извођење њиховог музичког израза.

Поред певача из Риђице и Станишића, неколико година уназад постоји певачки састав „Велебитски враголани“. Иницијатор оснивања вокалног састава био је Душан Љубичић-Мијић, који се из родне Далмације доселио у Врбас 1966. године ради школовања. По завршетку школе остао је у Врбасу, где је засновао породицу и самостално покушавао да одржи музичку праску родног краја. Душан је певач са изузетним вокалним потенцијалом, али и врстан свирач на тамбури и диплома.⁷⁵⁵ Након грађанског рата у Југославији, 1995. године, у Врбас се доселио и његов рођени брат Раде Љубичић. Њима се придружио Крајишник Драган Жигић 2002. године, од када певају и наступају заједно.

Вокална пракса Далматинаца у Војводини није била предмет етномузиколошких интересовања у дугом временском периоду, што онемогућава дијахронијски преглед њихове традиционалне музичке праксе. Тек пред крај прошлог века почињу значајнија бављења музиком расељених Далматинаца у радовима Тијане Ђорђевић,⁷⁵⁶ Весне Ивков⁷⁵⁷ и Бојане Николић,⁷⁵⁸ у којима су разматрани старији и новији вокални облици миграната из Хрватске.

9. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за вокалну праксу

Законитости музичког живота везаног за Далматинску Загору нису у потпуности сачуване до данас. Једно од основних правила односи се на родну подвојеност при певању, што значи да мушкарци и жене нису певали заједно, осим наизменично у колу. Певачка пракса је била део породичног живота и учила се од укућана, најчешће при обављању различитих послова. У прошлости су постојали и диферентни називи који су описивали поједине музичке појаве, али су до данас у пракси сачувани само неки од њих. Један од основних термина који је у употреби као синоним за мелодију јесте назив „глас“ или „арија“. У Војводини се користи само термин „арија“, док су на подручје Далматинске Загоре и у савременом тренутку присутна оба појма.⁷⁵⁹ Некада је „сваки обичај имао свој напјев“, али више не постоји чврста веза одређеног мелодијског обрасца и конкретне друштвене ситуације.

⁷⁵⁵ Душан је диплому купио од оца чувеног извођача Тодора Комазеца из Жегара, који је извесно време био настањен у Челареву код Новог Сада.

⁷⁵⁶ Видети: Тијана Ђорђевић, *Неке карактеристике вокалне традиције Книнске крајине (на примеру праксе певачке групе „Српска Тронежа“)*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 1997.

⁷⁵⁷ Видети: Vesna Ivkov, *Oj, ojkanje, pjesmo moja mila (ojkanje-savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, Gradski muzej Sombor, Sombor, 2009.

⁷⁵⁸ Бојана Николић је разматрала појаву новокомпонованих песама које изводе чланови састава „Јандрино јато“, кога чине досељеници из области Книнске крајине. Поред компонованих песама, Бојана Николић је начинила неколико записа из периода када је група изводила традиционалну музику родног краја: Бојана Николић, *Развој новокомпонованих крајишких песама Срба у периоду од 1989. до 2006. године, на примеру групе „Јандрино јато“*, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2010.

⁷⁵⁹ Називи „цурски глас“, „вучарски глас“, „голубачки глас“ или „жегарски глас“, представљају део богате терминологије коју је забележила Светлана Спајић, *нав дело*, пр. бр. 4, 5, 15, 18.

Најпопуларније и најстарије песме Далматинаца из Војводине су „окалица“ и „грокталица“, док је певање „на бас“ новијег датума. Браћа Љубичић из Врбаса су једини певачи у Војводини који изводе „окалицу“, указујући на њену историјску „старост“ и везу са архаичним наслеђем Далматинске Загоре.⁷⁶⁰ Овакав начин певања је заснован на двогласу, у коме доминира терцни интервал са секундом на крају. Мелострофа је једноставна и грађена од поновљеног стиха са припевом ој. У прошлости су и жене „пјевале на окање“, док данас то није пракса, чиме извођење мушкараца – браће Љубичић, има својеврсну ексклузивност. Слично певање у завичајном простору снимљено је у селу Дубровица, у северној Далмацији (у близини Скрадина), под називом „трескање“, и представља старије обике женског певања са изразитијим вибратором.⁷⁶¹

„Грокталице“ су биле углавном мушке песме,⁷⁶² а назив су добиле по специфичном „поигравању грла“ – „пјевању грохотом“.⁷⁶³ На подручју Далмације ова појава већ више од једног века заокупља пажњу, почевши од сакупљача народних песама, попут Лудвика Кубе,⁷⁶⁴ преко бројних путописаца,⁷⁶⁵ до савремених етномузиколога.⁷⁶⁶ Истраживачи су је поредили са „јодлањем“ и дудлањем горњоаустријских и штајерских Загораца,⁷⁶⁷ наводећи да је „у православним крајевима особно обљубљен“.⁷⁶⁸ У неким деловима северне Далмације јавља се термин „орзање“,⁷⁶⁹ који се равноправно користи и представља синоним за „гроктање“.⁷⁷⁰ Најпотпунији увид у специфичну технику извођења пружила је Гроздана Марошевић, указавши на термине који је одређују: „војкање“, „трескање“, „орцање“, „завијање“, „гроктење“, „грохотање“, „розгање“ и „рождење“.⁷⁷¹ У пределу Сињске крајине Безић је поменуо термин „трескање“ и његов синоним „војкање“, који се односио на женско потресање гласом.⁷⁷² У записима Стјепана Степанова из околине Задра срећу се слични

⁷⁶⁰ Сличан начин певања забележила је и Светлана Спајић у селу Жегар код Обровца. Овакав начин извођења у овом делу Далмације назива се „голубачки глас“ (пр. бр. 15) или „жегарски глас“ (пр. бр. 18): Светлана Спајић, *нав. дело*, пр. бр. 15, 18.

⁷⁶¹ Према подацима са снимака Иве Белапарића (*IEF CD 845/5-25*).

⁷⁶² Видети Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, 30.

⁷⁶³ У околини Дрниша Антун Добронић наводи појмове „ојкање“ и „трескање“: Antun Dobronić, „Ojkanje“ – prilog za proučavanje geneze naše ručke popjevke, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti*, knj. XX, sv. 1, Zagreb, 1915, 13.

⁷⁶⁴ Видети: Ludvik Kuba, „Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji“, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. III, sv. 1, Zagreb, 1898, 167-182; Isti, „Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji“, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. IV, sv. 1, Zagreb, 1899, 161-183.

⁷⁶⁵ Према: Alberto Fortis, *Put po Dalmaciji*, Globus, Zagreb, 1984. (prevod Mate Maraš; naziv originala: *Viaggio in Dalmazia dell' Abate Alberto Fortis, Venezia, 1774*).

⁷⁶⁶ Савремени хрватски етномузиколози посветили су велику пажњу „ојкању“, које је уврштено на УНЕСК-ову листу светске културне баштине; „ојкањем“ на простору Хрватске бавили су се: Гроздана Марошевић, *нав. дело*; Joško Čaleta, „Trends and Processes in the Music Culture of the Dalmatian Hinterland“, *Music & Anthropology: Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, 2001, 6.

http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number6/caleta/ma_ind6.htm.

⁷⁶⁷ Према: Антун Добронић, *нав. дело*, 8.

⁷⁶⁸ *Исто*, 10.

⁷⁶⁹ Видети: Светлана Спајић, *Жегар живи*, Could Valley Music, 2008.

⁷⁷⁰ Назив „гроктање“ потврђују у својим издањима Тијана Ђорђевић, Светлана Спајић и други; Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, 30-32; Светлана Спајић, *нав. дело*, пр. бр. 3, 8, 14, 16, 19; Према подацима са снимака Иве Белапарића у средњој Далмацији (*IEF CD 845*).

⁷⁷¹ Видети: Гроздана Марошевић, *нав. дело*, 144.

⁷⁷² Видети: Jerko Bezić, „Muzički folklor Sinjske krajine“..., 176.

музички облици, под називом „ојкавице“ и „трескавице“.⁷⁷³ Безић је у задарском подручју записао називе „орцање“, „окање“, „орзање“.⁷⁷⁴ Реч је о појави која се у пракси неких делова Хрватске може пратити у двогласном и једногласном извођењу,⁷⁷⁵ док Далматинци из Војводине изводе само двогласне напеве.⁷⁷⁶ Међутим, при бројним интервјуима са саговорницима искристалисао се податак о присуству једногласног „гроктања“, које у току истраживачког процеса није забележено.⁷⁷⁷ Смена двојнице солиста при „гроктању“ праћена је и адекватном терминологијом. Први певач, који изводи речитативни део мелодије пева „позив“, а други „грокти“, док остали „прате“. Заједница је веома ценила извођаче који су умели да „грокте“, јер се овакав начин певања сматрао посебним умећем даровитих појединаца.

„Пјесме под бас“, као новије извођачке форме, подразумевају солисту који „води“ и групу која „басира“. Само при певању песама „на бас“ може доћи до заједничког извођења мушкараца и жена, тако да жена пева „напред“, уз пратњу мешовитог вокалног састава. Новији вид вокалног исказа тренутно је најпопуларнији код далматинских досељеника и њихових потомака у Војводини, као и у далматинском залеђу.⁷⁷⁸

Естетски критеријуми и систем вредности, везани за вокалну праксу, ишчитавају се у неким исказима самих певача. Добре песме су оне које имају „набоја да звучи“, тако да се њихово извођење разликује од певања људи са острва, који „певају пискаво“. Раде Љубичић је песму окарактерисао као сублимацију комплетног вредносног система читаве друштвене заједнице: „Пјесмом се изражава љубав и сав живот“. Старији казивачи су потенцирали улогу певачког репертоара у васпитном процесу њихових потомака. У неким моментима се чини да је музика високо вреднована, јер их веже за сећање на родни крај и представља важно породично наслеђе, за које кажу: „То смо доњели са собом и то је наше“.

9. 2. Поетски кôд

Поетски кôд дијалекта Далматинске Загоре, евидентиран на подручју Војводине, подразумева поетске форме груписане у: божићне (пр. бр. 166), вучарске (пр. бр. 167), песме са прела (пр. бр. 168-169), уз игру (пр. бр. 170-176), чобанске (177-178), љубавне (пр. бр. 179-182), родољубиве (пр. бр. 183-189) и забавне (190-194). Највећи део примера у прилогу представља плод сопственог теренског рада, осим неколико њих

⁷⁷³ Записи Стјепана Степанова објављени су у: Иван Иванчан, *нав. дело*, 230-231.

⁷⁷⁴ Видети: Jerko Bezić, „Односи старије и новије вокалне музичке праксе на задарском подручју“..., 33.

⁷⁷⁵ Гроздана Марошевић је указала на карактеристике једногласног „ојкања“ у Хрватској: „One-Part Ojkanje-Singing in the historical perspective“, *Narodna umjetnost*, 43/1, Zagreb, 2006, 141-160.

⁷⁷⁶ При овој констатацији мора се исказати доза опреза, јер неистраженост насеља из којих потичу Далматинци у Војводини не омогућава да се са сигурношћу тврди да ли је у њиховим селима било и једногласног „ојкања“.

⁷⁷⁷ Видети: Антун Добронић, *нав. дело*, 10.

⁷⁷⁸ На аудио-издању чији је аутор Светлана Спајић бројни су примери певања „на бас“ са уобичајеном терминологијом која се односи на први (који „води“) и други глас („прати“): *Жегар живи*, Could Valley Music, 2008, пр. бр. 1, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 17, 21.

који су преузети из рада Весне Ивков (174, 182, 183, 185 и 191).⁷⁷⁹ Жанровска разноликост представља плод дугогодишњег живота у Војводини и стицања нових навика у оквирима измењених услова живота.⁷⁸⁰ Према наводима Далматинаца из Риђице, представницима генерације која је досељена након Другог светског рата, долазак у Војводину је био праћен многим потешкоћама. Промена начина привређивања и прелазак са сточарства на пољопривреду, те модеран начин обраде земље, био је дуготрајан и тежак. Поред тога, саговорници из војвођанских насеља су истакли да су им државни чиновници забрањивали прослављање Божића, Ускрса, крштења и славе.⁷⁸¹ Неке од ових празника многе породице нису обављале, или су то чиниле у тајности.

Божићне песме нису у великој мери присутне у репертоару Далматинаца у Војводини, иако се Божић прослављао и после досељавања (мада у знатно мањој мери).⁷⁸² Тек последњих деценија прослава овог празника је интензивирана, али је вокално наслеђе које се у прошлости изводило заборављено. Забележен је само један напев у селу Риђица, заснован на римованом дистиху асиметричног десетерачког склопа (пр. бр. 166):

Ој, Божићу, теби се веселим,
а бадњаку добро вече желим.

Поред божићних песама које су обележавале зимски циклус обреда, далматински вокални дијалекат обухвата и вучарске песме. Поворке вучара биле су типичне за Далматинску Загору све до 1995. године, док се српско становништво након ратова деведесетих година није преселило у Војводину и друге делове бивше СФРЈ.

⁷⁷⁹ Ведети. Весна Ивков, *нав. дело*, 41-43 (пр. бр. 7), 47 (пр. бр. 11), 52 (пр. бр. 16), 57 (пр. бр. 21), 58 (пр. бр. 22).

⁷⁸⁰ Промене које су се одразиле на певачки репертоар подразумевају нестанак појединих жанрова, попут песама при „ћерању змија“: Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, 18.

⁷⁸¹ Један од певача из Риђице је навео да је у послератном периоду био члан Комунистичке партије, па су му зато партијски функционери бранили спровођење верских обреда. Тако је при прослави славе у његовој кући отац остајао са гостима, а он би одлазио од куће и дан крсне славе проводио у Сомбору.

⁷⁸² Саговорници из Риђице су указали на разлике у прослављању Божића у Војводини и Далмацији услед различитих животних прилика. У Далмацији је за Бадњи дан газда куће ишао по бадњак пре сунчевог изласка и остављао га напољу наслоњеног на кућни зид. Увече је уносио бадњак у кућу „називајући“: „Добро вече, добро вам доша’ Божић и Бадњи дан“. Присутни укућани су бацали кукуруз на домаћина који је бадњак остављао на „прочеље“ огњишта. У Војводини је бадњак мањих димензија, а услед модернизације покућства изостаје и његово одлагање на огњишту. Међутим, и даље се припрема посна храна која се једе на Бадње вече, а у Далмацији је конзумирана дрвеним „жлицама“. Задржало се и припремање цицваре и печенице које се једу на Божић. У Далмацији је печеница била месо јагњета или јарета које се клало у дворишту, јер се веровало да се мора „пустити крв“. У току ноћи се ишло у цркву испред које се играло након литургије. На Божић су печена два обредна хлеба: „пека се крув за кућу од бијелог брашна, а чобаница за благо од курузног брашна“. У матици су се изводиле и радње намењене добробити стоке, од којих је најтипичније протеривање стоке на улазу у шталу између две запаљене свеће које држи неко од укућана. Ради подстицања плодности група деце је одлазила на гумно где се вршило жито. Они су на стожер стављали божићни колач са новчићем и бајамом (бадемом), а онда имитирали вршење жита „ржући“ као коњи. Неко од одраслих је имао улогу газде који се деци обраћао наредбовадно, са узвицима који су се при правој вршидби изговарали коњима. На крају „вршидбе“ газда је дозивао неког из села: „О, Петре, дођи ми покупити балеге!“ Међутим, није ваљало да га чује особа коју дозива, јер би то наговестило смрт човека ког је домаћин поменуо. Деца су након „игре“ око стожера јела колач и одлазила кућама, где их је чекао „мало лепши доручак“ (бела кафа и кекс).

Момци који би убили вука узимали су његову кожу и пунили је сламом. Носећи животињу кроз село певали су песме испред сваке куће и добијали дарове, а најчешће: кукуруз, сланину и јаја. Акциони план обреда, од опхода села, певања, даривања и др. имао је улогу заштите животиња и обезбеђивања просперитета читавој заједници.⁷⁸³ Према речима Ненада Секулића из Риђице, и у Далмацији није било пуно оних који су знали вучарске песме. Он је посведочио да је неколико година пред грађански рат у Југославији виђао групе момака које су уловиле вука, али нису знали вучарске песме. Зато су при ношењу животиње кроз село плаћали човека који је певао вучарске песме. Међутим, у Војводини се овај обичај не изводи, а заборављене су и песме које су се том приликом певале, тако да је у сопственим теренским истраживањима забележен само један пример. Песму су у форми „грокталице“ отпевала браћа Душан и Раде Љубичић из Врбаса (пр. бр. 167). Са поетског аспекта денотира се сам жанр и истиче молба вуку да не напада стада. Сличан поетски садржај, као и начин извођења, забележио је Винко Жганец 1959. године у селу Котленица у Далмацији, што упућује на аутентичност примера из Риђице у Војводини.⁷⁸⁴

Две песме означене као прелске (пр. бр. 168 и 169) изграђене су на основи асиметричног десетерца. Доминантни мотиви везани су за окупљање на прелу и љубавне односе који су успостављани у оквиру значајнијих друштвених активности. Оба примера су конципирана на римованим двостиховима, који могу али не морају бити смисаоно везани:

Ја на прело, мала преде вуну,
мене чека мјесто на кожуну.
Мала преде, вретено се врти,
моје срце у грудима дрхти. (пр. бр. 169)

Плесна пракса Далматинске Загоре у већини случајева није праћена инструменталном пратњом дипала. „Глухо коло“ се изводило без музике или уз вокалну подршку адекватних напева. Према историјским подацима, певање у колу је било заступљено још у XVI веку, када се помињу забране оваквог извођења на подручју Шибеника.⁷⁸⁵ Неке песме уз игру имају називе према одликама кореолошког обрасца, а не према првом стиху. Тако се нпр. игра „на поврат“ односи на напев који се пева уз кореолошку формулу, а она у свом склопу има покрет напред и један корак назад (пр. бр. 173). Песма „на по шест“ се изводила уз образац који има шест корака напред и у којој је, према речима информатора, било важно да се „кораци сложе са песмом“ (пр. бр. 175). Версификациони ниво песама које су пратиле игру испољава се кроз различите организације стиховне структуре као што су: асиметрични десетерац (пр. бр. 173, 174, 175 и 176), симетрични осмерац (пр. бр. 170 и 171) и пример у коме се комбинују симетрични осмерац, седмерац и шестерац (пр. бр. 172). Денотирање жанра

⁷⁸³ При извођењу вучарских напева није коришћена инструментална пратња и није било игре.

⁷⁸⁴ Аудио-грађа Винка Жганеца, која се налази у Институту за фолклор и етнологију у Загребу, садржи и снимке из Далмације у оквиру којих је забележена песма „Вук магаре на плот нагонио“, уз коју стоји напомена да је у питању „кирицинска трескавица“, али изостају опсежнија објашњења. Песму на Жганчевом снимку изводе два брата, Јаков и Мате Влаховић, рођени 1901. године (*IEF CD 20/28*).

⁷⁸⁵ Према: Ivan Ivančan, *нав. дело*, 6.

посебно је транспарентно код песама које прате *бирачка кола*,⁷⁸⁶ у чијем се садржају описује и начин извођења игре (пр. бр. 170 и 171). Поетске равни песама *бираћег кола* код Далматинаца у Војводини кореспондирају са адекватним примерима из Далматинске Загоре.⁷⁸⁷ Карактеристика жанра јесте обавезно римовање двостиха,⁷⁸⁸ а у једном примеру и строфичност поетског исказа:

Мој је драги адвокат,
купио ми златни сат,
а ја њему мјесто дара
срце из њедара... итд.

У оквиру садржаја чобанских песама опис чобанског живота упућује на контекст извођења напева (пр. бр. 177 и 178). По структури стиховне организације у форми римованог асиметричног десетерачког дистиха, чобанске песме су сродне са другим жанровима. Тематика љубавних песама је такође исказана у оквирима јасне десетерачке версификације са синтагматским низовима у облику римованих дистиха (пр. бр. 179-182).

Родољубиве песме су веома популарне међу Далматинцима и опевају топониме из завичаја: Буковицу, Котаре, Оровац, Книн и Крајину (пр. бр. 183-189). На тај начин денотирају не само жанр, већ и географски простор кроз поетске исказе нанизане у синтагматским ланцима асиметричних десетераца. Само је једна песма обликована у оквирима тринаестерца који се, као и десетерац, остварује кроз сложеније структурне јединице – римоване дистихе (пр. бр. 189).

Група песама које су означене као забавне изложене су у десетерцима чији су чланци стиха асиметрични (пр. бр. 190-194). Већина песама у оквиру овог жанра састоји се само из дистиха који је основа изражавања музичке мисли певача из Далмације.

У оквиру многих обреда годишњег и животног циклуса којих се сећају саговорници из Далматинске Загоре, потпуно изостаје музички систем. То се пре свега односи на песме које су изводиле мушке маскиране поворке обилазећи село с јесени,⁷⁸⁹ празновање Ђурђевдана,⁷⁹⁰ свадбе⁷⁹¹ или при сахранама када се „набрајало“.

⁷⁸⁶ *Бираћа кола* су распрострањена на ширем подручју Далмације: Трогиру, Примоштену, Загори, Буковици, Равним Котарима, Ivan Ivančan, *нав. дело*, 23, 51, 131. 163.

⁷⁸⁷ *Исто*, 143.

⁷⁸⁸ Иван Иванчан је у околини Книна, у области Загоре, забележио као типичну појаву римованих двостихова који се понекад и измишљају у колу: Ivan Ivančan, *нав. дело*, 63.

⁷⁸⁹ Саговорници су указали на то да су мушкарци облачили женску одећу и обилазили сеоске домове у којима су добијали дарове.

⁷⁹⁰ Прослављање Ђурђевдана у Војводини није очувано као што је то раније било у матици. Досељеници памте да „се ваљало прољуљати пред кућом“, а кога је болела глава или леђа он се за Ђурђевдан рано ујутру ваљао у трави или роси.

⁷⁹¹ Свадбе су у Далматинској загори трајале два дана и одржавале су се све до Поклада, па је постојала изрека: „Покладе су покладе, ко се коме допадне, ко не допадне тај остане“. Некада су важиле строге регуле везане за свадбене обичаје. Девојке су се удавале од 18. до 19. године, а некада и са 16, ако је породица сиромашна. Родитељи су имали главну улогу при уговарању свадбе. Првог дана свадбе сватови су ишли по „цуру“, а дочекивали су их младини рођаци – „дочеклије“. Младожења је ретко био у сватовима, али је ишла „јења“ (снаха), чији је задатак био да чува младу. У току боравка код младине

Евидентно је да структурну парадигму поетског кода чини асиметрични десетерац (који је основа 25 песама) и римовани двостихови. Само су четири примера грађена на другачијим версификационим нивоима: осмерцу (пр. бр. 170 и 171), комбинацији шестерца, седмерца и осмерца (пр. бр. 172) и тринаестерцу (пр. бр. 189). Иако римовани дистих представља новији начин поетског обликовања, запажа се да је и на матичном простору доминантан већ дужи временски период.⁷⁹² Сложеније поетске форме добијају се низањем двостихова, чиме се ствара целина вишег реда. Рад са текстом и понављање чланака стиха није типично за далматински поетски код, јер је већина мелострофа заснована на једном или два стиха. Уколико је репетиција текстуалних целина заступљена, онда се понавља читав други стих у дистиху. Често се последњем слогу мелострофе додаје **ј**, што представља основну одлику текстуалне композиције на ширем географском простору. Усложњавање текстуалне целине најчешће се добија појавом рефрена у виду претпева, упева и припева:

Вучарска песма:

претпев – ај (пр. бр. 167)

упев – јање, ој (пр. бр. 167)

Песме са прела:

припев – ој (пр. бр. 168)

Песме уз игру:

припев – бирајмо се, бирајмо,
овдје нема лажи,
сваки момак за себе
нека цуру тражи. (пр. бр. 170)

куће домаћини су изводили „лажне“ невесте, да би у трећем приказивању брат довео праву младу говорећи три пута: „Ко се прима моје сеје?“. На то би му девер одговарао: „Ја се прима твоје сеје“. Млада се „куповала“ новцем, при чему је њен брат изговарао речи: „Дајем сребро за злато“. У току гозбе која је трајала по читаву ноћ „сватовски војвода“ је био главни и „командовао“ би сватовима. Нико није смео да пије и једе док он не одобри и док млада не изађе. Тек кад сватови преузму младу могла је да отпочне вечера. На путу до младожењине куће млада је јахала коња, а остали су ишли пешке. Свекрва је дочекивала младу у дворишту куће и давала јој јабуку коју је невеста бацала преко куће. На улазу у кућу млада је љубила врата три пута, а онда се крстила и љубила праг. Она није смела да игра у колу на свадби, сем ако сватови нису хтели да провере да ли је „шепава“. Занимљиво је да је првих седам дана са младом спавала свекрва, а не младожења. После прве ноћи у новом дому проверавало се да ли је млада „осјетна“. То је значило да се пред невесту „стављао преврнут сто, метла, лопата и друго, да се види да ли је сјетна и хоће ли радити“.

⁷⁹² У дијахронијском прегледу снимака са простора северне Далмације од 1952. (нпр. *IEF CD 165*) и 1959. године (*IEF CD 20*), када је истраживао Винко Жганец, преко Јерка Безића (*IEF CD 871*) и Иве Беламарића (*IEF CD 845*), уочава се значајна улога римованих десетерачких стихова.

припев – марама је марама
док се не поруби,
дјевојка је дјевојка
док се не пољуби. (пр. бр. 171)

Љубавне песме:

припев – ој (пр. бр. 179)

Родољубиве песме:

претпев – ој (пр. бр. 188)

упев – јо, јој (пример бр. 188)

Песме које се певају у различитим приликама:

припев – јој, о, ој, дје, еј, ој, о, ој,
сив соколе мој. (пр. бр. 190)

претпев – ој (пр. бр. 191)

упев – јање, ој, ој (пр. бр. 191)

припев – ој, ој, сив соколе мој (пр. бр. 191)

претпев – ај (пр. бр. 192)

припев – јо, о, јес' тако је, слатки брацо мој (пр. бр. 192)

претпев – ој (пр. бр. 193)

припев – јо, јој, јо, ој, слатки роде мој (пр. бр. 193)

Поетске карактеристике песама становништва које потиче са подручја Далматинске Загоре указују на нове тенденције у структурирању текстова. Поред тога, присутна је значајна правилност у организацији стихова код родољубивих песама, која се посебно огледа у груписању текста у виду римованих двостихова, најчешће десетерачке версификације. Међу рефренима који се исказују кроз различите лексичке комбинације не могу се издвојити карактеристичне и типичне структуре које би денотирале појединачне жанрове. Међутим, може се потцртати улога појединих припева који денотирају „грокталице“, а уједно и сам дијалекат. Фреквентност појединих лексема у „грокталицама“ досељеника из Далмације сврстава ове рефренске

целине у парадигме поетског тока: сив соколе мој⁷⁹³ (пр. бр. 189 и 190), слатки брацо мој (пр. бр. 192), слатки роде мој (пр. бр. 193). Оне денотирају „грокталице“ као извођачку форму мушкараца, не само у Војводини, већ и у родном крају.⁷⁹⁴ Слично мушком певању, женске „грокталице“ карактерише синтагма слатки селе мој.⁷⁹⁵

9. 3. Музички кôд

Музичке особености вокалног дијалекта Далматинске Загоре испољене су у низу инваријантних вредности појединих параметара структуре, од форме, преко ритма, тонског система, сазвука и осталог. При обликовању мелострофе песама јављају се монотематски, битематски и сложени политематски модели. Монотематске целине су ретка појава и чини их једностих који се понавља, доносећи динамику у варираном почетном мотивском импулсу **A Av**, што је типичан начин реализације „окалица“ (пр. бр. 168 и 179). На сличан начин је конципирана и једна љубавна песма у којој је монотематизам музичке компоненте **A Av Avv**, обogaћен појавом дистиха у поетској процесуалности **A – a₁ a₂, Av – b₁ b₂, Avv – b₁ b₂** (пр. бр. 182). Парадигме формалног устројства представљају мелострофе чија је мелодијска кривуља базирана на два опозитна тематска језгра (пр. бр. 166, 167, 169, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 194). Уланчавање две музичке мотивске парадигме **A B** може се материјализовати на основу једног стиха који се понавља **a₁ a₂ a₁ a₂** (нпр. пр. бр. 180, 181, 183, 184, 186 итд.) или дистиха **a₁ a₂ b₁ b₂** (нпр. пр. бр. 173, 177).

Вишетематске целине могу садржати музички ток од три (пр. бр. 190, 191) или четири (пр. бр. 170, 171, 192, 193) различита мотивска импулса. Политематски синтагматски низови типични су за „грокталице“ које су углавном сврстане у групу песама које се изводе у различитим приликама, а препознају се и у два примера песама уз игру (пр. бр. 170 и 171). Динамичан след различитих тематских целина изграђен је на бази дистиха у комбинацији са рефренима, а у „грокталицама“ и од три (пр. бр. 172), односно четири стиха (пр. бр. 192).

Метроритмичка основа и анализа дужине певаних одељака у оквиру мелострофе у већини далматинских напева показује изразиту хетероритмичност. Највише песама је засновано на *parlando rubato* систему (пр. бр. 167, 168, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194), мада је честа појава напева чији је метар исказан у двочетвртинској мери (пр. бр. 170, 171), комбинацији двочетвртинске и трочетвртинске (пр. бр. 166, 169, 178) или четворочетвртинске и петчетвртинске ритмичке организације (пр. бр. 189). Дистрибутивни ритмички систем посебно је заступљен у песмама које прате игру.⁷⁹⁶

⁷⁹³ Припев сив соколе мој издвојила је и Бојана Николић, као типичну „флоскулу“ при извођењу далматинских „грокталица“: Бојана Николић, *нав. дело*, 33; Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, 43.

⁷⁹⁴ Поменуте лексеме представљају поетску специфичност околине Обровца: Светлана Спајић, *нав. дело*.

⁷⁹⁵ Исто.

⁷⁹⁶ Сличну појаву забележила је и Весна Ивков код Далматинаца у Војводини. Весна Ивков, *нав. дело*, 26.

У оквиру доминантне десетерачке версификације може се указати на најчешће начине ритмизовања четворосложних делова стиха који представљају парадигматске јединице за стварање структура вишег реда:⁷⁹⁷

♪ ♪ 172, 177, 180, 183, 185, 190, 191, 192

♪♪♪ 170, 171, 174, 175, 176, 181, 182

♪ ♪ ♪ 166, 169, 178, 189

♪ ♪ ♪ ♪ 184, 185, 186

Шестерачке делове стиха је теже свести на типичне ритмичке оквири, услед честих промена у полукаденцама или каденцама када долази до скраћења или продужења појединих вредности. Међу најфреквентније сегменте може се издвојити структура у којој се комбинује осмински и четвртински покрет:⁷⁹⁸

♪ ♪ ♪ ♪ 166, 169, 174, 175, 176, 182

У приказаној ритмичкој шеми у појединим случајевима долази до промене последње две вредности које се најчешће продужавају, посебно код напева који су изведени *parlando rubato*. (пр. бр. 173, 177, 180, 181, 183, 185).⁷⁹⁹ Тако се у оквиру десетерачког стиха успоставља ритмички покрет у оквиру осам слогова и застој на деветом и десетом, чиме се изражава опозиција заснована на односу: динамичност – статичност. То је закономерност која се очитује и у напевима који немају приказане ритмичке моделе (пр. бр. 184, 186, 187) и представља инваријантну вредност далматинског вокалног дијалекта.

Спајање мањих ритмичких модела у синтагматске низове резултира целинама вишег реда, које се у неким случајевима десетерачке версификационе равни појављују у облику следећих комбинација:⁸⁰⁰

♪♪♪ ' ♪♪♪ 166, 168, 169, 178

♪♪♪ ' ♪♪♪ 175, 176, 182

⁷⁹⁷ Сличне ритмичке шеме забележио је и Безић у задарском подручју: „Odnosi starije i novije vokalne muzičke prakse na zadarskom području“ ..., 35-37.

⁷⁹⁸ Весна Ивков је такође запазила продужено трајање последњег слога у напевима Далматинаца из Риђице. Весна Ивков, *нав. дело*, 26.

⁷⁹⁹ Продужетак последња два слога забележио је и Безић у околини Задра. *Исто*, 37.

⁸⁰⁰ Ритмичке комбинације поентиране код Далматинаца у Војводини заступљене су и у матичној области: Ivo Furčić, *Narodno stvaralaštvo šibenskog područja, II mjesta uz obalu*, Muzej grada Šibenika, Šibenik, 1984, 32.

Временска димензија напева динамизира се опозицијама које су засноване на појави два различита темпа извођења: бржи (у деоници солисте) и спорији (у наступу групе). У оквиру мелострофе, нарочито код „грокталица“, смена покрета и застоја исказана је коришћењем осминског и шеснаестинског ритма, насупротив дугим издржавањима појединих слогова у трајању већем и од целе ноте. Тако су у музичкој процесуалности уводни делови које изводи први солиста покретљивији, са изразитим осминским вредностима на које се надовезује статични сегмент. Међутим, и статични сегмент је заснован на две ритмички диферентне линије које су испољене у првом и другом гласу, у виду брзих покрета са „гроктањем“ и застоја у другом гласу који „лежи“ на једном тону (пр. бр. 190, 191, 192, 193).

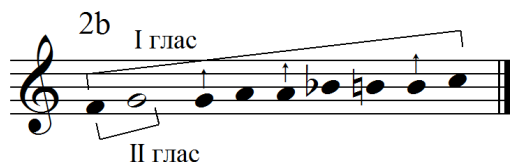
Реализација мелодијских модела далматинских песама заснива се на тонском материјалу који је најчешће ширег оквира. У претежно дијатонским низовима појављују се повремена тонска одступања (пр. бр. 178, 184, 186, 190, 191, 193). Зато је тонски образац, означен као први, најужи и одвија се у оквиру дурског тетракорда једног напева уз игру $1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1$ (пр. бр. 170).



У оквиру другог и трећег тонског обрасца изводе се песме старијег вокалног слоја – „окалице“ и „грокталице“, у обиму пентакорда (**2a** – $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2$ и **2b** – $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - h^1 - c^2$) и хексакорда (**3a** – $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - des^2$ и **3b** – $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2$).⁸⁰¹ При двогласном извођењу први глас развија мелодику у оквиру читавог низа, а други само на висинама финалиса и хипофиналиса.⁸⁰²



пр. бр. 168, 179



пр. бр. 190

⁸⁰¹ Тијана Ђорђевић је такође повезала пентакордалне, односно хексакордалне низове са извођењем „грокталица“ у области Српске тромеђе. Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, 41.

⁸⁰² Тонски низ означен као 3b забележио је: Ivo Furčić, *нав. дело*, 29, 366;



пр. бр. 191



пр. бр. 192

Сублимирањем тонског потенцијала првог и другог гласа код песама новијег начина певања издвајају се две варијанте, од којих једна у основи има дурски тетракорд у првом гласу **4a** – $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$,⁸⁰³ а друга молски **4b** – $f^1-g^1-as^1-b^1$.⁸⁰⁴ Други глас поседује сведену мелодијску деоницу изграђену на комбинацији тонских висина $c^1-f^1-g^1$.



пр. бр. 171, 172, 173, 177



пр. бр. 183

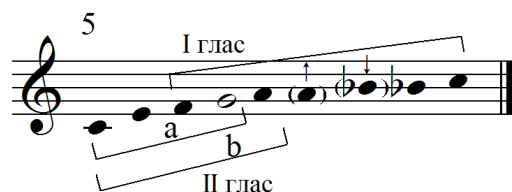
Најзаступљенији тонски оквир певања „на бас“ креће се у обиму октаве **5** – $c^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$. Први глас двогласног извођења испољен је у тонском пољу пентакордалног низа, док се у другом гласу реализују три различите могућности. Једна од најчешћих комбинација одвија се на тритонској основи $c^1-f^1-g^1$ (пр. бр. 167, 180, 181, 184, 185, 186 и 187),⁸⁰⁵ са проширењем у једном случају тоном e (пр. бр. 182). Шири обим другог гласа подразумева мелодику која обухвата тонске висине: $c^1-f^1-g^1-a^1$ (166,

⁸⁰³ Исту тонску структуру садрже напеви у: Ivo Furčić, *нав. дело*, 435; Jerko Bezić, „Музички folklor Sinjske крајине“..., 213.

⁸⁰⁴ Означени низ кореспондира са тонском основом из околине Шибеника: Ivo Furčić, *нав. дело*, 191.

⁸⁰⁵ *Исто*, 192.

169, 178 и 194).⁸⁰⁶ Жанровска припадност песама, чији се музички ток остварује у петом тонском обрасцу, креће се од божићних, вучарских, прелских, чобанских, преко љубавних, родољубивих и забавних песама.⁸⁰⁷ Интонативно одступање у оквиру дијатонике показују само два примера, услед чега су тонови који припадају њиховом низу, а не налазе се у осталим напевима, смештени у заграде. Тако се у једном примеру интонира високо b^1 (пр. бр. 178), а у другом ниско a^1 (пр. бр. 184).



пр. бр. 167, 180, 181, 184, 185, 186, 182
166, 169, 178, 194

Шести тонски образац јавља се у два облика, а они се разликују према амбитусу и тонском садржају мелодијске линије коју креира први глас. У првом случају ради се о обиму мелодике у малој сексти која уоквирује дурску пентакордалну структуру **6a** $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-des^2$.⁸⁰⁸ Друга могућност исказана је у молској основи, са сниженим хиперфиналисом и музичкој реализацији у склопу велике сексте **6b** – $c^1-f^1-g^1-as^1-b^1-h^1-c^2-d^2$.⁸⁰⁹ Обе варијанте тонског обрасца јављају се у родољубивим (пр. бр. 188) и забавним (пр. бр. 193) песмама:



пр. бр. 188



пр. бр. 193

⁸⁰⁶ Исто, 266, 435.

⁸⁰⁷ Исто, 127.

⁸⁰⁸ Сличне тонске структуре Тијана Ђорђевић сматра типичним за певање „на бас“ у области Српске тремеђе: Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, 41.

⁸⁰⁹ Видети: Jerko Bezić, „Музички folklor Sinjske krajine“, 213.

Примери певања који припадају дијалекту Далматинске Загоре су двогласни, изузев једног једногласно изведеног напева. При двогласном извођењу опозиција се ствара између деонице првог и другог гласа. Развијенијој линији солисте са украсима опонира једноставан ток пратећег гласа, док једногласно певање солисте на почетку песме замењује двоглас, који најчешће почиње интервалом терце или кварте. На пољу сазвучне равни, фактуре и вођења појединачних мелодијских деоница првог и другог гласа, уочавају се разлике између „окалица“, „грокталица“ и песама „на бас“. „Окалице“ су формално најједноставније, а у садејству два гласа остварују се, поред унисона, интервали секунде, терце и кварте (видети сегмент из пр. бр. 179). Међутим, у синтагматском следу сазвука чини се да доминира терца око које обигравају сви остали интервалски покрети, са повременим паралелним секундама (денотирајући сам дијалекат). На сличан начин се обликују и „ојкавице“ из записа Стјепана Степанова и Јерка Безића у околини Задра.⁸¹⁰

Сегмент из пр. бр. 179

...ка - жи, Ве - ле - би - ту, мо - јој ма - лој...

„Грокталице“ припадају типу песама у којима преовладава бордунско извођење (пр. бр. 190, 191, 192, 193), осим једног примера у коме се претежно бордунски принцип мелодике комбинује са каденцом у интервалу квинте (пр. бр. 169). Бордунски однос међу гласовима у медијалним деловима напева испољава се у виду ритмизованог (сегмент из пр. бр. 167) и континуираног бордуна (сегмент из пр. бр. 190). При извођењу континуираног издржавања на једној тонској висини у пратећој деоници, статичност се нарушава „гроктањем“ солисте (сегмент из пр. бр. 190). Специфичан начин садејства бордунског извођења и „гроктања“ има денотирајући карактер у односу на саму област настанка форме у којој су Далматинци њени носиоци.

Сегмент из пр. бр. 167 (ритмизовани бордун)

...вук не ви - је што је о - глад - ни - о...

⁸¹⁰ Видети запис песме „Ој, дивојко, душо моја“ у: Ivan Ivančan, *нав. дело*, 230-231; Jerko Bezić, „Odnosi starije i novije vokalne muzičke prakse na zadarskom području“..., 47.

Сегмент из пр. бр. 190 (континуирани бордун са „гроктањем“)

Фактура напева новије сеоске праксе подразумева изражени вертикални принцип музичког мишљења, чији сазвучни склоп и функција гласова одражава другачију естетику у односу на „окалице“ и „грокталице“. Песме „на бас“, уз доминантну улогу терце у средишњим деловима напева (сегмент из пр. бр. 172), остварују и сазвуке секунде или кварте, као и квинте у каденцама и полукаденцама (сегмент из пр. бр. 173). Паралелна кретања гласова најчешће се одвијају у терцним сазвучима, потцртавајући његову доминантну функцију у напеву.⁸¹¹

Сегмент из пр. бр. 172

Сегмент из пр. бр. 173

Каденцијални делови напева обликују се у зависности од форме двогласа, односно од тога да ли је у питању пример старијег или новијег начина певања. Завршни сегменти „окалице“ саздани су од бочних кретања из унисона у секунду, па терцу, коју образују хипофиналис и хиперфиналис. При извођењу рефрена јој у терцном сазвуку са

⁸¹¹ Терцни сазвук доминантан је и у далматинским крајевима у близини подручја са кога су досељени Далматинци настањени у Војводини: Ivo Furčić, *нав. дело*, 13-26; 169-187; 269-273; 295-301; 347-361; 423-433.

израженим вибратором, долази до антиципације финалног секундног интервала.⁸¹² „Окалице“ су специфичне управо по особеном каденцирању заснованом на брзој ритмичкој промени финалиса и хиперфиналиса:

Сегмент из пр. бр. 179

...ка - жи, јој.

The musical score for example 179 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a half note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a half note. The lyrics "...ка - жи, јој." are written between the staves.

Извођачки манир „грокталица“ показује уједначеност у многим параметрима код већине примера, осим у каденцијалним одсечима. Кроз сазвучне карактеристике каденци види се очуваност старијег начина певања, али и утицај новог вокалног слоја. Тако су поједине каденце изведене у унисоном звучању гласова, са понирањем на крају (сегмент из пр. бр. 190), или у секунди, са понирањем (сегмент из пр. бр. 192):

Сегмент из пр. бр. 190 (каденца у унисону)

...ко - ле, мој.

The musical score for example 190 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a half note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a half note. The lyrics "...ко - ле, мој." are written between the staves.

Сегмент из пр. бр. 192 (каденца у секунди)

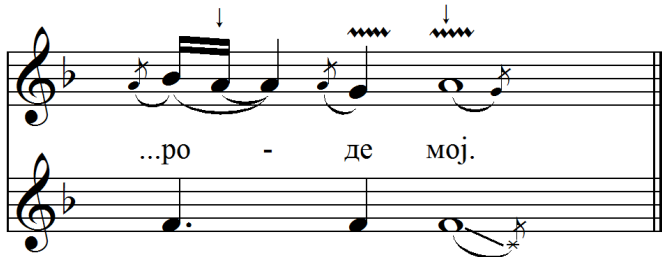
...бра - цо мој.

The musical score for example 192 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a half note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a half note. The lyrics "...бра - цо мој." are written between the staves.

⁸¹² Секундни сазвук је заступљен и у „ојкавицама“ задарског подручја: Ivan Ivančan, *нав. дело*, 230-231; Jerko Bezić, „Odnosi starije i novije vokalne muzičke prakse na zadarskom području“, 47.

Код појединих „грокталица“ у каденцама се уочава утицај новог начина извођења, при чему терцни и квинтни интервал имају функцију смирења мелодијског тока:⁸¹³

Сегмент из пр. бр. 193



Сегмент из пр. бр. 167



Певање „на бас“ Далматинске Загоре подразумева квинтне завршетке напева.⁸¹⁴ Завршни сазвук квинте може бити досегнут паралелним кретањем из терце (видети сегмент из пр. бр. 172), секунде (видети сегмент из пр. бр. 174) или супротним померањем из унисона у квинту (видети сегмент из пр. бр. 180).⁸¹⁵

Сегмент из пр. бр. 172



⁸¹³ Терцни завршеци „грокталица“ са подручја далматинског залеђа срећу се у радовима: Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, 41; Бојана Николић, *нав. дело*, 34.

⁸¹⁴ Различити напеви песама „на бас“ заступљени су и у вокалном наслеђу матичног краја: Ivan Ivančan, *нав. дело*, 208, 213 итд.; Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, 42.

⁸¹⁵ Терцни сазвук доминантан је и у далматинским крајевима у близини подручја са кога су досељени Далматинци настањени у Војводини: Ivo Furčić, *нав. дело*, 178 пр. бр. 20, 179 пр. бр. 23a, 180 пр. бр. 23b, 24 i 25a, 181 пр. бр. 25b i 26, 182 пр. бр. 27, 183 пр. бр. 28 i 29, 184 пр. бр. 30 i 31, 185 пр. бр. 32 i 33, 186 пр. бр. 34 i 35, 187 пр. бр. 36, 297 пр. бр. 5 i 7, 298 пр. бр. 8 i 9...

Сегмент из пр. бр. 174



Квинтни завршеци мелодике песама „на бас“ не морају остати статични, већ се могу додатно динамизирати. Обогаћење каденце се остварује силаском горњег гласа са финалиса на хипофиналис, чиме се из квинте прелази у кварту. Овај мелодијски помак и завршетак на кварту доноси смирење на крају мелострофе:

Сегмент из пр. бр. 180



Мелодијска сродност напева забележених код Далматинаца у Војводини исказана је у неколико најфреквентнијих модела. Мотивска сродност није нужно условљена жанровском одредницом, већ вероватно меморисањем типичних мелодијских обрта везаних за сам дијалекат. Тако је први модел представљен са свега осам примера који су хетерогене жанровске припадности: уз игру (пр. бр. 173), чобанске (пр. бр. 177 и 178), љубавне (пр. бр. 180, 181) и родољубиве (пр. бр. 184, 186, 187). На версификационом плану модел одликује асиметрични десетерац који се понавља, градећи мелопоетску целину $a_1 a_2 a_1 a_2$. Једноставна текстуална мисао освежена је музичком основом која исходи из две енергетски различите теме. Иницијални сегмент модела може бити покренут поступним кретањем од нижих тонова ка вишим, са спуштањем на финалис – 1а (пр. бр. 173, 178, 180, 181 и 184), или од виших ка нижим, до смирења на финалису – 1б (пр. бр. 177, 186 и 187). Даља музичка процесуалност у обе варијанте модела креће се у таласастом успону и паду мелодијског тока. Мелодика модела се одвија у виду новијег вокалног стила и исказана је у обиму октаве, а ређе септимае. У оквиру октавног тонског потенцијала заступљене су висине $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 173, 180, 181, 184, 186 и 187), док је амбитус септимае ређи и јавља се у два вида: $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 177) и $c^1-f^1-g^1-as^1-b^1$ (пр. бр. 183). Деоница другог гласа је једноставна, са обигравањем на висинама $c^1-f^1-g^1$. Водећа, солистичка деоница, углавном гради своју мелодику у оквиру низа од f^1-c^2 а ређе f^1-b^1 .

Метроритмичка шема модела је слободног тока, са застојем на деветом и десетом слогу стиха.

Мелодијски модел бр. 1а



Мелодијски модел бр. 1б



Други мелодијски модел јавља се у пет напева који су заступљени у божићним (пр. бр. 166), прелским (пр. бр. 169), чобанским (пр. бр. 178), и забавним песмама (пр. бр. 194). Поетски ниво мелострофе изграђен је на асиметричном десетерцу који се исказује кроз дистих са понављањем другог стиха $a_1 a_2 b_1 b_2 b_1 b_2$. Енергетски ток мелодијске кривуље напева у синтагматском низу подразумева излагање основне тематске мисли, њено понављање и нов мотивски потенцијал. Таласасто кретање у медијалном делу је прекинуто терцним скоком навише и наниже, до смирења на финалису. Читава линија се одвија у октавној основи чији је садржај тонских висина евидентан у низу $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 166, 169, 178 и 194). Реализација основне, више деонице, у свим примерима је у оквиру амбитуса f^1-c^2 , док је други глас изведен на висинама: $c^1-f^1-g^1-a^1$ (пр. бр. 166, 169, 178 и 194).

Мелодијски модел бр. 2



У оквиру трећег мелодијског модела налазе се два примера, од којих је један сврстан у групу песама са прела (пр. бр. 168), а други припада напевима чија је поетска раван љубавног садржаја (пр. бр. 179). На основи поновљеног стиха асиметричне десетерачке версификације са краћим рефреном на крају $a_1 a_2 a_1 a_2 r_1$, граде се две обликотворне целине таласастог покрета у амбитусу пентакорда $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$.

Мелодијски модел бр. 3



Поред модела који показују међужанровску сродност, јављају се и мелодијски сегменти типични за одређене групе песама. У оквиру песама за игру карактеристичана су два таква сегмента, од којих се први јавља на асиметричној десетерачкој основи у иницијалном делу напева (пр. бр. 174, 175, 176).

Иницијални сегмент заједнички за пр. бр. 174, 175 и 176



Други сегмент који је заступљен у песмама уз игру карактеристичан је за напева који се изводе уз *бираће коло* (пр. бр. 170 и 171). Његова позиција је такође везана за почетни део напева.

Иницијални сегмент заједнички за пр. бр. 170 и 171



Поред модела заступљених у појединим примерима, напеви који се реализују као „грокталице“ у иницијалном делу мелодије често показују сличност (пр. бр. 190, 191, 192 и 193). Она се огледа у силазној путањи мелодијског тока присутној не само у певању Далматинаца из Војводине, већ и на подручју Далмације.⁸¹⁶ Само један пример из Војводине (пр. бр. 167) одступа од утврђеног начина кретања мелодије, јер је почетни импулс вођен узлазним покретом мелодике.

⁸¹⁶ Такви су записи Стјепана Степанова из околине Задра; Иван Иванчан, *нав. дело*, 232-233; Тијана Ђорђевић, *нав. дело*, пр. бр. 17, 18, 19, 20, 21, 22 и 23; Светлана Спајић, *нав. дело*.

Код појединих примера музички ток особен и оригиналан – несводив на моделе. Тако четири напева представљају јединствене примере певања „на бас“ (пр. бр. 172, 185, 188 и 189), који не показују мелодијску сродност са преосталим песмама. Једна песма се изводи уз игру (пр. бр. 172), док су остале три разврстане у групу родољубивих песама (пр. бр. 185, 188 и 189). Музичке и поетске карактеристике свих напева указују на новији културни слој у оквирима далматинског певања у Војводини.

При аналитичком процесу дијалекта Далматинске Загоре запажене су парадигматске јединице у оквиру поетског и музичког кода, чијом комбинацијом се остварује специфичност музичког језика. Указивањем на специфичности вокалне праксе Далматинаца у Војводини уочава се изразита фреквентност појединих елемената. Они уједно денотирају дијалекат становништва које се у дужем временском периоду прилагођавало новој животној средини:

- десетерачке версификационе целине;
- римовани двостиси;
- битематски обликоване мелострофе;
- изоритмичност напева;
- доминантна заступљеност песама октавног амбитуса у напевима „на бас“;
- двогласно певање старијих („окалица“ и „грокталица“) и новијих извођачких форми (певање „на бас“);
- извођење у *forte* динамици.

10. ЛИЧКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

Лички вокални дијалекат настао је у истоименој области у Хрватској, кроз коју протиче река понорница по којој је читава географска целина добила име. Личко поље је карсно и простире се „линијским трансферзалним правцем од југоистока ка северозападу.“⁸¹⁷ Лика је разграничена Велебитом од Далмације са западне и јужне стране, а са истока планином Пљешевицом према Босни. Читаво подручје састоји се од три мање целине (Личко Поуње, Крбава и Гацко поље) настањене српским и хрватским становништвом, у прошлости чуварима Војне крајине. Након ратова у бившој СФРЈ и војне интервенције хрватске војске велики део српског живља се раселио у Србију (посебно Војводину), док је у матици видно смањен.

Етномузиколошка истраживања Лике могу се пратити од првих записа Фрање Кухача⁸¹⁸ и Лудвика Кубе,⁸¹⁹ преко Николе Херцигоње,⁸²⁰ Стјепана Степанова,⁸²¹ Винка Жганеца,⁸²² Ивана Иванчана⁸²³ и Јерка Безића.⁸²⁴ Изузев обухватне етнокореолошке студије Ивана Иванчана, са записима песама уз игру, недостаје слична публикација која би расветлила етномузиколошку грађу на терену читаве Лике. Богати звучни материјал, са подручја Лике, налази се у документацији Института за етнологију и фолклористику у Загребу, а прикупили су га Винко Жганец,⁸²⁵ Иван Иванчан,⁸²⁶ Безић,⁸²⁷ Крешимир Галин⁸²⁸ и Видо Багур.⁸²⁹

⁸¹⁷ Према: Јосип Модестин, *Народна енциклопедија (српско-хрватско-словеначка)*, књ. II, Библиографски завод Д.Д., Загреб, 1924, 566.

⁸¹⁸ Видети: Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, I, Zagreb, 1878.; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, II, Zagreb, 1879; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, III, Zagreb, 1880.

⁸¹⁹ Видети: Ludvik Kuba, *Cesty za slovanskou písní 1885-1929, svazek druhý, Slovanský jih*, Praha, 1935.

⁸²⁰ Видети: Nikola Hercigonja, *Hrvatske narodne pjesme, rukopisna zbirka*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1938.

⁸²¹ У документацији Института за етнологију и фолклористику налази се грађа у виду нотних записа: Стјепан Степанов, *Narodne pjesme kotara Gračac (Lika)*, rukopisna zbirka, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1955; *Narodne pjesme kotara Gospić*, rukopisna zbirka, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1956; *Narodne pjesme iz Like*, rukopisna zbirka, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1957; *Narodne pjesme iz Gacke doline - Lika*, rukopisna zbirka, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1958.

⁸²² Видети: Vinko Žganec, *Narodne pjesme iz Korduna i Like*, rukopisna zbirka, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1950.

⁸²³ Видети: Ivan Ivančan, *Narodni plesovi i igre u Lici*, Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1981.

⁸²⁴ Видети: Jerko Bezić, „O folklornoj glazbi Like“, *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička Jezera, 1990)*, Zagreb, 1990, 8-14.

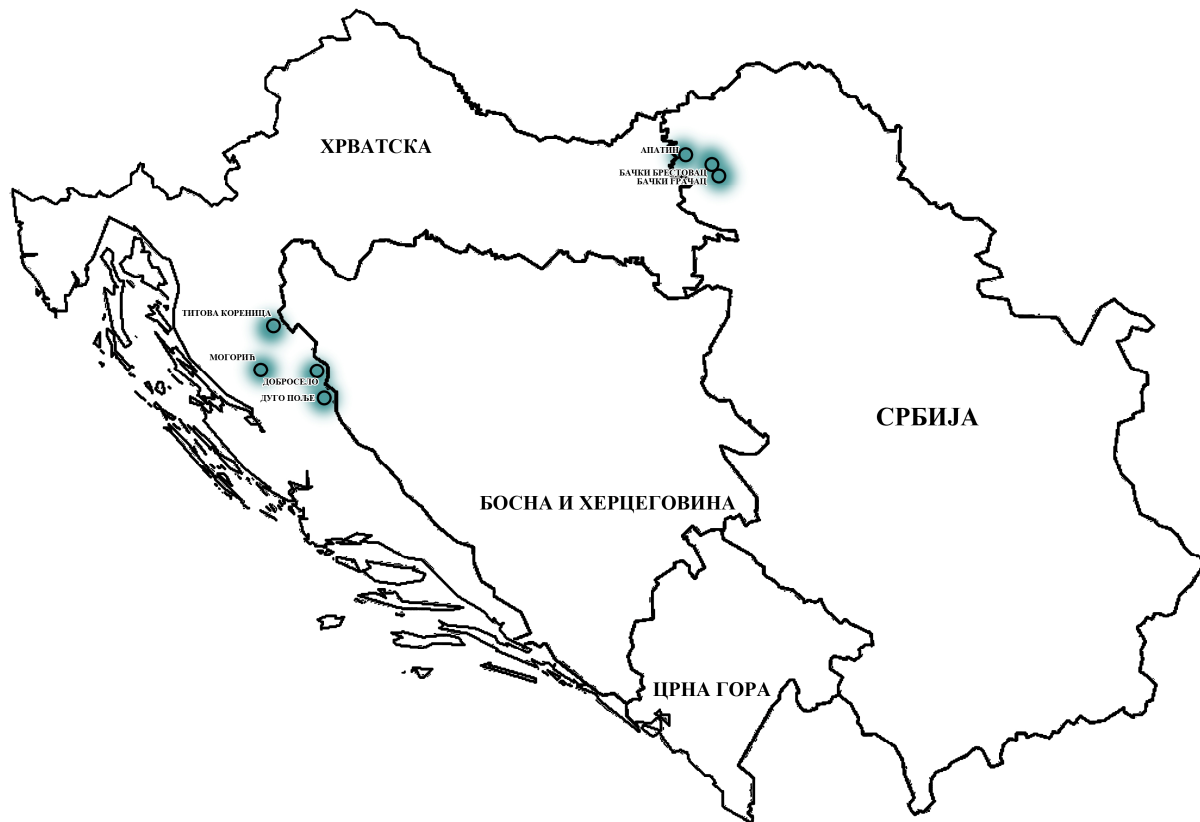
⁸²⁵ У Институту за етнологију и фолклористику у Загребу налазе се теренски снимци Винка Жганеца из 1955. године (*IEF CD 233*).

⁸²⁶ Преслушана грађа из Лике налази се на дисковима *IEF CD 555, 556, 557, 558, 559, 560, 661*.

⁸²⁷ Видети: Jerko Bezić, „O folklornoj glazbi Like“, *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990)*, Zagreb, 1990, 8-14.

⁸²⁸ Крешимир Галин истраживао је у Лици 1987. године у области: Мекињара (*IEF CD 662*), Дебело Брдо (*IEF CD 667*) и Крбавско поље (*IEF CD 668*).

Досељавање Личана на територију Војводине може се сагледавати и пре XX века, али су од Првог светског рата до данас ове миграције посебно интензивирани и постоји више информација о процесу прилагођавања у новој средини. То подразумева колонисте након Првог и Другог светског рата,⁸³⁰ економске миграције у другој половини века и избегличке таласе деведесетих година прошлог века. Од првих досељавања Личана до данас, постоји само један етномузиколошки рад који се бави личком певачком праксом на подручју Војводине. Ауторка Весна Ивков у својој студији о певању досељеника из Хрватске у Војводини уврстила је и пет напева из села Бачки Грачац.⁸³¹ Недостатак дијахронијског прегледа музичког наслеђа Личана у Војводини онемогућава потпунији увид у различите фазе развоја и промена у многим сегментима вокалног исказа. При сопственим теренским истраживањима интервјуисани су представници више генерација (који припадају различитим досељеничким групама) у више војвођанских насеља: Банатском Карађорђеву, Бачком Грачацу, Апатину и Бачком Брестовцу.



КАРТА бр. 12 Приказ већих насеља у Лици из чије околине су досељени певачи интервјуисани при истраживању простора Војводине.

⁸²⁹ Видети: *IEF CD 454*.

⁸³⁰ Након Другог светског рата Личани су у највећем броју населили: Кљајићево, Бачки Брестовац, Апатин, Пригревицу, Бачки Грачац, Сомбор, Бездан: Владимир В. Ђурић, „Географски распоред новоколонизованог становништва у Војводини“, *ГЕМ*, књ. II-III, SAN, Beograd, 1953-1954, 5-6.

⁸³¹ Видети: Vesna Ivkov, *Oj, ojkanе, pjesmo moja mila (ojkanje – savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, Gradski muzej Sombor, Sombor, 2009.

У Банатском Карађорђеву су вођени разговори са Личанима рођеним између два светска рата, потомцима становништва које је населио краљ Петар 1918. године, због заслуга за народ у Првом светском рату. Први насељеници су живели на мајурима грофа Андрије Чекуњића, а касније су основали највеће добровољачко село у бившој Југославији.⁸³² Иако су рођени у Војводини и припадници су најстарије генерације становништва у селу, неки од њих и данас носе личке капе као део свакодневне одеће. Своју приврженост музици Лике исказали су и специфичним називом за певачку групу – „Личка капа“. Већина њих је током живота имала сталне контакте са завичајем, а неки су засновали брачне заједнице са женама из матице. Само један саговорник је досељен 1995. године, након рата у Југославији и његово присуство за време разговора је било значајно ради поређења музичког репертоара Личана у Војводини и Лици.

Посебан значај у неговању личког музичког и плесног дијалекта има Мира Мандић из Бачког Грачаца. Као дете колониста досељених у Војводину након Другог светског рата, Мира је имала прилику да већину песама и игара научи од својих родитеља. Интересовање за „обнову личке музике“ испољила је радом у КУД-у „Марко Орешковић“, који је основан још 1946. године. Мирино ангажовање у КУД-у може се пратити од 1980. године, када је преузела организацију друштва ради очувања „личке традиције у изворном облику“. У низу активности које је Мира предузела треба издвојити рад на сценским адаптацијама народних обичаја и организовано подучавање деце и омладине личкој вокалној и плесној пракси. Последње две деценије КУД организује „личка прела“, која су претходних шест година прерасла у манифестацију „Не заборави роде“. У оквиру ових окупљања приређује се изложба предмета и народне ношње, а након „уметничког програма“ следи дегустација јела која су некада прављена у Лици.

Певачки и играчки састав из Грачаца постао је парадигма неговања личког музичког идиома и послужио је као узор онима који су желели да обнове музички и играчки репертоар из матице. Тако је у Апатину 1993. године основан вокални састав „Дунав“, у оквиру кога певају углавном жене средње генерације, које су личког порекла а рођене у Војводини. Међу њима је најзначајнија Мира Чанковић, која је уједно и солиста у ансамблу. До четрнаесте године живела је у родној Лици, а онда се преселила у Апатин ради школовања. Прва музичка сазнања о личком певању стекла је у кући у којој су и њени родитељи били музички обдарени и веома успешно изводили различите вокалне форме. Она је као најбољи познавалац личких песама и као „стожер“ групе главни носилац репертоара.

Последњих година у Бачкој је настао још један вокални ансамбл, у селу Бачки Брестовац. При КУД-у „Никола Тесла“, уз помоћ Мире Мандић из Бачког Грачаца, 2006. године оформљен је певачки састав „Лика“. Сам назив групе денотира везу са родним крајем и упућује на репертоар. Бачки Брестовац насељава претежно лично становништво, што је условило долазак нових миграната из матице 1995. године. Поред Личана, „староседелаца“, досељеника после Другог светског рата, КУД-у се прикључило и избегличко становништво, стварајући специфичан „лички“ идентитет исказан кроз различите форме културног деловања. Међу саговорницима је највише

⁸³² Тако су настала села Александрово, Војвода Степа, Вишњићево и др.

било оних који су свој музички идентитет изражавали кроз традиционалну личку музику.⁸³³

10. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за вокалну праксу

У дугом историјском периоду, од вишеструког досељавања у Војводину до данас (уз динамичке процесе који су захватили све области друштвеног деловања), дошло је до значајних промена у личном вокалном дијалекту. Посебно се може запазити изразит процес нестајања бројних назива везаних за традиционално вокално изражавање. Некада строга родна сегрегација при вокалном извођењу временом је превазиђена, те се данас може остварити и заједничко учешће у креирању песме, у коме женски певачи удвајају басов тон пратње.⁸³⁴

Личани из Војводине су потцртали две вокалне форме као парадигме сопственог музичког/вокалног дијалекта: „розгалицу“ и „ојкан“. Њихова распрострањеност бележи се и у самој Лици, о чему говоре аудио-записи многих истраживача у периоду од Другог светског рата до данас.⁸³⁵ Чак и кроз поетске садржаје денотира се популарност и фреквентност поменутих облика:

Лички ојкан, личка розгалица,
то су пјесме прела и сијела.

„Розгалица“, историјски гледано, представља старији облик музичког изражавања јер садржи специфично потресање гласом, попут „орзања“ у Далмацији и „гроктања“ у Босанској крајини. О њеној аутохтоности на простору Лике говоре и подаци о првим записима у грађи Лудвика Кубе, Николе Херцигоње и Стјепана Степанова.⁸³⁶ Према наводима Јерка Безића, у Лици се „розгало“ када су вучари обилазили село или у уводним деловима гусларских песама.⁸³⁷ Кроз назив „розгалица“ исказује се његова двозначност усмерена на форму, али и на особено украшавање мелодије. „Розгање“ је мушко певање за које је Винко Жганец у Оточарима (Лика) 1955. године забележио и синоним – „натресање“.⁸³⁸ У групи од неколико извођача

⁸³³ Један од испитаника средњег животног доба, рођен у Војводини, изјавио је да свој музички естетски критеријум гради и кроз „бачку музику“. Интересантно је да се „бачка песма“ везивала само за приватни простор, док је лички музички језик негован на приватном, а посебно на јавном исказивању сопственог музичког идиома.

⁸³⁴ Удвајање басовог тона пратње често је у Лици: Јерко Вежић, *нав. дело*, 11.

⁸³⁵ Винко Жганец је забележио „розгалице“ у Оточару 1955. године (*IEF CD 233*), док се „ојкан“ може чути у аудио-записима Вида Богуре (*IEF CD 454*) и Крешимира Галина (*IEF CD 668*).

⁸³⁶ Куба је забележио двогласно извођење „розгања“, Херцигоња трогласно (чини га секундни сазвук пратње и солисте чија се мелодика издиже изнад пратње), а Стјепан Степанов једноглас и двоглас: Лудвик Куба, *нав. дело*, 345; Nikola Hercigonja, *нав. дело*, 72; Стјепан Степанов, *нав. дело*, 1956, 13054.

⁸³⁷ Према: Јерко Вежић, *нав. дело*, 12.

⁸³⁸ Казивачи Винка Жганца били су мушкарци рођени крајем XIX века: *IEF CD 233/43*.

двојица солиста имају различите улоге у креирању напева: први почиње песму речитативним исказом, а други прихвата и „розга“ уз пратњу осталих певача. Осим назива за особен начин гласовног изражавања, Личани у Војводини користе термине „ојка“⁸³⁹ за првог солисту и „розга“ за другог. Заборављање појмова везаних за вокалну праксу резултанта је њеног све мањег присуства у савременом тренутку. Већина испитаника није умела да изведе „розгалице“, тако да је при опсервацији личког певачког наслеђа у Војводини забележен само један напев у Бачком Грачацу (пр. бр. 212).

„Ојкан“ представља најпопуларнији вид певања код Личана у војвођанским насељима и заступљен је у репертоару свих певачких група. Према речима саговорника, „ојкане пуно људи и сад пева а розгају само старији, али све мање“. Безић је „ојкан“ тумачио као синоним за певање „на бас“, чији је први нотни запис урадио Винко Жганец 1950. године.⁸⁴⁰ У вокалној пракси Личана из Војводине „ојкан“ је схваћен двојачко. Најчешће представља одређени мелодијски образац родољубивог садржаја са првим стихом „Ој, ојкане, пјесмо моја мила“ (пр. бр. 221-224). Према сведочењу Мире Мандић из Бачког Грачаца поменути назив се односио на модел који је био типичан за мушко извођење песама „на бас“. Наводи саговорника из Банатског Карађорђева такође су потврдили да је „ојкан“ у прошлости означавао новији певачки слој, познатији као певање „на бас“. Певачи из Бачког Брестовца су појам „ојкан“ повезали са почетним слогом „ој“ претпевног рефрена песме. Певање „на ојкан“, на селима и прелима, подразумева импровизацију текста који настаје као плод контекста, односно конкретне друштвене ситуације. Садржај креира певач који има улогу солисте при певању и централне личности у самом извођачком процесу. Иако су „ојкана“ некада певали само мушкарци, данас га изводе и жене.

Као што је већ напоменуто, део термилошке основе личког вокалног дијалекта представља и широко распрострањен термин „на бас“, којим се означава новији вид извођења. Речима „Ајмо зеро басирати!“ почињао је позив на извођење песама новијег музичког слоја у којима је „почимач“ солиста који започиње, док остали „басирају“. Термилошка опозиција првог и другог гласа одликава и њихову функцију у извођачком процесу у коме солиста „води“ или „гуни напрво“ (гуни-гони), а остали „прате“. У Апатину за жену која почиње песму постоји и назив „започималка“, којим се директно денотира њена функција у извођачком процесу. Специфичан начин певања песама „на бас“ представљају „лички бећарци“, који нису настали под утицајем сличних форми у Војводини, већ представљају особену творевину личког музичког простора.

У Лици, као и у Војводини, песме „на бас“ су могле да се изводе и уз пратњу „дангубице“, што није императив.⁸⁴¹ Вокално-инструменталну праксу негују искључиво мушкарци, а најуспешнија је певачка група из Бачког Грачаца. Извођачи из Банатског Карађорђева такође певају уз тамбуру, али се током извођења тоналитет инструмента не слаже са певањем (услед старости певача и немогућности да

⁸³⁹ За првог солисту Жганец је у Лици забележио термин – „назива“: *IEF CD 233/43*.

⁸⁴⁰ Према: *Vinko Žganec, нав. дело*, 11.

⁸⁴¹ Поред назива „дангубица“ у Лици се користи и термин „кутеревке“, што потврђује тонска грађа Крешимира Галина: *IEF CD 667/2*.

интонирају у тоналитету тамбуре), па су напеви приликом истраживања изведени двојако: уз тамбуру и без ње.

У низу појмова који су плод народног музицирања спада и термин „арија“, који се односи на разноврсност мелодијског модела. Сведена термилошка равн сведочи о разградњи спектра термина који су коришћени и, према речима саговорника, декаденцији вокалног дијалекта који се у односу на остале динарске групе најбрже деградирао.

10. 2. Поетски кôд

Разврставањем поетских садржаја песама личног становништва у Војводини одређено је неколико група међу којима су: божићне (пр. бр. 195-197), вучарска (пр. бр. 198), жетелачка (пр. бр. 199), прелске (пр. бр. 200-201), сватовске (пр. бр. 202-206), песме уз игру (207-211), љубавне (пр. бр. 212-219) и родољубиве песме (пр. бр. 220-224). Од укупно тридесет напева који у прилогу илуструју лички вокални дијалекат, двадесет седам су транскрипције са сопствених теренских истраживања, а три су преузете из рада Весне Ивков (пр. бр. 214, 215 и 220).⁸⁴²

Иако Личани, како сами процењују, нису били „нарочити верници“ након Другог светског рата – „у време Тите“, памте бројне забране везане за обављање религијских обреда. И поред тога, задржано је празновање Бадњег дана, Божића и Малог Божића. У групу божићних песама сврстани су напеви који се изводе за Божић (пр. бр. 195 и 197) и Мали Божић. Прослављање Бадњег дана и Божића у Војводини временом се доста изменило у односу на Лику.⁸⁴³ У Банатском Карађорђеву, у које су Личани дошли после Првог светског рата, забележена је и песма уз обичај „коринђање“.⁸⁴⁴ Ради се о пракси типичној за староседелачко становништво у Војводини, коју су у процесу акултурације прихватили и Личани.⁸⁴⁵ Саговорници рођени између два светска рата су „коринђали“ као деца тврдећи да је то „лички обичај“. Међутим, информатори досељени из Лике деведесетих година прошлог века негирали су постојање „коринђања“ у матици. Овај обичај не препознају као своју праксу ни саговорници из других војвођанских села настањених Личанима, што

⁸⁴² Видети: Vesna Ivkov, *нав. дело*, рг. бр. 15, 20 и 27.

⁸⁴³ Према казивањима Личана из Војводине, у њиховим селима је становништво секло велики бадњак који се палио код цркве и са кога је свако узимао по гранчицу за кућу. Саговорници који су 1995. године досељени из Лике навели су да су газда куће и унук ишли да секу храстово дрво за бадњак. До данас је сачуван обичај паљења бадњака код цркве, припремања посне хране (паленте и пасуља), уношења сламе у кућу и бацање ораха и лешника на под просторије у којој се вечера. Услед модернизације сеоског живота, више се не практикује вечера на „столици“ (округлом столу) и коришћење дрвених посуда и прибора (нпр. дрвене чаше – „букаре“ итд.). У Лици су младе невесте ишле рано ујутру на Божић да донесу воду, што се у Војводини не ради. Међутим, и даље се на Божић једе цицвара која се кува од кукурузног брашна и баче – врсте младог сира. Више се не практикује ни паљење свећа кроз које се пуштала стока, што је у Лици била обавезна активност. Старији мештани Банатског Карађорђева на Божић су јахали на коњима кроз село показујући своје умеће.

⁸⁴⁴ У Банатском Карађорђеву су коринђала деца од 5-15 година певајући пригодне песме од куће до куће, а заузврат су добијали поклоне у виду ораха или колачића.

⁸⁴⁵ Коринђање је обичај који су некада изводили одрасли, али је временом ушао у дечји репертоар и има свој континуитет у извођењу Срба у Војводини: Селена Ракочевећ, *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002, 21-22.

усмерава на размишљање да се ради о усамљеном случају у Банатском Карађорђеву. Тако се „коринђање“, које је постало део репертоара личког становништва, може сматрати последицом дужег континуираног контакта са новом средином и прихватања њених културних садржаја. Текстови личких коринђашких песама по својим поетским карактеристикама одговарају садржајима који су записани од староседелачког војвођанског становништва:⁸⁴⁶

Ја сам мали коринђаш,
дај ми, газда, што имаш:
вина, ракије, Божић је пред капије!
Ако нећеш ништа дати,
ја ћу Божић оћерати!

или

Ја сам мали Ива,
трчим преко њива.
Њиве се зелене,
газде се веселе.
Дај ми, газда, ора,
тако бити мора.
Ако нећеш ништа дати,
ја ћу Божић оћерати!

Мали Божић који се прослављао седам дана након Божића, одавно се не празнује у Војводини, јер је његово светковање везано и за специфичан начин привређивања. У Лици се жито вршило на „гумну“, тако да је централни догађај у оквиру Малог Божића везан за спољашњи простор. Читава обредна активност обављала се у јутарњим часовима, конотирајући жељу за плодношћу и родом жита. Растурање сламе и ношење печеног хлеба који се бацао „птици богомољки“ указује на смисао обреда.⁸⁴⁷ Око стожера,⁸⁴⁸ који је био на центру гумна, играло се *лично коло* са командама и без музичке пратње. Игра, која је подразумевала пуно скокова, конотира жељу за просперитетом – „да све расте и буја“. Иако се још увек памте игре извођене том приликом, песме нису део сећања казивача из личких села у Војводини, тако да је забележен само један напев (пр. бр. 196). Поетски садржај исказан у римованом десетерачком дистиху сублимира темпорални, локативни и акциони план обреда конотирајући идеју обреда везану за плодност:

⁸⁴⁶ Упоредити са: Селена Ракочевић, *нав. дело*, 21-23.

⁸⁴⁷ Док се хлеб намењен „птици богомољки“ растурао по „гумну“ изговарале су се речи: „Ово птици богомољци, која Бога моли да нам поље роди, да нам буде клас и велики сноп“.

⁸⁴⁸ Стожер је дрво за које су се качили коњи који су газили жито.

Гумно моје о Божићу Малом,
даривам те ја крувом и сламом.

Међу жанровима који припадају обредима зимског полугођа спадају и напеви које су певали мушкарци носећи кожу убијеног вука. Вучарске песме, некада распрострањене у Лици, у Војводини изводе само певачи из Бачког Грачаца (пр. бр. 198). Они су напеве научили у родном крају, али их у Војводини практикују у оквиру сценске адаптације обичаја, као и у другим приликама.⁸⁴⁹ Поетска раван је конципирана у виду комбинације шестерца, седмерца и осмерца и најчешће је прати свирка на тамбури. Њен садржај, који денотира жанр и има конотативно својство исказано у жељи за обезбеђивањем заштите од вукова, кореспондира са сличним примерима у матици.⁸⁵⁰

Сагледавајући циклус годишњих обичаја који су прослављани у Лици уочава се њихова готово потпуна редукција на територији Војводине. Светковање Лазареве суботе,⁸⁵¹ Петровдана и других празника, више се не одвија на исти начин као у матици. Изостају и сајмови као значајни скупови на којима се остваривао социјални контакт, уз важну улогу музике и игре. У групи песама које су одраз годишњих активности човека, сврстан је један пример извођен на жетви (пр. бр. 199) и напеви везани за јесења и зимска прела (пр. бр. 200-201). Својим садржајем, а посебно индексичким својством првог стиха, денотира се сам жанр и функција песме.

Пратећи поетске оквире који су се односили на животни циклус мора се приметити потпуно одсуство песама везаних за детињство и тужбалица. Успаванки се данас нико не сећа, мада је већина казивача потврдила њихово извођење у прошлости. У току истраживачког рада прикупљено је само неколико сватовских примера, међу којима значајну улогу имају „лички бећарци“ (пр. бр. 204-206).⁸⁵² Њихова улога на свадби посебно је била значајна у тренутку када се за свечаним ручком доведе млада до стола, а свадбено весеље достигне кулминацију.⁸⁵³ У оквиру сведене једнодневне сватовске светковине, поред бећараца сватови су певали и друге садржаје прикладне

⁸⁴⁹ Из разговора са саговорницима прикупљена су сазнања да се у Лици „пуно вучарило“. Поворка мушкараца који су носили вучју кожу напуњену сламом обилазила је све куће у селу у току зимског периода. Кад би се среле две групе вучара, долазило је до туче и отимања плена. Мушкарци су играли око вука, скакали без музике и „окретали га“, окрећући леђа ка центру кола. Домаћица и младе жене из куће испред које се певало и играло даровале су чланове поворке јајима, сланином и другим намирницама.

⁸⁵⁰ Вучарско певање снимео је и Винко Жганец у Пољицама 1955. године од Јосе Јерковића (рођеног 1898), са сличним поетским текстом као што је забележено код Личана у Војводини: *IEF CD 233/65*.

⁸⁵¹ Уочи Лазареве суботе, односно младе недеље, Личани су терали змије „пеком и машицама“ око куће изговарајући текст: „Бјежи змија плазара, ево светог Лазара и он носи кључе да ти главу стуче!“ Тада су паљене и ватре које је омладина прескакала, па се може претпоставити да је и том приликом песма и игра имала значајно место. Низ радњи практикованих у току овог празника имале су за циљ да заштите људе од змија.

⁸⁵² Сагледавањем генезе назива „бећарац“ Ана Матовић је популарну поетску и музичку форму повезала са војницима који су чували Војну границу: Ана Матовић, *Бећарац у Војводини*, Матица српска, Нови Сад, 1989, 9-15.

⁸⁵³ Бећарац се и код војвођанског староседелачког становништва највише изводио на свадби: Ана Матовић, *нав. дело*, 23.

одређеном тренутку и обликоване у римовани десетерачки дистих (пр. бр. 202 и 203).⁸⁵⁴ Сижеи песама су карактеристични по опису акционог текста, реквизита, главних актера и др., чиме се сви елементи обреда повезују у јединство:

Свекрвице, отварај капију,
водимо ти снају најмилију...
Свекрви сам даровала рубац,
она мени сина и пољубац... (пр. бр. 202)

Ој, ђевере, напољу је роса,
чувај младу да не иде боса.

Према наводима Ивана Иванчана песме уз игру Личана у Војводини новијег су порекла, а распрострањене су и у другим крајевима.⁸⁵⁵ У том погледу су и версификационе равни напева разнородне, од седмерца (пр. бр. 209), осмераца (пр. бр. 207 и 210), до комбинације шестерца и седмерца (пр. бр. 208 и 211). Синтагматски низови стихова и рефрена у току мелострофе показују изразиту опозицију у дужини, остварујући на тај начин хетерометричност.

Љубавне песме (пр. бр. 212-219) грађене су на асиметричном десетерцу (пр. бр. 212, 213, 214, 215, 217, 218 и 219), осим једног напева који у основи има седмерац (пр. бр. 216). Песма љубавне тематике, која је изведена у форми „розгалице“ (пр. бр. 212), поседује идентичан припев као „розгалица“ коју је у Лици записао Стјепан Степанов 1955. године.⁸⁵⁶ Сви примери кроз сажету форму римованог двостиха носе јасне поруке којима се језгровито исказује жељена мисао и емоција у комуникативном процесу. Међу поетским текстовима чији је аутор анониман налази се и песма коју је осмислила Мира Чанковић из Апатина (пр. бр. 217). Она је на већ познати мелодијски образац, који укључује и рефрен сенек де... (као и у пр. бр. 213), „спевала“ текст који описује њен девојачки живот. Кроз поетску слику описала је себе као неудату девојку жељну љубави, стављајући сопствени, индивидуални печат у оквиру познатих општих форми (позната мелодија и садржај исказан у римованом десетерачком дистиху):

Аој, моје четрдесет двије,
још се срце наљубило није... (пр. бр. 217)

⁸⁵⁴ Личка свадба је, услед немаштине и честог „бежања“ девојака, трајала само један дан. Поред тога, склапање брака се остваривало уз помоћ посредника, на што једноставнији начин. Доминантну улогу на свадби имали су мушкарци који су са старим сватом, барјактаром и девером одлазили по младу. Поред уобичајених радњи које се састоје у извођењу лажних невеста и куповини младе, није било посебних ритуала. Интересантно је да се сватовска поворка кретала од младине ка младожењиној кући искључиво касно ноћу. При доласку у нови дом следило је „паљење свекрве“, односно њене сукње (због урока) и игра младе и свекрве као провера да ли је невеста „шепава“.

⁸⁵⁵ О томе више видети у: Ivan Ivančan, *нав. дело*, 14-17.

⁸⁵⁶ Видети у: Стјепан Степанов, *нав. дело*, 1955, пр. бр. 85.

Родољубиве песме (пр. бр. 220-224) са десетерачком метриком стиха у римованом дистиху поседују уобичајене мотиве везане за жанр, који у средиште ставља однос према завичају. Индексичка вредност првог стиха директно указује на жанр песме:

Авој, Лико, ми те остависмо,
ал' те никад не заборависмо. (пр. бр. 220)

Далеко смо од свог родног краја,
још нас само ова пјесма спаја. (пр. бр. 221)

Синтетичким погледом на метрику стиха личких напева уочава се изразита улога асиметричног десетерца који је заступљен у укупно 22 примера (пр. бр. 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223 и 224). У готово незнатној мери су присутне остале версификационе могућности, попут седмерца (пр. бр. 209 и 216), осмерца (пр. бр. 207 и 210), или у комбинацији стихова (шестерац, седмерац и осмерац у пр. бр. 198; шестерац и седмерац у пр. бр. 208 и 211; петерац, седмерац и осмерац у пр. бр. 195). Усложњавање поетског тока умногоне поспешује појава рефрена, чији се преглед може пратити кроз жанрове:

Песме са прела:

претпев – ој (пр. бр. 200)

Сватовске песме

упев – јој (пр. бр. 206)

припев – и, ху (пр. бр. 204)

Песме уз игру:

припев – трчи кући, питај маме
бил' те дала за ме',
трчи кући, питај маме,
бил' те дала за ме'. (пр. бр. 207)

припев – марама је марама
док се не поруби,
дјевојка је дјевојка
док се не пољуби. (пр. бр. 171)

припев – да види свога драгана,
да види свога драгана (пр. бр. 210)

припев – некад тата, некад мама,
некад тата, некад мама
а највише сама,
некад тата, некад мама,
а највише сама. (пр. бр. 211)

упев и припев – а ја њега нећу, за другим умрећу. (пр. бр. 208)

Љубавне песме:

припев – сенек де, нек се не да,
не би смјела,
кара, карађо, ђуле, филе, мој. (пр. бр. 213)

претпев – ој (пр. бр. 215)

упев – ој (пр. бр. 215)

упев – миле мој (пр. бр. 218)

припев – јој (пр. бр. 218)

упев – ђидо, ђидо (пр. бр. 219)

припев – ај, море, ђидијо (пр. бр. 219)

упев – леп момак, лепа ја (пр. бр. 216)

припев – леп момак, лепа ја (пр. бр. 216)

претпев – ај (пр. бр. 212)

упев – ој, 'оди куме, да до тебе дођем (пр. бр. 212)

припев – перјато, расперјато,
гранато, разгранато,
дјевојко, шећер јабуко,
дјевојко, шећер јабуко. (пр. бр. 212)⁸⁵⁷

Родољубиве песме:

претпев – ој, ој (пр. бр. 221)

⁸⁵⁷ Сличан рефрен налази се и на снимцима Винка Жганеца из Лике (1955. године): *IEF CD 668/52*.

упев – ој (пр. бр. 221)

претпев – ој (пр. бр. 223)

упев – ој (пр. бр. 223)

претпев – ој

упев – о, ој (пр. бр. 222 и 224)

Прегледом различитих рефренских могућности уочава се потпуно одсуство рефрена у божићним, вучарским и жетелачким песмама. На основу приказа свих рефрена у одговарајућим жанровима јасна је немогућност издвајања рефренских парадигми поетске слике. У оквиру већине песама уочава се фреквентност слога ој, који се попут лајтмотива среће на различитим позицијама у оквиру песама. Досадашња истраживања вокалне и плесне праксе у Лици указују на континуитет и популарност рефрена који почињу речима сенек де, нек се не да... (као и у примерима 213 и 217) и перјато, расперјато..., (као у примеру 212). Први рефрен апострофирао је Иван Иванчан као типичан за песме у колу у долини Гацке у Лици, док се код војвођанских Личана пева у оквиру љубавних садржаја.⁸⁵⁸ И други рефрен је такође забележен на подручју матице средином прошлог века у склопу љубавних песама, што је случај и у личком вокалном исказу у Војводини.⁸⁵⁹

10. 3. Музички кôд

Музичке карактеристике песама које изводе Личани у Војводини, на пољу обликовања мелострофе могу се испољити у више различитих могућности: од монотематских до вишетематских целина. Монотематске мелострофе ретко су изграђене само на бази једног стиха (означеног као **A** у пр. бр. 197, 199 итд.) и углавном се реализују понављањем уз мање (као нпр. **A A₁** у пр. бр. 206; **A A₁ A A₁** у пр. бр. 198;) или веће варирање музичке основе (нпр. **A Av** у пр. бр. 196, 202, 203, 214, 219, 220; **A Av A₁ A₂** у пр. бр. 204; **A Av Avv Avv₁** у пр. бр. 205 итд.). У једнотематски конструисаним мелострофама уобичајена је појава понављања једног стиха, посебно ако се тема излаже једном или два пута, нпр. **A – a₁ a₂, Av – a₁ a₂** (пр. бр. 196, 202, 203, 220). Код вишеструке репетитивности основне музичке мисли може се изложити и дистих, чиме се постиже контраст између поетске и музичке компоненте: **A – a₁ a₂, A₁ – b₁ b₂, A – a₁ a₂, A₁ – b₁ b₂** (пр. бр. 198), **A – a₁ r₁ a₁ a₂ a₂, A₁ – b₁ b₁ b₂ b₂** (пр. бр. 206), **A – a₁ a₂, Av – a₁ a₂ A₁ – b₁ b₂, A₂ – b₁ b₂** (пр. бр. 204), **A – a₁ a₂, Av – a₁ a₂, Avv – b₁ b₂, Avv₁ – b₁ b₂** (пр. бр. 205) итд. Поједине мелострофе у којима се текст сегментира тако да се сваки чланак стиха понавља,

⁸⁵⁸ Према: Ivan Ivančan, *нав. дело*, 9.

⁸⁵⁹ На основу до сада доступних података овај рефрен се среће на снимцима Винка Жганеца из Лике, из 1955. године (*IEF CD 668/52*), и у грађи Стјепана Степанова: *нав. дело*, 1956, пр. бр. 85.

музичка целина **A** обухвата текстуалну сегментацију $a_1 a_1$, а део **B** – $a_2 a_2$ (пр. бр. 197, 199, 201). У примерима чија је метроритмичка основа слободна могу се сагледати и друге комбинације чланака стиха и рефрена као делова већих музичких ознака (нпр. **A** – $r_1 a_1 r_1$, **B** – $a_1 a_2$ у пр. бр. 223; **A** – $r_1 a_1 r_2$, **B** – $a_1 a_2$ у пр. бр. 224 итд.). Битематске мелострофе, поред базичног обликовања **A B** (као у пр. бр. 200 итд.), садрже и рад са музичким темама и уношењем већих или мањих измена (пр. бр. 207, 221 итд.). Контрастна музичка тема може представљати обогаћење поетске основе која је у оквиру мелострофе заснована на понављању једног стиха **A** – $r_1 a_1 a_2$, **B** – $a_1 a_2$ (пр. бр. 200). Сложенији начини обликовања мелострофе исходе из коришћења рефрена у виду припева **A A₁ B(R) B(R)** (у пр. бр. 207, 210, 213), што у појединим случајевима резултира појавом три тематска језгра **A B C** (у пр. бр. 208, 211, 216, 217). Ова појава посебно је честа у песмама уз игру и у напевима љубавног садржаја. Најсложенију обликотворну целину представља начин излагања музичко-поетског садржаја „розгалице“ **A – $r_1 a_1 a_2$, Av – $b_1 b_2$, B – $c_1 c_2 r_2$, C – r_2 , D – $a_1 a_2$, D₁ – $b_1 b_2$, C – r_2 , E – $r_3 r_4$, F – $r_5 r_6$, G – $r_7 r_8$, G – $r_7 r_8$** (пр. бр. 212). Синтагматски низ стихова и сложене рефренске структуре резултирао је ланцем у коме је „розгање“, иако изведено на једном слогу, због дужине трајања означено као део облика – **C**. У оквиру сложене текстуалне целине специфично потресање гласом делује као пребацивач из почетног поетског излагања првог солисте у излагање другог солисте и касније између основног текста песме и рефрена.

Хетероритмички принцип преовладава у напевима досељеника из Лике и углавном се реализује у *parlando rubato* метроритмичкој организацији (пр. бр. 196, 197, 199, 200, 201, 203, 206, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223 и 224). Силабички конципирани напеви исказани су у двочетвртинској мери и заступљени у песмама уз игру (пр. бр. 195, 198, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211 и 218). Њихова основна ритмичка пулсација повезана је са ритмом корака, са којим чини нераскидиво јединство.

Основна градивна метроритмичка јединица заснована је на четворосложној целини која се најчешће ритмизује осминским покретом, док су друге ритмичке комбинације ређе. Иако се у осталим примерима не може успоставити закономерност протока метроритмичких вредности, запажа се смена дужих и краћих трајања.

♪ ♪ 195, 197, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 217

♪ ♪ ♪ 204, 220, 221

♪ ♪ ♪ 196, 202, 203

♪ ♪ ♪ ♪ 207, 218

Услед изразите хетероритмичности веома је тешко издвојити синтагматске ланце који би се могли окарактерисати као јединице вишег реда. Једини низ који се може успоставити као заједнички за неколико напева представља ритмичку окосницу асиметричног десетерца:

♪ ♪ ♪ ' ♪ ♪ ♪ ♪ 196, 202, 203, 211

И поред изразите хетероритмичности, у оквиру доминантне десетерачке основе често долази до продужења последњег (пр. бр. 198, 202, 203, 204, 205, 216 итд.) или претпоследњег и последњег слога (пр. бр. 197, 199, 201, 213, 214, 220, 222 итд.). Као закономерност метроритмичке шеме бећараца јавља се ритмичка фигура синкопе, којом се ритмизују последња

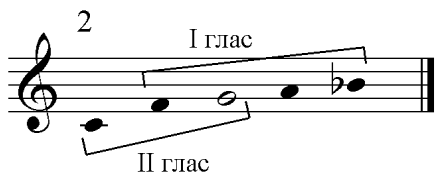
три слога десетерачке структуре (пр. бр. 204, 205 и 206), по чему се разликује од војвођанског бећарца.⁸⁶⁰

Амбитуси песама које илуструју лички дијалекат махом су широки, услед доминантно двогласног извођења. Тонски потенцијал напева може се исказати у неколико низова, од којих је први везан за једногласно изведен коринђашки напев (пр. бр. 195). Његов амбитус се креће у оквиру велике сексте $1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2$ и представља најужи тонски оквир прикупљених мелодија (пр. бр. 195).



пр. бр. 195

Узимајући у обзир већину напева, који се изводе двогласно – „на бас“, запажа се више различитих тонских образаца добијених сумирањем оба гласа. У оквиру обима мале септима остварује се други по величини тонски низ $2 - c^1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1$. Укупни потенцијал заступљен у првом гласу исказан је у оквиру дурског тетра хорда $f^1 - g^1 - a^1 - b^1$, а у другом у тритонском низу $c^1 - f^1 - g^1$. Међутим, само један напев је базиран на исказаном низу и припада песми коју су изводиле вучарске поворке (пр. бр. 198).



пр. бр. 198

Проширењем претходног тонског поља добија се један од заступљенијих оквира певања „на бас“, који се креће у распону октаве $3 - c^1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2$. Први глас двогласног извођења подразумева пентакордални низ $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2$ (само пример бр. 203 поседује и ниско интонирани хиперфиналис), док се у другом гласу реализују две могућности. Једна се одвија на тритонској основи $c^1 - f^1 - g^1$ (пр. бр. 196, 202, 203, 213, 214, 215), а друга на тетратонској $c^1 - f^1 - g^1 - a^1$ (пр. бр. 197, 207, 208 и 220).



пр. бр. 196, 197, 202, 203, 207, 208, 213,
214, 215, 220

Четврти тонски образац јавља се у обиму ноне $4 - c^1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - des^2$, тако да се први глас обликује на бази мале сексте $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - des^2$, док се други глас остварује у оквиру низа $c^1 - f^1 - g^1 - a^1$ (пр. бр. 199 и 200) или $c^1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1$ (пр. бр. 204).

⁸⁶⁰ Код војвођанског бећарца последња два слога се ритмизују четвртинама: Ана Матовић, *нав дело*, 41.

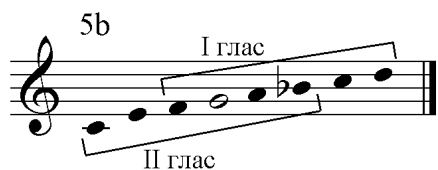


пр. бр. 199, 200, 204

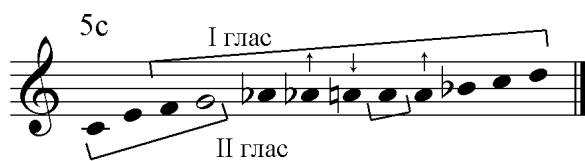
Најфреквентнији тонски оквир образује се на три различита начина. Прва могућност његове реализације подразумева висине у оквиру ноне **5a** – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$ (ниско *a* поседује само један пример – бр. 216), кроз чији се спектар остварују варијанте другог гласа $c^1-f^1-g^1$ (пр. бр. 201, 206, 217, 221, 222, 223, 224) и $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 205, 216, 218, 219). Друга могућност заступљена је само у једном примеру и, у односу на претходну комбинацију, укључује висину *e* у укупној структури низа **5b** – $c^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$ (пр. бр. 209). Варијанта овог обрасца јавља се у облику хроматског низа који је остварен само у једном примеру „розгалице“ (пр. бр. 212).



пр. бр. 201, 205, 206, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224

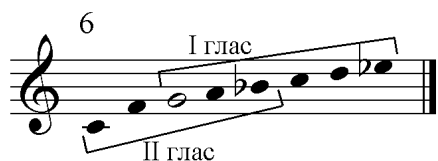


пр. бр. 209



пр. бр. 212

Тонски оквир, означен као шести у приказаном прегледу, представља основу реализације мелодике само једног напева (пр. бр. 210) **6** – $c^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-es^2$. Двоглас се остварује у пољу исказаног тонског ланца, тако да су мелодије оба гласа, појединачно гледано, засноване на ширем амбитусу. Први се креће у обиму мале сексте $g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-es^2$, а други мале септима $c^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1$.



пр. бр. 210

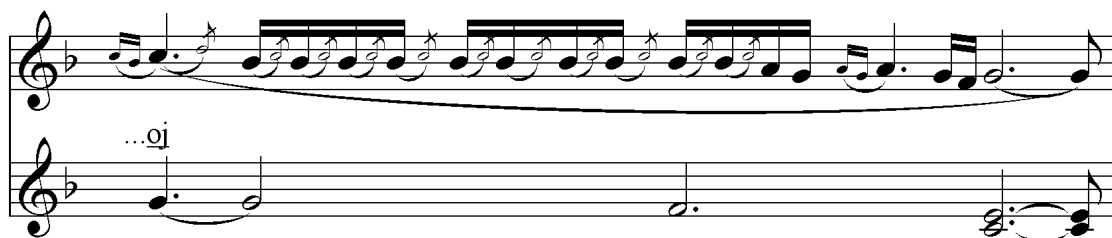
Најшири тонски амбитус одвија се у распону дециме 7 – $c^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-e^2$ и заступљен је само у једном примеру песме уз игру (пр. бр. 211). Садржај првог гласа има у основи велику септиму ($f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-e^2$), а другог малу ($c^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1$).



пр. бр. 211

Примери личког певања, забележени у војвођанским насељима, изведени су двогласно, осим једног коринђашког напева (пр. бр. 195), који је једногласан. Све двогласне песме припадају новијем начину извођења – „на бас“, изузев „розгалице“ која, иако садржи каденцијалне формуле као код песама „на бас“, поседује елементе старијег стила (пр. бр. 212).⁸⁶¹ Њена специфичност се огледа у организацији напева која обухвата почетни, набрајајући наступ првог солисте, а затим контрастни застој музичког тока, уз извођење другог солисте који „розга“. У синтагматском следу други солиста поново пева део напева који је хомофоне структуре, прекидајући га још једним „розгањем“ које има улогу пребацивача у завршни припев. Личке „розгалице“ представљају комбинацију старијих и новијих музичких појава. Под старијом творевином подразумева се дуго и развучено треперење гласа другог солисте на слогу „ој“, а под новијом терцни и квинтни сазвучи (са повременим трогласом). Сегменте напева који садрже специфично потресање гласом карактерише мелодијски покрет наниже у деоници првог гласа:

Сегмент из пр. бр. 212



Почетни сазвук при двогласном извођењу личких напева, у тренутку када солиста заврши уводно излагање, најчешће је терца или кварта. У медијалним деловима мелодијског тока доминантни терцни интервал смењује се са повременим секундним, квартним или унисоно сазвучима, који су најчешће резултанта бочних померања. Паралелна кретања су изразито терцна, а ређе се из терце успоставља кварта или секунда:

⁸⁶¹ Безић је забележио сличну појаву у Лици: Jerko Bezić, *нав. дело*, 8.

Сегмент из пр. бр. 209 (паралелно терцно кретање)

...ај - те, цу - ре, ај - те ви ку - ку - њеш - ће и - гра - ти...

Сегмент из пр. бр. 208 (паралелно кретање из терце у кварту)

...а ја ње - га не - ћу за дру - гим у - мре - ћу...

Већ је указано на изразиту хомофону фактуру личких напева, која је повремено прожета трогласом. Вишеглас омогућава широки амбитус у оквиру кога се креће мелодијска кривуља, а троглас је плод паралелних или бочних покрета и испољава се у виду дурског квинтакорда или квартсектакорда.⁸⁶²

Сегмент из пр. бр. 220

...о - ста - ви - смо, а - вој, Ли - ко...

Сегмент из пр. бр. 216

...Леп мо - мак ле - па ја, пи - јан по - ђо од гра - да.

⁸⁶² Трогласно извођење делова музичког тока стандардна је појава у певању Срба из Лике: Vesna Ivkov, *нав. дело*, 20.

Полукаденцијални и каденцијални обрти представљају мелодијски покрет из терце у квинту (сегмент из пр. бр. 209) или из секунде у завршни квинтни сазвук (сегмент из пр. бр. 206).⁸⁶³ Мали број напева садржи каденцијални склоп у оквиру кога се гласови крећу из унисона у квинту (сегмент из пр. бр. 211). У ретким случајевима крајњи сазвук мелострофе може бити и дурски квинтакорд као начин успостављања функционалног музичког мишљења, сегмент из пр. бр. 205).⁸⁶⁴ Евидентно је да се трогласно изведени делови мелодијског тока позиционирају не само у медијалним, већ и у каденцијалним деловима мелострофе.

Сегмент из пр. бр. 209 (завршетак мелострофе покретом из терце у квинту)

...ку - ку-њеш-ће и-гра-ти.

Сегмент из пр. бр. 206 (завршетак мелострофе покретом из секунде у квинту)

...ни - сам ни ви-ди-о.

Сегмент из пр. бр. 211 (завршетак мелострофе из унисона у квинту)

...а нај-ви-ше са-ма.

⁸⁶³ Звучна грађа из Лике коју је анализирао Безић такође поседује квинтне завршетке, али и каденце у великој терци или унисону, којих нема у песмама Личана из Војводине: Jerko Bezic, *нав. дело*, 8.

⁸⁶⁴ Димитрије Големовић је указао на специфичне завршетке песама „на бас“ као на утицаје западноевропске традиције и хармонског начина мишљења: „Српско двогласно певање 2 (облици – порекло – развој)“, *Нови звук*, 9, Београд, 1997, 26.

Сегмент из пр. бр. 205 (завршетак мелострофе у трозвуку)



Сагледавањем мелодијских особености личких напева тешко је успоставити корелацију међу појединим напевима. Парадигма личког вокалног дијалекта представља модел који певачи именују као „лички ојкан“.⁸⁶⁵ Његова структура исказује симболизацију личког музичког идентитета препознатљивог код Личана у Војводини и Лици.⁸⁶⁶ И друге динарске групе идентификују овај модел као „типично лички начин певања“. Већина примера чија мелодика исходи из модела припадају групи родољубивих песама (пр. бр. 221-224), осим једног који је љубавне тематике (пр. бр. 215). Поетски садржаји родољубивих песама су сродни, најчешће са заједничким почетним стихом „Ој, ојкане, личка пјесмо мила“. Десетерачка версификациона основа сегментирана је интерполирањем рефрена, тако да укупни текстуални низ има форму $r_1 a_1 r_2 a_1 a_2$. У оквиру амбитуса који је исказан кроз интервал ноне – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$, остварује се слободна метроритмичка основа. Први глас се креће у амбитусу велике сексте и подразумева тонски низ $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$, а други је једноставне тонске основе $c^1-f^1-g^1$. Мелодијска реализација модела подразумева почетно таласастогибање, уз накнадна два достизања кулминације у виду кретања до највишег тона укупног низа. Први климакс се остварује поступним кретањем, а други скоком након кога следи благо спуштање до финалиса:

Мелодијски модел бр. 1



У оквиру другог модела налазе се примери који по својој поетској компоненти улазе у оквир сватовских (пр. бр. 202 и 203), божићних (пр. бр. 196) и љубавних песама (пр. бр. 214). Мелострофа је сачињена од понављања десетерачког стиха, тако да се добија једноставан синтагматски редослед чланака $a_1 a_2 a_1 a_2$. Тонски оквир испољен је у октавном низу $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$. Метроритмичка окосница исходи из најтипичнијег следа десетерачке структуре $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ (пр. бр. 196, 202 и 203). Покретачки импулс мелодије произилази из иницијалног разлагања дурског трозвука, након кога следи поступно спуштање наниже, те мелодијског скока са поновним досезањем највишег тона мелодије и поступног смирења.

⁸⁶⁵ На значај овог модела указала је и Весна Ивков у свом раду: Vesna Ivkov, *нав. дело*, 25.

⁸⁶⁶ Поетске и мелодијске варијанте овог модела заступљене су и у вокалној пракси Лике, нпр.: Крешимир Галин, *IEF CD 668/23*.

Мелодијски модел бр. 2



Трећу групу сродних примера чине напеви једне жетелачке (пр. бр. 199) и две прелске песме (пр. бр. 200 и 201). У оквиру мелострофе асиметрични десетерац се излаже тако да се два пута изложи први чланак стиха, а онда два пута други чланак $a_1 a_1 a_2 a_2$ (осим у примеру 200, у коме се јавља претпевни рефрен). Мелодика модела се развија на бази амбитуса у оквиру ноне $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$. Иницијално понављање једне тонске висине смењује таласасто кретање до завршног сегмента, који почиње терцним скоком навише и смирењем на финалису. *Parlando rubato* систем резултира слободним извођењем са продужењем претпоследњег и последњег слога.

Мелодијски модел бр. 3

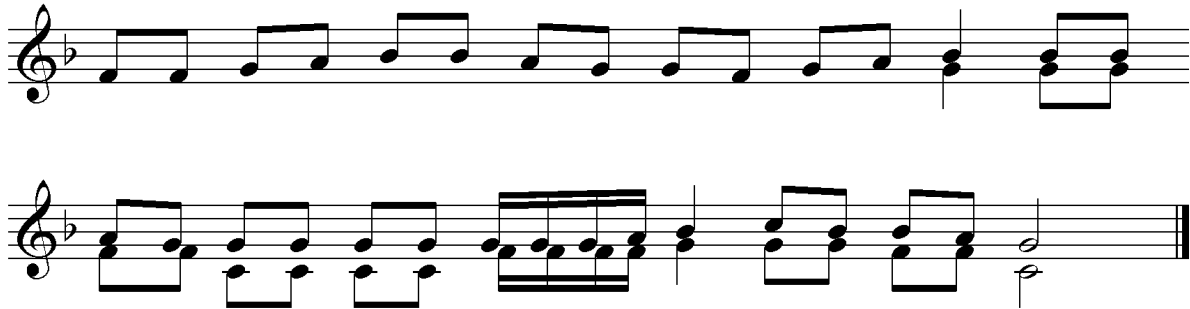


Мелодијску сродност показују и два напева „личког бећарца“ који се базира на дистиху са понављањем оба стиха десетерачке версификације $a_1 a_2 a_1 a_2 b_1 b_2 b_1 b_2$. У оквиру двочетвртинске мере и обима ноне развија се мелодика саздана од четири енергетске целине таласасте контуре. Сваки део облика повезан је са следећим терцним скоком навише, који на одређени начин има функцију иницијалног покрета. У групу бећараца сврстан је још један пример (пр. бр. 206) који није мелодијски близак четвртог моделу, али је његова поетска равна конципирана на основи дистиха $a_1 a_1 r_1 a_2 a_2 b_1 b_1 b_2 b_2$. Мелодика се одвија у силазним, поступним кретањима која се понављају у таласима.

Мелодијски модел бр. 4



У оквиру љубавних песама такође се може успоставити сродност два напева (пр. бр. 213 и 217). Њихова специфичност се огледа у излагању десетерачког стиха и дугог рефрена у виду припева **a1 a2 r1 r2 r3 r4 r5**. Бинарни однос се остварује кроз неједнаку дужину основног текста песме и припева, а мелодијска линија се креће поступно у оквиру тонског потенцијала $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$.



Поред песама које су сродне, готово половина преосталих примера показује хетерогеност у погледу мелодијског кретања. Такав је коринђашки напев јединствен у грађи личног вокалног дијалекта и, као што је речено, представља усвојену праксу српског староседелачког становништва у Војводини (пр. бр. 195). Сличне мелодијске варијанте „коринђања“, једноставне мелодике и са мало украсних тонова (или без њих), забележене су у Банату са израженим бинарним ритмом.⁸⁶⁷

Божихна песма (пр. бр. 197) која се не уклапа у постојеће мелодијуске обрасце садржи више силазних мелодијских покрета у оквиру октавног тонског низа $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$. Иако јединствене мелодике, поетски садржај је десетерачке версификације са текстуалном основом у којој се понавља сваки чланак стиха **a1 a1 a2 a2**.

Једини напев који су изводили вучари, базиран на хетерометричној поетској основи, нема сличне варијанте на подручју Војводине а, како је за сада познато, ни у матичним областима (пр. бр. 198). Извео га је Душан Бркљач (рођен 1934. године у Лици), који је песму и свирку на тамбури научио од својих старијих суграђана као дечак.⁸⁶⁸ Он живи у Бачком Брачацу и представља јединог казивача личног порекла који уз пратњу мушке певачке групе из села пева вучарску песму. Карактеристика напева огледа се у обрнуто пунктираној фигури (осмина и четвртина с тачком), која се као важан ритмички мотив понавља у току читавог напева.

Песме уз игру представљају примере који су, сваки за себе, јединствени у мелодијском погледу (пр. бр. 207-211). Неки од ових разнородних напева распрострањени су и у другим деловима Балкана и део су градског играчког репертоара који је прихваћен и у сеоским срединама.⁸⁶⁹ Тако се песма *Милица је вечерала* налази и у музичком наслеђу Баната,⁸⁷⁰

⁸⁶⁷ Видети: Селена Ракочевић, *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002, 139 (пр. бр. 3).

⁸⁶⁸ Идентичан пример од истог казивача забележио је и етномузиколог Нице Фрациле на аудио-издању: *Традиционална музика Срба у Војводини, Антологија, CD 1*, Одељење за сценске уметности и музику Матице српске, Академија уметности у Новом Саду, Завод за културу Војводине, Нови Сад, 2006, пр. бр. 7.

⁸⁶⁹ Видети у: Ivan Ivančan, *нав. дело*, 14-17; Desa Đorđević, *Narodne igre Šumadije i Pomoravlja*, Kulturno prosvjetni sabor Zagreb, Beograd, 1988, 124-133.

Срема⁸⁷¹ итд. Пример „Крушке, јабуке, грожђе“, такође је широко распрострањен, од Беле крајине⁸⁷² до појединих области у Румунији⁸⁷³ и централној Србији, где је позната као вокална пратња игри *заплет*.⁸⁷⁴ Широко је знана и популарна песма „Ајд’ на лево, брате Стево“, позната у неким областима као пратња извођењу игре *левакиња*,⁸⁷⁵ док песма „Селанчице малена“ (пр. бр. 211) кореспондира са варијантама из других области, које су део пратње истоименој игри.⁸⁷⁶

Међу песмама љубавног садржаја особени мелодијски ток има доста напева (пр. бр. 212, 216, 218 и 219), од којих је већина, изузев „розгалице“ (пр. бр. 212), новијег порекла. У оквиру ове групе је и популарна песма „Шта се чује иза брега“, чија мелодијска и поетска равн одговара варијанти записаној у румунском делу Баната.⁸⁷⁷

Родољубиве песме углавном кореспондирају у погледу остваривања мелодијске равни, изузев једног напева десетерачке версификационе структуре, која се понавља **a₁ a₂ a₁ a₂** (пр. бр. 220). Широки амбитус двогласно изведеног примера креће се у распону октаве. Иницијални и каденцијални сегмент има таласасту контуру, док се у медијалном одвијају два терцна скока у правцу навише. Овако остварени напев нема своје мелодијске варијанте међу до сада прикупљеном грађом од становништва личког порекла настањеног у Војводини.

Резултати аналитичког процеса указују на изразиту деконструкцију личког вокалног дијалекта чији музички систем показује високу пропустљивост. Од укупно тридесет напева, двадесет осам је изведено у стилу новије сеоске двогласне праксе. Очито је да се овај процес није одиграо само у Војводини, већ да је увелико захватио и Лику.⁸⁷⁸ Синтетисањем података везаних за лички вокални израз могу се издвојити особености поетског и музичког тока:

- десетерачке версификационе целине;
- римовани двостихови;
- битематски обликоване мелострофе;
- доминантна хетероритмичност напева;
- заступљеност песама великог амбитуса – до дециме;
- двогласно певање старијих („розгалице“) и новијих извођачких форми (певање „на бас“);
- „лички ојкан“ – најпопуларнији мелодијски модел;
- лички бећарац као специфичан начин певања, претежно на свадби;
- извођење у форте динамици.

⁸⁷⁰ Упоредити са примерима у раду: Селена Ракочевић, *нав. дело*, 302 (пр. бр. 287), 303 (пр. бр. 288).

⁸⁷¹ Према: Дајана Костић, *Мој Срем*, „Што је Срема и окол Срема“, *обичаји, песме и игре*, Савез аматера Стара Пазова, Стара Пазова, 2009, 313.

⁸⁷² Видети у: Сања Ранковић „Основне одлике српске вокалне праксе у Белој крајини“, *Историја и мистерија музике, у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије – монографије, св. 2., Катедра за музикологију, ФМУ, Београд, 2006, 225-238.

⁸⁷³ Према: Сава Л. Илић, *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији*, приредила Јелена Јовановић, Матица српска, одељење за сценске уметности и науку, САНУ, Нови Сад, 2006, 515 (пр. бр. 419)

⁸⁷⁴ У Шумадији и Поморављу постоји истоветан мелодијски образац уз пратњу песме „Опа, цупа, скочи“: *Desa Đorđević, нав. дело*, 131-132.

⁸⁷⁵ У Шумадији и Поморављу ова игра носи још и називе *левка, параћинка, осампутка*: *Desa Đorđević, нав. дело*, 124-126.

⁸⁷⁶ Идентичан пример записала је Деса Ђорђевић у Шумадији и Поморављу: *Desa Đorđević, нав. дело*, 126-128; Сава Илић у румунском делу Баната истоветну инструменталну мелодију: Сава Л. Илић, *нав. дело*, 514 (пр. бр. 418).

⁸⁷⁷ Варијанту овог примера записао је и Сава Илић у насељу Сенђураћ у румунском делу Баната. Исто, 243 (пр. бр. 171).

⁸⁷⁸ Видети: Jerko Bezić, *нав. дело*, 11.

11. БАНИЈСКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

Банија, као предеона целина Хрватске, представља област која се протеже од Сиска до Топуског и граничи се са Босном, Хунском долином и Посавином. Име регије настало је у време Војне крајине, почетком XVIII века, када је оформљена Банска Крајина под заповедништвом хрватског бана као војног команданта.⁸⁷⁹ У семантичком смислу Банија је пуковнија, односно капетанија и у време Војне крајине била је подељена на две регименте: глинску и унску. Насељавање Срба у овај предео може се пратити још од времена турске управе, а посебно у XVIII веку.⁸⁸⁰ Већинско становништво у току прошлог века било је српско, посебно у општини Двор на Уни, која је позиционирана на самој граници са Босном. Након Другог светског рата, а нарочито у време рата у Хрватској деведесетих година, највећи део српског становништва се преселио у северну Србију.⁸⁸¹ Многа банијска насеља која су насељавали Срби готово да су расељена, а у њих су досељени Хрвати из западне Босне.

Историјски период крајем XIX века, након окончања Берлинског мира (1878. године), пружио је могућност за прва истраживања банијског певања, која је у склопу ширих проучавања урадио Фрањо Кухач.⁸⁸² Исцрпније опсервације Баније и њеног музичког језика уследиле су тек након Другог светског рата. То је време када су отпочела сценска извођења народног стваралаштва и формирање културно-уметничких друштава, као и општинске, сеоске и републичке смотре фолклора.⁸⁸³ Бројна истраживања спроведена у послератном периоду остварили су фолклористи различитих профила: Иван Иванчан,⁸⁸⁴ Твртко Чубелић,⁸⁸⁵ Стјепан Стјепанов,⁸⁸⁶ Љубан Пјевалица,⁸⁸⁷ Љубан Маричић,⁸⁸⁸ Гроздана Марошевић⁸⁸⁹ и други.⁸⁹⁰ Снимци банијског певања објављени су у току прошлог века на неколико аудио издања.⁸⁹¹

⁸⁷⁹ Према: Војин С. Дабић, *Банска Крајина, 1688-1751, прилог историји српског народа и хрватског и крајинског уређења у Банији*, Историјски институт у Београду, „Просвјета“, Загреб, 1984.

⁸⁸⁰ Видети: sr.wikipedia.org/wiki/Банија.

⁸⁸¹ Према: Милина Ивановић-Баришић, „Срби у Хрватској“, *ТМ*, април-јун, год. XXVIII, бр.2, Ниш, 2004, 779-788.

⁸⁸² Видети: Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, I, Zagreb, 1878; Franjo Š. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, III, Zagreb, 1880.

⁸⁸³ Видети: Ljuban Maričić, „Folklor i masovna kultura na Baniji“, *Rad XXXII KSUFJ (Sombor, 1985)*, Novi Sad, 1985, 179.

⁸⁸⁴ Иван Иванчан је снимао грађу на подручју Баније у више наврата. Део грађе се налази у форми звучних записа у Институту за етнологију и фолклористику у Загребу (снимци из 1954. године, нпр. *IEF CD 136*, *IEF CD 153*, из 1959. године, нпр. *IEF CD 12*), а транскрипције песама уз игру које је записала Гроздана Марошевић објављене су у студији: Ivan Ivančan, *Plesni običaji Banije i Pounja*, Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, 1986.

⁸⁸⁵ Аудио записи Твртка Чубелића су из 1959. године: *IEF CD 166*.

⁸⁸⁶ У документацији Института за етнологију и фолклор у Загребу налазе се две рукописне збирке Стјепана Степанова: Stjepan Stepanov, *Narodne pjesme iz općine Dvor na Uni (Banija)*, pjesme s narječima (br. 1-172), rukopisna zbirka br. 1, 1959; Isti, *105 pjesama sa narječima iz Pounja*, rukopisna zbirka br. 2, 1959.

⁸⁸⁷ Звучна грађа Љубана Пјевалице је снимљена 1970. године у засеоку Коса села Крајишки Брђани: *IEF CD 942*, *IEF CD 943*.

⁸⁸⁸ Љубан Маричић је покушао да прикаже континуитет фолклора на Банији, посебно народних игара. Он се осврнуо на место фолклора у време Војне крајине, наглашавајући да „музичко-глазбени војни програми, нема сумње, ослањали су се и на свијет фолклорних остварења, али је то увијек било оштро и

Иако се миграције у правцу Банија – Војводина могу пратити и пре Другог светског рата, најјачи талас досељеника из Хрватске уселио се у северну Србију након рата.⁸⁹² Занимљиво је да до пре двадесетак година етномузиколошка истраживања ни на један начин нису обухватила музичку праксу Банијаца у Војводини. Тек након рада Беле Маријаша⁸⁹³ уследила су већа интересовања за Банијце који су се преселили на територију Србије, а којима су се највише посветили Радмила Славковић,⁸⁹⁴ Милорад Ђоровић,⁸⁹⁵ Весна Ивков,⁸⁹⁶ Милица Обрадовић⁸⁹⁷ и Мирјана Раић.⁸⁹⁸ На компилацијским аудио издањима објављеним почетком овог века такође се може чути музички језик досељеника из Баније који тренутно живе на подручју Србије.⁸⁹⁹

У Војводини је мало Банијаца који активно изводе традиционалне напеве из родног краја. У групу најбољих певача спада женска певачка група из села Пригревица и мушки и женски певачки састав из Руме. Извођачи из Пригревице углавном су досељени колонизацијом након Другог светског рата или педесетих и шездесетих година прошлог века.⁹⁰⁰ Пре двадесетак година у просторијама Месне заједнице при

наглашено, прилагођено културним циљевима Војне крајине. У својој пуноћи није могао фолклор и народно стваралаштво да наступи са својим наглашеним народним карактером, јер се је све оштро прилагођавало политичким циљевима тадашњег тренутка“. Ljuban Maričić, „Folklor i masovna kultura na Baniji“, *Rad XXXII KSUFJ (Sombor, 1985)*, Novi Sad, 1985, 178.

⁸⁸⁹ Видети Гроздана Марошевић, *Двор на Уни – од пријесловенског доба до наших дана*, зборник научних и публицистичких радова, књ. 1, Скупштина општине Двор на Уни, Двор на Уни, 1991.

⁸⁹⁰ Бројна звучна грађа са простора Баније дигитализована је и налази се у Институту за етнологију и фолклористику у Загребу: *IEF CD 198, IEF CD 199, IEF CD 200, IEF CD 201, IEF CD 245* итд; Поред ове грађе значајна су и издања музике са Баније објављена на аудио издањима: *Narodne pjesme i plesovi iz Banije (gramofonska ploča)*, Zajednica kulturnih djelatnosti, Petrinja, 1989.

⁸⁹¹ Звучни записи банијских песама могу се чути са грамофонских плоча које, нажалост, немају назначену годину издања: *Narodne pjesme i plesovi s Banije, Preduzeće za izradu gramofonskih ploča Jugoton, Zagreb, ULP – 2286; Narodne pjesme i plesovi s Banije, Preduzeće za izradu gramofonskih ploča Jugoton, Zagreb, LPY – V – 739; Banijske pjesme, izdavačka kuća Suzi, Zagreb, LP 393.*

⁸⁹² У раздобљу након Другог светског рата Банијци су населили у већем броју Пригревицу и Инђију: Владимир В. Ђурић, „Географски распоред колонизованог становништва у Војводини“, *ГЕМ*, књ. II-III, SAN, Beograd, 1953-1954, 5-6.

⁸⁹³ Видети: Bela Marijaš, *O nekim zakonitostima muzičkog oblikovanja arhaičnog narodnog pevanja „baninaca“ u Vojvodini (Na primeru sela Prigrevica)*, *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990.)*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 1990, 40-45.

⁸⁹⁴ Видети: Radmila Slavković, *Uloga pojedinca u kreiranju, prenošenju i čuvanju narodnih pesama svoga kraja, na primeru Save Prošić iz Dvora na Uni*, diplomski rad, FMU, Beograd, 2002.

⁸⁹⁵ Видети: Милорад Ђоровић, „Народне игре у Банији“, *Народне игре Србије, Народне игре Срба из Баније, Западне Славоније и игре Неготинске крајине*, св. 23, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд, ФМУ, 2003, 5, 52.

⁸⁹⁶ Видети: Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje – savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, Gradski muzej Sombor, Sombor, 2009.

⁸⁹⁷ Видети: Милица Обрадовић, *Стилска обележја банијског хетерофоног певања на примеру КУД-а „Крајишници“ у Руми*, семинарски рад, ментор др Мирјана Закић, Београд, ФМУ, 2007.

⁸⁹⁸ Видети: Мирјана Раић, *Вокална пракса Банијаца у просторно-временском контексту на примеру становништва Двора на Уни*, дипломски рад, Универзитет уметности у Новом Саду, 2012.

⁸⁹⁹ Видети аудио издања: *Porurphony of Balkans (audio CD)*, priredio dr Dimitrije Golemović, Jugokonzert, Beograd, 2002; Нице Фрациле, *Традиционална музика Срба у Војводини*, антологија, CD 1, ур. др Зоран Јовановић, Матица српска, 2006.

⁹⁰⁰ Након колонизације уследила су и економске миграције из Баније, или су се становници Пригревице женили женама из родног краја које су долазиле педесетих, шездесетих и седамдесетих година XX века.

КУД-у „Пригревица“ почела је са радом истоимена женска и мушка певачка група.⁹⁰¹ Међутим, неколико година уназад мушки вокални састав је престао са активном јавном праксом, тако да тренутно постоји само женски ансамбл.⁹⁰² Већина жена је рођена у Банији (махом су из околине Петриње), изузев две које су пореклом Личанке. Банијке из Пригревице научиле су банијски начин извођења у родном крају, тако да је певачки репертоар који је донет при досељавању у великој мери очуван.⁹⁰³ Њихово специфично извођење, изражено кроз музичке форме које негују, чини их препознатљивим у традиционалном миљеу Војводине. Међутим, особеност банијских напева није интересантна млађим генерацијама из села, које чак са подсмехом гледају на извођење својих старијих рођака.



Карта бр. 13 Приказ већих насеља на Банији из чије околине су досељени певачи интервјуисани при истраживању простора Војводине.

Након грађанског рата у бившој СФРЈ и протеривања Срба са простора Баније, у Руму се доселио велики број избеглица из овог краја. Већина њих је из околине општине Двор на Уни, одакле су се иселили 1995. године. Њихово прилагођавање новом начину живота, у оскудним материјалним условима, одиграва се веома тешко и

⁹⁰¹ КУД „Пригревица“ је основан пре 35 година, али је званично регистрован тек 1995. године. Поред фолклорне секције коју углавном чине млади, у њиховом саставу су и старији чланови певачких група који изводе аутентичне напеве са Баније.

⁹⁰² Мушки певачки састав из Пригревице је престао да се окупља због смрти „првака“, односно извођача који је певао водећу деоницу.

⁹⁰³ Учење традиционалног певања одвијало се често уз рад: „Чувала говеда и учила се пјевати“.

споро. Општина Рума им је омогућила окупљање у просторијама месне заједнице ради дружења и проналажења избеглих лица са простора Баније. У току 1996. године Банијци су основали КУД „Крајина“ и исте године извели своје игре и песме у Културном центру у Руми. Од тада до данас они се окупљају како би одржали континуитет различитих облика традиционалног музичког израза. Њихови потомци нису заинтересовани за неговање банијске музике, што су саговорници приписивали неодговарајућем начину живота који воде у Руми.⁹⁰⁴ Послератна траума, низ животних трагедија и неприлагођеност новом простору, уз материјалну несигурност, довела је до тога да окупљање и музицирање у Месној заједници представља важан сегмент њихових живота. Сусрети Банијаца имају уједно и улогу оживљавања сећања на матицу у којој су добро живели пре ратних догађања.

11. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за вокалну праксу

Основно правило у оквиру банијског музичког система односи се на неговање репертоара који је родно одређен. Једини облик заједничког учешћа у песми може бити антифоно певање при игри, када се смењују две групе извођача. Занимљиво је да су саговорници под појмом песма подразумевали поетске карактеристике напева, а под појмом „глас“ или „арија“ – музичке. Оба термина су подједнако присутна у сфери народне терминологије, сем што се назив „глас“ чешће везује уз старије облике секундног певања. Постоји више гласова чија се диференцијација успоставља кроз функцију, односно различите присвојне придеве, нпр. „сватовски глас“ итд. Међутим, многи гласови су изгубили потребну атрибуцију услед десакрализације обредног живота и деконструкције укупног традиционалног музичког система.

Новији и старији начин певања подразумевају одређену терминологију која одређује улогу солисте или пратње при материјализацији музичке компоненте. У оба случаја је број извођача исти, али солистичку деоницу увек изводи један певач који „првачи“, а пратећу неодређени број извођача који „прате“.⁹⁰⁵

У сфери термина заступљених у традиционалном музичком миљеу Банијаца јесте и „ојкача“, која је различито тумачена са етског и емског становишта. Досадашња истраживања показују да се под „ојкачом“ подразумевају напеви старије и новије сеоске праксе и да је немогуће одредити музичке карактеристике које би се везале за овај назив. Казивачи такође имају низ нејасних експликација, од тога да се песма назива „ојкачом“ зато што је потекла из народа, или зато што почиње слогом *ој* (мада не почињу све ојкаче тим слогом) итд. Пошто је готово немогуће наћи заједнички музички именитељ за све напева који се називају „ојкачама“, закључује се да није реч о музичкој категорији, већ вероватно о поетској. Томе у прилог иду и тумачења већине

⁹⁰⁴ Према мишљењу казивача, њихова деца много времена проводе у кафанама, водећи живот који им не одговара.

⁹⁰⁵ Идентична терминологија је забележена и од других казивача са простора Баније: Радмила Савковић, *нав. дело*, 11.

саговорника са Баније заснована на објашњењу да је „ојкача“ песма која је кратка и сажета, а изложена у римованом дистиху.

11. 2. Поетски кôд

Поетски оквир напева који илуструју банијски вокални дијалекат креће се у оквиру сужене жанровске слике у којој се позиционирају: божићне (пр. бр. 225), песме са перушања (пр. бр. 226 и 227), прелске (228), сватовске (229-230), песме уз игру (пр. бр. 231-235), љубавне (пр. бр. 236-246), породичне (пр. бр. 247), родољубиве (248-249) и шаљиве (пр. бр. 250).⁹⁰⁶ Међу приказаним примерима већину чине сопствени записи, изузев шест транскрипција које су преузете из рада Весне Ивков (пр. бр. 240, 242, 243, 244, 246 и 250).⁹⁰⁷

У оквиру зимског циклуса обреда, који је у Банији обухватао широк спектар песама везаних за поворке чаројица,⁹⁰⁸ вучара и машкара,⁹⁰⁹ Банијци у Војводини изводе само божићне песме (пр. бр. 225). Непознато је да ли је у оквиру божићних празника било песама које су имале специфичну намену, као и то да ли је постојао конкретан напев везан за овај дан. Информатори рођени у матици указали су на организовање народних скупова – зборова, најчешће код цркве у току сва три дана Божића.⁹¹⁰ Поред песама различитих садржаја уз које се веселило, извођене су и игре са певањем у којима су се певачи натпевавали у две „партије“ – групе. Једина божићна

⁹⁰⁶ Исто, 6.

⁹⁰⁷ Видети: Vesna Ivkov, *нав. дело*, пр. бр. 1, 2, 5, 10, 14 и 19.

⁹⁰⁸ Према сазнањима добијеним од саговорника „чаројице“ су вероватно престале да обилазе села у Банији средином прошлог века. Њихов опход био је везан за вече, уочи светог Николе, чиме се наглашава обраћање хтонском свету. Непаран број извођача и маскирање, те радње које су изводили упућују на жељу да се умилостиве „силе“ које ће допринети благостању и плодности у наредној години. Саговорници у Војводини су потврдили да је у току чаројичког опхода било и певања, али су песме одавно заборављене. Радмила Славковић је забележила извођење чаројица у Банији у периоду од Св. Николе до Божића, а Милорад Ћорковић уочи Светог Николе: Радмила Славковић, *нав. дело*, 9; Милорад Ћорковић, *нав. дело*, 6.

⁹⁰⁹ За разлику од поворки „чаројица“ које су се давно изгубиле, „мачкаре“ никада нису престале да обилазе села на Банији. Групу „мачкара“ чинило је девет мушкараца који су се облачили у ликове младе, младожење, ђеда, бабе, ђевера, јарца итд. Након песме и игре пред сваком кућом „мачкаре“ су се чистиле ракијом и „жличарама“ (уштипцима). Шире видети у: Милорад Ћорковић, *нав. дело*, 8.

⁹¹⁰ Интертекстуалност садржаја који се практикују у току Бадњег дана и Божића испреплетана је на нивоу акционог, темпоралног, музичког и плесног плана, уз коришћење адекватних реквизита. Тако је одсецање бадњака везано за ране јутарње часове, а при његовом доношењу кући било је обавезно бацање кукуруза на домаћина који га носи. Увече се постављала посна трпеза а домаћин је уносио сламу говорећи: „Добро вече, часни Божић“. Домаћица би посипала житом домаћина који је доносио сламу, а након тога бацала лешнике и орахе по кући. У току ноћи је морала да гори светлост, а ујутру су сви укућани одлазили на бунар да се умију и заките га босиљком. Жито се бацало и око бунара, а потом се захватала вода за мешање чеснице. Сви укућани су крај бунара морали да се пољубе и помире уколико су били у свађи. Прва храна која се конзумира била је кашика меда, али би се укућани претходно прекрстили. Божићни обед садржао је обавезан део јеловника који је обухватао обредни хлеб – чесницу и печеницу. Веровања везана за долазак положника упућују на јасну жељу за размножавање кокошака. Положник је морао бити мушкарац и у неким селима су га звали „квочка“. Он је морао да мирује да се квочке не би померале са јаја на којима се легу. Долазио је два дана узастопце у току Божића а заузврат добијао лешнике. Били су зборови за Божић. Песма и игра су имале важну улогу у склопу Божића, јер су се одржавали зборови, посебно трећег дана на Св. Стјепана (Светог Стефана). Највише се играло у колу које се кретало на леву страну, уз обавезно натпевавање играча.

песма (пр. бр. 225) својим текстом указује на деконструкцију садржаја који би имао обредни карактер и увођења љубавне тематике. У оквиру прослављања Малог Божића,⁹¹¹ Турђевдана, Ускрса и Светог Илије организовани су зборови на којима је доминантну улогу имала музичка и плесна пракса. Међутим, у оквиру поетске основе банијског вокалног дијалекта нису записане песме које су пратиле поменуте празнике.

У оквиру песама које прате животни циклус издвајају се само два сватовска напева (пр. бр. 229 и 230).⁹¹² У богатом систему свадбеног церемонијала који је подразумевао сложени акциони план, музика је имала важну улогу.⁹¹³ Од досељавања са Баније до данас дошло је до значајних промена у прослави венчања и модернизацији обреда. Самим тим и музичка основа је у потпуности претрпела велике промене, посебно увођењем професионалних музичара са електричним инструментима.

Играчки репертоар Банијаца био је заснован на вокалној или инструменталној пратњи.⁹¹⁴ Популарни плесови били су *кукуњешће*, *полка*, *дрмеш*, *зграбец (по двоје)*, *танго*, *свинг*, *валцер* и др. Инструментална пратња играма изводила се уз „цимбуне“ (усне хармонике) или тамбуре двожице, али се чини да је посебно била омиљена вокална музичка подршка плесу. Песме уз игру карактерише антифоно извођење, натпевавање две групе – „партије“ певача истог или различитог пола.⁹¹⁵ Специфичност у овом случају представља поетска процесуалност која се одвија по сасвим неуобичајеном редоследу. На почетку излагања текста обе групе певача певају текст који представља смисаону целину. Међутим, после пар стихова једна група почиње да изводи сасвим нов садржај, тако да се у интегралном тексту песме ишчитавају два различита садржаја (пр. бр. 234):

⁹¹¹ На Мали Божић је мешен обредни хлеб са рупом у средини, под називом „ковртањ“. Он је ношен у воћњак заједно са мало сламе (која се није износила из куће од Божића до Малог Божића). Тада се откидало парче „ковртња“ и три пута говорило: „Ово птицама храна за годину дана“, а затим се ходало по слами и опет три пута изговарало: „Украј, укршај“. На ручку се јео ковртањ, с тим што није смео да се сече ножем, већ је ломљен рукама. Сламом су се китиле шљиве и крај сваког дрвета изговаран је текст. „Ако не родиш ми ћемо те посјећи“. На Малом Божићу увек је организован „збор“ (сабор), а касније и прело на коме се чијало перје (чистило перје).

⁹¹² Деци су биле намењене успаванке или молитве пред спавање: Радмила Славковић, *нав. дело*, 7.

⁹¹³ Свадбени обред на Банији имао је прецизно конципиран след догађаја кога су се сви придржавали. На основу бројних казивања саговорника из Пригревице и Руме, централна прослава свадбе је почињала одласком по младу. Међу сватовима су били углавном мушкарци и само једна жена – Ђеверуша, која је чувала младу. Пред младиним домом сватови су морали да гађају јабуку, а затим открију праву младу од три невесте које су изводили пред њих. У младиној кући био је обичај да је отац три пута води око стола, чиме се симболично опраштала од дома. Главну функцију при дочеку младе у младожењиној кући имала је свекрва. Она је дочекивала снају и сина са две чаше млека и две јабуке. Младу су пред свекрву доводили девер и деверуша, са једне стране, и кум и младожења са друге. Младенци су испијали млеко да би били благи, а јабука је симболизовала здравље порода. На улазу у кућу свекрва је простирала платно, а девер и младожења држали невесту под руку и водили је док је газила преко платна. Она је у кући морала да седне на столицу, а потом би јој мушко дете село у крило. Након тога су је водили по дворишту и играли коло како би проверили да ли је млада шепавица. После прве брачне ноћи младу су водили на воду, где би се умивали сви осим младожење.

⁹¹⁴ Банијци у Војводини негују оба начина извођења игара. При певању играју у кружном колу крећући се у леву страну, а при пратњи тамбуре или цимбуне (усне хармонике) доминирају паровне или игре у четворкама: *кукуњешће*, *полка*, *дрмеш*, *зграбец (по двоје)*, *танго*, *свинг*, *валцер*.

⁹¹⁵ Кад се пева у колу једна група певача „пева“, а друга им „отпева“: Радмила Славковић, *нав. дело*, 11.

Момци: Извор вода извирала.
 Девојке: Извор вода извирала.
 Момци: Свако труње избацала.
 Девојке: Свако труње избацала.
 Момци: Свако труње и камење.
 Девојке: Свако труње и камење.
 Момци: **Шеће с' Марко Краљевићу**
 Девојке: Понајвише шарен сандук,
 Момци: **Низ Косово, равно поље,**
 Девојке: У сандуку лепа Мара.
 Момци: **Ниш' на Марку од одјеће,**
 Девојке: Лепа Мара проговара:
 Момци: **Сем кошуља, антерија.**
 Девојке: „Ко би мене отворио,
 Момци: **Расле тикве на буњиште,**
 Девојке: Ја б' његова љуба била,
 Момци: **Чувале их двије прије.**
 Девојке: Љуба била док сам жива“.
 Момци: **Прија прији говорила:**
 Девојке: К њојзи иду три Цигана,
 Момци: „**Дај ми, пријо, једну тикву!**“
 Девојке: Носе кључе преко руке.
 Момци: „**Не дам, пријо, баш ниједну**“
 Девојке: Отвараше, не могоше,
 Момци: „**Врага си ти мени дала,**
 Девојке: Заплакаше па одоше.
 Момци: **Своју ћерку за мог сина.**“

Дуге поетске целине, које прате игру, карактеристичне су на подручју динарских крајева. Међутим, особеност банијског извођења јесте појава два диферентна сужеа, које обједињује исти мелодијски образац (пр. бр. 232, 234, 235). Поетске целине које се уочавају представљају варијанте познатих песама „Шеће с' Марко Краљевићу“ и „Извор вода извирала“, забележених и у Банији 1959. године.⁹¹⁶ Следи издвојени садржај текста који излажу мушкарци и девојке, из кога се види да укупна поетска основа подразумева различите смисаоне целине код обе групе. Поред тога, у оквиру сегмента кога изводе мушкарци излажу се два текста један за другим, што указује на то да се највиши ниво синтагматске процесуалности изражава кроз уланчавање више различитих песама:

⁹¹⁶ Стјепан Степанов је записао текстуалне варијанте ових песама. Међутим, пошто песме није бележио у току игре, остаје недокучиво да ли би се и у његовом запису појавила комбинација више поетских садржаја интерполираних у целину. Поред тога, он је навео име само једног казивача, па остаје нејасно колико је певача уопште учествовало у извођењу. Уколико је било мање певача, вероватно је изостало антифоно извођење: Stjepan Stepanov, *Narodne pjesme iz općine Dvor na Uni (Banija)*..., пр. бр. 57 i 90.

Девојке: Извор вода извирала,
свако труње избацала.
Свако труње и камење,
понајвише шарен сандук.
У сандуку лепа Мара,
лепа Мара проговара:
„Ко би мене отворио,
ја б' његова љуба била,
љуба била док сам жива.“
К' њојзи иду три Цигана,
носе кључе преко руке.
Отвараше, не могаше,
заплакаше па одоше.

Момци: **Шеће с' Марко Краљевићу**
Низ Косово, равно поље,
ниш' на Марку од одјеће,
сем кошуља, антерија.
Расле тикве на буњиште,
чувале их двије прије.
Прија прији говорила:
„Дај ми, пријо, једну тикву!“
„Не дам, пријо, баш ниједну.“
„Врага си ти мени дала,
своју ћерку за мог сина!“

Љубавне теме доминирају у поетском систему банијских напева и излажу се на бази римованих дистиха. Међутим, на исти начин су исказани и други жанрови, а посебно породичне, родољубиве и шаљиве песме. У већини случајева римовани дистих представља целину и као кратка и сажета форма језгровито изражава песничко мишљење. Чак и у песмама код којих је поетска равн реализована кроз више стихова, очито је да сваки дистих може да егзистира аутономно (пр. бр. 238):⁹¹⁷

Ал' се драги нагазио росе,
све због моје валовите косе.
Поточићу, моја тија водо,
Залуд, драги, што си за мном 'одо.

На версификационом плану банијски напеви показују висок степен унифицираности. У скоро свим примерима доминира асиметрични десетерац, изузев у два, која су из групе песама уз игру (пр. бр. 235 заснован је на комбинацији осмерца и десетерца, а напеви 234 и 233 на осмерцу). Парадигматички статус десетерачке структуре допуњује се, у синтагматском следу, краћим или дужим рефренима, чије место у песми може бити разноврсно:

Божична песма:

упев – ој. дјевојко (пр. бр. 225)

песме са перушања

упев – ој (пр. бр. 227)

⁹¹⁷ Према речима Саве Путник, Банијке која је деведесетих избегла у Србију, поетска равн банијских песама може се описати тако да је „свака реченица за себе“: Радмила Славковић, *нав. дело*, 12.

Песме са прела:

припев – ој, дје, ој, дјевојко (пр. бр. 228)

Сватовске песме:

припев – трава је мала,
трава је мала, мала
косит' би се дала. (пр. бр. 229)

упев – хај, хај, нека, нека,
јес` вала, нека, нека. (пр. бр. 230)

Песме уз игру:

упев – зоро плава (пр. бр. 235)

припев – ој, дјевојко (пр. бр. 231)

упев и припев – јаворе (пр. бр. 234)

упев и припев – јој, ове ведре ноћи (пр. бр. 233)

Љубавне песме:

упев – ој (пр. бр. 240)

припев – јаворе, ој, јаворе, зелен боре,
злато моје. (пр. бр. 241)

припев – ој, дјевојко, јагодо (пр. бр. 238 и 242)

припев – ој, дјевојко,
ој, дјевојко, драго јање моје (пр. бр. 243)

припев – сенек де, нек се не да,
не би смјела,
кара, карађоз, ђуле, филе, мој. (пр. бр. 245)

припев – ђетелина, танаја(ј),
ђетелина танана,
поздрави ми драгана(ј),
поздрави ми драгог мога

а ја одо' за другога(ј). (пр. бр. 237 и 239)⁹¹⁸

Породичне песме:

припев – Смиљано, дјевојко(ј) (пр. бр. 247)

Родољубиве песме:

упев – јој (пр. бр. 248)

упев – јој,

припев – јој, зоро моја(ј) (пр. бр. 249)

Шаљива песма:

припев – Црногорко, дјевојко, Црногорчице моја(ј) (пр. бр. 250)

Рефрени имају важну улогу у вокалној пракси Банијаца у толикој мери да извођачи именују читаве напеве према рефрену који ће певати. Становништво које је населило Пригревицу, а пореклом је из Петриње, посебно користи рефрене ој, дјевојко, јагодо, трава је мала и ђетелина танана. Уместо целих рефрена, при договору коју ће песму певати певачи користе скраћенице: јагодо, трава и ђетелина. Ови називи имају индексичку вредност и у свакодневной комуникацији означавају напев у целини, са свим својим атрибуцијама. Међу лексемама које су честе у банијским напевима свакако су различити облици речи ој, дјевојко. Фрањо Кухач је крајем XIX века записао сложеницу ој, дјевојко, ој, дјевојко,⁹¹⁹ која је свој континуитет остварила до данас.⁹²⁰

11. 3. Музички кôд

Реализација двогласних напева одвија се у процесуалности, која подразумева однос солисте и групе. Супротно очекивању, овај однос не усложњава моделовање мелострофе, јер солиста у највећем броју случајева излаже само неколико слогова стиха, најчешће прва четири слога (пр. бр. 225, 226, 227, 228, 231, 234, 247 итд.), а ретко читав стих (пр. бр. 241). Мелодијски ток банијских напева остварује се на монотематској (пр. бр. 225, 230, 233, 234, 249, 344), битематској (пр. бр. 226, 227, 228, 231, 232, 235, 336, 338, 340, 341, 343, 246, 247, 248, 250), или политематској основи (пр.

⁹¹⁸ Сличан рефрен налази се и на снимцима Винка Жганца из Лике (1955. године): *IEF CD 668/52*.

⁹¹⁹ Шире у: Франђо Ш. Кућац, *Južno-slovenske narodne popevke*, III, Zagreb, 1880, пр. бр. 1062 и 1063 стр. 254 и 255.

⁹²⁰ Видети: Радмила Славковић, *нав дело*, 19.

бр. 229, 337, 339, 342, 245). Контрастне музичке мисли реализују се тако што, уколико је прва заснована на мелодијском покрету наниже, друга има супротно мелодијско кретање.

Сегменти из пр. бр. 231

<p>I тема</p>	<p>II тема</p>
---------------	----------------

Веза поетске и музичке равни огледа се, поред осталог, у организацији стихова и рефрена у мелопоетској целини. Већина примера у својој основи поседује мелострофе које су грађене на једном стиху (пр. бр. 225, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 234, 233, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 247), док су дистиси ређа појава (пр. бр. 226, 232, 236, 244). Напеви чија је поетска основа мелострофе заснована на једном стиху поседују низ различитих могућности за оживљавање тока понављањем чланака стиха или уклапањем са рефренима, а посебно излагањем дела чланка стиха, што је обележено ознаком $a_1...$:

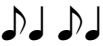
- $a_1 a_1 a_2$ (пр. бр. 225)
- $a_1 r_1 a_1 a_2$ (пр. бр. 227)
- $a_1... a_1 a_2 a_2 r_1 r_2$ (пр. бр. 238, 342)
- $a_1... a_1 a_1 a_2 r_1$ (пр. бр. 231)
- $a_1... a_1 a_1... a_1 a_2 r_1...r_1$ (пр. бр. 228)


Међу примерима који илуструју банијски вокални дијалекат само један напев не садржи рад са текстом у виду различитих синтагматских низова сачињених од понављања или рефрена (пр. бр. 226). Однос поетског и музичког текста често творе опозиције које се односе на појаву новог музичког материјала при понављању истог стиха: **A** (a_1, a_2) **B** (a_1, a_2) у пр. бр. 235; **A** (a_1, a_2, a_2) **B** (a_1, a_2) у пр. бр. 246 итд. Посебну динамику музичко-поетском току даје низ рефрена који су дужи од певаног стиха са чијом појавом кореспондира и изношење више нових музичких мисли: **A** ($a_1...$, a_1) **B** (a_2) **C** (a_2) **Bv** (r_1, r_2) **Cv** (r_1, r_2) **Bvv** (r_3, r_4) **Av** (r_3, r_5) **Bvv** (r_6, r_7) у пр. бр. 237.

Разнолике обликотворне целине у комбинацији са сложеним поетским системом реализују се најчешће у *parlando rubato* ритмичкој организацији (пр. бр. 225, 226, 227, 228, 229, 327, 238, 239, 240, итд). Само мали број напева поседује крајње јасну ритмичку пулсацију, исказану у двочетвртинској (пр. бр. 235, 234, 233, 236),

троосминској (пр. бр. 231 и 232), четворочетвртинској (230) и комбинацији двочетвртинске и трочетвртинске мере (пр. бр. 245).

Напеви који прате игру углавном су базирани на изоритмији коју условљава кретање при певању. Међутим, остали примери поседују хетероритмичке поетскомелодијске целине, у којима често доминира смена дужих и краћих вредности. Опозиција дуже – краће, или обратно, истакнута је кроз често коришћење триола или ритмичких нуклеуса које чине осмина и четвртина. У четворосложним поетским основама оне се могу понављати (231, 232, 234, 235, 344). У неким случајевима однос две неједнаке вредности дат је кроз обрнуто пунктиране ритмове (пр. бр. 237, 238, 239). Комбинацијом осмине и четвртине настају и различити начини ритмизације шестосложних целина (пр. бр. 231 и 232):


 пр. бр. 231, 232, 234, 235, 344

 пр. бр. 237, 238, 239

 пр. бр. 231

 пр. бр. 232

Ритмички покрет који асоцира на троделну поделу остварује се различитим средствима код десетерачких напева, а најчешће продужавањем појединих слогова у музичком току: шестог и деветог (пр. бр. 225), петог и деветог (пр. бр. 238, 239) итд., а код већине примера претпоследњег слога (пр. бр. 225, 227, 238, 239, 248, 247 итд.).

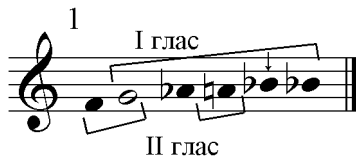
 пр. бр. 225

 пр. бр. 239

Тонске структуре банијских напева веома су специфичне по свом садржају и реализацији у мелодијском току. Уски интервалски односи који преовладавају у мелодици важан су конструктивни елеменат вокалног израза. Фрањо Кухач је запазио изразиту нетемперованост банијских напева, што одсликава и његов коментар: „Будућ се у њ’ умећу такви интервали случајни четврт гласови; но тому није тако, јер ови се темеље на словјенској, изворној или старинској угодби љествице, те нису случајни, јер народ их раби увјек на истом мјесту и у истој гласовној висини“.⁹²¹ У дијахронијској димензији може се пратити континуитет нетемперованих тонских образаца до данас. Тонски оквири песама које су изводили Банијци из Војводине дати су према обиму

⁹²¹ Видети: Franjo Š. Kuhač, *нав. дело*, 255.

мелодије оба гласа, тако да први низ представља амбитус кварте са хроматским низом и јавља се само у једном примеру (пр. бр. 231):



пр. бр. 231

Други тонски образац се исказује у оквиру тритонуса који се јавља у дијатонском (2a – $f^1-g^1-a^1-h^1$) и хроматском облику (2b, 2c, 2d). Хроматски низови се разликују према томе да ли је хроматика заступљена изнад (2b – $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1$) или изнад и испод финалиса (2c, 2d). Последња два обрасца у сумираном току представљају јединствену целину $f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1$. Раздвајање тонског обрасца на два различита облика испољавања уследило је због прегледнијег сагледавања и различитог обима који имају први и други глас при реализацији двогласа (видети низове 2c, 2d). Поред основних тонова у заградама су исписане висине које поседују стрелице наниже и навише, како би се означила мања интонативна одступања везана за појединачне примере (тако се у пр. бр 241 појављује високо h^1 ; у пр. бр. 248 високо a^1 и h^1 ; у пр. бр. 228 високо a^1 , високо b^1 и ниско as^1 ; у пр. бр. 236 високо f^1 и ниско as^1 ; у пр. бр. 247 високо fis^1 , високо a и ниско fis^1).



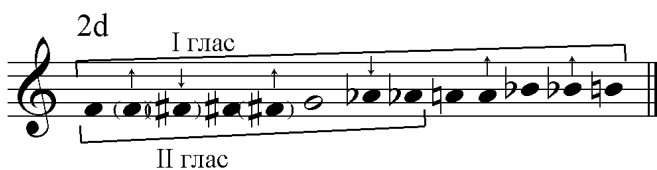
пр. бр. 226



пр. бр. 240 и 241

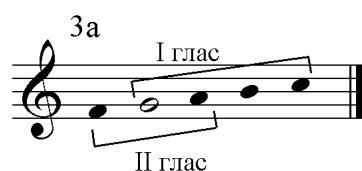


пр. бр 225, 237, 238, 239, 248

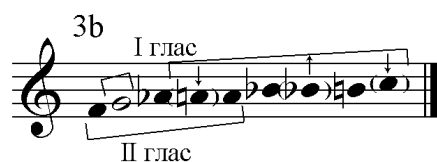


пр. бр. 228, 236 и 247

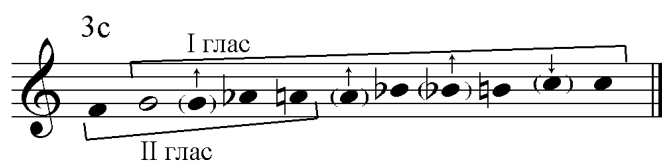
Трећи тонски образац креће се у обиму квинте и, попут првог, има четири варијанте. Прву одликује дијатонски след тонова, при чему први глас не изводи хипофиналис, а други се креће од хипофиналиса до хиперфиналиса **3a** – $f^1-g^1-a^1-h^1-c^2$. Преостала три модела су хроматска, с тим да су два идентична и одликује их хроматика изнад финалиса **3b** и **3c** – $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1-c^2$. Међутим, њихов приказ показује разлике унутар садржаја тонског потенцијала првог и другог гласа. Образац који је означен као **3b** поседује само један пример (пр. бр. 229), код кога први глас не садржи хипофиналис и снижени хиперфиналис, али у свом обиму подразумева ниско интониране висине a^1 и c^2 , и високо b^1 . У другом случају (модел **3c**) амбитус првог гласа се одвија у хроматском низу који почиње финалисом и креће се хроматски навише до c^2 , а пратећа деоница у обиму велике терце $f^1-g^1-as^1-a^1$ (пр. бр. 243, 232, 242 који још садржи високо g^1 , a^1 и b^1 и ниско c^2). Последњи образац у обиму квинте подразумева повишен хипофиналис и изостављање ниског h^1 , тако да је његов облик **3d** – $f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-c^2$ (пр. бр. 234 који поседује стрелице наниже и навише изнад висине a^1). И у овом случају мелодијска кривуља првог гласа не садржи хипофиналис, док други глас развија своју линију у уском оквиру од хипофиналиса до сниженог хиперфиналиса.



пр. бр. 233



пр. бр. 229



пр. бр. 232, 242, 243



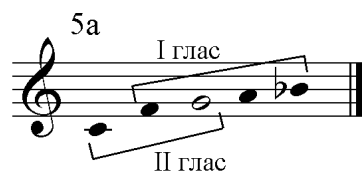
пр. бр. 234

Међу примерима који представљају утицаје новијег начина певања јављају се мелодијске линије остварене у облику велике сексте (**4** – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$). У дијатонском интонативном склопу први глас је у широком распону читавог тонског потенцијала, а други се налази у оквиру чисте кварте.

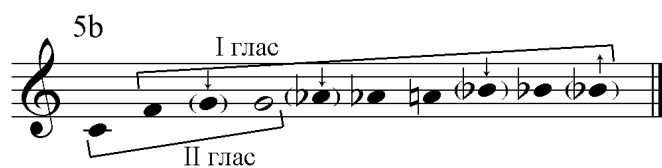


пр. бр. 230

Певање новије сеоске праксе карактеришу шире тонске релације, које се такође могу изразити кроз дијатонске и хроматске односе висина. Дијатонски низ **5a** – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ заступљен је у два примера (пр. бр. 244 и 245), у којима први глас чини дурски тетракорд $f-g^1-a^1-b^1$, а други тритонска основа $c^1-f^1-g^1$. Хроматска верзија овог модела представља утицај песама старијег начина извођења на нове вокалне форме **5b** – $c^1-f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 246 у коме су још дати снижени и повишени тон b). И у низу који је у основи велике септимае очигледан је процес прожимања старијих и новијих стилова извођења **5b** – $c^1-f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1$ (пр. бр. 250) који поседује ниско интониране висине g^1 и as^1 .

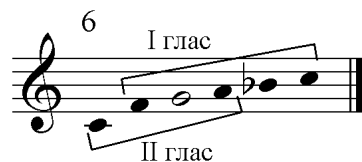


пр. бр. 244



пр. бр. 245 и 250

Најшири мелодијски распони песама „на бас“ су у обиму октаве (**6** – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$), са већим амбитусом другог гласа. Мелодика напева који исходе из овако профилисане тонске основе креће се у дијатонском оквиру.



пр. бр. 246 и 250

Преглед тонских односа показује доминантну улогу хроматских низова у обликовању мелодике, а њихов оквир је у обиму тритонуса или квинте. Хроматски лествични обрасци денотирају вокални дијалекат банијских Срба и имају важну улогу у перцепцији музичког језика.⁹²² Линеарни поглед на тонске обрасце има потпуни смисао тек у њиховој употреби у вертикалним сазвучним склоповима.

Фактура банијских напева показује три различита певачка слоја: старији (пр. бр. 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 248) прелазни или хибридни (пр. бр. 230, 233, 235,) и новији (пр. бр. 244, 245, 246, 249 и 250). Најбројнији су напеви који представљају „обичне гласове“ засноване на главној улози интервала секунде и умањене терце који творе различите тонске висине.⁹²³ Остали интервали имају споредну улогу, посебно као пролазнице, скретнице или задржице. Након солистичког излагања водеће деонице у тренутку када наступа други глас образује се унисон (пр. бр. 228, 237, 238, 239), секундни (пр. бр. 227, 231, 232, 234, 236, 240, 241, 243, 247, 248) или терцни звук (пр. бр. 229, 242). Прве транскрипције старије вокалне праксе из Баније записао је Фрањо Кухач крајем XIX века, на подручју Петриње, са рефреном *ој, дјевојко, ој, дјевојко*.⁹²⁴ Од тог периода па до данас може се пратити хетерофоно двогласно извођење банијских напева. Изразито дисонантно сазвучје секунде најчешће се изводи у паралелном, а понекад и у бочном мелодијском кретању. Међутим, у мелодици која је транспарентно секундна немају све секунде у напеву исту улогу. Секундни односи који се формирају од виших тонова, нпр. a^1-h^1 , as^1-h^1 или as^1-b^1 , имају функцију подизања тензије у мелодији, а секунде g^1-a^1 , g^1-as^1 или f^1-g^1 смиривања музичког тока.

Сегмент из пр. бр. 237




Код песама чија је мелодијска линија грађена на хроматским низовима стиче се утисак да се мелодика напева формира из синтагматског низа делова који су базирани на хроматском $fis^1-as^1-b^1$ и дијатонском тонском потенцијалу $f^1-g^1-a^1$. Својеврсно предзначење и прелаз из једног система у други одвија се на секунди g^1-a^1 , која пребацује музички ток из једног система у други (сегмент из пр. бр. 239).

⁹²² Већина истраживача банијског вокалног исказа указала је на изразиту нетемперованост напева: Вела Маријаš, *нав. дело*, 40.

⁹²³ Важну улогу секунде и умањене терце у банијским напевима старије вокалне праксе истакла је и Радмила Славковић у проучавању избеглог становништва из Баније: Радмила Славковић, *нав. дело*, 21.

⁹²⁴ Видети: Franjo Š. Kuhač, *нав. дело*, пр. бр. 1062 и 1063 стр. 254 и 255.

Сегмент из пр. бр. 239



...ср - це за - бо - ље - ло, ср - це за - бо - ље - ло...

Синергија музичке и ритмичке компоненте посебно се огледа у комплементарном ритму који је основна одлика банијских вокалних форми (сегмент из пр. бр. 337). У неким деловима музичког тока стиче се утисак да се реализују, условно схваћено, полифони сегменти.

Сегмент из пр. бр. 337



...и ја о - ве...

Услед продора новијих начина певања на подручје читавог Балкана, многи певачи су поред старих напева уврстили у свој репертоар и певање „на бас“. Зато се у њиховом извођењу у појединим песмама комбинују елементи нових и старих естетских критеријума. Ова појава заступљена је и у вокалној пракси Банијаца. Прелазни облици, односно примери који по свом сазвучном склопу не припадају ни групи старијих ни новијих напева, имају израженију улогу терце у музичком току, са повременим унисоним и секундним деловима. Квинте изостају у овим напевима (осим у једној полукаденци у пр. бр. 235), а кретање гласова динамизира музички ток покретом навише и обратно:

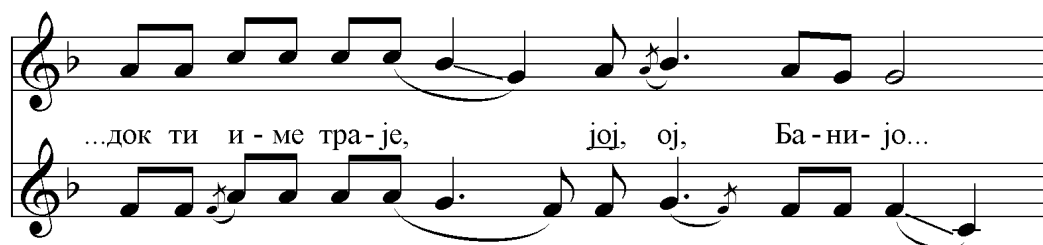
Сегмент из пр. бр. 230



...хај, хај, не-ка, не-ка, јес ва - лај, не-ка, не - ка...

Песме новијег слоја карактеришу типични сазвуци терце и квинте који имају важну конструктивну улогу у мелодици напева (сегмент из пр. бр. 249). Поред њих, у вертикалном склопу се јављају и други интервали, попут секунде и кварте, али су од мањег значаја за укупни утисак који се добија при слушању.

Сегмент из пр. бр. 249



...док ти и - ме тра - је, јој, ој, Ба - ни - јо...

Каденцирајући обрти у великој мери зависе од начина извођења напева. Најзаступљенији су секундни завршеци код песама старијег музичког слоја, које формирају хипофиналис и финалис. Мелодика исказана у вертикалној димензији подразумева устаљени ток, од секунде коју образују хиперфиналис и финалис, преко унисона и завршне секунде f^1-g^1 (пр. бр. 225, 226, 227, 229, 231, 232, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 248).

Сегмент из пр. бр. 225



...ГО - ди - ни...

У нешто ређим случајевима завршна секунда се добија кретањем које се остварује од умањене терце, преко унисона до велике секунде (сегмент из пр. бр. 228). Сазвук умањене терце fis^1-as^1 може се јавити и у медијалним деловима мелострофе и увек се разрешава у финалис. Исти начин разрешења умањене терце јавља се и у вокално-инструменталној пракси, односно певању уз гусле, које је на подручју Баније записао Стјепан Степанов 1959. године:⁹²⁵

⁹²⁵ Стјепан Степанов је забележио песму „Откако је постала Крајина“ (у селу Дивуша на Банији), која је изведена унисоно све до каденце: *105 pjesama sa narjevim iz Pounja...*, пр. 18860.

Сегмент из пр. бр. 228



...ој, дје-вој - ко.

Завршеци песама прелазног облика реализују се у унисоном звучању гласова, до кога се долази постепеним смиривањем мелодије и бочним кретањем:⁹²⁶

Сегмент из пр. бр. 230



...ки - ће-ни сва-то - ви.

Песме „на бас“, као и у другим крајевима, карактерише квинтни сазвук у који се долази из интервала терце (пр. бр. 244).⁹²⁷ У неким случајевима завршна квинта се претвара у кварту, силаском првог гласа за секунду наниже (пр. бр. 245):

Сегмент из пр. бр. 244



...ми - ло ја - ње мо- је...

Сегмент из примера бр. 245.



...ђу - ле, фи-ле мој.

⁹²⁶ У збиркама Стјепана Степанова из 1959. године доминира унисони завршетак напева. *Исто.*

⁹²⁷ Видети: Радмила Славковић, *нав. дело*, 21.

Вокалну праксу Банијаца исказану кроз примере певања у Пригревици и Руми представља извођење становништва које је досељено из различитих делова матице: Двора на Уни (Рума) и Петриње (Пригревица). Можда управо из ове чињенице произилази немогућност да се сумирају мелодијске карактеристике кроз моделе. Корелација је успостављена само међу неким напевима, тако да су добијена два мелодијска модела. Први модел је карактеристичан за један божићни (пр. бр. 225), са перушања (пр. бр. 226) и неколико љубавних (пр. бр. 237, 238, 239, 243). Све варијанте модела базиране су на десетерачком стиху који се комбинује са рефренима различите дужине. Међутим, прва варијанта модела 1а је исказана у облику $a_1 \dots a_1 a_2 a_2 r_1 r_2$ (као у пр. бр. 238 и 243). Примери који су базирани на овом моделу могу имати веома дуге припеве код којих се део модела понавља, услед чега модел није приказан у проширеној верзији (пр. бр. 237 и 239). Изузетак представља божићни напев (пр. бр. 225) код кога је рефрен уметнут између два сегмента стиха $a_1 r_1 a_2$ (пр. бр. 225). Слободна метроритмичка контура развија се на основу хроматског низа $f^1 - fis^1 - g^1 - as^1 - a^1 - b^1 - h^1$ (пр. бр. 243 садржи и висину c^2). Модел је уобличен тако да се ток мелодијске линије одвија поступно, без скокова, од почетне осцилације између финалиса и хиперфиналиса до виших тонова и назад. Динамика се постиже комплементарним ритмом и секундним звучањем које у медијалном делу достиже врхунац при извођењу виших тонова укупног амбитуса.

Мелодијски модел бр. 1а



Поред приказане могућности првог модела, може се конструисати још једна његова инваријантна вредност која исходи из десетерачког дистиха $a_1 a_2 b_1 b_2$. Мелодијска линија се креће поступно на тонској основи $f^1 - g^1 - a^1 - h^1$.

Мелодијски модел бр. 1б



Други мелодијски модел је заступљен у једној љубавној песми (пр. бр. 240) и напеву који се изводи када се перуша кукуруз (пр. бр. 227). Његова десетерачка версификација изложена је у поетској процесуалности, тако да садржи и један упевни рефрен $a_1 r_1 a_1 a_2$. Иницијална мелодика има хроматскогибање да би се у наставку поступно кретала навише и поново наниже, до коначног смирења. Тонски спектар се креће у оквиру тритонуса са хроматиком изнад финалиса и садржи низ: $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1$.

Мелодијски модел бр. 2



Поједини примери са тонским обрасцем $f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1$ (пр. бр. 225, 228, 229, 236, 247, 248) поседују заједничка мотивска језгра која их повезују и чине сродним. Једно такво језгро карактерише „предзначање“ из дијатонског у хроматски мелодијски ток:



У оквиру банијског вокалног дијалекта запажају се примери који су јединствене музичке основе, а међу њима су: сватовске песме (пр. бр. 230), песме уз игру (231-235), љубавне (241, 242, 244, 245, 246), родољубиве (пр. бр. 249) и шаљиве песме (пр. бр. 250). Сватовска песма „Крећи, куме, кићане сватове“ (пр. бр. 230) изведена је као

хибридни облик, а поетски низ се заснива на раду са текстом једностиха са уметнутим рефреном. Мелодијска линија која тече у обиму велике сексте развија се тако да свака обликотворна целина почиње скоком навише. Песме уз игру (пр. бр. 231-235) нису сродне у погледу мелодике, осим што се може указати на мотивску сродност иницијалних делова појединих напева (пр. бр. 231 и 232; 233 и 234).

У групи коју чине љубавне (пр. бр. 244, 245, 246), родољубиве (пр. бр. 249) и шаљиве песме (пр. бр. 250), а које су изведене „на бас“, основна карактеристика је десетерачки стих и разнородан поетски и мелодијски садржај. Несводљивост мелодијске контуре ових напева на заједничку инваријанту показује изразиту разноликост нових певачких форми

Банијски вокални дијалекат који негују певачи из Пригревице и Руме, очувао је старије облике певања, доминантне у репертоару обе групе. У мелодијској процесуалности глисандо је честа појава при смени тонских висина. Динамика извођења је интензивнија код досељеника из Двора на Уни (Рума) него код певача из околине Петриње (Пригревица).⁹²⁸ За сада је тешко објаснити различито динамичко изражавање и показати узрок његове појаве. Кроз аналитички дискурс установљене су закономерности музичког тока и парадигматске јединице, чијом комбинацијом се добијају основне одлике банијског израза код певача у Војводини:

- десетерачке версификационе целине;
- римовани двостихови;
- специфични рефрени: ој, дјевојко, јагодо, трава је мала и ђетелина танана;
- битематски обликоване мелострофе;
- троделне ритмичке пулсације;
- комплементарни ритам;
- хроматски тонски образаци;
- смена хроматских и дијатонских сегмената у истом напеву старије певачке праксе;
- доминантна улога секундног сазвука;
- певање старијег вокалног слоја „на глас“;
- „сливени“ музички ток у *forte* динамици.

⁹²⁸ Фрањо Кухач је забележио да се у Банији пева „свом снагом грла“, што подразумева форте динамику. Franjo Kuhač, *нав. дело*, 255.

12. КОРДУНАШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

Област Кордуна припада Хрватској и гранични је предео који се са западне стране простире према Босни до ушћа Уне. Са југа територију Кордуна обавија Лика, са запада Бела крајина, док је северни део области усмерен ка панонском делу Хрватске. Читава територија Кордуна се дели на горњи (планински део) и доњи Кордун (равничарски), а граничник је планина Петрова Гора. Кордун и Карловачко Покупље представљају целину, према последњој регионалној подели хрватске државе (Покупско-кордунска регија)⁹²⁹ и прелазну територију између горске и низијске Хрватске. Положај Кордуна омогућавао је јаке утицаје панонске и динарске традиције, а у мањој мери источно-алпског и јадранског културног ареала.⁹³⁰

Динарско становништво, које последњих неколико векова чини већину на Кордуну, досељено је након миграција које су покренула османлијска освајања на Балкану. У временском континууму од Карловачког мира 1699. године, Динарци су настанили Кордун, где су као граничари одиграли важну улогу у заустављању турског продора у западноевропске земље. Етимологија назива Кордун потиче из периода Војне крајине и односи се на низ повезаних стражарница и утврђења.⁹³¹ Аустро-Угарска је плански насељавала Динарце са простора Босне (односно православне Влахе) у оквиру Војне крајине и Кордуна, где су се задржали до данас.⁹³²

У току XX века подручје Кордуна је постало емиграцијско и депопулацијско, те је дошло до наглог смањења броја становника.⁹³³ Поред Хрвата, већину општина на Кордуну насељавало је и бројно српско становништво, које је више пута исељавано.⁹³⁴ Миграције Срба, које су текле на релацији Кордун – Војводина, посебно су биле изражене у XX веку, и то у пар наврата: после Првог и Другог светског рата,⁹³⁵ од 1965-1970. године, и у време ратних сукоба на простору СФРЈ 1995. године. Период након Првог светског рата није карактеристичан по броју пресељених породица у Војводину као што је то случај после Другог светског рата. Колонизацијом 1945. године досељени

⁹²⁹ Видети: Marijan Šašek, „Karlovačko Pokuplje i Kordun“, *Geografija SR Hrvatske, 2: Središnja Hrvatska*, Zagreb, Školska knjiga, 1974, 181.

⁹³⁰ Према: Milovan Gavazzi, *Vrela i sudbine narodnih tradicija kroz prostore, vremena i ljude, etnološke studije i prilozi iz inozemnih zemalja*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978, 180.

⁹³¹ Кордун је добио назив од француске речи *cordou* – врпца, узица. Ова област је припадала Француској од 1809. до 1815. године. Становништво Кордуна себе назива Кордунашима – Крајишницима, граничарима који су „већином православне вере, бистри, али доста сиромашни и заостали у култури“; Јосип Модестин, *Народна енциклопедија (српско-хрватско-словеначка)*, књ. II, Библиографски завод Д.Д., Загреб, 1924, 380.

⁹³² Видети: Lopašić Radoslav, „Око Купе и Коране“, *Mjestopisne i povjesne crtice*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1895, 71-72.

⁹³³ Према попису становника на Кордуну је 1931. било 100.000 житеља, а 2001. године 25.000. Укупну националну структуру су чинили Хрвати (52%), Срби (40%) и Бошњаци (8%).
sr.wikipedia.org/wiki/Kordun.

⁹³⁴ Пратећи насеља у којима су рођени саговорници из Војводине, може се закључити да су Срби били распоређени на готово читавом простору Кордуна, односно у општинама: Војнић, Вргин Мост, Слунь, Крњак, Вењур, Перјасица, Цетинград, Плашки.

⁹³⁵ После Другог светског рата Кордунаши су у највећем броју населили: Кљајићево, Чонопљу, Сонту, Путинце, Бешку, Инђију, Нову Пазову, Руму, Сомбор, Бездан итд: Владимир В. Ђурић, „Географски распоред новоколонизованог становништва у Војводини“, *ГЕМ*, књ. II-III, SAN, Beograd, 1953-1954, 5-6.

су Кордунаши у севернобачки округ (Чонопља и Кљајићево), Срем (околина Руме и Инђије) и средњи Банат (Крајишник и Велике Ливаде).⁹³⁶ Миграције које су захватиле Кордун 1965. године везане су за насилно исељавање српских цивила ради изградње војних објеката, до чега никада није дошло. Добивши симболичну новчану одштету од државе, Кордунаши су углавном кренули пут Војводине, у којој су већ били настањени њихови земљаци. Преостало српско становништво масовно је напустило Кордун 1995. године, након војне акције „Олуја“ коју је извела хрватска војска. После свих миграционих процеса у прошлом веку, на територији Војводине је настањен велики број Кордунаша досељених у различитим временским периодима.

Етномузиколошка истраживања кордунашког вокалног идиома, од XIX века и рада Фрање Кухача,⁹³⁷ свој прави замах узимају тек у другој половини прошлог века. У том периоду су објављени и радови мањег формата који разматрају кордунашко певање старијег музичког слоја.⁹³⁸ Највећу пажњу музичкој пракси Кордуна до сада је посветила Гроздана Марошевић у оквиру вишегодишњих истраживања већег дела овог простора.⁹³⁹ Поред публикованих радова веома је обимна и аудио грађа коју је снимила у периоду од 1976. године, закључно са првом деценијом XXI века.⁹⁴⁰ Крајем прошлог века у Хрватској су предузете различите друштвене активности у циљу популаризације музике са простора Кордуна, али искључиво у насељима у којима живе Хрвати.⁹⁴¹

Истраживање кордунашког музичког наслеђа у Војводини међу првима је започела Гордана Дамјановић, публикујући неколико мањих радова.⁹⁴² У Фоноархиву Музиколошког Института у Београду налазе се аудио записи кордунашког певања у Војводини које је снимила Ана Матовић 1985. године.⁹⁴³ Протеклих година Весна Ивков је такође посветила извесну пажњу певачима са Кордуна настањеним у бачком

⁹³⁶ Исто.

⁹³⁷ Видети: Franjo Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, I, Zagreb, 1878; *Južno-slovenske narodne popievke*, II, Zagreb, 1879; *Južno-slovenske narodne popievke* III, Zagreb, 1880; *Južno-slovenske narodne popievke* IV, Zagreb, 1881.

⁹³⁸ Видети: Dunja C. Rihtman, „Polifoni oblici druge kategorije u narodnoj muzici Hrvatske“, *Rad XVII KSUFJ (Poreč, 1970)*, Zagreb, 1972, 323-328.

⁹³⁹ У својим радовима Гроздана Марошевић је поред Карловачког Покупља разматрала музичку праксу становника неких општина које припадају Кордуну: Grozdana Marošević, *Izvedba kao odrednica folklorosti glazbe (etnomuzikološko istraživanje u Karlovačkom Pokuplju)*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 1993; Grozdana Marošević, „Samice ili rozgalice oblici pjevanih poruka“, *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990.)*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 1990, 50-54; Grozdana Marošević, *Glazba četiriju rijeka (Povjest glazbe Karlovačkog Pokuplja)*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2010.

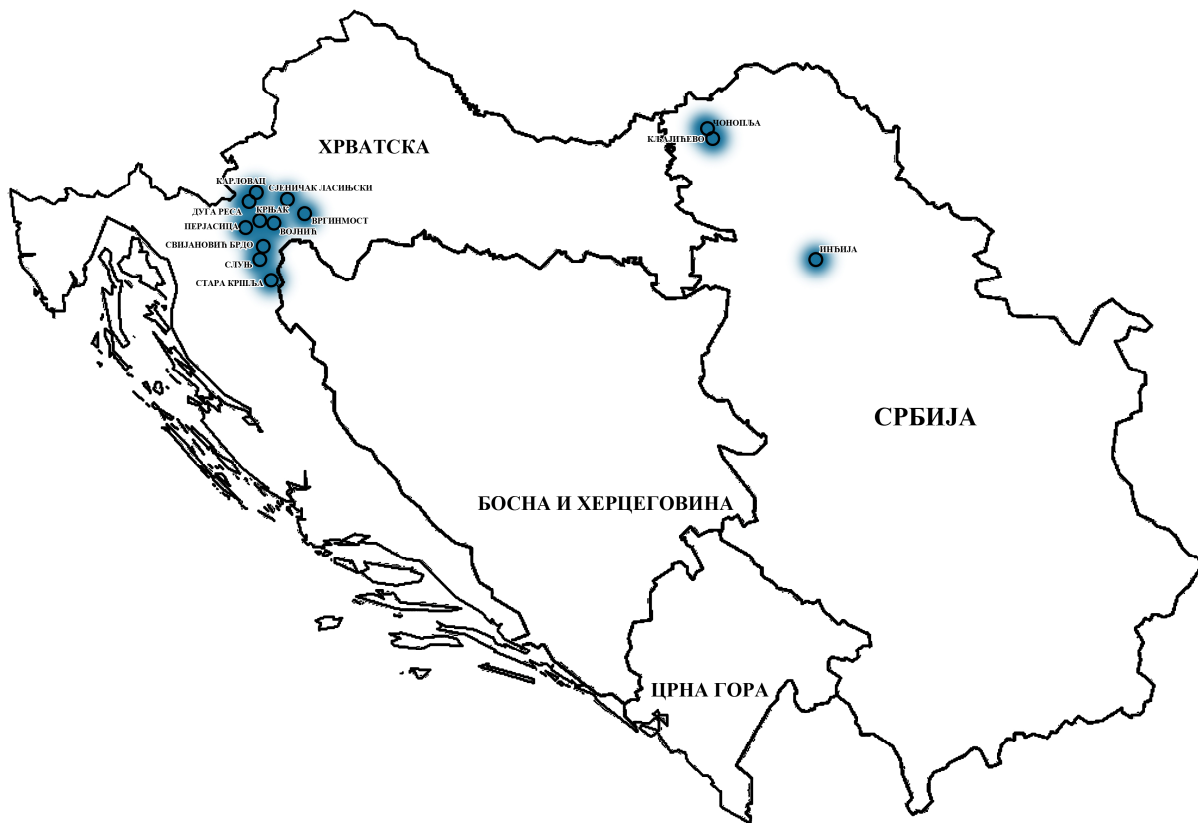
⁹⁴⁰ Део грађе која се налази у Институту за етнологију и фолклористику је дигитализован: *IEF CD 90, IEF CD 94, IEF CD 96, IEF CD 101, IEF CD 103, IEF CD 105, IEF CD 111, IEF CD 118, IEF CD 120, IEF CD 127, IEF CD 129, IEF CD 131*; У музиколошком институту САНУ налазе се снимци из кордунашког села Сјенчак, а начинио их је Гојко Николиш (траке бр. 17 и 47).

⁹⁴¹ Према: Miroslava Hadžihusejnović-Valašek, „Folklorni susreti Korduna“, *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima, zbornik radova*, ur. Aleksandra Muraj i Zorica Vitez, Hrvatsko etnološko društvo, Biblioteka „Nova etnografija“, Zagreb, 2008, 177-196.

⁹⁴² Видети: Гордана Дамјановић, „Кордунашко прело у Чонопљи“, *Rad XXXII KSUFJ (Сомбор, 1985)*, Нови Сад, 1985, 35-40; Исти, „Народна музичка традиција Кордунаша у околини Сомбора“, *Фолклор у Војводини*, св. 1, Нови Сад, 1987, 80-86; Исти, „Narodno stvaralaštvo iseljenika s Kordunskog područja u Bačkoj“, *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990)*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 1990, 21-27.

⁹⁴³ Љубазношћу колега у Музиколошком институту преслушана је аудио грађа Ане Матовић, забележена у селу Чонопља у Војводини (трака бр. 328).

селу Чонопља.⁹⁴⁴ Поред прикупљања певачке праксе, последње деценије су значајне за изучавање вокално-инструменталног извођења и других фолклорних творевина.⁹⁴⁵ У оквиру рада Центра за проучавање народних игара и песама Србије публикована је етнографска грађа, записи игара и неколико песама.⁹⁴⁶ Поред научних радова, важан извор за проучавање кордунашке вокалне праксе представљају аудио издања са теренским снимцима досељеника настањених у северној Србији.⁹⁴⁷ Сопствена теренска опсервација кордунашког вокалног дијалекта у Војводини траје од 1993. године, а од 2008. је интензивирани у насељима Кљајићево, Чонопља и Инђија.



Карта бр.14 Приказ већих насеља на Кордуну из чије околине су досељени певачи интервјуисани при истраживању простора Војводине.

⁹⁴⁴ Видети: Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje – savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, Gradski muzej Sombor, Sombor, 2009.

⁹⁴⁵ Видети: Јелена Поповић, *Тамбура двожица у музичкој традицији Кордунаша у Кљајићевоу*, семинарски рад, група за музикологију и етномузикологију, Академија уметности Нови Сад, 2005.

⁹⁴⁶ Истраживање кореографа Милета Вујчина објављено је у грађи Центра са транскрипцијама песама које је урадила Сања Ранковић: Миле Вујчин, „Народне игре Срба у Кордуну“, *Народне игре Хансе области, Шумадије и Поморавља и Срба из Кордуна*, грађа св. 14, Београд, 1998, 35-80.

⁹⁴⁷ Видети: Dimitrije Golemović, *Vrani se konji sedlaju, traditional singers group „Petrova Gora – Kordun“*, 2003; Нице Фрациле, *Традиционална музика Срба у Војводини*, антологија, CD 1, Матица српска, 2006; КУД „Кордун“ и женска група „Крајишки извор“, *Кордун у пјесми кроз вјекове (традиционално пјевање и обичаји српског народа Кордуна)*, Београд, 2011.

Музички живот Кордунаша у Војводини не може се сагледати у дијахронијској димензији, јер њихови проблеми досељавања и прилагођавања новој средини нису били у фокусу етнолошких и етномузиколошких студија. Према сазнањима добијеним путем интервјуа са информаторима из Кљајићева, покушаје да се одржи обредна пракса осујећивале су државне власти. Највише забрана које је политички естаблишмент спроводио односило се на окупљања и прославе верских празника (посебно Божића и Ускрса). Међутим, то није умногоме утицало на потпуни нестанак музичких форми негованих у старом завичају. Временом су уследили динамични друштвени догађаји и модернизација сеоског живота, што је утицало на деконструкцију традиционалних музичких творевина. У циљу очувања кордунашког музичког и играчког језика прва организована окупљања су забележена 1977. године у оквиру Месне културно-просветне заједнице у Чонопљи.⁹⁴⁸ Председник ове организације била је учитељица Милка Боснић, која је покренула „изворну групу Чонопља“ и организовала децу школског узраста од 10-15 година на ревитализацији традиционалне кордунашке културе.⁹⁴⁹ Њена улога у очувању различитих вокалних и играчких облика посебно је значајна, јер је покушавала и успевала да укључи млађе генерације у рад групе. Паралелно са организационим пословима, истраживала је и записивала податке везане за музичку и обредну праксу Кордунаша. У време укидања Месних културно-просветних заједница 1985. године, Милка Боснић је изворну групу прикључила локалном КУД-у „Вук Караџић“, у оквиру кога и данас ради. Исте године Анка Михајловић је окупила Кордунаше у Кљајићеву при „изворној групи“ „Петрова гора“. Она у својој средини важи за доброг познаваоца и извођача „кордунашке традиције“, па изузетно вешто организује групу која негује кордунашко музичко и сценско наслеђе. Према речима пријатеља из групе, Анка не дозвољава никакве промене у оквиру постојећих музичких и играчких форми, инсистирајући на „изворности“.

Поред бачких насеља Чонопље и Кљајићева, важну улогу у очувању кордунашког вокалног дијалекта имају чланови КУД-а „Соко“ из Инђије. Већина је досељена у Срем 1995. године, а организовано се окупљају у КУД-у од 2002. године. Главну улогу у организацији и руковођењу пробама има Драга Радомиловић. Све кордунашке саставе из Војводине карактерише начин рада који подразумева окупљања на којима се друже и изводе музику са Кордуна. Као организована удружења, током године више пута учествују на фолклорним манифестацијама у земљи приказујући музичке, играчке или краће сценске форме.⁹⁵⁰

⁹⁴⁸ Према: Gordana Damjanović, „Narodno stvaralaštvo iseljenika s Kordunskog područja u Vačkoj“..., 23.

⁹⁴⁹ Милка Боснић је рођена у Чонопљи и заинтересовала се за кордунашку традиционалну праксу захваљујући својим родитељима који су након Другог светског рата досељени из околине Слуња.

⁹⁵⁰ Краће сценске форме су прикази појединих обреда прилагођени јавном приказивању, попут малих драмских дела.

12. 1. Етноекспликација традиционалне терминологије и правила везаних за вокалну праксу

Кордунаши из Војводине потичу из различитих делова Кордуна, што донекле условљава и поједине разлике у извођењу, односно заступљености певачких форми. Становници села Чонопља су углавном из околине Слуња, мештани Кљајићева из Крњака и Војнића, док су певачи из Инђије из различитих насеља завичајног простора. Основне одреднице које користе у експликацији музичких појава су „завођај“ и „арија“. Емско тумачење ових појмова указује на то да се ради о синонимима који означавају мелодијски образац.⁹⁵¹ Назив „завођај“ се везује за мелодијске образце у оквиру старијег начина двогласног извођења. У њему је функција гласова изражена кроз термине за први и други глас – „заводи“ тј. „заводи пјесму“⁹⁵² и „прати“. Интересантно је да до сада не постоји пуно транскрипција старијег певачког стила, те су напеви мелографисани за потребе овог рада представљају реткост (пр. бр. 250, 256, 260, 261, 272, 273 и 274).⁹⁵³ При реализацији старијег певачког слоја учествује три до пет певача истог пола, али деоницу водећег изводи само један од њих. Овај вокални облик, типичан за подручје Војнића, познају само извођачи из Кљајићева у Бачкој. Ексклузивност њиховог музичког корпуса истакла је и Гордана Дамјановић у другој половини прошлог века, што говори о континуитету на простору Војводине.⁹⁵⁴ Форма архаичног вокалног наслеђа нема посебан народни назив, иако је певачи често називају „ојкачом“. Међутим, Кордунаши из других војвођанских насеља песме „на бас“ такође зову „ојкачама“, што доводи до закључка да се ради о одсуству сваке логике при коришћењу овог термина. Гордана Дамјановић у својим истраживачким радовима не помиње појам „ојкача“ у Кљајићеву, те се можда ради о појму који је прихваћен у последње две деценије.⁹⁵⁵

Међу старије певачке манире спада и „розгање“, типично за мигранте из околине Слуња. Два примера „розгања“ које су отпевали мушкарци из Чонопље права су реткост у етномузиколошкој литератури (пр. бр. 283 и 287). Овај особени извођачки манир, са потресањем гласа на једном слогу, скоро се изгубио у репертоару војвођанских певача пореклом са Кордуна. Према тврђењима бројних саговорника, „розгање“ су изводили њихови „стари“ у матици, а и касније у Војводини. Строга правила понашања у друштвеној заједници налагала су да „розгалице“ не могу певати жене, већ искључиво мушкарци. Сам певачки процес текао је тако да након солистичког излагања наступа певач који „розга“ уз пратњу групе. Кордунаши из Војводине не познају једногласан вид „розгања“ какав је забележила Гроздана Марошевић у делу Кордуна (општина Дуга Реса) и Карловачког Покупља.⁹⁵⁶ Услед

⁹⁵¹ Тумачећи назив „завођај“, саговорници су га поистовећивали са мелодијом.

⁹⁵² Према: Gordana Damjanović „Narodno stvaralaštvo iseljenika s Kordunskog područja u Bačkoj“..., 23.

⁹⁵³ По једна транскрипција старијег начина певања заступљена је у радовима: Dunja C. Rihtman, „Polifoni oblici druge kategorije u narodnoj muzici Hrvatske“..., 323-328; Миле Вујчин, „Народне игре Срба у Кордуну“..., 35-80.

⁹⁵⁴ Исто, 22.

⁹⁵⁵ Исто.

⁹⁵⁶ Солистичко извођење „розгалица“ Гроздана Марошевић је везала за Карловачко Покупље и северни део Кордуна који је ближи Карловцу: Grozdana Marošević, „Samice ili rozgalice oblici pjevanih poruka“..., 50.

солистичког извођења, чија је главна улога остваривање комуникационог процеса, у Хрватској се користи и термин „самце“.⁹⁵⁷ Њихова форма је једноставнија од групних извођења војвођанских „розгалица“, што је и очекивано, јер се ради о облицима који не потичу из истих насеља у матици.

Нови вокални стил – певање на „бајс“, веома је распрострањено и популарно у Војводини и на Кордуну, а у записима доминира Гроздана Марошевић.⁹⁵⁸ У извођењу песама „на бајс“ не мора да постоји родна подвојеност. Флексибилност народних правила у музичком систему Кордунаша огледа се у повременом заједничком певању оба пола. Један вид таквог извођења је певање са „циком“, односно укључивање женских певача на крају песме за октаву више у пратећој мушкој деоници.⁹⁵⁹

Чланови певачког састава из Кљајићева више вреднују старији певачки израз, уз објашњење да је „стара српска пјесма“ извођачки захтевнија од „бајса“. Јачина гласа при извођењу старијег стила је мања у односу на новији певачки начин. Поред сачуваног фонда термина и правила, недостаје још низ објашњења којима би се комплетирао кордунашки вокални идиом.⁹⁶⁰

12. 2. Поетски код

Разврставање временског континуума годишњег и животног обредног циклуса сегментира поетско-музичке творевине кордунашког вокалног наслеђа у неколико група на: божићне (пр. бр. 251-252), чаројичке (пр. бр. 253), ускршње (пр. бр. 254), ђурђевданске (пр. бр. 255-256), жетелачке (пр. бр. 257-259), са прела (пр. бр. 260), при чијању (чишћењу) перја (пр. бр. 261), сватовске (пр. бр. 262-263), уз игру (пр. бр. 264-270), љубавне (пр. бр. 271-282), родољубиве (пр. бр. 283-287) и забавне песме (пр. бр. 288).

Календарско време обредне активности код Кордунаша у Војводини, на основу доступних сазнања, почињало је у јануару. Божићни празник, коме је претходио Бадњи дан,⁹⁶¹ представљао је важну светковину са посебном улогом персоналног и предметног система у виду: бадњака⁹⁶², полазника – „квочке“, обредних хлебова⁹⁶³ и др. Акциони

⁹⁵⁷ Гроздана Марошевић је „самце“ или „розгалице“ описала као облике извођења који су најчешћи у извођачком репертоару жена. Изводиле су се гласно, јер су се жене на тај начин довикивале на свадби или на жетви: Grozdana Marošević, *нав. дело*, 51-52.

⁹⁵⁸ Видети: Gordana Damjanović „Narodno stvaralaštvo iseljenika s Kordunskog područja u Ваčkoј“..., 23; У докторској дисертацији Гроздане Марошевић сви двогласни примери припадају новијем начину певања: Grozdana Marošević, *Izvedba kao odrednica folklorosti glazbe (etnomuzikološko istraživanje u Karlovačkoј Pokuplju)*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 1993;

⁹⁵⁹ Gordana Damjanović „Narodno stvaralaštvo iseljenika s kordunskog područja u Ваčkoј“..., 23.

⁹⁶⁰ У кордунашком музичком језику сачуван је и термин „крулити“ – „крупно“ певати, односно певати у нижој интонацији.

⁹⁶¹ На Кордуну је постојало веровање да се на Бадњи дан деца не смеју тући, јер ће добити чиреве по кожи. Важну улогу тог дана имао је газда куће који је секао бадњак за домаћинство и уносио сламу у кућу (што је било праћено пијукањем деце). Слама се стављала под сто и ту је стајала осам дана, све до Малог Божића.

⁹⁶² На Кордуну није сечен сеоски бадњак, већ је свака кућа имала свој, а он је стајао на огњишту.

план у оквиру Божића одређен је редоследом одвијања појединих радњи, па чак и утврђеним поретком конзумирања хране, који иницира „причешћивање“ лесковим младицама испред куће. Након тога је следила божићна трпеза, чије је почетно јело била цицвара, уз коју се честитао празник.⁹⁶⁴ Поред обредних радњи везаних за свако домаћинство,⁹⁶⁵ изводиле су се и многе активности у којима је била укључена читава заједница, као што је вожња санкама са коњском запрегом кроз село и др. Окупљања становништва у оквиру сеоског атара одвијала су се на местима одређеним за љуљање или одржавање зборова. Музички систем божићног празника није задржан до данас и у потпуности је редукован. Два примера божићних песама (пр. бр. 251 и 252) забележених од Кордунаша из Војводине десетерачке су метричке поделе, са садржајем који конотира сам празник. Устројство поетског текста изражено је кроз низове римованих дистиха:

...Једва чекам то божићно коло
да те видим, мој гарави лоло.
Нема љепши у години дана
од Божића и од Ђурђевдана. (пр. бр. 251)

Као посебна поетска врста издвојен је један пример забележен као део сећања на опходе чаројица који се не изводе од пресељења у Војводину. Интересантно је да је ова мушка обредна поворка у неким селима Кордуна ишла на Божић (Перјасица), а у другима на Ђурђевдан (околина Слуња).⁹⁶⁶ Према казивањима појединих саговорника, мушкарци су ишли у чаројице обилазећи куће у којима није било смртних случајева. Укућани су им давали јаја, а они су певали. Са поетског аспекта текстови су комбинација седмерца и осмерца, а садржаји денотирају идеју плодности изражену кроз рађање Сунца и почетка нове године.⁹⁶⁷ Само именовање Бога и Божјег дана на почетку песме указује на христијанизовани текст који конотира хришћанску идеологију.

Добро јутро, добар дан,
на вас Божић, Божји дан,
пред кућом вам зелен бор,
за њ' привезан вранац коњ.

⁹⁶³ Најзначајнији обредни хлеб била је чесница која се месила водом донесеном рано ујутру са извора. У њу се стављао динар и три лескове гранчице, што је представљало посебну срећу за оног ко их нађе при обеду. Поред чеснице, месили су се и мањи обредни хлебови који су заједно са свећама ношени у шталу. Сва стока се протеривала између свећа које су постављане једна наспрам друге. Ако током протеривања стоке говече рикне, онда се поштовало веровање по коме се момак из куће није требао женити.

⁹⁶⁴ Цицвару је на сто постављала домаћица са рукавицама, честитајући празник речима: „Честит вам Божић!“ При јелу, свако од укућана је узимао кашику са цицваром жмурећи и изговарао речи: „Једна у здјелу, ника тица у њиву!“ или „Ово је птици рана за цјелу годину дана!“

⁹⁶⁵ Кордунаши су на Божић започињали многе послове како би им добро ишло у току године. У свакој кући су коришћени остаци хране од Бадње вечери, посебно пасуљ – „гра“ (којим су мазали вратове воловима, а кравама вимена).

⁹⁶⁶ У току ђурђевданског опхода села чаројице су се китиле биљем и носиле са собом бич – „камцију“.

⁹⁶⁷ У оквиру текста ишчитава се симболика коју има „врани коњ“ и „синак“: Slobodan Zečević, *Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru*, Zenica, Muzej grada, Zenica, 1973, 52-59.

На вранчићу сједалице,
на сједалу синак твој,
на синку ти свилен пас.
Бољи ти је поштен глас
и од Бога и од нас,
нег' на синку свилен пас.
Дај, газда, дај,
стари тата чучу вина,
стара мама комад крува,
а снашица повјесамце,
дјевојчица јабучицу.
Дај, газда, дај. (пр. бр. 253)

Музика је имала важну улогу и при светковини Малог Божића и опходу „машкара“, али није записан ниједан музички пример који се том приликом изводио. У Кљајићеву су Кордунаши практиковали „машкаре“ у време Поклада све до 1953. године, када су их забраниле државне власти.⁹⁶⁸

Попут песама које су певале „машкаре“, и ускршњи напеви су заборављени, а посебно њихова темпорална атрибуција. Као илустрација овог жанра снимљен је само један пример изведен у римованом десетерачком дистиху:

Ја и драги волимо се тајно,
од Ускрса знаће небо сјајно.

Светковање Ђурђевдана у време када се завршава зимски циклус обреда представља важан тренутак буђења природе. За време владавине Аустро-Угарске на подручју Кордуна су организовани уранци на којима су паљени кресови, извођене витешке игре, а пекло се и јагњеће месо. Из периода интензивне прославе овог празника, као и богате музичке праксе која га је пратила, до данас су сачувани само неки поетски садржаји (пр. бр. 255 и 256). Један напев је версификационо разноврстан, те садржи шестерац, седмерац и осмерац, док други у основи има асиметрични десетерац. Жеља за обилном вегетацијом исказивана је кићењем куће буковим лишћем и текстовима који конотирају жељу за плодношћу:

Донео нам свети Ђурађ
педаљ дуге травице
и до лакта младице. (пр. бр. 255)

⁹⁶⁸ „Машкаре“ су били мушкарци обучени као карикирани ликови свадбеног обреда, а носили су различите клепетуше. Поред тога што су морали да изазову смех и весеље, идући од куће до куће, младићи су покушавали да сагледају материјално стање девојака којима би се могли оженити. Уколико је неко од домаћина био шкрт или их није примио пред кућу, „машкаре“ су му певале:

Пред кућом ти мурва (дуд),
у кући ти курва.

У оквиру групе жетелачких песама (пр. бр. 257-259) садржаји су исказани у облику римованог десетерца. Тематика поетских текстова обрађује поједине догађаје на жетви, прожете љубавним мотивима. Поред песама које се могу изводити у било ком тренутку жетве (пр. бр. 257 и 259), само један напев се везује за сам крај радног процеса (пр. бр. 258). Завршетак жетве обележавао се не само песмом, већ и симболичним „паљењем планинке“ (домаћице).

Јесењи период је био обележен прелима (пр. бр. 260) или окупљањима ради чијања перја (пр. бр. 261). Поетске линије песама које су тада певане груписане су у римоване дистихе асиметричног десетерца са садржајима пригодним за прилику у којој су се изводиле.

Данас су песме животног циклуса у репертоару Кордунаша малобројне, а најдуже су сачуване сватовске (пр. бр. 262 и 263). Традиционални начин свадбовања⁹⁶⁹ задржао се у обредној пракси Кордунаша у Војводини до 1970. године, када је дошло до нагле модернизације и промене музичког система. Потпуно су заборављени многи сватовски напеви, као и „кукање“, односно „бугарење“, које је било обавезно у девојачкој кући.⁹⁷⁰

Основна Кордунашка игра махом је била „глуво коло“, односно „немо коло“, без музичке пратње или уз певање.⁹⁷¹ Међутим, временом се користила и тамбура, а чешће две тамбуре, уз коју се играло и певало. Игре које се изводе само уз пратњу песме јесу *пауна* (пр. бр. 264), *Ко ће тебе траву косит* (пр. бр. 266), *О, мој Миле, медени* (пр. бр. 267), *Ступни ногом јесил' жена* (пр. бр. 269), *Гори шума, гори боровина* (пр. бр. 270) и друге. Поетска равн поменутих песама је разнолика: од осмерца (пр. бр. 269) и десетерца (пр. бр. 270), до комбинације више стихова у оквиру једног примера: шестерца, седмерца и једанаестерца (пр. бр. 267), седмерца и осмерца (пр. бр. 266) и шестерца, седмерца и осмерца (пр. бр. 264). Уз тамбуру се могу певати и играти бећарци (пр. бр. 265, 268), који су у другим крајевима углавном везани за сватовски обичај, док су овде дати у склопу песама уз игру, јер није потврђена њихова посебна веза са свадбом.⁹⁷² При теренском испитивању Кордунаша у Војводини казивачи нису везали бећарац ни за један конкретан обред. Можда је разлог томе чињеница да се није изводио у свим деловима Кордуна, већ само у околини Слуња.⁹⁷³

Љубавне песме (пр. бр. 271-282) тренутно представљају најпопуларнији жанр Кордунаша у Војводини и могу се изводити на три диферентна начина: као старији

⁹⁶⁹ Традиционални начин одвијања свадбене церемоније подразумевао је дводневну светковину. Први дан је обележен доласком сватовске поворке коју су чинили мушкарци (могла је ићи само једна жена како би бринула о невести). Другог дана се одвијало венчање и долазак у младожењину кућу. Младу је дочекивала свекрва и простирала платно до кућног прага по коме је невеста газила. Свекрва је младенцима давала мало млека и квасца, како би брачна заједница била плодна. Поред поменутих обредних радњи, свадба је обилувала бројним моментима којима се исказивала жеља за срећним животом младенаца. Кордунаши у Војводини су практиковали традиционални начин свадбовања до 1970. године, када долази до велике промене под утицајем градског културног модела.

⁹⁷⁰ „Бугарење“ је било најинтензивније у тренутку када је млада мењала девојачко оглавање, „рубац“, и стављала „бјелу повезачу“: Миле Вујчин, *нав. дело*, 39.

⁹⁷¹ Поједини Кордунаши у Војводини коло уз песму називају „глувим колом“, јер нема инструмената – музике.

⁹⁷² Миле Вујчин је сврстао *бећарац* у групу игара са вокално инструменталном пратњом: Миле Вујчин, *нав. дело*, 41-42.

⁹⁷³ Кордунаши из Перјасице и других делова Кордуна не познају бећарац као музичко-поетску форму.

начин певања, песме „на бајс“, или једногласно, уз пратњу тамбуре (пр. бр. 271 и 272). Тематика љубавног садржаја испољава се у оквиру десетерца (пр. бр. 272, 276, 277, 278, 279, 280) или синтагматског низа три различите версификационе поделе: шестерца, седмерца и осмерца (пр. бр. 271, 274, 275, 281 и 282).

Неколико напева родољубивог садржаја (пр. бр. 283-287) засновано је на асиметричном десетерцу. У поетској основи доминирају називи Кордуна или појединих места из којих потичу досељеници (нпр. Војнић, Мочила).

У групу забавних песама сврстан је само један пример, изведен као „розгалица“ (пр. бр. 288). Асиметрични десетерац присутан је и у овом напеву, коме опонира дуг рефрен чији је текст типичан за „розгалице“. Имајући у виду версификационе карактеристике свих жанрова, очито је да асиметрични десетерац чини основу већине песама (пр. бр. 251, 252, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 270, 272, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288). По један напев је изложен у симетричном осмерцу (пр. бр. 269) и шестерцу (пр. бр. 255), а више њих представља комбинацију различитих стихова: шестерца, седмерца и осмерца (пр. бр. 264, 271, 274, 275, 281, 282); шестерца, седмерца и једанаестерца (пр. бр. 267); седмерца и осмерца (пр. бр. 266). Парадигматски оквир поетског кода, поред римованих десетерачких дистиха, обухвата и излагање текста у парним катренима, чији су стихови различите шестерачке, седмерачке и осмерачке версификације (пр. бр. 274, 275, 281), као нпр.:

Зелени се од шуме,
иде момак од куће.
Иде момак, ал' не пјева,
ваздан среће нема... (пр. бр. 274)

Без обзира на дужину, рефрени у току стиха разбијају потенцијалну „правилност“ излагања и нарушавају симетрију. Из прегледа свих краћих и дужих поетских целина које имају функцију рефрена сагледава се њихова позиционираност у примерима појединих жанрова:

Бурђевданске

претпев – ој (пр. бр. 256)

упев – јој (пр. бр. 256)

Жетелачке

упев – ај (пр. бр. 259)

Песме уз игру:

припев – оја, ја, оја, ја, весел лола па и ја,
оја, ја, оја, ја, весел лола па и ја. (пр. бр. 269)

припев – мјесечина, помрчина, свију осам дана,
а ја јадна, а ја јадна у недељу сама,
мало ја, мало ти, па ћемо се волети
цјело врјеме ја и ти (пр. бр. 266)

Љубавне песме:

претпев – ој (пр. бр. 280)

упев – ај (пр. бр. 277)

Родољубиве песме:

претпев – ој (пр. бр. 286)

упев – ој (пр. бр. 286)

припев – ој, перјато, расперјато, гранато, разгранато,
мали Раде коло води,
за њим мала лепо ходи,
дјевојко, шећер јабуко,
дјевојко, шећер јабуко. (пр. бр. 284)

Забавна песма:

припев – ој, перјато, расперјато, гранато, разгранато,
мали Раде коло води,
за њим мала лепо ходи,
дјевојко, шећер јабуко,
дјевојко, шећер јабуко. (пр. бр. 288)

Разматрајући примере кордунашког певања у Војводини евидентно је да рефрени нису честа појава, тако да се не може ни говорити о потенцијалним инваријантним јединицама у виду константних лексема. У појединим жанровима, нпр. божићним песмама, чаројицама, ускршњим, са прела, при чијању перја и сватовским, може се констатовати потпуно одсуство рефрена.

12. 3. Музички кôд

Музичке карактеристике кордунашких напева указују на особеност испољавања различитих парадигматских јединица у склопу опште звучне слике. Полазећи од формалних одлика мелострофе уочавају се битне закономерности у односу музичког и поетског текста. Највећи број примера макроструктурну музичку мисао гради на једностиху (пр. бр. 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 266, 272, 273, 276, 277...), док су дистиси (пр. бр. 253, 258, 267, 268, 269...) или вишестиховне целине (пр. бр. 271, 274, 275...) ређа појава. Уочавање музичког тоталитета, односно основне обликотворне равни, подразумева ниво сложености тематских група и сегментирање музичких и поетских целина. Поред једнотематских **A** (пр. бр. 251, 253, 255, 256, 257, 262, 268, 273, 287) и битематских мелострофа **A B** (пр. бр. 252, 254, 258, 259, 260, 261, 263, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 285, 286), вишетематске музичке основе су мање заступљене **A B C** (пр. бр. 264, 282) **A B C D** (пр. бр. 274, 275, 284, 288). Једноставнију формалну структуру поседују ускршње (пр. бр. 251) и божићне песме (пр. бр. 255), а сложену поједини примери уз игру (пр. бр. 266), љубавне (пр. бр. 274, 275, 281, 282), родољубиве (пр. бр. 284) и забавне песме (288). Вишеделно обликоване мелопоетске целине сачињене су од два или више тематска материјала који се у синтагматском низу излажу са мањим или већим изменама, нпр. **A A B Bv B₁ Bv₁** (пр. бр. 281) **A A₁ B A A₁ B** (пр. бр. 278) **A B C D Cv Dv** (пр. бр. 275).

Однос стихова који творе мелострофу и сложености облика често је обрнуто пропорционалан. У многим случајевима рад са текстом је присутан у напевима базираним на једном или два стиха. Парадигматски значај има комбинација поетских сегмената који се излажу тако да између првог и другог излагања истог стиха попут осе симетрије стоји други чланак стиха (пр. бр. 260, 261 итд.):

a₁ a₁ a₂ a₂ (пр. бр. 257, 283, 287 итд.)

a₁ a₂ a₂ a₁ a₂ (пр. бр. 260, 261, 278, 279, 285 итд.)

a₁ a₁ a₂ a₁ a₁ a₂ b₁ b₂ b₂ (пр. бр. 258)


Динамизација поетског тока у мелопоетској димензији остварује се позиционирањем рефрена на различитим деловима мелострофе или коришћењем више стихова у изградњи текста:


r₁ a₁ r₂ a₁ a₂ (пр. бр. 256, 280, 286)

a₁ a₂ b₁ b₂ c₁ c₂ d c₁ c₂ (пр. бр. 274, 275)

Као ритмичка основа већине кордунашких напева јавља се *parlando rubato* систем (пр. бр. 251, 252, 254, 256, 257, 261, 262, 263, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288), док су у нешто мањем броју заступљени примери у двочетвртинској мери (пр. бр. 253, 255, 258, 259, 264, 265, 265, 267, 268, 270, 271). Атипична је појава напева који обликују ритмички систем у смени двочетвртинске и трочетвртинске поделе (пр. бр. 260) или аксак ритмова и трочетвртинске структуре (као нпр. комбинација пет осмина, девет осмина и три четвртине у пр. бр. 278).

Унутрашња ритмичка сегментација напева заснована је на одређеним правилностима које су део већине метроритмичких шема. Четворосложни сегменти, посебно на позицији иницијалних одељака, ритмизују се у великој мери у виду осмина или на неке друге начине:

 пр. бр. 251, 253, 257, 258, 259, 260, 265, 267, 276, 277, 284

 пр. бр. 261, 263, 285

Синтагматске ритмичке целине, које подразумевају излагање десетерачких стихова, садрже опозитни однос јединица: краће – дуже. Њихова фреквентност и позиционираност у низу је различита:

a₁ a₁ a₂ a₂
 (пр. бр.253)

a₁ a₁ a₂ a₂
 (пр. бр. 257)

Поред утврђених ритмичких правилности при излагању метроритма долази до продужавања појединих слогова. У шестерачкој версификационој основи продужава се пети слог, а у седмерачкој последњи. Константну вредност метроритма поседују бећарци, чија се махом силабична процесуалност креће у осминама са завршном обрнуто пунктираном фигуром:⁹⁷⁴

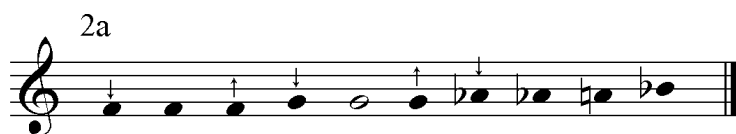
 (пр. бр. 265, 268)

⁹⁷⁴ Кордунашки бећарац се разликује од бећарца у Војводини по метроритмичкој вредности последња два слога десетерца који су у кордунашким примерима исказани у обрнуто пунктираној фигури, а у војвођанским у четвртинама: Ана Матовић, *Бећарац у Војводини*, 41.

Особености тонских односа и низова кордунашког вокалног дијалекта представљају збирни поглед на сумиране вредности укупног звучног поља. Најужи трикордални низ остварен је само у једногласном извођењу ускршњег напева и представља изузетак у укупној грађи **1** – $g^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 255).



У оквиру другог низа исказани су примери једногласне вокалне деонице песама које су изведене уз тамбуру. Његов приказ у две могућности **2a** и **2b** представља решење различитих хроматских вредности појединих висина. Образац означен као **2a** поред основних тонова $f^d-g^1-as^1-a^1-b^1$ садржи нешто ниже интониране висине $f^d-g^1-as^1$ и стрелицом навише означен хипофиналис и финалис (пр. бр. 271). Друга могућност у оквиру које се изводи певање уз тамбуру такође се креће у обиму кварте **2b** – $f^d-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1$. И у овом обиму су стрелицама наниже обележени тонови $f^d-fis^1-g^1-as^1-b^1$, а стрелицом навише финалис (пр. бр. 272).⁹⁷⁵



Напеви старијег начина двогласног извођења искључиво подразумевају хроматска тонска поља која се јављају у оквиру тритонуса, квинте или умањене септимае (тј. енхармонски гледано велике сексте). Двоглас који се остварује у оквиру тритонуса **3** – $f^d-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1$ у деоници првог гласа поседује две варијанте. Прва садржи тонове од fis^1 до h^1 (означена са a^1 у пр. бр. 274), а друга (означена са b^1) све тонове низа сем висине fis^1 (пр. бр. 273). У оба случаја други глас се креће у хроматском покрету од f^d до as^1 .



⁹⁷⁵ Видети: Јелена Поповић, *нав. дело*.

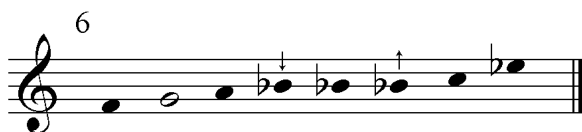
Четврти тонски образац такође је хроматски уређен у амбитусу чисте квинте **4** – $f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1-c^2$ (са сниженим тоном h^1 у пр. бр. 251). Он је у конкретним мелодијама напева реализован тако да први и други глас садрже две различите комбинације тонова из приказаног укупног потенцијала могућности. Варијанта првог и другог гласа, која је у приказу означена са *a*, у првом гласу поседује све тонове укупног обима, а у другом гласу од f^1 до a^1 (пр. бр. 251 и 257). Друга могућност, у којој су оба гласа означена са b^1 , водећа деоница изводи хроматски садржај од g^1 до c^2 , а пратећа висине $fis^1-g^1-a^1$ (пр. бр. 262).



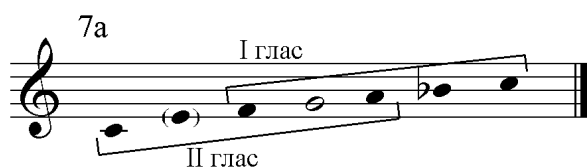
Пета могућност показује низ ширег опсега на чијој основи се ствара мелодика старијег начина певања. Разноликост хроматских вредности креће се поступно у низу **5** – $e^1-f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1-c^2-des^2$ са висином h^1 , која се сем у основном облику јавља и као нешто ниже интонирана висина (пр. бр. 275). Први глас развија своју мелодику у тонској равни од f^1 до des^2 , а други од e^1 до be^1 .



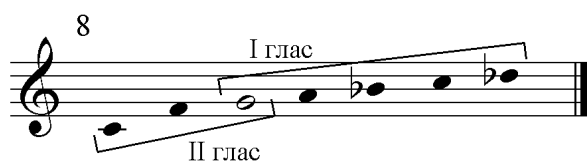
Реткост у тонској разноликости кордунашких напева представља образац у оквиру мале септима **6** – $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-es^2$, са ниско и високо интонираном висином b^1 (пр. бр. 253).



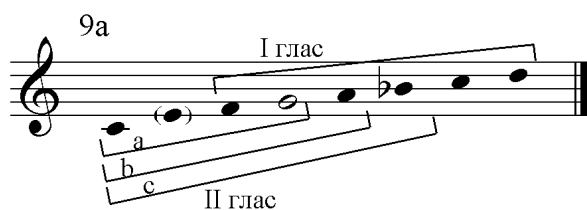
Песме „на бајс“ поседују шире тонске просторе, најчешће у обиму октаве или ноне. Октавни обрасци су углавном дијатонски **7a** – $c^1-(e^1)-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2$ (пр. бр. 254, 276, 283, 284), а ређе хроматски **7b** – $c^1-f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-c^2$, уз додатак ниско интонираног b^1 и c^2 (пр. бр. 277). Дијатонски образац у деоници првог гласа подразумева тонове у обиму квинте од хипофиналиса до c^2 , сем једног напева који укључује и висину e^1 (пр. бр. 284). Други глас је у оквирима велике сексте са тонским потенцијалом $c^1-f^1-g^1-a^1$.



У примерима кордунашког певања само један напев је у обиму умањене ноне **8** – $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-des^2$ (пр бр. 256). Сведеној деоници другог гласа $c^1-f^1-g^1$, супротстављена је линија првог гласа $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-des^2$, у којој највиши тон *des* има улогу специфичног бојења.



Девети образац својом фреквентношћу представља парадигму за остваривање мелодике песама новије праксе. Најчешће има облик дијатонског низа у оквиру ноне **9а** – $c^1-(e^1)-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$ (пр. бр. 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 288), при чему висину e^1 поседују само два примера (пр. бр. 261 и 278). У мноштву напева који се заснивају на дијатонској варијанти обрасца разликују се само оквири другог гласа који могу бити исказани на три начина: $c^1-(e^1)-f^1-g^1$ (пр. бр. 267, 279 и 280), $c^1-f^1-g^1-a^1$ (пр. бр. 263, 266, 270, 278, 281, 286, 287, 288), $c^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ (пр. бр. 255, 259, 260, 261, 264, 265, 268, 269, 282, 285). Хроматски низ поседује тонски оквир **9б** – $c^1-e^1-f^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1-c^2-d^2$, који је посебно разноврстан у водећој деоници (пр. бр. 252).



Доминантну улогу у кордунашком вокалном дијалекту поседују три тонска обрасца, од којих су два везана за старије облике вокалног израза (обрасци означени бројевима 3 и 4), а други за певање „на бас“ (образац означен као 9а). Они су основа на којој се развија богат звучни свет који се позиционира у конкретним вертикалним, сазвучним константама. Најјача импресија при перцепцији напева старије извођачке праксе и енергентски нуклеус, настаје при сазвуку секунде или мале терце. Према досадашњој етномузиколошкој опсервацији Дуње Рихтман, запажа се континуитет вертикалне и линеарне концепције напева са Кордуна у извођењу досељеника у Војводини.⁹⁷⁶ Сличан интервалски поредак поседују мелодијске структуре Истре, на које помало подсећају кордунашки примери који су у нешто ширем интервалском односу сазвука.⁹⁷⁷ Смена секундних и терцних парадигматских основа одвија се у синтагматском низу у коме се линија паралелних малих терци прекида успостављањем унисоног звука из кога се гласови разилазе у завршну секунду (пр. бр. 251, 257, 262, 271, 272, 273, 274, 275). Терцни покрети у низу наниже изазивају напетост која је опозиција смирењу у унисоном звуку који следи. Тако се у оквиру напева смењују сазвучне парадигме као означитељи емотивних напетости и смирења. Повремено на терцним пунктовима први глас силази на висину другог и враћа се на почетну позицију.

Сегмент из пр. бр. 251

Иако су „розгалице“ у процесу нестајања и у укупној грађи нису заступљене у великом броју, овај начин извођења заслужује посебну пажњу.⁹⁷⁸ Начин смењивања солисте и групе одвија се тако што почетни, речитативни део мелодије који подразумева успостављање комуникације, изводи солиста. Након тога следи потресање гласом, „розгање“ солисте, уз подршку групе која изводи континуирани бордун.

⁹⁷⁶ Запажања Дуње Рихтман о сазвучним карактеристикама кордунашких напева старије праксе из периода од пре четрдесет година у потпуности одговарају звучној слици традиције која је сачувана у Војводини: Dunja C. Rihtman, „Polifoni oblici druge kategorije u narodnoj muzici Hrvatske“..., 323-328.

⁹⁷⁷ Према записима истарске вокалне праксе запажа се доминантна улога умањене терце са повременим наступом мале терце, док у транскрипцијама из Кљајићева доминира паралелно кретање малих терци. Битна разлика је видљива и у каденцама које су у истарским напевима изведене унисоно: Miroslava Fulanović-Šošić, „Polifoni oblici Istre i sjeverozapadne Bosne“..., 329-331; Ankica Petrović, „Tonalni odnosi u narječjima Istre i sjeverozapadne Bosne“, *Rad XVII KSUFJ (Poreč, 1970)*, Zagreb, 1972, 115-117; Ruža Bonifačić, „O problematici takozvane istarske ljestvice“, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, vol. 38, No. 2, prosinac 2001, Zagreb, 2001, 73-95.

⁹⁷⁸ Поред сопствене транскрипције „розгања“ (пр. бр. 288), у прилогу је преузет и један пример који је забележила Весна Ивков (пр. бр. 284): Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje – savremen vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*..., пр. бр. 25.

Завршни део читавог напева представља рефрен, изведен у форми новијег певачког слоја са поетским текстом који је у смисаоној опозицији са претходном целином. У извођењу рефрена доминира терцно и квинтно сазвучје у мелодијском току. Музичка и поетска слика рефрена са претходним музичко-поетским текстом не кореспондира, већ одаје утисак хибридне форме.

Сегменти из пр. бр. 288

„розгање“:

Musical notation for the 'розгање' segment. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note with a fermata. The lower staff is a bass clef with a 2/4 time signature, showing a simple accompaniment of quarter notes. The lyrics '...ој,' and '...' are written below the notes.

Рефрен изведен као новији начин певања (сегмент)

Musical notation for the chorus segment. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note with a fermata. The lower staff is a bass clef with a 2/4 time signature, showing a simple accompaniment of quarter notes. The lyrics '...пер - ја - то, рас-пер-ја - то, гра - на - то, раз-гра-на- то...' are written below the notes.

Новији начин певања Кордунаша заснива се, као и у другим пределима Балкана, на високофреквентној појави терцног и квинтног сазвука. У већини примера доминантно је паралелно терцно кретање са присуством и других интервала у виду пролазница, скретница, задржица и др.

Сегмент из пр. бр.259

Musical notation for segment 259. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note with a fermata. The lower staff is a bass clef with a 2/4 time signature, showing a simple accompaniment of quarter notes. The lyrics '...жа - њем жи- то, жа-њем жи- то, а мој дра-ги ве - же...' are written below the notes.

Велики опсег мелодија песама „на бајс“ у појединим напевима доводи до појаве квинти и кварта, као важних конструктивних елемената, у медијалним деловима мелодијског тока:

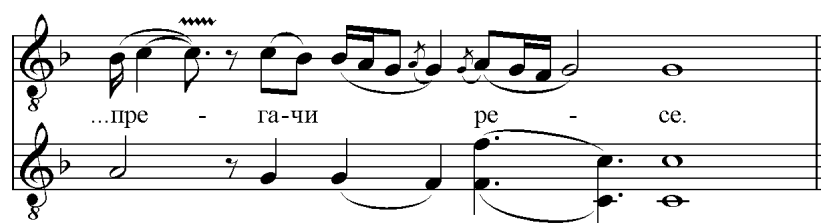
Сегмент из пр. бр.268



...ој, бе-ће-рац, пле-те ти се ла-нац, нек'се пле-те ни-је бе-ћар...

Двогласна концепција песама новијег вокалног стила у неким случајевима је проткана трогласним вертикалним склопом. Повремено „звучно обогаћење“ напева трогласним ставом повезује се са развојем функционалног начина музичког мишљења.⁹⁷⁹ При заједничком извођењу мушкараца и жена долази до удвајања басовог тона у каденци, па женски вокали изводе „цикобас“:

Сегмент из пр. бр.276



...пре - га-чи ре - се.

Сложенији вид трогласно изведених делова фактуре у деоницама мушких певача није пуко удвајање женске пратње, већ самостална вокална линија (у ситуацији у којој жена води песму):

Сегмент из пр. бр. 282



...ни - ко не зна шта ме бо - ли, са - мо ко- ме...

Начин извођења полукаденци и каденци у формама старијег вокалног стила одвија се на устаљени начин. Читав каденцијални процес креће се тако да вертикални синтагматски низ садржи смену мале терце, унисона и велике секунде између финалиса и хипофиналиса. Малобројни записи кордунашке вокалне праксе, забележени пре

⁹⁷⁹ На појаву функционалног начина мишљења у новијим формама традиционалног певања Славоније указала је Dunja Rihtman-Šotrić, „Narodna muzička tradicija područja Slavonske Požege“, *Rad XIII KSUFJ (Slavonski Brod, 1976)*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 1981, 17.

четрдесетак година, показују идентичне одлике завршних одељака.⁹⁸⁰ Унисон звук има улогу пребацивача из терцне мелодике у секундну, која се перцепира као смирење.

Сегмент из пр. бр. 273

...и - за го - ре.

The image shows a musical score for example 273. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a half note C5. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B-flat3, and a half note C4. The lyrics are written below the staves: "...и - за го - ре." The word "го" is under the B-flat4 note, and "ре" is under the C5 note.

Каденцирање песама „на бајс“ остварује се у интервалу квинте која се реализује након секундног или терцног сазвука (пр. бр. 260, 287)).⁹⁸¹ У појединачним случајевима квинта се на крају претвара у кварту силаском првог гласа за секунду наниже (пр. бр. 287). Изузетно су ретки случајеви да се напев изграђен на принципима новије певачке праксе завршава унисоно (пр. бр. 269).

Сегмент из пр. бр. 260

...да је тра - ва.

The image shows a musical score for example 260. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, and a half note G4. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B-flat3, a quarter note C4, a quarter note B-flat3, a quarter note A3, and a half note G3. The lyrics are written below the staves: "...да је тра - ва." The word "је" is under the B-flat4 note, and "ва" is under the G4 note.

Сегмент из пр. бр. 287

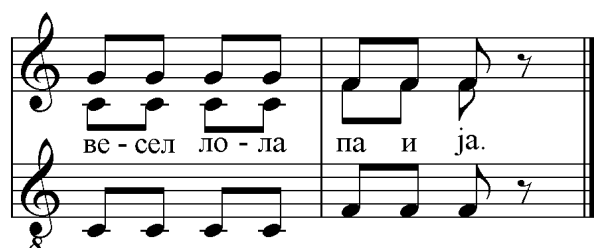
стра - не.

The image shows a musical score for example 287. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, and a half note G4. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B-flat3, a quarter note C4, a quarter note B-flat3, and a half note G3. The lyrics are written below the staves: "стра - не." The word "не" is under the G4 note.

⁹⁸⁰ Упоредити са: Дуња С. Рићман, „Polifoni oblici druge kategorije u narodnoj muzici Hrvatske“..., 328.

⁹⁸¹ Видети: Gordana Damjanović „Narodno stvaralaštvo iseljenika s kordunskog područja u Bačkoj“..., 23;

Сегмент из пр. бр. 269



Поједини напеви који илуструју кордунашки вокални дијалекат у Војводини поседују сродност мелодијске контуре. Већина издвојених модела део је новије певачке праксе. Најзаступљенији модел присутан је у песмама уз чијање перја (пр. бр. 261), са прела (пр. бр. 260), сватовским (пр. бр. 263), љубавним (пр. бр. 278) и родољубивим (пр. бр. 285) и изводи се у облику певања „на бас“. Већина варијанти се излаже у слободној метроритмичкој шеми (као и сам модел), мада показују тенденцију повременог усклађивања у трочетвртинске или двочетвртинске мере (пр. бр. 261, 263, 285). Само неколико напева је метрички јасно и представља комбинацију две и три четвртине (пр. бр. 260) или пет осмина, девет осмина, три и две четвртине (пр. бр. 278). Мелодика водећег гласа се креира у оквиру мале сексте $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$, са таласастим кретањем до завршног дела у који се улази скоком мале терце навише. Поетска раван модела је у оквиру асиметричног десетерца, чији се делови структуре излажу тако што се други чланак стиха умеће између понавља читавог стиха разбијајући симетрију $a_1 a_2 a_2 a_1 a_2$.

Мелодијски модел бр. 1.



Други модел је исказан у истом тонском обрасцу као и први, са слободном метроритмичком основом (пр. бр. 256, 276, 280, 286, 287). Жанровска припадност песама које се заснивају на приказаном моделу креће се од ђурђевданских (пр. бр. 256), преко љубавних (пр. бр. 276, 280) до родољубивих песама (пр. бр. 286 и 287). Мелодијски ток чине три сегмента, која су одељена терцним скоковима навише. Највећи број напева који исходе из приказане инваријанте подразумева десетерачку

поетску раван проткану рефренима $r_1 a_1 r_1 a_1 a_2$ (пр. бр. 256, 280 и 286), а само две варијанте су грађене на бази двостиха $a_1 a_2 b_1 b_2$ (пр. бр. 276 и 287).

Мелодијски модел бр. 2



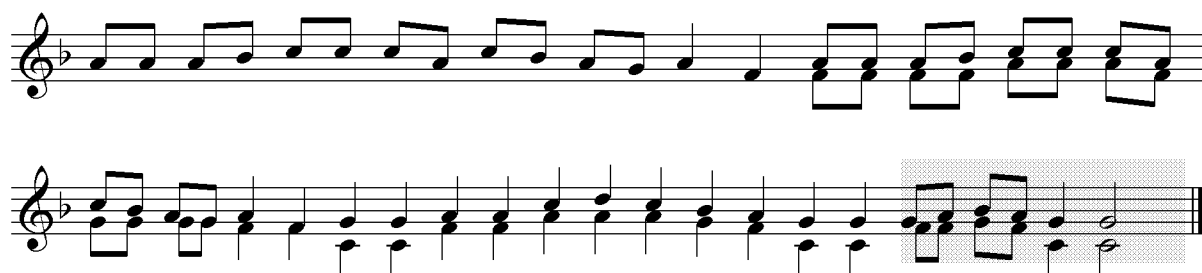
Инваријантна вредност која одсликава модел грађен на принципима старијег вокалног слоја поседује хроматски потенцијал у оквиру тритонуса $f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1$ (пр. бр. 251, 257, 273) или квинте $f^1-fis^1-g^1-as^1-a^1-b^1-h^1-c^2$ (пр. бр. 262). Мелодика је сачињена од три целине подељене скоковима, од којих се иницијална креће поступно наниже, а друге две поступно навише. Версификациони ниво модела је у облику асиметричног десетерца, са понављањем сваког чланка стиха $a_1 a_1 a_2 a_2$.

Мелодијски модел бр. 3



У оквиру жетелачких (пр. бр. 258 и 259) и једне љубавне песме (пр. бр. 277) десетерачке версификације реализује се модел у тонској равни $f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$ и двочетвртинској ритмичкој подели. Рашчлањеност текста може се изразити на два различита начина $a_1 a_1 a_2 a_1 a_1 a_2 b_1 b_2 b_2$ (пр. бр. 258) или $a_1 a_1 a_2 a_1 a_1 a_2 a_1 r_1 a_2$ (пр. бр. 259 и 277). Обележени део у каденци модела представља продужетак који се јавља у напевима грађеним на дистиху (пр. бр. 258).

Мелодијски модел бр.4



Пети модел карактерише поступно кретање се терцним скоком навише у оквиру иницијалног дела и слободна метроритмичка основа. Мелодијска линија двогласног извођења се остварује у широком амбитусу ноне. Десетерачка структура стиха који се понавља **a₁ a₂ a₁ a₂** јавља се у ускршњим (пр. бр. 254) и родољубивим песмама (пр. бр. 283).

Мелодијски модел бр. 5



Кордунаши бећарац се везује за игру, а његову мелодику карактерише неколико силазних покрета, од највиших тонских висина наниже у двочетвртинској мери (пр. бр. 265 и 268). Поетска страна ове форме развија се у дистиху код кога се сваки стих излаже два пута **a₁ a₂ a₁ a₂ b₁ b₂ b₁ b₂**. Резултати етномузиколошких истраживања последњих деценија прошлог века указују на континуитет кордунашког бећарца на подручју Војводине у приказаном метроритмичком и мелодијском облику.⁹⁸²

Мелодијски модел бр. 6



Код појединих напева не могу се успоставити сродни мелодијски елементи у току целине, већ само у појединим деловима. Две љубавне песме управо показују сродност у другом делу тока, кога карактерише скок терце и поступни силазак наниже (пр. бр. 281 и 282). Поред мелодијске сродности, ови примери имају исте версификационе карактеристике, односно сачињени су од комбинације седмерца, осмерца и шестерца. Други део напева уједно доноси нову музичку тему, која у поетској структури садржи осмерачку и шестерачку структуру стиха. Мелодијски сегмент који је еквивалентан за поменуте љубавне песме Гордана Дамјановић сматра усвојеном праксом. Ради се о варијанти песме „Ој, ораје, ораје“, коју су прихватили и Кордунаши и њен други део прикључили новом музичком садржају:⁹⁸³

⁹⁸² Видети: Gordana Damjanović „Narodno stvaralaštvo iseljenika s Kordunskog područja u Bačkoj“..., 22.

⁹⁸³ Исто, 23.



Заједничко мелодијско исходиште не показују малобројни напеви везани за поједине обреде као што су поворке чаројица (пр. бр. 253) и ђурђевданска песма (пр. бр. 255). Њихова изузетност у односу на укупни вокални систем испољена је у музичкој линији која је у двочетвртинској мери и благо речитативна, са карактером набрајања.⁹⁸⁴ У оквиру групе божићних напева посебно се издваја пример који је изведен у маниру новије сеоске праксе у оквиру широког амбитуса ноне (пр. бр. 252). Десетерачки поетски садржај упућује на нове тенденције креирања божићних песама на бази римованиг дистиха. Поред ових напева, песме уз игру су такође хетерогене музичке и версификационе основе (пр. бр. 264, 266, 267, 269, 270). Покретљива мелодика се одвија у оквиру двочетвртинске мере у којој доминира силабични принцип. Неки од напева кореспондирају у мелодијској и поетској равни са варијантама забележеним у литератури, попут песама „Паун пасе, трава расте“ (пр. бр. 264)⁹⁸⁵ и „Гори гора, гори боровина“ (пр. бр. 270).⁹⁸⁶

Песме љубавног садржаја (које нису део приказаних модела) у погледу музичке конструкције показују велику различитост, која је условљена употребом различитих тонских образаца и стилова извођења. Два напева су изведена у маниру старијег начина извођења (пр. бр. 274 и 275), два су једногласна уз тамбуру (пр. бр. 271 и 272), а један припада новијој вокалној пракси (пр. бр. 279). Посебно су интересантне песме старије вокалне праксе, обликоване у парном катрену (код кога се понављају последња два стиха **a₁ a₂ b₁ b₂ c₁ c₂ d₁ c₁ c₂ d₁**) са уском интонативном сликом: у оквиру тритонуса (пр. бр. 274) и умањене сексте (пр. бр. 275). Контура мелодике прати неколико градивних целина, од којих је свака везана за један стих различите дужине **a** и **b** – седмерац, **c** – осмерац и **d** – шестерац. Песме изведене уз тамбуру карактерише узан хроматски амбитус у обиму пентахорда (пр. бр. 271 и 272). Инструментална деоница је двогласна, са изразитом улогом секунди и малих и умањених терци. Иницијални музички импулс изводи инструмент, а након краћег увода прикључује се глас. Током већег дела извођења најчешће долази до унисоног кретања мелодике гласа и једне од укупно две деонице у инструменталној пратњи. Само повремено се разилазе вокална и инструментална линија, при чему настају мале и велике секунде.

Формално-мелодијска сродност запажа се између два примера од којих је један у групи родољубивих (пр. бр. 284), а други забавних песама (пр. бр. 288). Поред асиметричног десетерца, који је константа у обе песме, музичке градивне целине су идентично позиционирани: на почетку је речитативни синтагматски след, након кога

⁹⁸⁴ Напеви са изразитим карактером набрајања Димитрије Големовић назива песамама које то „и јесу и нису“, јер се везују за обредну конситуацију, те их сеоски извођачи не сматрају музичким категоријама: Димитрије Големовић, „Певање које то и јесте и није“ (прилог проучавању вокалне традиције западне Србије), *Фолклор и његова уметничка транспозиција, радови са научног скупа одржаног 24-26 октобра 1989*, ФМУ, Београд, 1989, 74.

⁹⁸⁵ Према: Гордана Дамјановић, „Кордунашко прело у Чонопљи“..., 38.

⁹⁸⁶ *Исто*, 37.

следи „розгање“ (пр. бр. 288) или израженији вибрато (пр. бр. 284) и рефрен који је у поетском и музичком смислу истоветан.

Кордунашки вокални дијалекат у Војводини представљају певачи окупљени у извођачке групе које негују репертоар из различитих делова матичног простора. Поред тога, поједини саговорници су досељени после Другог светског рата, а неки деведесетих година, тако да њихово музичко знање стечено у завичају обухвата шири временски период. У том смислу су и парадигматске јединице музичке основе хетерогене и припадају старијем и новијем музичком слоју. Међутим, у оквиру сваког слоја музичке карактеристике су прилично уједначене. Присуство певачких форми, од оних најстаријих, са секундним сазвуком и интервалима мале терце, до трогласних хомофоних деоница у певању „на бајс“, потврђује динамични процес у коме се налази традиционална музика. То је уједно и резултанта специфичног географског положаја самог Кордуна, који је граничник панонских и алпских културних утицаја према динарским. Зато се основне законитости музичког тока које денотирају вокалну праксу Кордунаша у Војводини могу исказати кроз:

- десетерачке версификационе целине;
- римоване двостихе;
- ретке појаве рефрена (у старијем начину певања потпуна одсутност рефрена);
- хроматске лествичне обрасце везане за извођење старијег певачког стила;
- дијатонске лествичне обрасце типичне за новији певачки стил;
- старији начин извођења са кретањем у паралелним малим терцама;
- „розгалице“ и „ојкан“ као особене музичке форме старијег вокалног стила;
- певање „на бајс“;
- присуство трогласног певања;
- „дикобас“ као начин „бојења“ песама „на бајс“;
- испевавање музичких фраза.

13. КОМПАРАТИВНО САГЛЕДАВАЊЕ ДИНАРСКИХ ВОКАЛНИХ ДИЈАЛЕКАТА

Вокални дијалекти динарских група у Војводини подразумевају „менталну картографију“ матичног простора начињену на основу музички диферентних језика које је успоставила музичка анализа.⁹⁸⁷ Синхрони пресек њихових парадигматских вредности, кроз компаративни процес, омогућиће синтетички преглед одређених појава. Постављањем јасне слике дијалеката и анализом њихових јединица успоставиће се корелације, односно низ еквивалентних елемената, али и границе распрострањања појединих садржаја. Компаративно сагледавање вокалних карактеристика динарских Срба подразумева аналитички процес кроз који пролазе сви сегменти анализе који су помогли расветљавању сваког дијалекта посебно. То значи да први ниво компарације поставља у исту раван испитивање кореспондентности емских тумачења правила и термина везаних за традиционално певање („народну теорију музике“). Поред могућих разлика, важно је утврдити и сличности на пољу именовања неких елемената, те уколико оне постоје, да ли поједини термини подразумевају исту појаву у свим дијалектима у којима су заступљене. Посебно важно поље разматрања динарских дијалеката у Војводини јесте утицај срединског фактора и „живота“ на мањем простору у коме су сви дијалекти стационирани на истом географском простору.

13. 1 Етноекспликација

Динарски вокални дијалекти показују висок степен сродности на плану неких правила која су успостављена музичким системом традиционалног вокалног израза. Заједничка карактеристика огледа се у родној сегрегацији при музичкој реализацији напева. Чак је и емска дистинкција вокалне праксе на „ђевојачке и момачке пјесме“⁹⁸⁸ дубоко укоренења у низ веровања и укупан поредак обредне праксе, те „результат константне производње доминантних матрица друштвеног понашања“.⁹⁸⁹ Као пример се може навести *лелекање*, које у посмртним обичајима црногорског становништва увек изводе искључиво мушкарци, док жене *туже*. Код Херцеговаца сватовско, односно путничко певање представља део мушке певачке праксе.⁹⁹⁰ Успаванке, као музичку форму, певају искључиво жене при успављивању деце, што

⁹⁸⁷ Милан Суботић је узео у обзир да су региони проблематична категорија обележена и когнитивним шемама: Milan Subotić, *Na drugi pogled, prilog studijama nacionalizma*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP. „Filip Višnjić“, Beograd, 2007, 9-10.

⁹⁸⁸ Вукова подела песама на *мушке* и *женске* проистиче из народне дистинкције засноване и на музичкој пракси у којој су улоге полова у музичкој реализацији подељене: Вук Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. 1, Просвета, Београд, 1964, XVI.

⁹⁸⁹ Према: Ана Хофман, „Род у доминантним етномузиколошким наративима у Србији“, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија уметности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 243-262.

⁹⁹⁰ Путничко певање, познато као певање „од ува“, изводи само један мушкарац, најчешће у тренутку када иде сам од девојачке куће, објављујући да је невеста испрошена.

карактерише све динарске музичке системе. „Грокталице“, специфичне за крајишки, лички, далматински и кордунашки вокални дијалекат, део су вокалног наслеђа типичног за мушке чланове колектива, најчешће у склопу сватовског или славског обреда (а у неким случајевима и при вучарским опходима). Поворке вучара и чаројица такође су одликовале мушки репертоар у току зимског периода, док је певање жена обухватало жетелачке радове (као у кордунашком музичком дијалекту) или нпр. извођење обреда „краљица“ у Босанској Крајини. Етномузиколошка литература такође је указала на различите проблеме везане за однос међу половима,⁹⁹¹ па чак и поделу на женску и мушку народну музику.⁹⁹² У периоду након Другог светског рата дошло је до слабљења тако строге поларизације у реализацији вокалне праксе, па се могу срести примери симултаног извођења мушкараца и жена (као нпр. у крајишком, личком и кордунашком дијалекту). Заједничко певање мушкараца и жена у већини случајева се реализује при извођењу напева уз игру дијалогског типа или на прелима. То се не може приписати утицају музичке праксе Срба „староседелаца“ на подручју Војводине, већ динамичним процесима раслојавања традиционалног музичког концепта који су захватили и матичне пределе.

Терминологија која прати вокалну праксу Динараца садржи заједничке, али и различите називе за поједине појаве. Означавање мелодијског модела је диферентно у оквиру старијих музичких облика: „кајда“ (херцеговачки и купрешки дијалекат), „глас“ (црногорски и далматински), „завођај“ (кордунашки дијалекат), а потпуно уједначено у новијем начину певања, у коме се назива „арија“ (далматински, лички, банијски, кордунашки). Функција гласова у старијем певачком слоју исказана је кроз разноврсније називе у односу на новији извођачки стил (певање „на бас“). Различити облици певања (нпр. конталице, грокталице итд.) имају и посебну терминологију, нарочито за солистичко извођење, која денотира одређене мелодијске карактеристике, на шта указује и табеларни приказ (из кога се види да поједине форме имају једног или двојицу солиста):

	црногорски	херцеговачки	купрешки	крајишки	далматински	лички	банијски	кордунашки
Solo I	почивуља	започиње	конта	отпјева позива	ојка	позива	првачи	заводи
Solo II	мало обори	изговара предваја	разлаже	грокти	грокти	розга		
Tutti	прате	прате	прате	прате	прате	прате	прате	прате

⁹⁹¹ Бројна етномузиколошка истраживања потврђују чињеницу да су мушкарци и жене певали одвојено, изузев у случајевима када су блиски сродници. У том смислу се чак појављују термини попут назива „женски глас“ или „мушки глас“, „женска арија“ или „мушка арија“ итд., чиме се одређују мелодијске и структурне карактеристике напева. Jerko Bezić, „Žena – nositeljica folklorne glazbe u Međimurju“, *Ethnographia Panonica – V međunarodni skup (Vinkovci, 1980)*, Hrvatsko etnološko društvo, Zagreb, 1982, 85-96; Ankica Petrović, „Women in the Music Creation Process in the Dinaric Cultural Zone of Yugoslavia“, *Music, Gender, and Culture*, Intercultural Music Studies I, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1990, 71-85. Dimitrije Golemović, „Pjevala bi', al' ne um'jem (tabu u narodnom pevanju)“, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1997, 117-134, 117; Sanja Radinović, *Staro dvoglasno pevanje Zaplanja*, magistarski rad, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1992, 2.

⁹⁹² Видети: Ankica Petrović, *нав. дело*, 71.

Певање „на бас“ у већини динарских дијалеката подразумева истоветну терминологију изузев у кордунашком музичком изразу, у коме се користи назив „бајс“. Херцеговачки и купрешки дијалекат распознају термин „бећарац“, који је синоним за новије извођачке појаве (певање које се у другим дијалектима среће као „бас“). Функције гласова су именоване на исти начин у свим дијалектима, тако да се за солисту каже да „води“, док остали „прате“. Само у личком музичком речнику певач који почиње напев назива се „почимач“ или „гуни направо“, док остали „прате“.

Особиту пажњу привлачи и назив „гроктање“, који је хомоним, јер се користи да означи карактеристичан начин певања, али и саму музичку форму. Аналитички процес је показао да је терминолошко богатство које одређује ову појаву велико, али се код Динараца у Војводини срећу само поједини називи. Тако се специфичан начин потресања гласом који подсећа на интензивнији вибрато назива: „гроктање“ (крајишки и далматински вокални дијалекат), „потресање“ (крајишки дијалекат), „розгање“ (лички и кордунашки) или „орзање“ (далматински). Иако је познато да се техника „гроктања“ може изводити и у солистичким песмама, код динарских група у Војводини заступљено је групно певање. Оно одговара друштвеним околностима у којима се данас изводи традиционално певање, углавном у јавним просторима. Овај начин певања се практикује истоветно у матици и у Војводини, и то на начин на који га почетком прошлог века објашњава један од првих истраживача, Антун Добронић, називајући га „ојкање“.⁹⁹³ Тако се појава специфичног „потресања“ гласом може пратити у дијакхроничком сагледавању од готово једног века, при чему се чини да су певачка техника и концепција напева задржали своју аутентичност. И данас динарске групе које негују овај вид извођења у склопу самог „треперења“ гласа практикују смену интервала мале терце, а ређе велике (или неког другог интервала), управо на начин који је описао и Добронић.⁹⁹⁴ Популарни назив „ојкање“ који се среће у етномузиколошкој литератури Гроздана Марошевић разматрала је као „илирско наслеђе“, на основу првих записа овог певања из петнаестог века.⁹⁹⁵ Сличне певачке технике распрострањене су чак и у другим деловима света: Монголији, Кини, Индонезији, Авганистану, Непалу, родопском делу Бугарске итд., што га чини још интригантнијим за будућа етномузиколошка истраживања.⁹⁹⁶

13. 2. Поетски кôд

Анализом поетских карактеристика такође се може успоставити корелација међу појединим вокалним дијалектима. Поетски код динарског географског система показује устаљеност на плану организације синтагматских ланаца сазданих од римованих

⁹⁹³ Он наводи да се „ојкање“ изводи искључиво на слогу „ој“ у једногласном, двогласном певању или у певању уз гусле, и да садржи два дела. Један део је само „ојкање“, а други певање текста песме. Anton Dobronić, „Ojkanje“, prilog za proučavanje geneze naše pučke popjevke, *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, knjiga XX, svezak 1, Zagreb, 1915, 13-14.

⁹⁹⁴ Исто.

⁹⁹⁵ Видети: Grozdana Marošević, „One-Part Ojkanje-Singing in the historical perspective“, *Narodna umjetnost*, 43/1, Zagreb, 2006, 142.

⁹⁹⁶ Исто.

дистиха. На версификационом пољу преовладава асиметрични десетерац и симетрични осмерац, уз повремену појаву седмерачких и шестерачких структура, а у неким случајевима деветерачких и тринаестерачких. Десетерац је распрострањен у купрешком, личком, банијском, док се висока фреквенција осмераца запажа у црногорском и крајишком дијалекту. Само херцеговачка вокална пракса гради поетске текстове подједнако често на основу симетричног осмерца и асиметричног десетерца. Очигледно је да се заједничком карактеристиком динарске поетске основе може сматрати употреба осмерачких и десетерачких версификационих могућности.

На пољу садржаја песама битно је установити жанровску разноврсност сваког дијалекта кроз коју ће се ишчитати низ информација. Репертоар појединих дијалеката показује висок степен кохерентности, са незнатним утицајима локалног музичког система. Највећи утицај староседелачког поетског кода евидентиран је у личком вокалном дијалекту, у оквиру кога се изводе коринђашки напеви. Стабилност и одрживост поетских форми одвија се кроз активно и свесно инсистирање на садржајима који се везују за динарске области. Певачи из Војводине често оживљавају поједине жанрове ради сценског приказивања, или због неких других разлога. Смена репертоара се не одвија нагло, већ у дужем временском периоду, поступно, уз задржавање одређеног „певачког фонда“ као основне матрице знања. У временској димензији од досељавања до данас, низ историјских прекретница узроковало је посебно неговање родољубивих песама. Истакнуто место неких жанрова потцртава значај одређених тренутака у годишњем или животном циклусу појединих динарских група. Из прегледа жанровских оквира динарских дијалеката у Војводини може се пратити очуваност одређених обредних ситуација и њиховог музичког система:

црногорски	херцеговачки	купрешки	крајишки
сватовске	божићне	божићне	чаројичке
успаванке	славске	прелске	божићне
тужбалице	уз игру	сватовске	вучарске
песме уз игру	љубавне	љубавне	краљичке
чобанске	родољубиве	родољубиве	ђурђевданске
љубавне	забавне	забавне	славске
родољубиве			сватовске
забавне			успаванке
			војничке ⁹⁹⁷
			уз игру
			љубавне
			родољубиве

⁹⁹⁷ Назив војничке у датом приказу представља скраћеницу за песме које су у тексту, у коме се описује крајишки вокални дијалекат, назване песмама везаним за одлазак војника у војску Марије Терезије.

вокални дијалекат

Далматинске Загоре	лички	банијски	кордунашки
божићне	божићне	божићне	божићне
вучарске	вучарске	са перушања	чаројичке
са прела	жетелачке	прелске	ускршње
уз игру	прелске	сватовске	ђурђевданске
чобанске	сватовске	уз игру	жетелачке
љубавне	уз игру	љубавне	са прела
родољубиве	љубавне	породичне	при чијању
забавне	родољубиве	родољубиве	сватовске
		шаљиве	уз игру
			љубавне
			родољубиве
			забавне

У динарском поетском систему најбоље су задржане песме које се везују за зимски период обредног живота. Само се у црногорском музичком изразу у Војводини запажа одсуство ових жанрова, уз изразиту очуваност песама животног циклуса.⁹⁹⁸ Божићне и вучарске песме заступљене су у репертоару већине Динараца, док су чаројички примери мање присутни (само у крајишком и кордунашком вокалном дијалекту). Поједини стихови поетских текстова углавном имају индексичко својство денотирања жанра. Интересантно је да најчешћи садржаји божићних песама имају крајње профани карактер, што је у новије време честа појава и у матичним областима.⁹⁹⁹

*Ој, Божићу, један у години,
славићу те макар у пећини.*

или

*Ој, Божићу, и ти си бараба,
оде моја печеница џаба.*

Редукција вучарских и чаројичких песама везана је и за промену начина живота јер, како кажу сами информатори: „Вучари су били доље, а овде нема вука, нема ни овчара“. Вучарске поворке су се задржале у динарским пределима (посебно у Далмацији) све до 1995. године, када је већина становништва избегла у Србију. Поред

⁹⁹⁸ У самој Црној Гори песме годишњег календара су подједнако заступљене као и песме животног циклуса.

⁹⁹⁹ Упореди са: Сања Ранковић, *Вокална традиција Лијевча Поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)*..., пр. бр. 4, 6, 7 и 8.

мноштва сличности у самој концепцији обреда и текстовима песама, запажа се битна разлика музичког корпуса у који је некада укључена и тамбура (као у личком вокалном дијалекту), или чак и игра око убијеног вука (Лика и Босанска Крајина). Вучарски напеви су, у зависности од географског порекла, изведени као „грокталице“ или врста речитативног набрајања (примери из Босанске Крајине), а у неким случајевима у форми новијег музичког стила (Лика и Босанска Крајина).

Песме које су пратиле различиту врсту јесењих окупљања уз рад, од чијања перја, љушћења кукуруза или прела, присутне су у већини садржаја. Поетске структуре ових напева понекад се стварају у одређеној конситуацији, остварујући везу између текстуалног садржаја и конкретног животног тренутка. Пресељење у Војводину и промена животних услова није довела до нестајања жанра, јер прела и у новој средини имају континуитет који се може пратити до данас. Жетелачке песме, које изводе Личани и Кордунаши, мање су типичне за динарски музички систем вероватно због услова привређивања у самој матици.¹⁰⁰⁰ Нов начин одржавања традиционалних музичких творевина довео је и до реконструкције појединих обреда, као што је „краљица“, карактеристична за досељенике из Босанске Крајине. Њено извођење је везано искључиво за сцену и, за разлику од неких жанрова који су део и приватног „музичког простора“ (нпр. сватовске, прелске, родољубиве и друге), краљичко певање се може чути само у концертном окружењу.

Напеви животног циклуса сачувани су у свим музичким системима, а посебно сватовске песме. Оне су и данас присутне на свадбеним весељима, нарочито у тренуцима када се професионални музичари одмарају у току свирке. Песме намењене деци су жанр који се ретко може чути и вероватно ће временом бити потпуно заборављен. Тужбалице су део црногорског музичког језика и у другим дијалектима нису заступљене, што говори о значају који испраћај покојника са „овог света“ има у црногорској традиционалној култури. Поред тога, ратни сукоби крајем прошлог века који су захватили већину динарских предела, створили су анимозитет становништва према овом жанру. Готово да није било саговорника који није исказао одбојност према извођењу тужбалица.

Песме уз игру показују изузетну хетерогеност, а најтипичније су оне засноване на антифоном извођењу две групе певача истог или различитог пола, посебно карактеристичне за северозападну Босну и Банију. Примери певања из ових области, у односу на друге вокалне дијалекте, доносе специфичан начин конституисања поетске равни текста при извођењу друге групе. Уколико песму певају две групе истог пола друга група понавља текст, наставља га, логично се надовезујући на прву групу (Босна), или пева смисаоно сасвим другачији текст, тако да у оквиру једне музичке целине пратимо две песме, од којих прва група пева једну, а друга потпуно нов поетски текст (Банија). Овако обликована поетска форма у синтагматском низу садржи два опозитна садржаја, односно две песме у једној, што је карактеристично само за банијски поетски систем. У склопу већине динарских вокалних дијалеката типична је појава *бираћег кола*, у коме поетска равна кореспондира са мимичко-драмским радњама (нпр. у

¹⁰⁰⁰ Највише жетелачких песама има из Кордуна, те се може претпоставити да се овај радни процес мање обављао у кршевитим пределима појединих области (посебно Далмације).

крајишком вокалном дијалекту). Поред заједничких поетско-кореолошких елемената може се говорити и о појавама типичним само за поједине музичке језике. Тако се „бећарац“ јавља само у личком и кордунашком вокалном опусу, с тим што је код Личана типичан на свадби, а код Кордунаша служи за игру у различитим приликама. Његова појава је карактеристична за панонски репертоар, а заступљен је и у матичним подручјима који су у неким својим деловима (посебно Кордун) на рубној позицији према панонској равници. За разлику од личког и кордунашког „бећарца“ који се изводе на свадбама, херцеговачки „бећарац“ је синоним за певање новије сеоске праксе различите жанровске припадности. Специфичност крајишког репертоара представљају садржаји који су реконструисани за сценско извођење на основу теренских истраживања самих казивача. То је игра уз коју се будио младић опчињен вилама, што је такође део сценске адаптације успостављене у другој половини прошлог века. Посебност далматинске певачке праксе уз игру карактеришу песме уз извођење игре *на по шест* или *на поврат*, а кордунашке популарно *ступање* итд.

У групу посебно виталних жанрова спадају љубавне и родољубиве песме. Љубавна тематика је одувек била актуелна, те промена животних услова није у толикој мери могла да наруши опстанак овог жанра. Напротив, он је веома виталан и популаран у савременим животним условима.

Родољубиве песме посебно су добиле на значају пресељењем становништва у Војводину и успостављањем појачаног емотивног односа према матици. Тематски садржаји поетске перспективе најчешће описују родни крај, његову лепоту и чежњу за животом у завичајном селу. Текстове ових песама смишљају сами певачи према установљеним клишеима, чиме се потврђује динамичност поетске равни, а помен река, планина и других географских одредница из завичаја песама има функцију знака који денотира одређени предео. У већ утврђене синтагматске клишее могу се интерполирати различити географски појмови:

*Далеко је моја Буковица
и Зрмања наша љепотица...*

или

*Ој, Банијо, док ти име траје
чуваћемо твоје обичаје.*

*Запјевајмо док је пуна чаша,
ој, Банијо, ђедовино наша.*

*Бојна моја, село покрај воде,
у теби су цуре к`о јагоде.*

Присуство или одсуство рефрена у дијалектима или појединим жанровима неких дијалеката потврђује тежњу да се начини дистинкција међу различитим музичким говорима. Црногорско вокално наслеђе у Војводини одликују рефренски додаци само у сватовским и у песмама уз игру. Лексеме које се јављају садрже помене различитих

биљака: јеле, бора, руже или јавора. Херцеговачке вокалне форме подразумевају веће присуство рефрена у песмама уз игру, сватовским, љубавним, родољубивим и забавним. Посебно се издваја рефрен који је типичан за родољубиве садржаје искључиво херцеговачких песама:

По ладу, по заладу,
по сунцу, по мјесецу,
по ведрој ноћи ледној,
чуј орле, чуј соколе,
чуј Србине дично име, чуј, чуј чуј. (пр. бр. 82)

Купрешки и кордунашки вокални системи немају карактеристичне рефрене, за разлику од крајишког дијалекта који поседује рефрене у већини жанрова, од којих је сваки специфичан на свој начин. Улогу индексичког знака имају поетске целине ој, Србине, брате мој... (пр. бр. 123, 125...) или ој, дјевојко. Други рефрен је заједнички и за банијски музички исказ у оквиру кога се реализују и парадигматски искази ој, дјевојко, јагодо, трава је мала, ђетелина танана, или ој, дјевојко. Далматинско певачко наслеђе у Војводини дијалекат карактерише извођење „грокталица“ чије се лексеме сив соколе мој или слатки роде мој, јављају као типичне. Лички музички дијалекат поседује рефрене само у појединим жанровским оквирима (песме са прела, сватовске, уз игру, љубавне, родољубиве) са занимљивим поетским додатком сенек де, нек се не да или перјато, расперјато, које се срећу и у крајишким песмама. Већина напева поседује лајтмотив ој, који се повремено јавља у већини примера, па чак и више пута у једном примеру са различитим позицијама.

Посебност организације поетског текста појединих динарских музичких говора исказана је различитим радом са текстом у виду понављања чланака стиха. Црногорски поетски систем поседује најразноврсније начине обогаћивања попут инверзије, елизије или излагања фрагмената речи. Поред црногорског музичког језика инверзија је карактеристична и за херцеговачки и купрешки поетски код. Интересантно је да се у оквиру далматинског, личког, банијског и кордунашког текстуалног поља не налазе типични начини украшавања, док се код Крајишника уочава присуство асонанце и алитерације.

13. 3. Музички кôд

Материјализација музичког мишљења огледа се у заступљености појединих извођачких форми које у већини дијалеката припадају новијем и/или старијем стилу певања. Само у црногорском вокалном наслеђу није забележен утицај новијих начина извођења, који је изразито популаран код српског становништва на ширем простору. У музичком систему Херцеговаца, Купрешана и Банијаца сразмера архаичних и модерних музичких тенденција изражена је у корист старијег слоја, док код Личана, Крајишника, Далматинаца и Кордунаша преовладава певање „на бас“. Својеврсна „бимузикалност“, присутна у већини музичких језика, продукт је наслојавања, односно прихватања нових

тековина музичког мишљења и задржавање старијих вокалних форми.¹⁰⁰¹ Ова појава разматрана је у више наврата у прошлом веку у оквиру бројних етномузиколошких радова, међу којима је Бруно Нетл указао на полимузикалност (poly-musical).¹⁰⁰² Етномузиколошки дискурси афирмисали су проблем сучељавања „старог“ и „новог“ у музици, што говори о сложености трансформација кроз које пролази музички код у историјском току. „Бимузикалност“ се у овом случају користи у двојаком значењу које је дефинисала Ружа Бонифачић: у ужем смислу као могућност комплетног владања различитим музичким стиловима и, у ширем смислу, као „способност појединца да прихвата, уживљава се, „воли и разуме два различита гласбена стила у чију изведбу се може али не мора упуштати“.¹⁰⁰³ Хетерогеност музичке реализације, која се сагледава у различитим начинима музичке фактуре исказане кроз хетерофонију или хомофонију, изражена је и на нивоу терминологије „певање на глас“ – „певање на бас“. На пољу динарског музичког наслеђа, већа или мања заступљеност појединих вокалних форми различите „старости“ условљена је низом друштвених околности у којима живе носиоци појединих дијалеката. Готово је немогуће изнаћи правилност која би указала на то које друштвене околности одређују појаву појединих певачких карактеристика, јер се сваки случај мора разматрати појединачно. У савремено доба посебну улогу у одрживости оба стила има публика и низ психолошких, друштвених и других разлога. У оквиру неких дијалеката често је присутна превага једног стила над другим, услед дисконтинуитета појединих извођачких навика.¹⁰⁰⁴

Ради лакше прегледности старијих и новијих вокалних стилова, као и њихове заступљености у појединим дијалектима, начињен је табеларни приказ. На табели су специфичним начином означавања обележени одређени називи, тако да се може пратити сличност у погледу терминологије, али и садржаја форме. Само у случају да не постоји народни назив за поједине вокалне облике коришћена је флоскула „певање старијег слоја“.

¹⁰⁰¹ Појам „бимузикалности“ увео је Ментл Худ, покушавајући да усмери пажњу етномузиколога на посматрање појава „изнутра“ и познавање не само сопственог музичког језика, већ и језика средине која се истражује: Mantle K. Hood, „The Challenge of Bi-Musicality“, *Ethnomusicology*, 4 (2), 1960, 55-59.

¹⁰⁰² Поред Нетла, појам „бимузикалности“ и његову методолошку оперативност сагледавао је и Тимоти Рајс: Nettl, Bruno, 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1983, 50; Timothy Rice, 1994. *May It Fill your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 332-333.

¹⁰⁰³ Видети: Ruža Bonifačić, „Prilog istraživanju bimuzikalnosti na primjerima pjevačica iz Punta na otoku Krku“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija: Referati sa naučnog skupa održanog 24-26. X 1991*. FMU, Beograd, 1991, 37-38.

¹⁰⁰⁴ Доминантна улога једног музичког стила, код извођача који су „бимузикални“, већ је констатована на пољу српске вокалне праксе. На примеру певачица из села Преконоге у југоисточној Србији, Марија Думнић је указала на превагу старијег певачког стила у односу на новији: Marija Dumnić: „Coexistence of Older and Newer Two-Part Singing: The Case of Folk Group 'Prekonoga' from South-Eastern Serbia“, rad u štampi.

Назив дијалекта	двоглас старије праксе	двоглас новије праксе	повремени троглас
Црногорски	певање „на глас“		
Херцеговачки кајда	- „ганге“ - „бројнице“	„на бас“ „бећарци“	
Купрешки	- „ганге“ - „конталице“	„на бас“	
Крајишки	- „грокталице“ - <u>певање старијег слоја</u>	„на бас“	у оквиру песама „на бас“ као „цикобас“
Далматински	- „орзање“ - „окалице“	„на бас“	
Лички	- „розгање“	„на бас“	у оквиру песама „на бас“
Банијски	- <u>певање старијег слоја</u>	„на бас“	
Кордунашки	- „розгање“ - <u>певање старијег слоја</u>	„на бајс“	У оквиру песама „на бајс“ као „цикобас“

Певање старије вокалне праксе има сличне називе и карактеристике у појединим дијалектима. Црногорски, херцеговачки и купрешки вокални корпус у том погледу представљају једну групу, на први поглед сродних система. Сва три дијалекта повезује доминантно изражена хетерофонија, што би се могло сматрати довољним нивоом еквивалентности. Међутим, фреквентност секундног сазвука најмања је у црногорском, а највећа у купрешком и херцеговачком музичком мишљењу. Тонски обрасци су такође диферентни и крећу се у распону:

Црногорски: $f^1-g^1-a^1-b^1$

Херцеговачки дијалекат: $f^1-g^1-as^1-a^1-b^1$

Купрешки: $f^1-g^1-as^1-heses^1$

Поред исказаних тонских разлика, слушно и визуелно се може запазити различита фактура условљена ритмичким, сазвучним и другим особеностима, у којој црногорски музички израз делује једноставније (пр. бр. 3) у односу на херцеговачки (пр. бр. 65) и купрешки (пр. бр. 105):

Сегмент из примера бр. 3

♩ = 96

Род ро - ди - ла, виш - њи, виш-њи-чи-ца род ро - ди - ла.

Пример бр. 65

solo I

Бје - ла ви-ло са Ко - мо - ва сја-ји ја-то со-ко-ло - ва, а, ва, бје - ла

а, а, а, а ва(и)

ви - ло са Ко - мо - ва а сја-ји ја-то со-ко-ло-о-о-о-о-о-о-ва(и).

Сегмент из примера бр. 105.

...о, о - гле - да - ло...

Ритам напева код црногорског, херцеговачког и купрешког дијалекта битно је различит, јер у црногорским примерима преовладава бинарна пулсација, код херцеговачког *parlando rubato* систем, а код купрешког комбинација условно схваћених дводелних и троделних делова. Назив „ганге“, који је идентичан код извођача из Херцеговине и Купреса, поред сличности (у наступу солиста и групе те функцији пратећих гласова који не изговарају текст) садржи диферентан метроритам. Наиме, херцеговачки напеви поседују синтагматски однос у коме се на покретљивији иницијални сегмент надовезује аугментација претходно изложеног ритмичког склопа. Сегменти музичког тока који су аугментирани поседују „квоцајуће звуке“, а они додатно „боје“ извођачки ток и најинтензивнији су код Херцеговаца.

Крајишки, далматински, лички и делимично кордунашки вокални дијалекат карактерише потресање гласом које, као што је већ речено, има диферентну терминологију, али сличну концепцију и функцију. Грокталице у музичком погледу могу бити изведене у форми старије или новије певачке праксе. Најсложеније обликотворне примере срећемо у крајишком вокалном дијалекту, посебно код досељеника из Јањске области. Слично „грокталици“, Далматинци изводе „окалицу“, која је спецификум само њиховог музичког израза, са изразитим вибратором на крају и секундним каденцирањем. У крајишком вокалном корпусу посебан начин музичког исказа заснован је на двогласу, у коме је други глас изражен у ритмизованом бордуну.

Банијско и кордунашко певање старијег слоја такође је сродно на пољу тонских структура и доминантној улози двосложне јединице у односу краћа/дужа, који се у каденцирајућем обрту претвара у своју опозицију – дуго/кратко. Она је чешћа и израженија у банијском певању него у кордунашком. Сличност тонског материјала превазилази се другачијим кретањем гласова, који је код Банијаца заснован на синтагматском низу секунди (пр. бр. 237), док Купрешани изводе паралелне мале терце (пр. бр. 251).

Сегмент из примера бр. 237.

...ђе - те - ли - на та - на - на(ј)...

Сегмент из пр. бр. 251.

...жи - ћу ал' и - деш по - ла - ко...

На нивоу старијих вокалних облика уочава се већа различитост концепције и фактуре двогласа, која је на нивоу певања „на бас“ слична. Тако је херцеговачке напеве старијег стила могуће препознати по секундном завршетку кога чине финалис и хипофиналис, након кога следи понирање у глисанду наниже (или благи глисандо навише). Банијци у каденцијалним формулама сазвуке нижу одређеном логиком која подразумева умањену терцу ($f^{s^1}-as^{11}$), унисоно (g^1 или са скретницом у првом гласу $g^1-a^1-g^1$) и велику секунду на крају (f^1-g^1). Кордунашки напеви су типични по следу сазвука који се у завршном сегменту смеђују од мале терце (f^1-as^{11}), преко унисона на

финалису и велике секунде (f^1-g^1). У реализацији новијег начина певања „на бас“ најчешћи завршни сазвук јесте квинта, која се у примерима крајишког певања обично претвара у кварту спуштањем првог гласа за велику секунду наниже. Поентирањем каденци и начина њиховог извођења лакше се препознају вокални дијалекти, посебно када је реч о старијем вокалном изражавању.

Новији певачки стил представља заједничку карактеристику свих дијалеката, сем црногорског, у коме није заступљен. Према опсервацијама Димитрија Големовића, који је разматрао вокалну праксу избегличког динарског становништва у Београду, певање „на бас“ представља еквивалентни елемент различитих културних група.¹⁰⁰⁵ Својом универзалношћу овај облик музичког изражавања представљао је начин учвршћивања идентитета избеглог становништва, али и „мост према култури староседелаца“.¹⁰⁰⁶ Карактеристична хомофона фактура са терцним и квинтним сазвучима одликује готово све музичке језике. Чак и каденцирање у коме се након квинте реализује кварта спуштањем првог гласа за секунду наниже, представља заједничку особину свих вокалних дијалеката. Овако профилисан крајњи сазвук није евидентиран као типична карактеристика за друге пределе на Балкану, који познају певање „на бас“, те се може сматрати типично динарском. Међутим, појава трогласа, у виду каденцијалног „џикобаса“, или у медијалним деловима напева, типична је само у личком, крајишком и кордунашком дијалекту. Најизраженији троглас са деоницама које не представљају пуко удвајање пратње за октаву више, карактерише кордунашко певање. У овом музичком комплексу гласови су најсамосталнији, те је и троглас развијенији у односу на друге вокалне дијалекте.

Издвајањем типичних мелодијских модела у свим дијалектима сагледава се њихова сродност; а у већини случајева пак, различитост. У оквиру старијег вокалног стила теже је успоставити међудијалекатску повезаност. Она се среће само у оквиру црногорског и херцеговачког вокалног дијалекта. Корелација се запажа на примеру модела који се у црногорском (модел означен као бр. 106 на страни 108) и херцеговачком (модел означен као бр. 4 на страни 123) вокалном дијалекту јавља у групи сватовских песама.

Мелодијски модел 106 из црногорског вокалног дијалекта



¹⁰⁰⁵ Према: Димитрије Големовић, „Традиционална народна песма као симбол новог културног идентитета (на примеру праксе југословенских ратних избеглица)“, *Нови Звук*, бр. 19, СОКОЈ, Београд, 2002, 57-65.

¹⁰⁰⁶ Исто, 58.

Мелодијски модел 4 из херцеговачког вокалног дијалекта.



Херцеговачки и црногорски вокални дијалекат сродни су и на основу модела који се реализује у примерима различите жанровске основе. Међутим, евидентна је и различитост на плану фактуре, метроритма, тонског потенцијала и сазвучне компоненте.

Мелодијски модел бр. 9 из црногорског вокалног дијалекта



Мелодијски модел бр. 2в из херцеговачког вокалног дијалекта



Новији начин вокалног израза, означен као певање „на бас“, на плану мелодијског моделовања повезује највише вокалних дијалеката. Међу најфреквентије обрасце издваја се модел именован као „лички ојкан“, који је један од најраспрострањенијих инваријантних идентификатора личког вокалног језика. Посебно је заступљен у родољубивим песмама, што је вероватно утицало на његову распрострањеност и у другим вокалним дијалектима (крајишком, далматинском и кордунашком).

Мелодијски модел бр. 1 из личког вокалног дијалекта



Упоредно разматрање свих чињеница указало је на ниво сличности међу дијалектима и утицај територијалне близине у матици на њихову међусобну сродност. Лингвистика ову појаву назива *дијалекатски континуум* и претпоставља сродност дијалеката у случају када њихова „граница“ није одређена природним баријерама (великим воденим површинама или планинским венцима).¹⁰⁰⁷ У таквим приликама на делу географског простора (на коме се граниче два дијалекта) може се пратити „степенаста разумљивост“, при чему се становници свака два суседна насеља добро разумеју, а што се више удаљава од почетне тачке разумевање је све мање.¹⁰⁰⁸ Слична појава је евидентирана и на музичком плану, где се највећи степен сродности запажа међу суседним дијалектима: црногорском, херцеговачком и купрешком; далматинском, личком и крајишком; банијском и кордунашком. Најудаљеније динарске области, чије је становништво узето у разматрање овог рада јесу Црна Гора и Банија, те су и њихове вокалне праксе најконтрастније.

Поређење дијалеката допринело је уочавању корелација између свих постојећих „музичких факата“ и раду на музичкој, односно вокалној типологији, на описивању конкретних типова вокалних структура. У оквиру поређења свих музичких параметара евидентирани су делови система који су „најпропустљивији“, односно нивои музичко-поетског текста који су подложни променама.¹⁰⁰⁹ У појединим дијалектима дошло је до „смене система“, односно прихватања нових музичких вредности које су делимично или сасвим потиснуле старе. Међутим, ова појава није заступљена у свим дијалектима, а није ни истог интензитета.

Аналитички процес који је успостављен у оквиру свих издвојених дијалеката потврдио је постојање степена сродности вокалних дијалеката на целомитом динарском простору, што и оправдава именовање овог вокалног корпуса као **динарског вокалног система**. Другим речима, комплетан динарски вокални систем сачињен је од више (мање или више сродних) **динарских музичких дијалеката**. С тим у вези конструисан назив **динарски музички идентитет** означава спецификум музичких карактеристика становништва које је носилац особене музичке праксе динарског простора. Дакле, динарски музички идентитет чине динарски вокални дијалекти, који су присутни у савременом музичком мозаику Војводине.

¹⁰⁰⁷ Према: Ранко Бугарски, *нав. дело*, 238.

¹⁰⁰⁸ Исто.

¹⁰⁰⁹ Н. Н. Гиљарова је на подручју руске качемарске области обавила истраживање у пар наврата од седамдесетих до деведесетих година прошлог века са казивачима истог животног доба. Као стабилна компонента музичког фолклора показао се поетски текст, музичко-поетска строфика песама, репертоар и метро-ритам. Мобилна компонента традиције огледа се у измени мелодијске структуре напева. Измене на пољу лествичне структуре Гиљарова описује на следећи начин: „У песми уз игру 'Мушица на пропланку' 1970. године у певању прве строфе јавља се VI#, који у трећој строфи нестаје. Године 1992. тенденција према повишењу VI ступња јавља се у процесу певања целог текста и не само код једне извођачице, него код целог ансамбла“. Н. Н. Гиљарова, „Музыкально-этнографическая традиция стабилное и мобильное“..., 34-35.

14. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА: „И ТАМО И ОВДЕ“¹⁰¹⁰ – МУЗИКА И ИДЕНТИТЕТ

Вишезначност музике исходи из њене апстрактности и отворености за различита тумачења. Покушај да се објасни човекова потреба да музицира, слуша, компоује, чини се исконском везом између „реалног света“ и метафоричног, идејног доживљаја окружења. Традиционална музика, у друштвима која је негују, заузима посебно место, јер у прошлости није била само естетска категорија већ део креиране датости. Попут религијског „предмета“ коришћена је у различите сврхе, за потребе бројних обредних ситуација, уз изражена денотативна и конотативна значења. Социјални и технолошки напредак савременог доба, те неумитни историјски догађаји који су изменили животе многих друштвених заједница, донели су и неке нове могућности „коришћења“ музике и њеног значења. Зато се у савременој науци често наилази на ставове да је фолклор „оно што више није“, а савремено изођење фолклорне музике отргнуте из природног контекста „постаје представа која се изводи на увек исти начин“, те представља „више или мање веродостојно сведочанство о неком прошлом тренутку фолклорног процеса“.¹⁰¹¹ Према таквим виђењима идеализована прошлост сеоског живота схваћена је као „стање“ а не као „процес“, тако да контекст извођења битно условљава конотацију фолклорног облика.¹⁰¹² Поред нових услова и углова исказивања традиционалне музике, семантичко поље разматрања динарских вокалних дијалеката доноси и питање дислокације становништва, те сагледавање једне музичке матрице у два различита простора. Посебно интригира место вокалних дијалеката динарских Срба и њихово енкодирање у простору мултикултуралне средине, попут Војводине. Значајна питања везана за динарску музичку посебност исходе из констатације да је она присутна и данас и у већини случајева представља живу јавну праксу. Који су разлози њеног опстанка када се умногоме изгубио обредни оквир у коме је егзистирала? Који механизми друштва су утицали на континуитет вокалног наслеђа и може ли се предвидети њен даљи развој?

Кроз аналитички процес сагледане су основне карактеристике динарских музичких језика у Војводини, парадигматске вредности сваког понаособ, а кроз компарацију и интердијалекатске границе. Музички системи сваког вокалног дијалекта претрпели су бројне трансформације, а посебно је дошло до нестајања многих елемената музичко-поетског језика. Иако слика певачког наслеђа из динарских области није комплетна, она је и даље витална и по већини параметара одговара матичној. Забележени егземплари представљају слику тренутка у коме се нашла традиционална музика као процес културних превирања. Њено одржање на подручју Војводине

¹⁰¹⁰ Поглавље је насловљено као антитеза етнологском раду Младене Прелић, *(Н)и овде (н)и тамо (етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века*, Етнографски институт САНУ, посебна издања књ. 64, Београд, 2008.

¹⁰¹¹ Видети: Ivan Lozica, „Inscenacija običaja kao kazališna predstava“, *Predstavljanje tradicionalne kulture na sceni i u medijima, zbornik radova*, ur: Aleksandra Muraj i Zorica Vitez, Institut za etnologiju i folkloristiku, biblioteka Nova etnografija, Hrvatsko etnografsko društvo, Zagreb, 2008, 241.

¹⁰¹² Исто, 241-242.

успостављено је континуираним досељавањем становништва у дужем временском периоду и жељи Динараца да очувају своје музичке навике. Међутим, континуитет лоцираности на одређеном простору није гарант опстанка музичке компоненте односно, прецизније речено, успостављања музичких навика. То указује на могућност додатних друштвених, психолошких и других разлога који утичу на успостављање музичког континуитета. Управо несвесна, а нарочито свесна тежња да се музички свет једног простора преслика и у други, довела је и до промишљања о конотативној функцији музике. Њеном етноекспликацијом, контекстуализацијом, симболизацијом и употребом у савременом друштву, дошло се до сагледавања вокалне праксе као специфичног друштвеног и културног знака. Једно од основних значења овог знака јесте исказивање музичког сопства као дела конструисаног сложеног културног идентитета.

Увођење појма *идентитет* у савремене научне токове први је остварио психолог Ерик Ериксон (Erik Erikson) формулишући га као способност да се очува унутрашња истоветност и континуитет.¹⁰¹³ Његова епигенетичка теорија идентитета наглашава важну улогу социјума, а сам идентитет подразумева континуитет и стабилност у динамичном процесу.¹⁰¹⁴ Идентитет води порекло од латинске речи *idem* што значи исти, а односи се на континуитет битних карактеристика неке појаве у времену и простору.¹⁰¹⁵ Испољаванье идентитета одвија се у виду индивидуалног¹⁰¹⁶ и колективног, који се гради кроз однос са околином и другима у оквиру различитих група.¹⁰¹⁷ Концепт идентитета у друштвеним наукама представља свест јединке о сопственим карактеристикама које она нема сама по себи, већ их стиче кроз културне и друштвене процесе у интеракцији индивидуе и социјалне структуре. Индивидуа и друштво нису супротстављени већ хомогени елементи човекове суштине, те су супротстављеност индивидуализма и социологизма беспредметни, с обзиром на то да људски свет не постоји у тако екстремним облицима.¹⁰¹⁸

Социјално-антрополошке теорије оперишу појмовима вишеструких и сегментираних идентитета који одговарају сложености савременог друштва. У својој комплексности могу се исказати у виду концентричних кругова или скупова са низом подскупова, док би вишеструки идентитети подразумевали пресек скупова.¹⁰¹⁹ Колективни идентитет не подразумева само сличност у оквиру једне групе, већ и различитост једне групе према другим групама.¹⁰²⁰ Ентони Смит (Anthony Smith) је издвојио три компоненте заједничког искуства које конституишу колективни идентитет: 1. у смислу континуитета искуства генерација дате популације; 2. као

¹⁰¹³ Ериксон је први концептуализовао индивидуални идентитет средином прошлог века: Erik H. Erikson, *Identitet i životni ciklus*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2008.

¹⁰¹⁴ Исто, 8-9.

¹⁰¹⁵ Видети: Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2007, 483.

¹⁰¹⁶ Према: Katrin Halpren, Žan-Klod Rualno-Borbalan, *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, Clio, 2009, 7.

¹⁰¹⁷ Ричард Џенкинс сматра да се ни најприватнији идентитет не може замишљати другачије „до као производ социјализоване свести и друштвене ситуације“, док колективни идентитет „мора постојати у свести појединачних актера“, *Etnicitet u novom ključiu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001, 127.

¹⁰¹⁸ Према: Zagorka Golubović, *Antropologija, Izabrana dela*, tom I, Beograd, Službeni glasnik, 2007, 522.

¹⁰¹⁹ Према: Tomas Hilan Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2004, 289.

¹⁰²⁰ Опширније видети: Zagorka Golubović, *нав. дело*, 523.

„заједничко сећање“ на специфичне догађаје који су чинили преломне тачке колективне историје; 3. као осећање заједничке судбине.¹⁰²¹ Историјска и судбинска повезаност је најизраженија у генеалогии породичних и националних група – у колективном идентитету се повезују порекло и историја, прошлост и будућност, укорененост у традицију и ритуали који се практикују у колективним свечаностима и прославама. Загорка Голубовић наводи неколико група колективних идентитета: групни, класни, социјални, културни, национални и професионални.¹⁰²² Групни и класни идентитет се не могу раздвојити јер су подгрупе социјалног, а културни идентитет је специфичан израз социјалног идентитета, будући да је култура и суштински део социјалног система и његова основа.¹⁰²³ На основу поделе друштвених идентитета које је дала Загорка Голубовић, традиционална музика динарских Срба у Војводини биће разматрана као конструкција пресека скупова два друштвена идентитета: културног (односно супкултурног) и националног (етничког).

Сагледавање односа музике и идентитета захтева увођење етничког идентитета у теоријски оквир који је постављен у савременој етнологији и антропологији. У том смислу је битно дефинисати појам *етнички идентитет* и установити оквире његовог значења у примени. Према Душану Бандићу, етимолошка анализа старогрчког појма етнос указује да је у прошлости представљао различите заједнице животиња или људи.¹⁰²⁴ Касније је овај термин употребљен да означи заједнице људи, а у најширем смислу и односи се на групу јединки исте врсте. У досадашњим дефиницијама етноса и етничког идентитета доминирају биолошки, егзистенцијални или духовни обрасци који, посебно или комбиновано, дефинишу овај појам.¹⁰²⁵ Као први творац теорије о етничким феноменима уопште обично се сматра совјетски научник Сергеј М. Широкогоров (Сергей М. Широкогоров), који је двадесетих година прошлог века проучавао етничке групе у Сибиру, и на основу тих проучавања развио теорију у којој је етничке феномене третирао као друштвене процесе.¹⁰²⁶

Савремено поимање етничког идентитета базирано је на раду норвешког антрополога Фредерика Барта (Frederik Barth), чије су идеје представљале прекретницу у истраживању етничитета.¹⁰²⁷ За њега припадност једној етничкој групи није садржај културе, него способност групе да симболички дефинише своје границе у односу на

¹⁰²¹ Видети: Anthony Smith, „Towards a Global Culture“, *Global Culture*, London: Sage, 1990, 179.

¹⁰²² Исто.

¹⁰²³ Култура је укључена у шири социјални систем на три начина: 1. као објективни опис садржаја живота дате популације дефинисан помоћу система значења који одређују дистанцу од „нас“; 2. као низ елемената које популација користи за самоидентификацију, а који се развијају на појмовима заједништва, језика, крви, порекла; 3. као организатор целокупног животног процеса, укључујући и материјалну репродукцију. Исто.

¹⁰²⁴ Видети: Dušan Bandić, *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008, 33-45.

¹⁰²⁵ У овом раду неће се узимати у обзир расветљавање терминологије етничких феномена, која је проблем и питање за себе.

¹⁰²⁶ Видети: Сергеј М. Широкогоров, *Етнос (истраживање основних принципа пројена етничких и етнографских појава, 1923)*, ЦИД, Подгорица, 1998.

¹⁰²⁷ Према дефиницији Фредерика Барта, појам етничка група обично се употребљава да би се означила популација која се: „1) у великој мери биолошки одржава; 2) има заједничке основне културне вредности које се остварују у манифестно јединственим културним формама; 3) представља простор комуникације и интеракције; 4) чини је скуп чланова који себе идентификују, а и у очима других бивају идентификовани, као категорија коју је могуће разликовати од осталих категорија истог реда.“ Према: Filip Putinja Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1997, 216.

друге групе исте врсте. Барт је указао на то да се границе етничких група не поклапају са културним границама. Посебно је истакао да понекад долази до преласка људи или неких елемената културе из једне у другу, али да таква појава не доводи у питање постојање граница.¹⁰²⁸

Разматрајући етнички идентитет, српски антрополог Д. Бандић објашњава појам „тоталне“ заједнице, чији су припадници повезани истовремено на основу три универзална обрасца удруживања: биолошком, егзистенцијалном, духовном.¹⁰²⁹ Бандић третира етничку свест као „архаичну“ форму друштвене свести која сеже још у „време почетка људске историје кад појединац није могао да схвати себе изван групе у којој живи (племена, рода итд)“.¹⁰³⁰ Етничка свест појединца се у овом случају идентификује са групом посматрајући себе као ЈА=МИ, али и кроз несродност са другима : МИ/ОНИ.¹⁰³¹ Дефиниција етничке заједнице исходи из симболичког поља и, по мишљењу многих научника, проистиче из субјективног осећаја, а не реалног стања ствари.¹⁰³² Бандић је на примеру српског народа показао да припаднике ове заједнице повезују представе о сродности које не морају бити истините, битно је да група верује у те представе. „Они ће, значи, бити Срби утолико уколико деле уверење да су им вера или преци заједнички, уколико имају исте (или приближно исте) представе о ономе што их повезује, што их чини међусобно сличним. Кад не би било тих представа не би било ни Срба.“¹⁰³³ На основу изнетих чињеница у овом раду етнички идентитет биће тумачен према бартовским научним поставкама, исказаним у Бандићевом ставу да се ради не само о представама, већ и о општеприхваћеном значењу тих представа.¹⁰³⁴ Поред тога, етнички идентитет мора бити посматран и као историчан и контекстуалан, односно онај чији се симболички и други садржаји мењају у односу на историјски контекст – нису статични.

Веома је важно одредити однос идентитета и културе, будући да често долази до изједначавања ова два појма.¹⁰³⁵ Антрополози и социолози сматрају да су митске приче, обреди, ритуали, културна и верска припадност, начин повезивања индивидуалних психолошких функција са друштвеним вредностима.¹⁰³⁶ Процес културне идентификације омогућава појединцу да обезбеди добро функционисање у оквиру сложених друштвених односа и идентитета. Интеграција појединаца у заједнице и културе у америчкој антропологији дефинисана је кроз културне моделе (patterns of culture), који су сматрани непроменљивим категоријама.¹⁰³⁷ Међутим, савремена наука културни идентитет посматра као отворену функцију, што је прихваћено и у овом раду. Чак и када се користи синтагма *културни модел*, подразумева се отворена структура. Често се догађа да долази до „померања“ односа између супериорне културе, супкултуре или интеркултуре једног друштва. Најбољи пример дала је Мирјана

¹⁰²⁸ Исто.

¹⁰²⁹ Душан Бандић, *нав. дело*, 48.

¹⁰³⁰ Исто, 52

¹⁰³¹ Исто, 55-56.

¹⁰³² Исто, 45-46.

¹⁰³³ Исто, 46

¹⁰³⁴ Исто.

¹⁰³⁵ Katrin Halpren, Žan-Klod Rualno-Borbalan, *нав. дело*, 11-12.

¹⁰³⁶ Исто, 12.

¹⁰³⁷ Исто.

Лаушевић у анализи друштвених и културних околности у бившој Југославији. Она је назначила појаву предназначавања муслиманске супкултуре у супериорну културу након победе њихове националне партије 1990. године у Босни.¹⁰³⁸ Овај процес је пратила и смена симбола на културном пољу, а посебно на плану музичке идентификације у којој су револуционарне и традиционалне песме замењене другим напевима.

Синхроно и дијахроно сагледавање културних творевина као „материјализације“ човековог делања подразумева однос према традицији која је „кључна референца у обликовању идентитета – и колективних и индивидуалних“.¹⁰³⁹ Међутим, поред ове улоге традиција, у контексту дискурса о идентитету, подразумева и континуитет нације.¹⁰⁴⁰ Континуитет се, поред осталог, обезбеђује „образовањем“ појединца да кроз друштвене процесе делује у конкретној културној средини. Један од видова едукације представља формирање специфичне музичке естетике кроз различите акустичке доживљаје и активно учешће у музичком извођењу. Свака јединка од рођења усваја читав низ активности које имплицирају музички идентитет како појединца тако и заједнице, исказан кроз спецификуме одређене музичке праксе. То можемо дефинисати особеностима звука које при слушању неке традиционалне музике допиру до нас и остављају најјачу импресију. Ове слушне апстракције јесу кодови, односно њихови инваријантни елементи као најтранспарентнији делови музичке слике специфичне семантичке вредности.¹⁰⁴¹

Пре приказа сопственог концепта анализе односа музике и идентитета динарских Срба у Војводини треба узети у обзир полазне основе које нуде досадашња музиколошка и етномузиколошка решења. Појам идентитета има своје место у савременим музиколошким наративима у оквиру којих постмодерни дискурс доноси низ неразрешених аналитичких замки.¹⁰⁴² У ред актуелних дискурса спада и промишљање Мартина Стоукса (Martin Stokes), који је поред разматрања музике у друштву конструисао и гледиште по коме се друштво тумачи као „нешто“ што се збива у музици.¹⁰⁴³ Однос музике и идентитета у етномузикологији актуелан је последње три

¹⁰³⁸ Видети: Mirjana Laušević, „The Ilahiya as a Symbol of Bosnian Muslim“, *Returning culture, Musical Changes in Central and Eastern Europe*, ed: Mark Slobin, Duke University Press Durham and London, 1996, 117.

¹⁰³⁹ Према: Данка Лајић-Михајловић, Гуслар: индивидуални идентитет и традиција, *Музикологија*, No. 7, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007, 137.

¹⁰⁴⁰ Слободан Наумовић традицију не сагледава као „пасивни сегмент неког система“ већ као „скуп навика, сећања, норми и вредности који, с обзиром на свој континуитет, имају кључну улогу у саморазумевању и идентитету једне друштвене групе“. Традиција као процес, али и као садржај који се у том процесу преноси, може се довести у везу са различитим друштвеним групама: породицом, кастом, узрасним групама, професијом, конфесијом, нацијом итд. Slobodan Naumović, *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju „Filip Višnjić“, Beograd, 2009, 15.

¹⁰⁴¹ Савремена етномузиколошка литература све више примењује резултате модерне антрополошке и етнолошке литературе где се многе појаве тумаче као „кодиране обредне форме“: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа...16-75*.

¹⁰⁴² Биљана Милановић је сублимирала модерне музиколошке теоријске концепте у испитивањима друштвених идентитета који често западају у проблематичне закључке услед недовољно укључене социјално историјске перспективе, покушаја примене идеалних модела и друго: Биљана Милановић, „Колективни идентитети и музика“, *Музикологија*, No. 7, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007, 120-121.

¹⁰⁴³ Стоукс истиче да је музика део модерног живота и нашег разумевања, артикулације знања о другим људима, местима, времену, стварима и сопствене релације са њима. Martin Stokes, Introduction: Ethnicity,

деценије, посебно у америчким научним круговима, док је у српској етномузикологији тек покренут.¹⁰⁴⁴ У оквиру ICTM-а основана је студијска група „Music and Minorities“ која се, поред осталог, бави питањем мањина и њиховог „музичког идентитета“.¹⁰⁴⁵ Посебан допринос овој теми дао је амерички етномузиколог Тимоти Рајс (Timothy Rice), који је покушао да синтетише различите аспекте идентитета кроз критичко-теоријско сагледавање досадашњих написа о идентитету из пера америчких етномузиколога.¹⁰⁴⁶ Рајс је у својој критици замерао етномузиколошким радовима лошу концептуализацију проблема и недовољно интересовање за литературу хуманистичких и друштвених наука написану о идентитету. Поред тога, Рајс указује на недостатак контекстуализације идентитета и веће укључености етнографске литературе.¹⁰⁴⁷ Он је, поред осталог, покушао да сагледа како музика дефинише идентитет: 1) својом структурном иконишношћу у процесима „самоспознаје“; 2) перформативношћу којом индексира социјалне вредности групе; 3) социјалном идентитету даје осећај „сопства“; 4) обезбеђује позитивну вредност негативним „подређеним“ идентитетима.¹⁰⁴⁸ Међутим, у последњој дефиницији Рајс као да изоставља да исти систем идентификације важи и за елитне групе. И њима, као и „подређеним“ заједницама, увек је потребно самопотврђивање на различите начине. Посебно је значајно Рајсово схватање да се музика уграђује у већ постојеће идентитете и „појачава“ их својом афективношћу. Перформативна улога музике у савременим студијама поред питања о значењу поставља и питање „шта чини музика?“.¹⁰⁴⁹ Она у енкодирању везаном за идентитете учествује и у његовом стварању, што намеће питање о механизмима којима се служи.¹⁰⁵⁰

Identity and Music, *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, University of Oxford, Berg, 1994, 2-3.

¹⁰⁴⁴ Однос идентитета и музике сагледан је у радовима: Данка Лајић-Михајловић, Гуслар: индивидуални идентитет и традиција, *Музикологија*, No. 7, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007, 135-156; Сања Ранковић, *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)*, Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета, Лакташи (Република Српска), 2007; Rastko Jakovljević, „Dead publics spaces – live private corners: (re)contextualization off musically public and private“, *Музикологија*, No. 9, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2009, 51-62.

¹⁰⁴⁵ Трећи скуп ове студијске групе био је посвећен проблему идентитета: *Shared musics and minority identities*, papers from the Third Meeting of the „Music and Minorities“ Study Group of the International Council for Traditional Music (ICTM), Roč, Croatia, 2004, Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb, 2006.

¹⁰⁴⁶ Тимоти Рајс (Timothy Rice) је дао преглед различитих приступа америчких етномузиколога овој теми из оквира поимања идентитета у студијама културе, постављајући фундаментална питања везана за ову тему: „Шта је идентитет?“, „Које је порекло идентитета?“, „Колико идентитета имамо?“, „Како се идентитет ствара?“, „Ко дефинише и институционализује идентитете?“, *Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology*, *Музикологија*, No. 7, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007, 17 – 37.

¹⁰⁴⁷ Видети: Timothy Rice, „Disciplining *Ethnomusicology*: A call for a New Approach“, *Ethnomusicology, journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. 54, No. 2, spring/summer 2010, 318.

¹⁰⁴⁸ Према: Timothy Rice, *Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology...*, 17 – 37.

¹⁰⁴⁹ Видети: Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University of California Press, Berkeley, 1990, 7-10.

¹⁰⁵⁰ Тимоти Рајс сматра да уколико желимо можемо да дискутујемо о томе да ли музика доприноси психологији идентитета, колико идентитета појединац има и да ли сви индивидуалци имају исте могућности за мноштво идентитета, или су могућности условљене социјалним, економским и политичким неједнакостима? Уколико музика доприноси социјалном идентитету групе, Рајс поставља дилему да ли се тај процес одвија кроз извођење, симболизацију или ограничену формацију? Timothy Rice, „Disciplining *Ethnomusicology*: A call for a New Approach“..., 322.

Под претпоставком да конструкт *музички идентитет* може исказати низ музичких особености одређене заједнице или групе, биће коришћен као супституција за динарске вокалне дијалекте посматране у тоталитету. Разматрање динарског музичког идиома у светлу различитих питања о идентитету захтева сагледавање проблема везаног за дислокацију становништва и сусрет са другом културном матрицом. Динарски Срби су свој музички идентитет, као део етничког и културног идентитета, очували низом појединачних и институционализованих деловања, уз неизбежне промене у историјском току. Да би се лакше препознао и дефинисао динарски музички идентитет, те његово испољавање, примењен је начин фиксирања значајних момената у животу заједнице са бикултуралним моделима, као у етнолошкој студији Младене Прелић.¹⁰⁵¹ Ова ауторка је проучавала проблем етничког идентитета Срба у Мађарској – његову концептуализацију и симболизацију, те стратегије одржавања идентитета ове групе.¹⁰⁵² Циљ овог истраживачког рада био је „да покаже како једна мала група која нема друштвену моћ, дефинише и исказује свој идентитет и како свесно формулише и спроводи стратегије његовог одржавања.“¹⁰⁵³ Под стратегијом се подразумева „свака свесна и намерна активност са далекосежним циљем (у овом случају одражавања етничког идентитета)“.¹⁰⁵⁴ Природа предмета истраживања у овом раду тражи прилагођавање етнолошке аналитичке апаратуре музици и издвајање само оних елемената анализе који могу да расветле улогу музике у: самоидентификацији, идентификацији групе, двојном музичком/културном идентитету, институционализацији музичког идентитета, односу идентитета емоција и меморије, успостављању граница и ставова према другима.

Индивидуални музички идентитет у процесу самоидентификације

Као што је већ речено, самоидентификација је парадокс ентитета да успостави своју посебност, али и сличност са другима. Пријемчивост појединца за извођење (стварање) и „конзумирање“ одређеног музичког језика предодређена је његовим индивидуалним позиционирањем. Чак и Џенкинсонов идеалтипски модел саздан од *индивидуалног, интерактивног и институционалног поретка*, подразумева интеракције појединца који учествује у стварању и преиначавању друштвеног идентитета.¹⁰⁵⁵ Сваки члан одређене динарске заједнице кроз породично порекло, контакте са матицом и бављењем музиком матичног простора и различита удруживања (КУД-ови, завичајна удружења и друго) прихвата установљене традиционалне вредности. У самоидентификацији се успоставља музички идентитет јединке као дела одређене

¹⁰⁵¹ Према: Младена Прелић, *нав. дело*.

¹⁰⁵² *Исто*, 14.

¹⁰⁵³ Младена Прелић је као основног носиоца, креатора и интерпретатора, чак и групног идентитета, сагледала појединца, укључивши у истраживање представе и концепте које о себи, другима и сопственој култури имају припадници српске мањине у Мађарској. *Исто*, 15.

¹⁰⁵⁴ *Исто*, 15.

¹⁰⁵⁵ Dženkins, *нав. дело*, 100-111.

динарске групе у односу на остале динарске идентитете, али и у односу на музике других народа који живе у Војводини.

Индивидуални музички систем исказује се не само кроз различите форме солистичког извођења, већ и на друге начине. У свакој музичкој пракси даровити појединци, они који најбоље преносе музичке поруке, представљају њене носиоце. Не може се рећи да у сваком музичком догађају као извођачи учествују сви, већ само они посебни – талентовани. Остали чланови неке групе „учествују“ само као „пасивни извођачи“ – слушаоци, који се такође могу идентификовати са идејама звучних порука. Рајс поистовећује индивидуални музички идентитет са „креирањем себе кроз музику и размишљање о себи и сопственој музичкој пракси“.¹⁰⁵⁶ На тај начин он обједињује све чланове једне заједнице – извођаче и аудиторијум. Филип Болман (Philip V. Bohlman) је такође скренуо пажњу на то како музика мањина и етничких група може постати израз изузетних појединаца чија улога у обликовању идентитета може противречити обрасцима и процесима најчешће повезиваним с колективом. Индивидуални извођачи преузимају широку типологију улога: од плаћених професионалаца до музичара који се опиру униформности заједнице, од „истакнутих“ до „одбачених“ и др.¹⁰⁵⁷

Индивидуални музички идентитет посебно је битан за чланове нижих социјалних или мањинских група. Припадници нижег друштвеног статуса уз своје музичко искуство себе сагледавају као посебне у својој групи, а нарочито изван ње.¹⁰⁵⁸ Посебност им даје вештина музицирања, која их издваја од осталих. Многи испитаници скромних материјалних могућности, а истовремено изузетни певачи, успевали су да својом вештином задобију поштовање у друштвеној средини. Поједини искази сведоче о томе да су индивидуалне потребе за музиком повезане и са жељом да се забораве свакодневни проблеми, метафорички успостави веза са завичајем и друго.

Улога појединца и његове идентификације кроз музичке садржаје је велика, посебно ако се ради о појединцу који се бави подучавањем младих нараштаја традиционалном певању. Јединка која руководи певачком групом не мора нужно бити најбољи извођач, већ најпосвећенији и најупорнији. То су особе које тумаче традицију свог краја, презентују је на сцени, организују пробе и осмишљавају репертоар. Дobar певач мора бити онај који изводи водећу деоницу у песми и својом интерпретацијом стимулише остале певаче. У неким случајевима то је руководилац групе, особа задужена за „обуку“ у певању, неко ко се већ доказао као извођач. Такав је случај Милице Јовин, рођ. Кеџман, из Челарева, која је представник треће генерације Крајишника из околине Босанског Петровца. Милица је била дугогодишњи солиста КУД-а „Петар Кочић“ и усвајала знање од свог тадашњег руководиоца Свете Качара, али и од своје баке. Након завршених студија етнологије у Београду, Милица се

¹⁰⁵⁶ Видети: Timothy Rice, *Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology...*, 22.

¹⁰⁵⁷ Видети: Philip V. Bohlman, „Minorities of One, and Other Traces on the Postcolonial Musical Landscape“, *Shared musics and minority identities*, papers from the Third Meeting of the 'Music and Minorities' Study Group of the International Council for Traditional Music (ICTM), Roč, Coratia, 2004, Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb, 2006, 1-14.

¹⁰⁵⁸ У етномузиколошкој литератури о индивидуалним музичким идентитетима посебно је значајна студија Кристофера Вотермана (Christopher Waterman) који је указао на двоструки идентитет Јуруба, јјјј музичара из Нигерије. Они су припадници нижег друштвеног staleжа, а њихово музицирање их издваја по томе што свирају за припаднике више класе. Christopher Waterman, „I `m a Leader, Not a Boss: Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria“, *Ethnomusicology*, 26, 1982, 59-71.

вратила у Челарево, где подучава певању млађе генерације. Њен рад је високо вреднован па је, као познавалац традиционалног певања, ангажована у Обровцу, Младенову и Бачу. У свим срединама покушава да уз старије певаче укључи и млађе и на тај начин оствари континуитет вокалне праксе. Многи појединци, попут Милице, активно одлазе на теренска истраживања и учествују у реконструкцији вокалних дијалеката, остварујући свој музички идентитет као културни инсајдери и аутсајдери (извођачи и истраживачи). Обједињујући ове две функције, они које шири заједница сматра најкомпетентнијима, појављују се и као предавачи на семинарима фолклора.¹⁰⁵⁹

У неким срединама бављење традиционалном музиком је друштвено подржана активност, а у другима не. Пример за маргинализацију традиционалног певања и његових носилаца представља случај женске певачке групе из Пригревице, која негује старије вокалне облике.¹⁰⁶⁰ Женама из овог села млађе генерације се углавном подсмевају, а посебно чланови локалног КУД-а, који као извођачи кореографисаног фолклора себе сматрају хијерархијски вишим у односу на тзв. „изворно певање“ Банијки. Саме певачице имају високу свест о својој посебности, што су им стручне комисије потврдиле на многим фестивалима. За жене из Пригревице евалуација њиховог извођења од компетентних етномузиколога и кореографа, сасвим је довољна да их охрабри у одлуци да остану доследне свом начину интерпретације.

Супротност наведеном примеру представља случај врсног певача, Добривоја Богдановића из Младенова код Бачке Паланке, који је веома поштован у својој средини због певачке вештине у извођењу песама „на бас“. Становници читавог села, чак и они који не слушају крајишке песме, цене Добривоја и диве се његовом певању. Можда је тајна овако позитивног става у психолошкој структури личности Добривоја Богдановића. Његово гордо држање и самопоуздање којим наступа, не само у разговору већ и при певању, не дозвољава саговорнику могућност да песми овог човека не приступи с дивљењем.

На основу примера који су наведени могло би се закључити да су извођачи који певају „на бас“ цењенији од оних који певају старије облике двогласа. Међутим, то се лако може оповргнути разматрањем случаја жена из Младенова, које изводе купрешке напеве – *ганге* и *конталице*. Њихово певање се вреднује као ретко и посебно, а оне су свесне тога, те како и саме кажу, не мењају начин певања, пошто су „са својом песмом цео свет обишле“. Из наведених примера јасно је да је савремени модел музичког идентитета хетероген, јер омогућава разнолико тумачење и интерпретацију појава.

Колективни идентитет

Колективни идентитет не подразумева само сличност у оквиру једне групе, већ и различитост једне групе према другим групама. Етнолошка литература показује да етнички идентитет може да се нађе у односу са другим идентитетима по принципу

¹⁰⁵⁹ На фолклорним семинарима Центра за проучавање народних игара и песама Србије и Савеза аматера Војводине предавачи су најчешће Свето Качар из Челарева, Мира Мандић из Бачког Грачаца и други.

¹⁰⁶⁰ Маргинализацију сваке особе која се бави традиционалном музиком Растко Јаковљевић квалификује као „транзиционе фигуре у друштву“. Растко Јаковљевић, *нав. дело*.

концентричних кругова (нпр. Новосађанин-Војвођанин-Србин).¹⁰⁶¹ Овакви идентитети се не јављају увек у савршеним концентричним круговима, већ се преклапају или се налазе у конкурентским односима. Занимљиво је да су Динарци себе углавном представљали као нпр. ЛИЧАНИН-ДИНАРАЦ-СРБИН-ЕВРОПЉАНИН, или ЛИЧАНИН-СРБИН-ЕВРОПЉАНИН. Кроз овакву концентричну слику друштвеног идентитета пролази и музички идентитет. Музика динарских Срба као друштвене заједнице симболизује, поред супкултурног, и српски идентитет и представља део идеолошких образаца везаних за етницитет.¹⁰⁶²

Колективни музички идентитет значи препознавање вокалних дијалеката као кодираних структура сопствене заједнице од стране интерпретатора и слушалаца. Чак и онај члан групе који није музикалан и не може да се изрази кроз овај медиј, идентификује се кроз музичку матрицу своје заједнице. Индивидуални музички идентитет уграђује се у колективно музицирање, певање и окупљање на различитим местима на којима се музичко искуство „дели“ са члановима своје групе. Сваки припадник било које динарске групе јасно може да идентификује музику свих осталих група као себи блиску, али и музику других народа – као далеку. У том смислу колективни идентитет, као социјална конструкција, подразумева и музику која има важну улогу у многим чиновима идентификације.¹⁰⁶³

Двоструки/вишеструки музички идентитет

Поред традиционалног музичког модела, који се код Динараца у Војводини најчешће учи у детињству, појединци могу имати и друге музичке идентитете. „Преговарање“ идентитета и прихватање и других музичких жанрова само сведочи о динамичности идентитета.¹⁰⁶⁴ Уколико се традиционални музички идентитетски модел (разматран као процес) прихвати у детињству, он гради „музички стожер“ око кога се могу јавити и друга музичка сопства. Код старијих казивача, који у својој младости нису имали прилику да се сретну и са другим музичким изборима, традиционални вокални корпус представља основу њиховог музичког бића. Млади су у многим

¹⁰⁶¹ Овакав тип односа назива се *угњеждени идентитет*. Младена Прелић, нав. дело, 160.

¹⁰⁶² Саша Недељковић је спровео истраживање на одређеном узорку студената Филозофског факултета у Београду, који су у писаној форми разматрали тему „Српство“. Истраживање је спроведено у кључним годинама за модерну српску историју, тј. 1998., 1999. и 2000. године. Поред оних који су сумњали у постојање нација уопште, један број студената је српство описао као систем вредности који је изгубљен, а повезан је са селом и традицијом и кога треба вратити на културну сцену Србије. Саша Недељковић, *Част, крв и сузе (огледи из антропологије етницитета и национализма)*, Библиотека „Свет у огледалу ума“, Београд, 2007, 45-66.

¹⁰⁶³ Поред аналитичког процеса музике у оквиру дефинисања улоге музике важан је и моменат „самоописивања“ чланова неког колектива: Биљана Милановић, нав. дело, 124.

¹⁰⁶⁴ Прихватање више музичких идентитета се у музиколошкој и етномузиколошкој литератури сматра уобичајеном појавом у многим културним матрицама: Georgina Born, David Hesmondhalgh, „On Diference, Representation, and Appropriation in Music, *Western Music and Its Others, Difference, Representation, and appropriation in Music*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2000, 35; Timothy Rice, „Disciplining *Ethnomusicology*: A call for a New Approach“, *Ethnomusicology, journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. 54, No. 2, spring/summer 2010, 319.

случајевима упућени и на друге музичке жанрове, тако да се њихово бављење музиком своди на извођење традиционалне музике, а слушање поп, „фолк“ или друге музике. „Преговарање“ музичких идентитета може се остварити и на интеркултурном динарском нивоу у оквиру кога појединци прихватају и изводе вокалну праксу динарске групе којој сами не припадају.¹⁰⁶⁵ Својеврсна културна „стереофонија“ у оквиру које се остварује јединствени музички простор јесте певање „на бас“.¹⁰⁶⁶ Међутим, поред тачке пресека заједничке за већину извођача могући су и други облици музичке идентификације. Тако, на пример, са Далматинцима из Врбаса наступа и један Крајишник, који се прилагођава њиховој пракси. Дрastiчнији је пример Банијки из Пригревице, у чијем саставу певају и две Личанке. Оне су се прилагодиле и научиле банијске секундне напеве, прихвативши их као сопствену музичку идентификацију, иако се изјашњавају као Личанке. Интересантан случај представља извођење младих девојака из Младенова које подучава Милица Јовин. Њихов репертоар чине песме из Босанске Крајине, али и из различитих делова Србије. Оне су чак снимиле два аудио издања, од којих једно представља пресек вокалног израза њихових родитеља, а друго музичке праксе различитих делова Србије. Престројавање из једног традиционалног корпуса у други одвија се према потреби и процени тренутка јавног приказивања. Питање музичке идентификације и препознавања сопственог бића у више разнородних музичких датости биће разрешено у будућим истраживањима. За потенцијалне одговоре потребно је сачинити одговарајући упитник који би садржао низ питања из ове сфере, с акцентом на могућност доминантних и споредних музичких идентитета.

Двоструки музички идентитет се ишчитава у репертоару вокалних састава који негују старији и новији музички стил. У циљу очувања старијег музичког слоја долази до наменског обнављања неких певачких форми које су заборављене и које се ревитализују захваљујући добрим певачима старије генерације (Свето Качар из Челарева обновио је божићне песме и још неке архаичне форме захваљујући казивањима своје баке, тако да те песме певају чланови КУД-а „Петар Кочић“ из Челарева). Певачке групе Динараца у Војводини имају, без обзира на генерацијску припадност, хетероген репертоар. Неки певачки састави негују искључиво старије певачке облике, а други нове, док има и оних који певају и једно и друго.

Већ је указано на појаву да се у оквиру појединих певачких група, сачињених од припадника једне динарске области, могу срести и певачи из неког другог краја. То указује на чињеницу да постоји основно музичко разумевање међу припадницима различитих дијалекатских група и жеља да се, у немогућности исказивања сопственог музичког језика, изразе кроз њима сродне. Хетерогени састав вокалних група понекад утиче и на хетерогени репертоар. То не мора бити правило, јер се у оваквим групама некада певају песме оних динарских група чији је певач водеће деонице највештији. Чији идентитет у оваквим случајевима исказују певачи са различитих простора? Иако

¹⁰⁶⁵ Већ је поменуто истраживање Димитрија Големовића, који је запазио појаву заједничког извођења песама „на бас“ певача који припадају различитим динарским групама. Димитрије Големовић, „Традиционална народна песма као симбол новог културног идентитета (на примеру праксе југословенских ратних избеглица)“, *Нови Звук, Интернационални часопис за музику*, Београд, 58.

¹⁰⁶⁶ Видети: Piotr Dahlig „On the Phenomenon of Musical Bilingualism“, *Glazba, folklor i kultura (svečani zbornik za Jerka Bezića)*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 1999, 353-359.

су сами пореклом нпр. Кордунаши, а певају личке песме, онда исказују динарски и, шире разматрано, српски идентитет. Гледано са супкултурног аспекта, такви певачи као што су Кордунаши истовремено су и Личани при извођењу личких песама. Тако их бар доживљавају слушаоци, све док из директног разговора не сазнају њихово порекло.

Институционализација музичког идентитета

Одржавање сопственог музичког идентитета Динарци спроводе кроз различите стратегије и институције. Један од начина на који се свесно делује јесте организовање заједничких концерата, где се повезују као посебан ентитет у односу на друге. Различити облици организовања Динараца данас су освешћенији него раније, услед бурних промена у њиховој историјској и културној матрици.¹⁰⁶⁷ Као што је већ истакнуто, након Другог светског рата, доласком великог броја колониста покушава се са очувањем вокалног наслеђа. Међутим, период који је наступио шездесетих година прошлог века поентира се као значајан тренутак за нестајање традиционалног музичког корпуса у већини сеоских средина у Србији. Након тога, било је веома тешко покренути културни „точак“ у правцу континуитета фолклорних творевина. Професионализацијом музичара који замењују традиционалне облике музицирања, нестаје конкретна потреба за њиховим даљим неговањем. Међутим, кроз телевизијску емисију „Знање-имање“ на РТС-у, често је промовисана традиционална музика, а у неким случајевима организовани су певачки састави ради учешћа у поменутом серијалу. Економске миграције које су у периоду шездесетих и седамдесетих година прошлог века биле актуелне у смеру матица-Војводина, довеле су још динарског становништва – потенцијалних познавалаца одређених вокалних дијалеката. Крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, а посебно у време ратних сукоба у бившој СФРЈ, обнавља се и појачава интересовање за српску музику. То је била прилика у којој су кроз институције КУД-ова окупљане певачке групе сачињене од старијих чланова динарске заједнице који су касније укључивали и подучавали и млађе. У то време, 1993. године, у Бачкој Тополи почиње да се одржава Фестивал материјалне и духовне културе Динараца: „Нашем роду и потомству“. Дакле, несвесно преношење традиционалне музике постаје свесно, намерно и институцијама подржано. Један од видова свесног деловања јесу крајишке, личке, херцеговачке и друге вечери организоване од удружења која окупљају људе из различитих области. Оваква окупљања подразумевају подсећање на простор одакле су дошли, што се посебно чини извођењем песама из тих крајева. У Војводини постоје и радио-станице које емитују, популарно речено, „крајишку музику“, односно музику са свих динарских простора. „Радио Крајина“ је најпопуларнији радио који свој целодневни програм емитује из Новог Сада, популаришући музику динарског становништва и одржавајући, на тај

¹⁰⁶⁷ Различити облици институционализације музичког живота на селу били су присутни посебно у прошлом веку кроз соколска друштва и друго. У Хрватској су деловала удружења Сељачке слоге, као облик организоване јавне праксе: Naila Ceribašić, *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće (povjest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj)*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, Zagreb, 2003, 15.

начин, музички и етнички идентитет. Смотре фолклора и други облици јавне праксе, према виђењу Наиле Церибашић покрећу „савремена питања фолклора и фолклоризма, изворности и аутентичности, естетике представљања, односа традицијских и савремених вредности, слободе креативног изражавања, односа стручног и научног дискурса.“¹⁰⁶⁸ Оне поседују својеврсну „ритуалност“, у којој се конструисани идентитети „привремено фиксирају“.¹⁰⁶⁹

Поред певачких група које изводе традиционалне форме старијег начина певања из динарских предела, паралелно се јављају и полупрофесионални музички састави. Већ осамдесетих година у динарским крајевима јављају се професионалне певачке групе, попут састава „Јандрино јато“, које својом изузетном вокалном интерпретацијом стимулишу и друге певаче. Убрзо се појављује све већи број оваквих група, а неке од њих укључују и инструменте у своје извођење. Њихов репертоар углавном чине песме „на бас“ са савременим текстовима и представљају популарну музичку форму динарског становништва у Војводини.¹⁰⁷⁰

Идентитет, емоције и меморија

Према Младени Прелић, успешна делатност институција није изражена само кроз формално испуњавање правила, већ кроз емотивно ангажовање појединаца, што чини „цемент“ идентитета.¹⁰⁷¹ Емотивни мостови граде се у односу на музички живот посебно старијих људи, који су у склопу породице и друштвене заједнице музику везивали за различите позитивне догађаје. „Емотивно обојена меморија“ присутна је и код избеглог становништва, које музику доживљава као средство оснаживања сећања на живот у родном крају. Један део Динараца из Војводине протеран је са својих огњишта и изгубио сва материјална добра за време грађанског рата у бившој СФРЈ. Неки од њих остали су без својих најближих сродника и пријатеља и дошли су у нову средину са скромним „иметком“. Зато песме које певају о родном крају нису само песме о селима и планинама, већ песме које их подсећају на бољи живот који су раније водили и патњу која их је задесила. Код Динараца који су дошли у претходним насељавањима (после Првог и Другог светског рата) или су рођени у Војводини постоји емотивна солидарност која се исказује кроз заједничко музицирање и проживљавање потиснутих осећања туге. Сличан однос појединих динарских група према властитом културном моделу запажен је и при испитивању музичке праксе избегличког становништва досељеног у Београд деведесетих година XX века.¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁸ Према Naila Ceribašić, *нав. дело*, 14.

¹⁰⁶⁹ Исто, 17.

¹⁰⁷⁰ Видети: Бојана Николић, *нав. дело*.

¹⁰⁷¹ Младена Прелић, *нав. дело*, 239.

¹⁰⁷² Према: Jelena Jovanović, „Music tradition and musical practice of Serbs – refugees and IDRs settled in Belgrade in the 1990s“, *Stockholm – Belgrade, proceedings from the Third Swedish/Serbian Symposium in Stockholm, April 21-252004*, Kungl. Vitterhets Histpprie och Antikvitets Akcdemien, Konferenser 63, Stocholm, 2007, 186-216.

Границе и ставови према другима

Специфичност разумевања динарског културног идентитета представља однос динарске културне и музичке матрице према културном спектру Војводине. Место Динараца у Војводини се мора разматрати у склопу вишеетничког друштвеног система и других утицаја и корелација.¹⁰⁷³ Једно од питања које се намеће јесте како је у једној, релативно дугој временској процесуалности и животу у новој средини, дошло до очувања многих музичких текстова из матице. Како би се схватио опстанак „музичког идентитета“ динарских Срба битно је указати на неке карактеристике етничког идентитета које подразумевају „низ принуда на типове улога које је појединцу дозвољено да игра, као и на партнере које може одабрати за различите облике трансакција. Другим речима, посматран као статус, етнички идентитет доминира већином осталих статуса и дефинише констелације дозвољених статуса, односно друштвене личности које појединац тог идентитета може на себе преузети.“¹⁰⁷⁴ Зато се етнички идентитет разматра као императив који над носиоцем статуса врши принуду у свим његовим активностима, самим тим и музичким делањем. Према томе, принуде које етнички идентитет одређене особе спроводи над њеним понашањем теже да буду апсолутне, па и у сложеним вишеетничким друштвима оне имају тенденцију да делују у свим областима, јер су повезане на стереотипан начин.¹⁰⁷⁵ Особа која себе доживљава кроз одређени идентитет тешко прихвата туђе системе вредности. Поред тога, у случају Динараца велику баријеру у прихватању културних, посебно музичких вредности других народа у Војводини, представљао је језик и вероисповест. С друге стране, старачко српско становништво у Војводини одавно је напустило свој традиционални културни модел везан за сеоску праксу, која је постала блиска градској. Динарци су у новој средини брже прихватили тековине материјалне културе него духовне вредности, јер понекад није релевантна дужина културног контакта да би дошло до акултурације, колико су у питању многи други фактори.¹⁰⁷⁶

Као представници прве и друге генерације, динарски Срби у Војводини „живе у две културе“, са могућношћу престојавања из традиционалног завичајног културног модела у савремени.¹⁰⁷⁷ Савремени модел је модел војвођанске средине и новог начина

¹⁰⁷³ Фредерик Барт је дефинисао вишеетнички друштвени систем као „вишеетничко друштво интегрисано у робноновчани простор, под контролом државног система којим доминира једна од група, али у секторима религијске и кућне активности оставља довољно места за културну разноврсност“. Filip Putinja Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu...*, 224.

¹⁰⁷⁴ Filip Putinja Žoslin Stref-Fenar, *нав. дело*, 225.

¹⁰⁷⁵ Исто, 226.

¹⁰⁷⁶ Према ставу Милована Гавација, продукти духовне културе теже се преносе од продуката материјалне културе. У сагледавању проблема акултурације Гаваци закључује да, за разлику од материјалних добара, „текст неке попијевке или приче или пословица већ ће теже или касније наћи посредника за пријенос преко такве границе, јер тражи не само познавање обају језика него и неку стваралачку способност превести или преточити то из једнога језика у други. Није стога необично, што многа добра материјалне културе не застају иза неких граница – било које врсте – него их лакше прелазе и често остављају у свом даљем ширењу и далеко иза себе прескачући редом такве границе“. Milovan Gavazzi, „Poјave i procesi oko kulturnih granica“, 18 *Zbornik Kongresa jugoslavenskih folkloristof Bovec 1971. god.*, Ljubljana 1973, 72-73.

¹⁰⁷⁷ Бавећи се питањем етничкитета, Томас Хилан Ериксен је посебно обрадио проблем идентитета на примеру имиграната у Европи. Неки проблеми културног идентитета које је фокусирао у свом раду могу

живота, у коме се срећу не само са културама других народа, већ и са музичким продукцима глобализације. О томе сведоче широка музичка интересовања неких певача, углавном млађих, за друге, модерне музичке токове. Културе бројних народа и националних мањина у Војводини нису оставиле готово никакав утицај на пољу матичног вокалног система. Ради се о дијаметрално разнородним музичким праксама, те је тешко да се на неком плану музичке структуре оствари већи утицај.¹⁰⁷⁸ Пратећи исказе Динараца о традиционалној музици других народа у Војводини уочава се незаинтересованост, јер је не схватају. Она им није разумљива, не само због језика, већ и због својих унутрашњих елемената и њихових специфичних веза. Музику Срба староседелаца Динарци коментаришу као праксу која нестаје, и која им није блиска. Крајишкиње из Обровца су чак изјавиле да староседелачко српско становништво „не уме да пева“. То говори да оне своју вокалну традицију сматрају супериорнијом у односу на музичку праксу староседелаца. Бројност досељеника и њихових потомака који су заинтересовани за матични музички израз, даје им легитимитет да своје вокалне дијалекте такође везују за нови географски простор – Војводину. Музика, као и човек, опстаје у две географски и културно опозитне средине, и у обема је легитимни репрезент својих носилаца са истом семантиком – музичким идентитетом као симболом етничког и супкултурног идентитета.

Поентирањем музичких парадигми успостављене су границе динарских вокалних дијалеката унутар сопственог музичког простора, али и у односу на друге вокалне традиције заступљене у Војводини. Неговање певачког наслеђа почива на освешћености идеје о традицији и значају њеног опстанка, јер је то опстанак и њих као појединаца, што је психолошки важно за припаднике свих динарских група. Вокални корпус, као део матичног музичког израза, сагледава се кроз дефинисање сопственог идентитета „материјализованог“ кроз музику.¹⁰⁷⁹ Генерисање новог смисла традиционалне песме наводи на то да је у великој мери дошло до промене функције вокалне праксе, која је презначена у нову. Својим репертоаром и очувањем специфичности динарских вокалних дијалеката, динарски Срби исказују лични, „локални“ и, шире гледано, српски идентитет. Исказивањем припадности одређеној групи поентира се и породична припадност, што је, чини се, веома важно. Сачувати традицију и песму симболички и метафорички је поистовећено са очувањем породице која је, посебно у време колонизације, била угрожена. Нове животне ситуације, често раздвајање породичних задруга при досељавању Динараца у Војводину, све то довело је до тежње да се породица ипак некако окупи. А породица (у ширем смислу гледано и као сеоска друштвена заједница) окупљала се и уз песму и свирку. Музика се најчешће учила и слушала у породичном окружењу, те је њен опстанак симболично повезан и са породичним опстанком.

Динарци у Војводини живе у измењеним друштвеним околностима, тако да музика коју су практиковали у завичају, и која је била део свакодневног друштвеног

се применити и на Херцеговце у Војводини: *Etnicitet i nacionalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2004, 233-235.

¹⁰⁷⁸ Ову тврдњу поткрепљује чињеница да је један од Херцеговаца из Гајдобре, као играч КУД-а „Соња Маринковић“ у Новом Саду, по речима кореографа веома тешко усвајао песме новије сеоске традиције.

живота, постаје део наслеђа – а то значи губљење социјалног аспекта и реализацију потребе за остваривањем личних хтења. Музика је била и друштвено наметнута кроз конситуације, а данас је израз слободне воље. У КУД-овима, где је удруживање личних потреба изразито, ствара се критична маса за испољавање заједничких музичких аспирација. Та музика је симболизација одређених друштвених вредности, садржаних у њиховом индивидуалном и колективном идентитету. Они тако оживљавају свој архетипски „колективни“ идентитет и окупљени су у групе које им служе да свој идентитет испоље, а не да га пронађу. Код младих је изражен проблем формирања личног идентитета и зато се удружују ради проналажења идентитета, практикујући идолопоклонство (нпр. облачењем као омиљена певачица), кроз навијачке групе, секте итд.¹⁰⁸⁰ Музички дијалекти су архетипови који се преносе и на којима се гради породична и друштвена динамика.

Млади извођачи појединих група понекад уче и песме других динарских група, идентификујући се са њима као себи сроднима и помало маргинализованим у војвођанском културном миљеу. Маргинализација је континуирана, од тренутка досељавања, када су их староседеоци доживљавали као „неотесане дођоше“ који су палили паркет за огрев. Од тада до данас није у потпуности нестала напетост између Срба староседелаца и Динараца, али и других народа. Иако у већини средина владају коректни међунационални односи, постоји и јасна одељеност припадника појединих етничких група. Актуелизација динарског културног бића посебно се запажа крајем прошлог века, након ратних сукоба на простору бивше Југославије. Ратни сукоби на подручју бивше СФРЈ последица су вишедеценијских нерешених етничких питања и кризе која траје од оснивања Југославије 1918. године, преко социјалистичке администрације и концепта „братства и јединства“.¹⁰⁸¹ Политике и идеологије ових времена донеле су своје музичке симболе који су представљали потирање националног („југословенски програм“ у извођењу КУД-ова и популарну музику). Након грађанског рата у бившим републикама СФРЈ настају нове идеологије, које промовишу другачију иконографију и музичке симболе културног сопства.¹⁰⁸² Савремену маргинализацију Динарци објашњавају кроз став актуелне власти која фаворизује националне мањине, за које издваја већа новчана средства и медијску пажњу, јер се плаши политичких последица у комуникацији са међународним факторима. Маргинализација је у оба случаја довела до кризе идентитета што може, у неку руку, објаснити вишедеценијско одржање динарских вокалних дијалеката у Војводини. Криза идентитета се може јавити као цивилизацијска, односно социокултурна и онтолошка.¹⁰⁸³ У првом случају криза настаје као резултат „промена и поремећаја у ширим оквирима одређене цивилизације и културе, а у другом произилази из егзистенцијалних и противречности које су саставни део људске природе сваке индивидуе, али и као услов рефлектовања цивилизацијских/културних промена на персоналну ситуацију“.¹⁰⁸⁴ Криза културног идентитета, према тумачењу Загорке Голубовић, настаје у случајевима: када „постојећи

¹⁰⁸⁰ Међутим, важно је да при развоју детета породично окружење буде стимулативно у правцу формирања личности детета која ће бити способна да оствари свој идентитет.

¹⁰⁸¹ Mirjana Laušević, *нав. дело*, 117.

¹⁰⁸² Исто.

¹⁰⁸³ Видети: Zagorka Golubović, *нав. дело*, 548.

¹⁰⁸⁴ Исто.

културни обрасци дођу у отворени сукоб и изазову недоумице у погледу пожељних парадигми“,¹⁰⁸⁵ када настане вакуум културних вредности, или када државно-политичка заједница наметне одређене обрасце културе као једини важећи референтни оквир, искључујући могућност избора (тоталитарни режими).¹⁰⁸⁶ Кризи колективног идентитета највише доприноси поремећај у системима вредности. Иако се налазимо у постмодерном друштву, може се говорити и о рецидивима модернизације који нису превазиђени, а који су крајем прошлог века истакнути кроз напетост између глобализације и сепарације.¹⁰⁸⁷ Зато постмодерни дискурси о идентитету наглашавају „дискурзивни приступ“, као и „како избећи фиксацију и оставити опцију отвореном“. ¹⁰⁸⁸ Иако постмодерна цивилизација човека ослобађа фиксирани детерминисаности и тражи сталну промену достигнутог нивоа идентификације, то представља опасност јер, с друге стране, може да дестабилизује већ постојећи идентитет. Зато идентитет и процес идентификације треба схватити као континуум, уз стални процес прилагођавања и достизања „нових кругова идентитета“. ¹⁰⁸⁹ У овом светлу, конструкција концепта традиционалне музике, као отворене функције, има своју важну улогу у идентификацији динарских Срба. Перформативност традиционалне музике омогућава њену важну улогу у конструкцији и испољавању националне и супкултурне идентификације. Апстрактност музике, али и њене јаке културне, когнитивне и емоционалне асоцијације, доприносе посебној улози у „замишљајућим конструкцијама“. ¹⁰⁹⁰ Она је симболизација одређеног идентитета, а уједно га и ствара, јер крајња функција јесте да у емотивном смислу ојача сопство сваког појединца/групе и помогне му/јој да опстане и дефинише властито биће у друштву у коме живи.

¹⁰⁸⁵ Постојеће парадигме које се на културном плану могу супротставити јесу нпр однос хришћанског и муслиманског света, или католика и православаца итд.

¹⁰⁸⁶ Исто, 549-550.

¹⁰⁸⁷ Исто, 551-552.

¹⁰⁸⁸ Исто.

¹⁰⁸⁹ Исто, 552.

¹⁰⁹⁰ Према: Georgina Born, David Hesmondhalgh, *нав. дело*, 32.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

AGAWU, Kofi

Representing African Music, *Critical Inquiry*, University of Chicago, 1992, 245-266.

AMBRAZEVIČIUS Rits, LESKAUSKAITE Asta

Effect of spoken dialect on singing technique in Lithvanian traditional music, proceedings of the third Conference on Interdisciplinary Musicology Tallinn, Estonia, 15-19 august 2007.

<http://www-gevi.uni-graz.at/cim07/>.

АНЂЕЛКОВИЋ, Јелена

Ганга као доминантна форма традиционалног музичког наслеђа Херцеговине, *Трибуна*, Музеј Херцеговине, Требиње, 2005, 113 – 131.

Традиционално народно певање и игре околине Требиња, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2007.

БАЈБУРИН, Алберт К., ЛЕВИНГТОН, Георгий А.

Код(ы) и обряд(ы), *Кодови словенских култура*, Свадба, бр. 3, год. 3, СЛЮ, Београд, 1998, 239-257.

BANDIĆ, Dušan

Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008.

BARTOK, Bela

Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies, New York, Columbia University Press, 1951.

BEZIĆ, Jerko

Odnosi starije i novije vokalne muzičke prakse na zadarskom području, *Narodna umjetnost (Godišnjak instituta za narodnu umjetnost)*, knj. 4, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zavod za istraživanje folklor, Zagreb, 1966, 175-274.

Muzički folklor Sinjske Krajine, *Narodna umjetnost (godišnjak instituta za narodnu umjetnost)*, knj. 5-6, Zagreb, 1968, 175-274.

O folklornoj glazbi Like, *Rad XXXVII KONGRESA SUFJ (Plitvička jezera, 1990)*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 1990, 8-13.

BLUM, Stephen

Analysis of musical style, *Ethnomusicology. An introduction*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1992, 165-218.

BOYER, Pascal

Tradition as Truth and Communication, A cognitive description of traditional discourse, Cambridge University Press, England, 1990.

BONIFAČIĆ, Ruža

Prilog istraživanju bimuzikalnosti na primjerima pjevačica iz Punta na otoku Krku, *Folklor i njegova umetnička transpozicija: (Referati sa naučnog skupa održanog 24-26. X 199)*, FMU, Beograd, 1991, 35-63.

O problematici takozvane istarske ljestvice, *Narodna umjetnost*, vol. 38, No. 2, prosinac 2001, Zagreb, 2001, 73-95.

BORN, Georgina, HESMONDHALGH, David

On Diference, Representation, and Appropriation in Music, *Western Music and Its Others, Difference, Representation, and appropriation in Music*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2000.

BOSE, Fritz

Etnomuzikologija (drugo izdanje), Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989.

BOHLMAN, Philip V.,

Minorities of One, and Other Traces on the Postcolonial Musical Landscape, *Shared musics and minority identities*, papers from the Third Meeting of the "Music and Minorities" Study Group of the International Council for Traditional Music (ICTM), Roč, Coratia, 2004, Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb, 2006, 1-14.

БУКУРОВ, Бранислав

Утицај географске средине на новодосељено становништво у Војводини, *Етнолошки преглед*, бр. 4, Београд, 1962, 11-21.

Послератне миграције у Војводини, *Неке карактеристике географског развоја Војводине и периоду од 1945. до 1965*, Сремски Карловци, Завод за унапређење општег и стручног образовања АП Војводине – Центар за усавршавање наставника, 1966, 1-15.

ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг

Народне мелодије Црне Горе, Музиколошки институт, посебна издања, књ. 12, Београд, 1965.

ВАСИЋ, Оливера

Надмоћ немих игара у орском наслеђу Босне и Херцеговине, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2003, 29-42.

Игре у обредним поворкама зимског и сушног периода године, *Етнокорологија, Трагови*, Београд, 2004, 106-110.

ВЕЛИЧКОВСКА, Родна

Дијалекти у македонском традиционалном народном певању, докторска дисертација, ФМУ, Београд, 2006.

ВИДАКОВИЋ, Софија

О ојкању, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2001, 37-48.

Коло у Поткозарју: игра и пјесма, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, ВЕДЕС Београд, Бања Лука, 2002, 23-30.

Музика у обредима и обичајима становника Чиркин Поља: сјећања на прошлост и садашњост, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2004, 29-44.

ВЛАХОВИЋ, Петар

Србија, земља, народ, живот, обичаји, ИШ „Стручна књига“, Београд, 2002.

ВУЈЧИН, Миле

Народне игре Срба у Кордуну, *Народне игре Хансе области, Шумадије и Поморавља и Срба из Кордуна*, грађа св. 14, Београд, 1998, 35-80.

ВУЧИНИЋ-НЕШКОВИЋ, Весна

Божјић у Боки Которској, Београд, 2008.

GAVAZZI, Milovan

Ројави і процесі око културних граница, *18 Zbornik Kongresa jugoslovenskih folkloristof (Bovec, 1971)*, Ljubljana 1973, 72-74.

Vrela i sudbine narodnih tradicija kroz prostore, vremena i ljude, etnološke studije i priozi iz inozemnih zemalja, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978.

ГАВРИЛОВИЋ, Живојин

Заједничке црте у антрополошким особинама становништва у Војводини, *Етнолошки преглед*, бр. 4, Београд, 1962, 32-34.

ГАЏЕЏА, Nikola L.

Agrarna reforma i kolonizacija u Jugoslaviji 1945-1948, Matica srpska, Novi Sad, 1984.

ГЕЗЕМАН, Герхард

Црногорски човек, Библиотека Етнос/ЦИД, Подгорица, 2003.

ГИЛЯРОВА, Н. Н.

Музыкално-етнографическая традиция стабилное и мобильное, *Фольклор: современность и традиция*, материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой, Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Лаборатория народной музыки, Сборник 48, Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2004, 24-39.

ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије

Народни музичар Крстивоје Суботић, *Истраживања (Ваљевска Колубара)*, књ. 1, Народни музеј – Ваљево, Ваљево, 1984, 9-153.

Певање које то и јесте и није (прилог проучавању вокалне традиције западне Србије), *Фолклор и његова уметничка транспозиција (радови са научног скупа одржаног 24-26 октобра 1989)*, ФМУ, Београд, 1989, 73-80.

Muzička tradicija Crne Gore (audio kasete i studija), Podgorica, Pergamena, 1996.

Српско двогласно певање I (облици – порекло – развој), *Нови звук*, бр. 8, СОКОЈ, Београд, 1996, 11-22.

Српско двогласно певање II (новије двогласно певање), *Нови Звук*, број 9, СОКОЈ, Београд, 1997, 21-37.

Рад са текстом у песми: развој или деградација народног певања, *Симпозијум „Мокрањчеви дани“*, Неготин, 1997, 237-246.

Etnomuzikološki ogledi, Biblioteka XX vek, Beograd, 1997.

Рефрен у народном певању (од обреда до забаве), Београд, Реноме – Бјелјина, Академија уметности – Бања Лука, 2000.

Цикобас и фобурдон, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија уметности Бања Лука, Бања Лука, 2001, 67-81.

Ој, дјевојко, драга душо моја, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија уметности Бања Лука, Бања Лука, 2003, 5-10.

Da li postoji narodna muzička pedagogija, *IV međunarodni simpozij „Muzika u društvu“ (Sarajevo, 28-30. 10. 2004)*, Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo, 2005, 183-196.

GOLUBOVIĆ, Zagorka

Antropologija, Izabrana dela, tom I, Beograd, Službeni glasnik, 2007.

ГОШОВСКИЙ В.

У истоков народной музыки славян (очерки по музыкальному славяноведению), *Советский композитор*, Москва, 1971, 9-45.

GRUPA AUTORA

Migracije stanovništva Jugoslavije, Institut društvenih nauka, Centar za demografska istraživanja, Beograd, 1971.

ДАМЈАНОВИЋ, Гордана

Кордунашко прело у Чонопљи, *Rad XXXII KСУФЈ (Сомбор, 1985)*, Нови Сад, 1985, 35-40:

Народна музичка традиција Кордунаша у околини Сомбора, *Фолклор у Војводини*, св. 1, Нови Сад, 1987, 80-86.

Narodno stvaralaštvo iseljenika s Kordunskog područja u Bačkoj, *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990)*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 1990, 21-27.

DAHLLIG, Piotr

On the Phenomenon of Musical Bilingualism, *Glazba, folklor i kultura (svečani zbornik za Jerka Bezića)*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 1999, 353-359.

ДЕВИЋ, Драгослав

Музичка компонента као одлика архаичности орских песама за плодност у календарском циклусу обичаја (источна Србија – западна Бугарска), *Етно-културолошки ЗБОРНИК*, књ. II, Сврљиг, 1996, 233-235.

Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама, *Изузетност и сапостојање, V Међународни симпозијум Фолклор-музика дело*, ФМУ, Београд, 1997, 216-244.

DUMNIĆ, Marija

Coexistence of Older and Newer Two-Part Singing: The Case of Folk Group Prekonoga from South-Eastern Serbia“ (rad u štampi).

ЂОРЂЕВИЋ, Тијана

Неке карактеристике вокалне традиције Книнске Крајине, дипломски рад, ФМУ, Београд, 1997.

ЂУРИЋ, Владимир

Географски распоред новоколонизованог становништва у Војводини, *Гласник Етнографског института САНУ*, II-III, Београд, 1953-1954, 737-747.

EKO, Umberto

Kultura, informacija, komunikacija, Nolit, Beograd, 1973.

ELSCHEK, Oscar

Porovnacia uvodna študia k europskemu ludovemu viachlasneu spevu, *Hudobnovedeme studie*, VI, (79-116) (separat).

ERIKSEN, Hilan

Enticitet i nacionalizam, Biblioteka XX vek, Beograd, 2004.

ŽGANEC, Vinko

Narodne pjesme iz Korduna i Like, rukopisna zbirka, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1950.

ŽIVKOVIĆ, Marko

Violet Highlanders and Peaceful Lowlanders. Uses and Abuses of Ethno-Geography in the Balkans from Versailles to Dayton.

<http://c3.hu/scripta/scriptaO/replika/honlap/englisch/02/08zivk.htm>.

ЗАКИЋ, Мирјана

Музички језик пастирских заплањских инструмената, *Музички талас*, год. 8, бр. 29, Слио, Београд, 2001, 44-53.

Знаковне функције одређења жанра песама зимског обредног полугођа, *Музика кроз мисао, Четврти годишњи скуп наставника и сарадника катедре за музикологију и етномузикологију* ФМУ (Београд 21-22 јуна 2002), Београд, 2002, 133-139.

Контекст-конституција-текст, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића*, Академија умјетности у Бања Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 215-227.

Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије, Етномузиколошке студије – дисертације, св. 1, Катедра за етномузикологију, ФМУ, Београд, 2009.

ЗЕМЦОВСКИЙ, Изалий

Прилог питању строфике народних песама, *Народно стваралаштво – Folklor* (Београд), VII, 25, 1968, 61-69.

Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий, *Музыкальная коммуникация*, Сборник научных трудов, Серия „Проблемы музыкознания“ Выпуск 8, Министерство культуры Российской Федерации, Российская академия наук, Российский институт истории искусств, Санкт – Петербург, 1996, 97-104.

ИВАНОВА, Радост

Свадба као систем знакова, *Кодови словенских култура, Свадба*, бр. 3, год. 3, СЛЮ, Београд, 1998, 7-13.

IVANČAN, Ivan

Narodni plesovi i igre u Lici, Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1981.

Narodni plesovi Dalmacije 3, Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1982.

IVIĆ, Milka

Pravci u lingvistici 1 i 2, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001.

IVKOV, Vesna

Видови представљања вокалне музичке праксе босанских Срба у Бачкој, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 31-41.

Oj, ojkanje pjesmo moja mila (ojkanje-savremen vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske), Gradski muzej Sombor, Sombor, 2009.

ИЛИЋ, Сава Л.

Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији, приредила Јелена Јовановић, Матица српска одељење за сценске уметности и науку, САНУ, Нови Сад, 2006.

JAKOBSON, Roman

Lingvistika i poetika, Nolit, Beograd, 1966.

JAKOVLJEVIĆ, Rastko,

Dead public spaces – live private corners: (re)contextualization of musically public and private, *Музикологија*, No. 9, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2009, 51-62.

JOVANOVIĆ, Jelena

Music tradition and musical practice of Serbs – refugees and IDRs settled in Belgrade in the 1990s, *Stockholm – Belgrade, proceedings from the Third Swedish (Serbian) Symposium in Stockholm, April 21-25. 2004*, Kungl. Vitterhets Histprie och Antikvitets Akdemien, Konferenser 63, ed. Sven Gustavsson, Stocholm, 2007, 186-216.

Вокална традиција Јасенице у светлости етногенетских процеса, докторска дисертација, ФМУ, Београд, 2010.

KANDIĆ-DULIĆ, Dragana

Problem stila. Oglad o Ničeovom doprinosu modernoj estetici, *Niče i moderna estetika*, Estetičko društvo Srbije, Beograd, 1995, 39-70.

КАРИН, Весна

О новијој вокалној традицији Крајишника у банатском селу Наково (на примерима мушке и женске певачке групе Марко Орешковић“), *Зборник радова са научног скупа Дани Владе С. Милошевића*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 21-29.

КЕЊАЛОВИЋ, Милорад

Владо С. Милошевић етномузиколог, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2002.

КОВАЧЕВИЋ, Иван

Историја српске етнологије, Етнолошке свеске бр. 2, Српски генеалошки центар, Београд, 2001.

Семиологија мита и ритуала, књ. I, Српски генеалошки центар, Београд, 2001.

Из етнологије у антропологију, *Етнологија и антропологија: стање и перспективе*, Зборник Етнографског института САНУ 21, Етнографски институт САНУ, Београд, 2005, 11-18.

Mit i umetnost, Odeljenje za etnologiju i antropologiju filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Srpski genealoški centar, knj. 18, Beograd, 2006.

КОСТИЋ, Дајана

*Мој Срем, „Што је Срема и околo Срема“, обичаји, песме и игре, Савез аматера
Стара Пазова, Стара Пазова, 2009.*

KRAMER, Lawrence

*Music as Cultural Practice, 1800-1900, University of California Press, Berkeley,
1990.*

KUBA, Ludvik

*Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine, pripremio i dopunio Cvjetko Rihtman (uz
saradnju Ljube Simića, Miroslave Fulanović-Šošić i Dunje Rihtman-Šotrić), OOUR
„Svjetlost“, Sarajevo, 1984.*

*Slovanstvo ve svych zapévech. Pisne Jihoslovanské. Písň Dalmatinské, část 4. (kniha
X.), Praha, 1895.*

КУНАЧ, Franjo Š.

Južno-slovjenske narodne popievke, I, Zagreb, 1878.

Južno-slovjenske narodne popievke, II, Zagreb, 1879.

Južno-slovjenske narodne popievke III, Zagreb, 1880.

Južno-slovjenske narodne popievke IV, Zagreb, 1881.

Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske, Zagreb, 1909.

ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Данка

*Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој, Институт за музикологију и
етномузикологију Црне Горе, Поргорица, 2004.*

Гуслар: индивидуални идентитет и традиција, *Музикологија*, No. 7,
Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007, 135-156.

ЛЕКИЋ, Богдан

*Аграрна реформа и колонизација у Југославији 1945-1948, Архив Србије,
Београд, 1997.*

*Аграрна реформа и колонизација у Југославији, Удружење ратних добровољаца
1912-1918. њихових потомака и поштовалаца, Јавно предузеће Службени лист
СРЈ, Београд, 2002.*

LIČ, Edmund

Kultura i komunikacija, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002.

LISSA, Zofia

Estetika glazbe (ogledi), Izdavačko književno preduzeće „Naprijed“, Zagreb, 1977.

LOZICA, Ivan

Inscenacija običaja kao kazališna predstava, *Predstavljanje tradicionalne kulture na sceni i u medijima*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, Hrvatsko etnografsko društvo, Zagreb, 2008, 241-249.

MARIČIĆ Ljuban

Folklor i masovna kultura na Baniji, *Rad XXXII KSUFJ (Sombor, 1985)*, Novi Sad, 1985, 177-180.

MARJANOVIĆ-KRSTIĆ, Злата

Вокална музичка традиција Боке Которске, Подгорица, Удружење композитора Црне Горе, 1998.

MARJANOVIĆ, Злата

Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње, Институт за музикологију и етномузикологију, Подгорица, 2002.

Народна музика Грбља, Нови Сад, 2005.

MARJAŠ, Bela

O nekim zakonitostima muzičkog oblikovanja arhaičnog narodnog pevanja „baninaca“ u Vojvodini (na primeru sela Prigrevica), *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990)*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 1990, 40-45.

MARKOVIĆ, Tatjana

Stil I. Istorijske i analitičko-teorijske koordinate, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2009.

MAROŠEVIĆ, Gordana

Samice ili rozgalice oblici pjevanih poruka, *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990)*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb, 1990, 50-54

Izvedba kao odrednica folklornosti glazbe (etnomuzikološko istraživanje u Karlovačkom Pokuplju), doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 1993.

One-Part *Ojkanje*-Singing in the historical perspective, *Narodna umjetnost*, 43/1, Zagreb, 2006, 141-160.

Glazba četiriju rijeka (Povjest glazbe Karlovačkog Pokuplja), Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2010.

МАТОВИЋ, Ана

Beћарац у Војводини, Матица српска, Нови Сад, 1989.

MEYER, Leonard B.

Style and music. Theory, history, and ideology, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

МЕХНЕЦОВ, М. А.

Стиль в музыкальном фольклоре (замечания к постановке проблемы), *Фольклор: современность и традиция*, материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой, Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Лаборатория народной музыки, Сборник 48, Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2004, 40-44.

МИЛАНОВИЋ, Биљана

Колективни идентитети и музика, *Музикологија*, No. 7, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007, 119-134.

МИЛОШЕВИЋ, Владо

Сельачко пјевање у бањалучкој врховини, *Развитак*, бр. 11, година VII, Културно друштво „Змијање“, Бања Лука, 1940, 318-322.

Bosanske narodne pjesme I, Narodni muzej – Banja Luka, Odjeljenje za muzički folklor, Banja Luka, 1954.

Bosanske narodne pjesme II, Narodni muzej – Banja Luka, Odjeljenje za muzički folklor, Banja Luka, 1956.

Bosanske narodne pjesme IV, Narodni muzej – Banja Luka, Odsjek za narodne pjesme i igre, Banja Luka, 1964.

Ravna pjesma, „Glas“, Banja Luka, 1984, 9-10.

МИЛОШЕВИЋ-БРЕВИНАЦ, Милорад

Прилагођавање колониста у Војводини, *Летопис матице српске*, Нови Сад, 1946, 232-234.

МИЦИЋ, Милан

Искушење - живети у колонији, Банатско Карађорђево (1920 – 1941) персонализована колонизација, Библиотека „Бранко Радичевић“ Житиште, Месна заједница Банатско Карађорђево, Банатско Карађорђево, 2008.

МИЛОЈЕВИЋ, Боривоје Ж.

Купрешко, вуковско, равно и гламочко поље, *СЕЗб XXV*, Насеља и порекло становништва, књ. 13, Српска Краљевска Академија, Београд, 1923, 43-53.

МОРОЗОВ, И. А.

„Семиотическиј анализ ситуациј звукопорождения брусској традицији, *Фолклор: современност и традиција (материали третъей конференцији памјати А. В. Рудневой)*, Москва, 2004, 62-76.

MUSTUR, Ljiljana

Tužbalica i lelek u Crnoj Gori (Bobija, Cetiwe, Titograd, Kući, Nikšić, Šavnik), diplomski rad, FMU, Beograd, 1986.

NAUMOVIĆ, Slobodan

Upotreba tradicije, *Kulture u tranziciji*, Plato, Beograd, 1994, 95-119.

Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka, Institut za filozofiju i društvenu teoriju „Filip Višnjić“, Beograd, 2009.

НЕДЕЉКОВИЋ, Саша

Част, крв и сузе (огледи из антропологије етницитета и национализма), Библиотека „Свет у огледалу ума“, Београд, 2007.

НЕНИЋ, Ива

Структурална анализа у музици на примеру песама краљичког обреда, семинарски рад, ФМУ, Београд, 2000.

Текст и контекст као модели мишљења у етомузикологији, *Историја и мистерија музике.у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије – монографије, свеска 2, ФМУ, Београд, 2006, 281-289.

Повратак прошлог: критички приступ идеологијама традиције, магистарски рад, Интердисциплинарне постдипломске студије, Теорија уметности и медија, Универзитет уметности у Београду, јуни 2009.

NETTL, Bruno

The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts, Univesity of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1983.

The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts, new edition, University of Illinois press, Urbana and Chicago, 2005.

НИКОЛИЋ, Десанка, РАДОВАНОВИЋ, Миљана

Континуитет и промене у народном стваралаштву на примеру Бачког Доброг Поља, *Rad XXXII KSUFJ (Sombor, 1985)*, Novi Sad, 1985, 29-33.

НИКОЛИЋ, Бојана

Развој новокомпонованих крајишких песама Срба у периоду од 1989. до 2006. године, на примеру групе „Јандрино јато“, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2010.

ПАВИЋЕВИЋ, Александра

Да ли су антрополози дужни да буду (не) религиозни, *Теме*, бр. 4, септембар – октобар 2009, Ниш, 2009, 14313-1434.

ПАНИЋ-КАШАНСКИ, Драгица

Први резултати теренског истраживања музичко-фолклорне грађе у околини Кикинде, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2001, 23-36;

PASCALL, Robert

Style, *The new Grove dictionary of music and musician*, ur. Stanly Sadie, sv. 24, Macmillan Publishers London, 2001, 638-642.

ПЕТКОВИЋ, Новица

Огледи из српске поетике, Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, Београд, 1990.

PETROVIĆ, Ankica

Tonalni odnosi u napjevima Istre i sjevero-zapadne Bosne, *Rad XVII KSUFJ (Poreč, 1970)*, Zagreb, 1972, 115-117.

Perceptions of ganga

www.ganga.hr/html/ankica_petroviae.html

ПЕТРОВИЋ, Драгољуб

Говор Баније и Кордуна, Матица српска – Просвјета, Нови Сад – Загреб, 1978.

PETROVIĆ, Edit

Socijalna integracija crnogorskih kolonista u Ваџкој, *Etnološki problemi*, sv. 7, Beograd, 1990, 61-65.

PECO, Asim

Pregled srpskohrvatskih dijalekata, četvrto izdanje, Naučna knjiga, Beograd, 1989.

PRIMORAC, Jakša

Dinarci i Balkanci. Istraživanja „dinarskog mentaliteta u hrvatskoj i srpskoj znanosti u 20. stoljeću“, *II Zbornik radova Godišnje konserencije Hrvatskog etnološkog društva (Split, svibanj 2002)*, Posebno izdanje hrvatskog etnološkog društva, 2004 (rad u štampi).

ПРЕЛИЋ, Младена

(Н)и овде (н)и тамо (етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века, Етнографски институт САНУ, посебна издања књ. 64, Београд, 2008.

PUTINJA, Filip, STREF-FENAR, Žoslin

Teorije o etnicitetu, Biblioteka XX vek, Beograd

РАДИНОВИЋ, Сања

Макам-принцип у мелопоетском обликовању заплањских јесењих песама, *Музички талас*, год. 8, бр. 29, Београд, 2001, 34-43.

Оквирни стих у српском вокалном наслеђу, *Музика кроз мисао*, ФМУ, Београд, 2002, 115-132.

РАКОЧЕВИЋ, Селена

Вокална традиција Срба у Доњем Банату, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.

РАНКОВИЋ, Сања

Основне одлике српске вокалне праксе у Белој Крајини, *Историја и мистерија музике, у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије – монографије, св. 2, Катедра за музикологију, ФМУ, Београд, 2006, 225-238.

Вокална традиција Лијевча Поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета), Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“ и Културно уметничко друштво „Славко Мандић“, Лакташи, 2007.

Сватовске песме Лијевча Поља и Поткозарја, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2008, 5-13.

РАШИЋ, Јасмина

Вокална музичка традиција Бијелог Поља и околине, дипломски рад, ФМУ, Београд, 1999.

RICE, Timothy

May It Fill your Soul: Experiencing Bulgarian Music, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology, *Музикологија*, No. 7, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2007, 17 – 37.

Disciplining *Ethnomusicology*: A call for a New Approach, *Ethnomusicology, journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. 54, No. 2, spring/summer 2010, 318-329.

RIHTMAN, Cvjetko

Čičak Janja narodni pevač sa Kupresa, *Bilten Instituta za proučavanje folklor*, Sarajevo, sv. 1, 1951, 33-63.

Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine, *Bilten IZPF*, sv. 1, Sarajevo, 1951, 7-51 ;

Narodna muzika jajačkog sreza, *Bilten IZPF*, sv. 2, Sarajevo, 1953, 5-102.

O ilirskom porijeklu polifonih oblika Bosne i Hercegovine, *Rad KSUFJ (Bjelasica 1955. i Pula 1952)*, Zagreb, 1958, 99-104.

Muzička tradicija Neuma i okoline, *Glasnik ZMS*, NS, sv. XIV, Sarajevo, 1959, 14-304.

O odnosu ritma, stiha i napjeva u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine, *Rad KSUFJ (Bled, 1959)*, Ljubljana, 1960, 129-132.

Napjevi balada u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine, *Rad KSUFJ (Zaječar – Negotin, 1958)*, Beograd, 1960, 143-145.

Tradicionalna muzika Imljana, *Glasnik ZMS*, NS, Etnologija, sv. XVII, Sarajevo, 1962, 227-273.

Muzička tradicija istočne Hercegovine, *Rad KSUFJ (Mostar – Trebinje, 1962)*, Sarajevo, 1963, 75-81.

Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine, *Glasnik ZMS*, NS, sv. XVIII, Sarajevo, 1963, 61-75.

Tradicionalna muzika Lepenice, Naučno društvo BiH, Posebna izdanja knj. III, Sarajevo, 1963, 405-424.

Muzička tradicija Žepe, *Glasnik ZMS*, NS, Etnologija, sv. XIX, Sarajevo, 1964, 237-305.

Formes polyphonique dans la musique traditionnelle Yougoslavie, Naučno društvo BiH, Radovi XXVI, Sarajevo, 1965, 205-211.

Bosansko-hercegovačka muzika, *Muzička enciklopedija 1*, A-Goz., JLZ, Zagreb, 1972, 225-230.

Pojava akulturacije u narodnom muzičkom stvaralaštvu Bosne i Hercegovine, *RAD KSUFJ (Bovec 1971)*, Ljubljana, 1973, 123-125.

RIHTMAN, Dunja C.

Tradicionalno narodsko pojanje u Janju, *Rad XV KSUFJ (Jajce, 1968)*, Sarajevo, 1971, 71-74.

Polifoni oblici druge kategorije u narodnoj muzici Hrvatske, *Rad XVII KSUFJ (Poreč, 1970)*, Zagreb, 1972, 323-328.

SKOUTERI-DIDASKALOU, Eleonora

Tradicija „tradicije“ od svakodnevnog do naučnog diskursa: rasprava o savremenoj grčkoj ideologiji u procesu razvoja, *Kulture u tranziciji*, Plato, Beograd, 1994.

SMITH, Anthony

Towards a Global Culture, *Global Culture*, London: Sage, 1990.

SPITZER, Michael

Music as philosophy. Adorno and Bethoven`s late style, Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

STEFANI, Gino, Situacija muzicke semiotike, *Zvuk*, br. 4, Sarajevo, 1974, 77-86.

STEFANOVIĆ, Ana

Stil kao udaljenje u odnosu na normu: nekoliko metodoloških naznaka za analizu muzičkog stila, *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička teorija i analiza*, knj. 1, FMU, Beograd, 2004, 11-20.

O nesvodljivosti stila na normu, *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička teorija i analiza*, knj. 2, FMU, Beograd, 2005, 10-22.

STEPANOV, Stjepan

Narodne pjesme kotara Gračac (Lika), рукописна збирка, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1955.

Narodne pobjevke kotara Gospić, рукописна збирка, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1956.

Narodne pjesme iz Like, рукописна збирка, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1957.

Narodne pjesme iz Gacke doline - Lika, рукописна збирка, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1958.

STOKES, Martin

Introduction: Ethnicity, Identity and Music, *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, University of Oxford, Berg, 1994.

SHILS, Edward

Tradition, Faber and Faber, London, Boston, 1981.

SUBOTIĆ, Milan

Na drugi pogled, prilog studijama nacionalizma, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP. „Filip Višnjić“, Beograd, 2007.

ТАДИЋ, Бранко

Вокална и вокално-инструментална традиција Кнештоља, дипломски рад, ФМУ Београд, 2009.

ĆOSIĆ-DRAGAN, Mirjana

Vokalna muzička tradicija Bojanske Krajine u AP Vojvodini, diplomski rad, FMU, Beograd, 1991.

УМИЋЕВИЋ, Душан

Музичка обрада народне пјесме у Босанској Крајини, *Razvitak*, бр. 11, година V, Културно друштво „Змијање“, Бања Лука, 1938, 325-333.

Ојканје у босанској крајини, *Razvitak*, бр. 3, година VI, Културно друштво „Змијање“, Бања Лука, 1939, 88-93.

FULANOVIĆ-ŠOŠIĆ, Miroslava

Polifoni oblici Istre i sevjerozapadne Bosne, *Rad XVII Kongresa SUFJ (Poreč, 1970)*, Zagreb, 1972, 329-331.

О значајним обличима старије фолклорне полифоније Босне и Херцеговине, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2003, 11-18.

Tretman tonskih odnosa bosanskog folklornog muzičkog izraza u objavljenim radovima Vlade Miloševića, *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*, Академија умјетности Бања Лука, Бања Лука, 2004, 45-54.

FURČIĆ, Furčić

Narodno stvaralaštvo šibenskog područja, II mjesta uz obalu, Muzej grada Šibenika, Šibenik, 1984.

HALPREN, Katrin, Žan-Klod Rualno-Borbalan

Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo, Clio, 2009.

HATTEN, Robert

Musical meaning in Bethoven, Markedness, corelation, and Interpretation, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

Interpreting musical gestures, topics, and tropes, Moyart, Bethoven, Schubert, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

HADŽISALIHović, Jasna

Ravna u malovaroškoj tradiciji Jajca, Rad XV KSUFJ (Jajce, 1968), Sarajevo, 1971, 61-64.

HADŽIHUSEJNOVIĆ-VALAŠEK

Miroslava, „Folklorni susreti Korduna“, *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*, Hrvatsko etnološko društvo, Biblioteka „Nova etnografija“, Zagreb, 2008, 177-196.

HOBSBOM Erik, REJNDZER Terens,

Izmišljanje tradicije, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002.

HOPPAL, Mihaly

Tradition, Value System and Identity: Notes on Local Cultures, Authenticity Whose Tradition?, European Folklore Institute, Budapest, 2002, 1-18.

HOOD, Mantle K.

The Challenge of „Bi-Musicality“, *Ethnomusicology*, 4 (2), 1960, 55-59.

ЦВИЈИЋ, Јован

Балканско полуострво, сабрана дела, књ. 2, САНУ, Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987.

CERIBAŠIĆ, Naila

Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće (povjest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj), Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, Zagreb, 2003.

ЧАБРИЛО, Александра

Старо двогласно пјевање у општинама Невесиње и Гацко, као примјер народне вокалне традиције источне Херцеговине, семинарски рад, ФМУ, Београд 2004.

Вокална традиција Невесиња и његове околине, дипломски рад, ФМУ, Београд, 2007.

ЉЕЈНИ, Дејвид

Životni stilovi, CLIO, Beograd, 2003.

DŽENKINS, Ricard

Etnicitet u novom ključu, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001.

ШИРОКОГОРОВ, Сергеј

Етнос (истраживање основних принципа промјена етничких и етнографских појава), ЦИД, Подгорица, 1998.

ŠAŠEK, Marijan

Karlovačko Pokuplje i Kordun, Geografija SR Hrvatske, 2: Središnja Hrvatska, Zagreb, Školska knjiga, 1974, 179-216.

ШИПКА, Сања

Двогласно певање на бас Динараца у околини Кикинде, дипломски рад, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности у Новом Саду, 2005.

ŠIROLA, Božidar

Hrvatska narodna glazba, Pregled hrvatske muzikologije, Matica hrvatske, Zagreb, 1940.

ШУВАКОВИЋ, Мишко

Изузетност и сапостојање: Gesamtkunstwerk, интертекстуално и појам и разлике, *Изузетност и сапостојање, V Међународни симпозијум Фолклор-музика дело*, ФМУ, Београд, 1997, 30-39.

Етномузикологија као општа наука/теорија о музичким културама, *Човек и музика (међународни симпозијум, Београд 20-23 јун 2001)*, Вeдeс, Београд, 2003, 263-275.

Pojmovnik suvremene umjetnosti, Horetykz, Vlees & Beton, Ghent, Zagreb, 2005.

ПРИЛОГ

НОТНИ ПРИМЕРИ СА ТЕКСТОВИМА ПЕСАМА

ЦРНОГОРСКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

- *сватовске песме (пр. бр. 1-16)*
 - *успаванке (пр. бр. 17-19)*
 - *тужбалице (пр. бр. 20-22)*
 - *песме уз игру (пр. бр. 23-27)*
 - *чобанске песме (пр. бр. 28-30)*
 - *љубавне песме (пр. бр. 31-41)*
 - *родољубиве песме (пр. бр. 42-46)*
- *песме које се изводе у различитим приликама (пр. бр. 47-50)*

Пример 1

Развиј барјак, барјактаре

Ловћенац

♩ = 67

Музикална нотација за пример 1. Напомена: ♩ = 67. Метар: 2/4. Кључ: Б-мол. Нотација садржи осам тактова са сликовитим ритмом. Текст испод нотације: Ра-звиј бар-јак, бар - јак - та - ре, ра - звиј бар - јак, бар - јак - та - ре.

Развиј барјак, барјактаре,
развиј барјак, барјактаре.

Развиј барјак, барјактаре,
од јуначке куће старе!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 1

Пример 2

Вишњичица род родила

Бачко Добро Поље

♩ = 96

Музикална нотација за пример 2. Напомена: ♩ = 96. Метар: 2/4. Кључ: Б-мол. Нотација садржи шест тактова. Текст испод нотације: Род ро - ди - ла, ви - шњи', ви-шњи-чи - ца род ро - ди - ла.

Род родила, вишњи', вишњичица род родила.

Вишњичица род родила.
Од рода се саломила.
Нема вишњу ко да бере,
само момче и ђевојче.
Стиђе момче но ђевојче!
Испо' стида момче рече:
- Дај ђевојко једно око!
- Стан', причекај, младо момче,
док ми мајка за брег зађе,
биће твоја оба ока,
оба ока и ђевојка!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 4

Пример 3

Вишњичица род родила

Бачко Добро Поље

$\text{♩} = 96$

Ви-шњи-чи ца род ро - ди - ла, ви шњи, ви-шњи-чи ца род ро - ди - ла.

Вишњичица род родила,
вишњи', вишњичица род родила.

Вишњичица род родила.
Од рода се саломила.
Нема вишњу ко да бере,
само момче и ђевојче.
Стиђе момче но ђевојче!
Испо' стида момче рече:
- Дај ђевојко једно око!
- Стан', причекај, младо момче,
док ми мајка за брег зађе,
биће твоја оба ока,
оба ока и ђевојка!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 3

Пример 4

Колика је гора божурова

Ловћенац

$\text{♩} = 63$

Ко - ли - ка је, ој, го - ра бо - жу - ро - ва, го - ра бо - жу - ро - ва.

Колика је, ој, гора божурова, гора божурова.

Колика је гора божурова,
сив је соко прелећет' не може,
а данас је свати прегазише,
међу њима лијепа ђевојка!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 22

Пример 5

Пођосмо ли, пођосмо

Бачко Добро Поље

The musical score is written on two systems of staves. The first system is marked 'solo' and has a tempo of 84. It features a melody in the upper voice with lyrics 'По - ђо - смо ли, по - ђо - смо,'. The second system is marked 'tutti' and has a tempo of 66. It continues the melody with lyrics 'ја - ње мо - је, ја - ње, ру - жо мо - ја, ру - жо!'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Пођосмо ли, пођосмо,
јање моје, јање,
ружо моја, ружо.

Пођосмо ли, пођосмо,
ђе рекосмо, дођосмо,
ту ђевојку нађосмо.
Питасмо је чија је,
не шће нам се казати!...

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 21

Пример 6

Маглица се пољем повијаше

Врбас

♩ = 82

Ma-gli-ca се по-љем по-ви-ја - ше, ла-ле, ми-ле, ма-ца-ри-не, по-љем по-ви-ја - ше.

Маглица се пољем повијаше,
дале, миле, мацарине, пољем повијаше!

Маглица се пољем повијаше.
То не била ни маглица сама,
већ то била Ђурђевица млада,
па се млада на ђевера кара:
- О, ђевери, моји не-ђевери,
не газ'те ми зелену ливаду!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 37

Пример 7

Ђевојко, златна јабуко

Сивац

♩ = cca 94

solo

Ђе - вој - ко, Ђе - вој - ко, злат-на ја - бу - ко.

tutti

Ђе - вој - ко, Ђе - вој - ко, злат - на ја - бу - ко.

Ђевојко, ђевојко, златна јабуко.
Ђевојко, ђевојко, златна јабуко.

Ђевојко, златна јабуко,
одвешће тебе ђевојко,
остаће мајка без тебе
ко што је моја без мене.

запис: Сања Ранковић

Пример 8

Добро дошли, кићени сватови

Ловћенац

♩ = 96



До - бро до - шли, до - бро до - шли, ки - ће - ни сва - то - ви.

До - бро до - шли, до - бро до - шли, ки - ће - ни сва - то - ви.

Добро дошли, добро дошли, кићени сватови.
Добро дошли, добро дошли, кићени сватови.

Добро дошли, кићени сватови,
добро дошли и добро довели!
Јесте ли се путем уморили?

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 7

Пример 9

Врела вода на валове

Ловћенац

solo ♩ = 126

Вре - ла во - да на ва - ло - ве, ој, ја - во - ре, зе - лен бо - ре,

tutti ♩ = 120

те - кла во - да на ва - ло - ве, ој, ја - во - ре, мој зе - ле - ни бо - ре!

- Врела вода на валове,
ој, јаворе, зелен боре,
текла вода на валове,
ој, јаворе, зелен боре!

- Врела вода на валове!
- Кад је врела, куј се ђела
- Попили је морни коњи,
морни коњи и сватови!...

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 11

Пример 10

Ој, ђевере, дико наша

Ловћенац

$\text{♩} = 126$
solo



Ој, ђе - ве - ре, ди - ко на - ша, див - на ли је сна - ха ва - ша,

tutti



ој, ђе - ве - ре, ди - ко на - ша, див - на ли је сна - ха ва - ша!

Ој, ђевере, дико наша,
дивна ли је снаха Ваша.
Ој, ђевере, дико наша,
дивна ли је снаха Ваша!

Ој, ђевере, дико наша,
дивна ли је снаха Ваша!
Дивна ли је, згодна ли је,
благо оном чија ли је!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 14

Пример 11

Уз трпезу, низ трпезу, сиви соколе

Змајево

♩ = 78

Уз тр - пе - зу, низ тр - пе - зу, си - ви со - ко - ле!

На тр - пе - зу зла - тна ча - ша пу - на ра - ки - је.

Уз трпезу, низ трпезу, сиви соколе!
На трпезу златна чаша пуна ракије.

Уз трпезу, низ трпезу, сиви соколе!
На трпезу златна чаша пуна ракије.

Подајте је старом свату, нек је испије:

*Испи чашу, стари свате, нека ти је част,
међу браћом и дружином вазда поштен глас.

*Од овог стиха строфа се гради понављањем стиха.

Данка Лајић-Михајловић, *Свадебни обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 30

Пример 12

Заспала ђевојка

Змајево

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 80 and a 'solo' instruction. The second staff ends with a 'tutti' instruction. The lyrics are written below the notes, with some words underlined in the original image.

Под ру - жом, под ру - ме - ном, за - спа - ла ђе - вој - ка,
под ру - жом, под ру - ме - ном, за - спа - ла ђе - вој - ка.

Под ружом, под руменом, заспала ђевојка,
под ружом, под руменом, заспала ђевојка.

Заспала ђевојка,
будила је мајка:
- Устани, ђевојко,
дошли ту сватови!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадебни обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 67

Пример 13

Пријатељи, пите, јете

Савино Село

The musical score is written on two staves in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 80. The first staff begins with a 'solo' marking and a trill over the first note. The second staff begins with a 'tutti' marking. The lyrics are written below the notes.

При-ја - те - љи, пи - те, је - те, па по - ла - ко да и - де - те.

При-ја - те - љи, пи - те, је - те, па по - ла - ко да и - де - те.

Пријатељи, пите јете,
па полако да идете.
Пријатељи, пите јете,
па полако да идете.

Пријатељи, пите јете,
па полако да идете.

запис: Сања Ранковић

Пример 14

Ој, моја ружо румена

Бачко Добро Поље

$\text{♩} = 111$

The image shows a musical score for the song 'Oj, moja ruza rumena'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 111. The lyrics are: 'Ој, мо - ја, ој, мо - ја ру - жо ру - ме - на.' The piano accompaniment is written in a single bass clef with a key signature of one flat. The first system ends with a fermata over the final note of the vocal line. The second system ends with a double bar line.

Ој, мо - ја, ој, мо - ја ру - жо ру - ме - на.

Ој, мо - ја, ој, мо - ја ру - жо ру - ме - на.

Ој, моја, ој, моја ружо румена,
ој, моја, ој, моја ружо румена.

- Ој, моја ружо румена,
што си се рано развила?
- Разви ме рано прољеће,
убра ме младо ђевојче,
метну ме себи у њедра,
зато сам рано увела!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 46

Пример 15

Дивно ти је стати, па гледати

Врбас

$\text{♩} = 88$

Див - но ти је, див - но ти је ста - ти, па гле - да - ти,
див - но ти је, див - но ти је ста - ти, па гле - да - ти.

Дивно ти је, дивно ти је стати, па гледати,
дивно ти је, дивно ти је стати, па гледати.

Дивно ти је стати, па гледати
виту јелу међу боровима,
нашу снашу међу ђеверима.
Отвор'те се на капији врата,
да уиђе ова кита свата!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 55

Пример 16

Добро дошли, кићени сватови

Ловћенац

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 66 and a 'solo' instruction. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, and then quarter notes C5 and Bb4. The second staff begins with a tempo marking of quarter note = 72. The melody continues with quarter notes G4 and A4, followed by eighth notes Bb4 and C5, and then quarter notes Bb4 and A4. The lyrics are written below the notes.

До-бро до - шли, до-бро до - шли, ки - ће - ни сва - то - ви,
до-бро до - шли, до-бро до - шли, ки-ће-ни сва - то - ви. ...ве - ли.

Добро дошли, добро дошли, кићени сватови,
добро дошли, добро дошли, кићени сватови.

Добро дошли, кићени сватови,
добро дошли и добро повели!
Лијепо ти је пољем погледати
нашу сестру међу ђеверима,
жуту дуњу међу листовима!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 58

Пример 17

Љуљај ми га, љуљо мека

Змајево

♩ = cca 93



Љу-љај ми га, љу - љо ме - ка, љу - љај ми га, љу - љо ме - ка,

Љуљај ми га, љуљо мека,
љуљај ми га, љуљо мека.

Љуљај ми га, љуљо мека,
док донесе мајка млека.
Љуљај ми га, љуљо, јаче,
док се дете не заплаче.


запис: Сања Ранковић

Пример 18

Из кокоте, кокоте

Змајево

♩ = 128



Из ко - ко - те, ко - ко - те.

Из кокоте, кокоте.

Из кокоте, кокоте,
кокошке те неоте.
Нако једна пилица
име јој је Милица.

запис: Сања Ранковић

Пример 19

Мац, мацане кубацане

Змајево

♩ = 128

Mać, ma - ća - ne ku - ba - ća - ne, ko - ji si mi sir i - zi - o. Ni - je - sam ga
ni vi - di - o, ni - je - sam ga ni vi - di - o ta gla - vom ga ne pla - ti - o.

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains the first line of the melody with lyrics underneath. The second staff continues the melody, featuring a 3/4 time signature, a 2/4 time signature, and a 3/4 time signature, with lyrics underneath. The piece concludes with a double bar line.

Мац, мацане кубацане,
који си ми сир изио.
Нијесам га ни видио,
нијесам га ни видио,
та главом га не платио.

запис: Сања Ранковић

Пример 20

Но, Јоване, дели брате

Врбас

♩ = cca 65

Но, Јо - ва - не, де - ли бра - те,

шеста мелострофа

♩ = cca 65

што јој руж - но и - ме да - де.

Но, Јоване, дели брате.

Но, Јоване, дели брате,
а куд си се опремио?
С ким сидио, учинио?
А са твојом другарицом
што јој ружно име даде
удовице - удна срца
с краја твога и са троје
дјеце твоје.
Но те брате молит' оћу:
Ако молби вајде има,
кад вечерас тамо дођеш
у насеље јадиково
немој јекнут, ни јаукнут
па повикни гласовито,
па дозови громовито.
Купи момке и ђевојке
из насеља јадикова:
младе ђаке и студенте,
професоре и докторе.
Немој, брате, оне старе,

нек их мутна вода носи
што се у дол повраћају
и најљепше цвеће беру,
па се брате окрените,
маните се крајевима,
као сунце висинама.
Немој ићи возовима,
него пјешке планинама,
хладне ти је, путе ти је
познат лако.
Јер су крви обојени,
па их ништа спрат не
може,
нити киша, нит сњегови.
Долине су испуњене
са костима јуначкијем,
а чуке су окићене
са главама момачкијем.
Маните се градовима
ђе су прве битке биле,

на Пљевима крвавијем
ђе се крвца прољевала,
ђе је текла улицама,
ко потоци бистре воде.
Но, Јоване, дели, роде,
чини ми се да од нове
вајде нема,
него си се позорио,
ђе сидио, учинио,
нову кућу направио,
но ти кућа необична,
није небу у висине,
није пољу у ширине,
није сунцу на гријање,
ни путнику на гледање,
два је метра у дужину
и четири у дубину,
но, делијо, мили брате,
што си тако дозволио,
не фала ти, не ваља ти.

запис: Сања Ранковић

Пример 21

'Оћу с тобом да говорим

Сивац

$\text{♩} = 64$

'О - ћу сто - бом да го - во - рим,
та - та, куд си по - ш'о?
А што си се на - љу - ти - о,
па се на нас не о - кре - ће?
Ро - ди - те - љу мој је - ди - ни,
(а), гра - но мо - ја от - ки - ну - та,
(а), ра - но мо - ја не - за - рас - ла.
Што се, та - јо, не о - кре - неш?
Љу - бо пла - че, а и Ви - да,
о - на те је све ле - чи - ла.

А што си се, та - јо, ро - де,
на пут спре - ми - о да - ле - ки?
Не - ма, та - јо, та - мо ни - шта,
са - ма та - ма и ле - ди - на.

'Оћу с тобом да говорим
тата, куд си пош'о?
А што си се наљутио
па се на нас не окреће?
Родитељу, мој једини,
грано моја откинута,
рано моја незарасла.
Што се, тајо, не окренеш?
Љубо плаче, а и Вида,
она те је све лечила.
А што си се, тајо, роде,
на пут спремио далеки?
Нема, тајо, тамо ништа
сама тама и ледина.

запис: Сања Ранковић

'Оћу с тобом мало зборит

Савино Село

$\text{♩} = 66$

О - ћу сто - бом ма - ло збо - рит,
цве - не - ва ме. А куд си се
о - пре - ми - о, ми - ли ро - ди -
те - љу? Тво - је ђе - це бог - ме ва - ла
и тво - је до - ма - ћи - це, до - ма тво - га.

The musical score is written on five staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 66. The melody is primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accents (downward arrows) and phrasing slurs throughout the piece. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece ends with a double bar line.

'Оћу с тобом мало зборит,
цвенева ме.
А куд си се опремио,
мили родитељу?
Твоје ђеце богме вала
и твоје домаћице,
дома твога.

запис: Сања Ранковић

Пример 23

Под оном гором зеленом

Змајево

♩ = cca 80

solo tutti



Под о-ном, под о-ном го-ром зе-ле-ном. Под о-ном, под о-ном го-ром зе-ле-ном.

Под оном, под оном гором зеленом.
Под оном, под оном гором зеленом.

Под оно гором зеленом,
чује се (види се) село малено,
у село коло играло,
у коло Ајка ђевојка,
спустила кавај до земље
и русе косе низ плећи
и ситан бисер низ прси!
Пита је вила с планине:
- Бога ти, Хајко ђевојко,
ко ти је кавај кројио.
- Кавај ми мајка кројила,
косе сам сама гајила,
бисер ми браћа купила!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 62

Пример 24

Садих јелу на планину

Сивац

$\text{♩} = \text{cca } 99$
solo tutti

Са - дих је - лу на пла - ни - ну, је - ло, је - ло,
са - дих је - лу на пла - ни - ну, ој, мо - ја је - ло.

Садих јелу на планину, јело, јело,
садих јелу на планину, ој, моја јело.

Садих јелу на планину,
присадих јој жуту дуњу,
па наврно жубор воду,
па ја одох уз планину,
па ме зао глас допаде
да се јела осушила,
жута дуња увенула,
жубор вода пресушила.

запис: Сања Ранковић

Пример 25

Игра Бранко ка' ђетић

Фекетић

$\text{♩} = 84$

И - гра Бран - ко ка' ђе - тић, на ње - га је а - бе - тић!
Пре - ско - чи те та ђе - вој - ка, о, ја - до - ве, за зло тво - је!

The musical score is written on two staves in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 84. The melody is in a minor key. The first staff contains the first two lines of the song, and the second staff contains the next two lines. There are some ornaments (trills) indicated above certain notes.

Игра Бранко ка' ђетић,
на њега је аветић!
Прескочи те та ђевојка,
о, јадове, за зло твоје!

Игра Бранко ка' ђетић,
на њега је аветић!
Прескочи те та ђевојка,
о, јадове, за зло твоје!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 5

Пример 26

Заплет' коло Јово

Врбас

О, Јо - во, Јо - во, за - плет' ко - ло, Јо - во.

The musical score is written on a single staff in 2/4 time. The melody is in a minor key. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

О, Јово, Јово, заплет' коло, Јово,
О, Јово, Јово, заплет' коло, Јово.

О, Јово, Јово, заплет' коло, Јово!
Марице, душо, заплело се само!...

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 29

Пример 27

Ово двоје, бор и јела

Фекетић

♩ = 83

О - во дво-је, бор и је-ла, Мо-ра-ча и' од-ни-је - ла!

Ово двоје, бор и јела,
Морача и' однијела!
Ово двоје, бор и јела,
Морача и' однијела!

Ово двоје, бор и јела,
Морача и' однијела!
Тај ти момак згодно игра,
а ђевојка ђаво дига!
(Та ђевојка дивно игра,
а тај момак ђаво дига!)

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 38

Пример 28

Овце моје, попала вас тама

Савино Село

$\text{♩} = 78$
solo

Ов - це мо - је, по - па - ла вас та - ма, ја вас ви - ше не чу - ва - ла са - ма.

tutti

Ов - це мо - је, по - па - ла вас та - ма, ја вас ви - ше не чу - ва - ла са - ма.

Овце моје, попала вас тама,
ја вас више не чувала сама.
Овце моје, попала вас тама,
ја вас више не чувала сама.

Овце моје, попала вас тама,
ја вас више не чувала сама.

запис: Сања Ранковић

Шар планина пуна брава

Змајево

$\text{♩} = 78$
solo tutti

Шар пла - ни - на пу - на бра - ва, ме-ђу њи-ма чо-бан спа - ва.

Шар пла - ни - на пу - на бра - ва, ме-ђу њи-ма чо-бан спа - ва.

The musical score consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 78. The first staff begins with a 'solo' marking and a 'tutti' marking. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below the notes. The second staff is a repeat of the first.

Шар планина пуна брава,
међу њима чобан спава.
Шар планина пуна брава,
међу њима чобан спава.

Шар планина пуна брава,
међу њима чобан спава.
Он не спава, него дрема,
јер тврдога сана нема.
Иако га сан превари,
на ум су му бјели брави.

снимак: Данка Лајић-Михајловић
запис: Сања Ранковић

Чувам овце по планини сама

Сивац

♩ = cca 97
solo

Чу - вам, чу - вам ов - це по пла - ни - ни са - ма
ни - ђе, ни - ђе ни - ког од на - ших чо - ба - на.

tutti

Чу - вам, чу - вам ов - це по пла - ни - ни са - ма ни - ђе,
ни - ђе ни - ког од на - ших чо - ба - на.

Чувам, чувам овце по планини сама,
ниђе, ниђе никог од наших чобана.
Чувам, чувам овце по планини сама,
ниђе, ниђе никог од наших чобана.

Чувам овце по планини сама,
ниђе никог од наших чобана.
Само Раде што коси ливаде
и он љуби чобанице младе.
Први откос зеленика трава,
други откос љубичица плава,
трећи откос зелена розета,
мила мајко, добила си зета.

запис: Сања Ранковић

Пример 31

Мој драгане, грудво леда

♩ = сса 74

Савино Село

Мој дра - га - не, груд - во ле - да, у - зет ми те мај - ка не да.

Мој дра - га - не, груд - во ле - да, у - зет ми те мај - ка не да.

Мој драгане, грудво леда,
узет ми те мајка не да.
Мој драгане, грудво леда,
узет ми те мајка не да!

Мој драгане, грудво леда,
узет ми те мајка не да.
Мајка не да, а ја 'оћу,
од живота не знам што ћу.

запис: Сања Ранковић

Планинама цвијет вене

Сивац

$\text{♩} = 65$
solo

tutti

Пла ни - на-ма цви - јет ве-не, не-мам ко-ме да га бе - рем.

Пла - ни - на - ма цви-јет ве - не, не-мам ко-ме да га бе-рем.

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 65 and a 'solo' instruction. It features a melody in 2/4 time, transitioning to 3/4 time. The second staff continues the melody, also in 2/4 time, with a 'tutti' instruction. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

Планинама цвијет вене,
немам коме да га берем.
Планинама цвијет вене,
немам коме да га берем.

Планинама цвијет вене,
немам коме да га берем.
Коме сам га до сад брала,
са њим сам се посвађала.
Па сад, ево, у сред лета,
планином се сама шетам.
Ој, планински, сиви доли,
имал' ико да ме воли.

запис: Сања Ранковић

Пример 33

Ко ти косе помрсио, Јело

Савино Село

$\text{♩} = 91$
solo

tutti

Ко ти ко - се по-мр-си - о, Је - ло, ко ти ли - це по-љу-би - о бе-ло?

Ко ти ко - се по-мр-си-о, Је - ло, ко ти ли - це по-љу-би - о бе-ло?

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a tempo of 91 beats per minute. The first staff is marked 'solo' and the second 'tutti'. The lyrics are written below the notes. The melody is in a minor key, indicated by the one flat in the key signature.

Ко ти косе помрсио Јело,
ко ти лице пољубио бело?
Ко ти косе помрсио Јело,
ко ти лице пољубио бело?

Ко ти косе помрсио Јело,
ко ти лице пољубио бело?
Ај' не лажи, право кажи нани,
камо теби са грла ђердани.

запис: Сања Ранковић

Пример 34

Пјесмо моја, разговоре

Сивац

$\text{♩} = \text{cca } 86$
solo

The musical score is written on two staves in 2/4 time. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = cca 86 and a 'solo' instruction. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody, marked 'tutti'. Both staves have lyrics underneath. The lyrics are: 'Раз - го - во - ре, пје - смо мо - ја, раз - го - во - ре.' and 'Раз - го - во - ре, пје - смо мо - ја, раз - го - во - ре.'

Раз - го - во - ре, пје - смо мо - ја, раз - го - во - ре.

Раз - го - во - ре, пје - смо мо - ја, раз - го - во - ре.

Разговоре, пјесмо моја, разговоре.
Разговоре, пјесмо моја, разговоре.

Пјесмо моја, разговоре,
макни бриге што ме море.
Нема лоле, нема мога
разговора љубавнога.
Ој, румена ружо рана,
увенућу неубрана.

запис: Сања Ранковић

Пјевни, пјевко, лијепа ђевојко

Сивац

$\text{♩} = 70$
solo



Пјев - ни, пјев - ни пјев - ко, ли - је - па ђе - вој - ко.

tutti



Пјев - ни, пјев - ни пјев - ко, ли - је - па ђе - вој - ко.

Пјевни, пјевни, пјевко, лијепа ђевојко.
Пјевни, пјевни, пјевко, лијепа ђевојко.

Пјевни, пјевко, лијепа ђевојко,
помање ћеш кад код њега дођеш.
Падаће ти на ум ђевовање,
ђевовање, твоје царовање.
Цар ли бија док ђевојка бија,
а сад нисам ни цар ни ђевојка.

запис: Сања Ранковић

Пример 36

Знаш драгане оног дана

Сивац

$\text{♩} = 132$
solo

$\text{♩} = 103$
tutti

О - ног да - на, знаш дра - га - не о - ног да - на.

О - ног да - на, знаш дра - га - не о - ног да - на.

Оног дана, знаш драгане оног дана.
Оног дана, знаш драгане оног дана.

Знаш драгане оног дана,
кад идасмо од Берана.
Од Берана па до Горе
спроводисмо разговоре.
А највише, цвјете плави,
говорисмо о љубави.

запис: Сања Ранковић

Од Берана, па до горе

Савино Село

$\text{♩} = 60$
solo

tutti

Раз - го - во - ре, спро - во - дис - мо раз - го - во - ре.
Раз - го - во - ре, спро - во - дис - мо раз - го - во - ре.

The musical score is written on two staves in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 60. The first staff begins with a 'solo' marking and ends with a 'tutti' marking. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The second staff continues the melody and lyrics.

Разговоре, спроводисмо разговоре.
Разговоре, спроводисмо разговоре.

Од Берана, па до горе,
спроводисмо разговоре.
А највише, цвете плави,
говорисмо о љубави.
Ој, љубави, Бог те клео
ко те први започео.
Започела једна двојка,
млади момак и ђевојка.

запис: Сања Ранковић

Што не рече, драги, прије

Савино Село

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 105 and the instruction 'solo'. It features a melody in 7/8 time, with lyrics 'Дра - ги при - је, што не ре - че дра - ги при - је.' The second staff begins with a tempo marking of ♩ = 60 and the instruction 'tutti'. It features a melody in 2/4 time, with lyrics 'Дра - ги при - је, што не ре - че дра - ги при - је.' Both staves include dynamic markings and phrasing slurs.

Драги прије, што не рече драги прије.
Драги прије, што не рече драги прије.

Што не рече, драги, прије
да искрена љубав није.
Што не рече по рад Бога,
па да тражим ја другога.

запис: Сања Ранковић

Ој, ђевојко, ђекли, ђекли

Ловћенац

♩ = 66
solo tutti

The musical score is written on two staves in 3/4 time. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 66 and dynamic markings 'solo' and 'tutti'. The melody consists of eighth and sixteenth notes with accents. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics, ending with a double bar line and a fermata over the final note.

Oј, ђе-вој - ко, ђе-кли, ђе - кли, 'о - ђе-мо ли ђе смо ре - кли?
Oј, ђе-вој - ко, ђе-кли, ђе - кли, 'о - ђе-мо ли ђе смо ре - кли?

- Ој, ђевојко, ђекли, ђекли,
'оћемо ли ђе смо рекли?
- Ој, ђевојко, ђекли, ђекли,
'оћемо ли ђе смо рекли?

- Ој, ђевојко, ђекли, ђекли,
'оћемо ли ђе смо рекли?
У шумицу, под буквицу,
тући жицу бакреницу! / да беремо љубичицу.
Мала моја, како мог'а
три године без онога.
Без онога дебелого,
без џемпера вуњенога!

Дођи, драги, на игранку

Савино Село

$\text{♩} = \text{cca } 85$
solo

Do-ђи, дра - ги, на иг - ран - ку и по - ве - ди ста - ру мај - ку.

tutti

Do-ђи, дра - ги, на иг - ран - ку и по - ве - ди ста - ру мај - ку.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff is marked 'solo' and features a triplet of eighth notes in the first measure. The second staff is marked 'tutti' and features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Both staves have lyrics underneath them.

Дођи, драги, на игранку
и поведи стару мајку.
Дођи, драги, на игранку
и поведи стару мајку.

Дођи, драги, на игранку
и поведи стару мајку.
Нека види стара мајка
која ће јој бити снајка.

текстуална варијанта:

Коси момак росну траву
погледује цуру плаву.
Па јој вели од милина:
„Ајмо, цуро про планина!“
А цури се то допаде,
оде с момком уз ливаде.
Код извора кад су били
трипут су се пољубили.
А из горе неко рече:
„Душо моја, добро вече.
Душо моја, добро вече,
казаћу те ја довече.
Казаћу те ја довече
да те мајка исијече.“

Мој драгане, лијеп јеси

Савино Село

$\text{♩} = \text{сса } 85$

solo tutti

Мој дра-га - не, ли-јеп је - си, но ти ни - је мјес-то ђе - си.

Мој дра-га - не, ли-јеп је - си, но ти ни - је мјес-то ђе - си.

Мој драгане, лијеп јеси,
но ти није мјесто ђе си.
Мој драгане, лијеп јеси,
но ти није мјесто ђе си.

Мој драгане, лијеп јеси,
но ти није мјесто ђе си.
Мјесто ти је кршевито,
ту би ђаво поманит'о.

запис: Сања Ранковић

Пример 42

Дурмиторе, висока планино

Врбас

The musical score is written on two staves in 2/4 time. The first staff has a tempo marking of ♩ = 69. The second staff has a tempo marking of ♩ = 66. The melody is in a minor key, indicated by a flat sign on the first line. The lyrics are written below the notes.

Дур - ми - тор', Дур - ми - то - ре, Дур - ми - тор', Дур - ми - то - ре,
ви - со - ка пла - ни - но, ви - со - ка пла - ни - но.

Дурмитор', Дурмиторе, Дурмитор', Дурмиторе,
висока планино, висока планино.


Дурмиторе, висока планино,
а Језера – моја постојбино!
Да је мене у Језера доћи,
да ја видим моју бјелу кулу,
и у кули моју вјерну љубу.
Је ли ми се кула обурдала,
је ли ми се љуба преудала?
Нити ми се кула обурдала,
нити ми се љуба преудала!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 26

Ој, Врсуто, горо веља

Ловћенац

$\text{♩} = 92$



Го-ро ве-ља, ој, Вр-су-то, го-ро ве-ља. Го-ро ве-ља, ој, Вр-су-то, го-ро ве-ља.

Горо веља, ој, Врсуто, горо веља.
Горо веља, ој, Врсуто, горо веља.

Ој, Врсуто, горо веља,
у теб' трава до кољена.
Овце чува ђевојчица,
та спичанска љепотица
од шеснаест годиница.
Ој, Врсуто, уклони се,
црној земљи поклони се,
да ја виђу пут Ловћена
бјело јато голубица,
та спичанских љепотица!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 27

Пример 44

Под Ловћеном зелени се трава

Равно Село

$\text{♩} = 60$

solo tutti

Под Лов - ће - ном зе - ле - ни се тра - ва. Под Лов - ће - ном зе - ле - ни се тра - ва.

Под Ловћеном зелени се трава.
Под Ловћеном зелени се трава.

Под Ловћеном зелени се трава,
по њој стадо о' стотину брава.
Ој, Ловћене, ђе си гране свио,
да не видиш ко је коме мио!

Данка Лајић-Михајловић, *Свадебни обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 50

Пример 45

Од истока попанула тама

Врбас

♩ = 93

Од ис-то - ка по-па-ну-ла та - ма, а из та - ме про-цми-ље-ла ра - ја.

Од истока попанула тама,
а из таме процмиљела раја.
Од истока попанула тама,
а из раја процмиљела раја.

Од истока попанула тама,
а из таме процмиљела раја.
Жали раја два огњена змаја.
Шумадија – Књаза Микаила,
Црна Гора – Петровића Марка,
што бијаше Црној Гори дика.

Данка Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, пр. бр. 36

Најљепше су, мој невене

Савино Село

$\text{♩} = 72$
solo tutti

Нај-љеп - ше су, мој не - ве - не, сБје - ла - си - це ус - по - ме - не.

Нај-љеп-ше су, мој не-ве - не, сБје-ла-си - це ус-по-ме - не.

The musical score is written in 3/4 time with a tempo of 72 beats per minute. It consists of two staves of music. The first staff begins with a 'solo' marking and the second with a 'tutti' marking. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The melody is in a minor key and features a mix of eighth and quarter notes.

Најљепше су, мој невене,
с Бјеласице успомене.
Најљепше су, мој невене,
с Бјеласице успомене.

Најљепше су, мој невене,
с Бјеласице успомене.
Бјеласицо, ти једина
најљепша си од планина.
Зекова те глава краси,
од планина најљепша си.
У тебе су преко зиме
равна брда и долине.
У теби је снијег вазда,
са њиме си добар газда.

запис: Сања Ранковић

Брзо моја младос' прође

Савино Село

♩ = cca 136
solo

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. It features a melodic line with various note values and rests, including a 'solo' marking. The second staff continues the melody with a 2/4 time signature, then changes to 3/4, and finally back to 2/4. The lyrics are written below the notes.

Бр - зо мо - ја мла - дос' про - ђе, ја не зна - до' никад до - ђе.

tutti

Бр - зо мо - ја мла - дос' про - ђе, ја не зна - до' ни кад до - ђе.

Брзо моја младос' прође,
ја не знадо' ни кад дође.
Брзо моја младос' прође,
ја не знадо' ни кад дође.

Брзо моја младос' прође,
ја не знадо' ни кад дође.

запис: Сања Ранковић

Рекох ли ти да не растеш

Сивац

$\text{♩} = 102$
solo

о, Ре - кох ли ти, је - ла - не,

tutti

ре - кох ли ти, див - на је - ло. Ре - кох ли ти,

је - ла - не, ре - кох ли ти, див - на је - ло.

Рекох ли ти, јелане,
рекох ли ти, дивна јело.
Рекох ли ти, јелане,
рекох ли ти, дивна јело.

Рекох ли ти да не растеш
куд пролазе млади момци,
млади момци и ђевојке.
Момци ломе гране вите,
па ђевојке своје ките.

запис: Сања Ранковић

Пример 49

У долини покрај Лима

Савино Село

$\text{♩} = 72$
solo tutti

У до - ли - ни по - крај Ли - ма ва - со - јев - ка сва - ка фи - на.

У до - ли - ни по - крај Ли - ма ва - со - јев - ка сва - ка фи - на.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 72 and a dynamic marking of 'solo'. The second staff begins with a dynamic marking of 'tutti'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The melody is simple and folk-like, with a mix of eighth and quarter notes.

У долини покрај Лима
васојевка свака фина.
У долини покрај Лима
васојевка свака фина.

У долини покрај Лима
васојевка свака фина.
А која се пудерише
васојевка није више.


запис: Сања Ранковић

Пример 50

Школоват ме не шће мајка


Савино Село

$\text{♩} = \text{cca } 85$
solo



Шко-ло-ват ме не шће мај - ка, но ос - та - до' ја се-љан - ка.

tutti



Шко-ло-ват ме не шће мај - ка, но ос - та - до' ја се-љан - ка.

Школоват ме не шће мајка,
но остадо' ја сељанка.
Школоват ме не шће мајка,
но остадо' ја сељанка.

Школоват ме не шће мајка,
но остадо' ја сељанка.
Не да мајка, брани тата,
школоват је прече брата.

запис: Сања Ранковић

ХЕРЦЕГОВАЧКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

- *божићна песма (пр. бр. 51)*
- *славске песме (пр. бр. 52-53)*
- *сватовске песме (пр. бр. 54-62)*
- *песме уз игру (пр. бр. 63-64)*
- *љубавне песме (пр. бр. 65-73)*
- *родољубиве песме (пр. бр. 74-81)*
- *забавне песме (пр. бр. 82-83)*

Пример 51

Ој, Божићу, један у години

Клек

$\text{♩} = 61$

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The tempo is marked as quarter note = 61. The lyrics are: 'Ој, Бо-жи - ћу, је-дан у го-ди - ни, сла-ви-ћу те, ма-кар у пе-ћи - ни.' The first system ends with a double bar line. The second system continues the melody and accompaniment.

Ој, Бо-жи - ћу, је-дан у го-ди - ни, сла-ви-ћу те, ма-кар у пе-ћи - ни.

Ој, Бо-жи - ћу, је-дан у го-ди - ни, сла-ви-ћу те, ма-кар у пе-ћи - ни.

Ој, Божићу, један у години,
славићу те, макар у пећини.
Ој, Божићу, један у години,
славићу те, макар у пећини.

Ој, Божићу, један у години,
славићу те, макар у пећини.

запис: Сања Ранковић

Пример 52

Запјевајмо, браћо, ође

Сутјеска

♩ = 75

solo I **3** tutti

За-пје - вај - мо, бра - ћо, о - ње, ње.

solo II

За - пје - вај - мо, бра - ћо, о - ње,

Бра-ћо о - ње, бра-ћо о - ње, за-пје-вај-мо, бра - ћо, о - ње.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is for the vocal line and the bottom one is for the piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 75. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a 'solo I' marking and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment starts with a 'solo II' marking. The second system also has two staves, continuing the vocal and piano parts. The score ends with a double bar line.

Запјевајмо, браћо, ође,
запјевајмо, браћо, ође.
Браћо ође, браћо ође,
запјевајмо, браћо, ође.

Запјевајмо, браћо, ође,
помог'о нам свети Ђорђе,
свети Ђорђе и Илија,
и Острошки Василија.

запис: Сања Ранковић

Пример 53

Запјевајмо сложно, вође

Клек

♩ = cca 83

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of two staves each. The first system shows the vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'За - пје - вај - мо сло - жно, во - ђе, по - мо - г'о нам све - ти Ђор - ђе.' The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more melodic treble line. The second system continues the same melody and accompaniment.

За - пје - вај - мо сло - жно, во - ђе, по - мо - г'о нам све - ти Ђор - ђе.

За - пје - вај - мо сло - жно, во - ђе, по - мо - г'о нам све - ти Ђор - ђе.

Запјевајмо сложно, вође,
помог'о нам свети Ђорђе.
Запјевајмо сложно, вође,
помог'о нам свети Ђорђе.

Запјевајмо сложно, вође,
помог'о нам свети Ђорђе.
Свети Ђорђе и Илија,
и Острошки Василија.

запис: Сања Ранковић

Пример 54

Пођосмо ли, пођосмо

Сутјеска

$\text{♩} = 80$

По - ђо - смо ли, по - ђо - смо, ја - а - ње,
мо - је ја - ње, ру - жо мо - ја ру - жо.

Пођосмо ли, пођосмо,
јање, моје јање,
ружо моја, ружо.

Пођосмо ли, пођосмо,
куд мислисмо дођосмо,
ту ђевојку нађосмо.

запис: Сања Ранковић

Пођосмо ли, пођосмо

Клек

$\text{♩} = \text{cca } 75$

The musical score is written for two voices, Solo I and Solo II, in a 2/4 time signature. The tempo is marked as cca 75. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two systems. The first system shows Solo I with a triplet of eighth notes and a 'tutti' marking. The lyrics are: По - ђо - смо ли, по - ђо - смо, ја - ње мо - је. The second system shows Solo II with lyrics: ја - ње, ру - у - жо мо - ја, ру - жо.

solo I tutti

По - ђо - смо ли, по - ђо - смо, ја - ње мо - је.

solo II

ја - ње, ру - у - жо мо - ја, ру - жо.

Пођосмо ли, пођосмо,
јање, моје јање,
ружо моја, ружо.

Пођосмо ли, пођосмо,
ђе рекосмо дођосмо,
ту ђевојку нађосмо.
Питасмо је чија је,
не хтје нам се казати.

запис: Сања Ранковић

Пример 56

Колика је гора божурова

Клек

$\text{♩} = 96$
 solo I
 Ко - ли - ка је, ој, $\text{♩} = 58$ tutti
 го - ра бо - жу - ро - ва, го - ра бо - жу - ро - ва,
 solo II

ко - ли - ка је, ој,
 ој, ђе - вој - ко мо - ја, мо - ја, ој, ђе - вој - ко мо - ја.

Колика је, ој, гора божурова,
 гора божурова(ј), колика је, ој,
 ој, ђевојко, моја, моја,
 ој, ђевојко моја.

Колика је гора божурова,
 сив је соко прелећет не може,
 а данас је свати прејездише.
 Сви сватови под божур сједоше,
 ал' не сједа ђевер и ђевојка,
 но у башту под жуту наранцу.

запис: Сања Ранковић

Пример 57

Чија је ово ђевојка

Сутјеска

$\text{♩} = \text{сса } 55$

Музички запис у два система. Први систем садржи две стазе: горња за вокалну мелодију са нотним сликовима и подстицањима, док доња стаза садржи акордијски пратећи ритам. Други систем такође садржи две стазе, где доња стаза завршава са акордним сликовима. Сви делови су у кључу два тона испод (Bb, Eb) и 2/4 такта. Темпо је означено као 55 удараца по минути.

Чи - ја је, чи - ја је о - во ђе - вој - ка?

Чи - ја је, чи - ја је о - во ђе - вој - ка?

Чи - и

Чија је, чија је ово ђевојка?
Чија је, чија је ово ђевојка?

Чија је ово ђевојка?
Оно је наша ђевојка.
По чем је, болан, познајеш?
Све моје игре играше,
све моје пјесме пјеваше,
по том је, болан, познајем.

запис: Сања Ранковић

Пример 58

Ој, моја ружо румена

Клек

$\text{♩} = \text{cca } 73$

The musical score is written for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked as 'cca 73'. The score includes performance instructions: 'solo I' with a trill-like ornament, a triplet of eighth notes, and 'tutti'. The lyrics are: 'Ој, мо - ја, ој, мо - ја ру - жо ру - ме - на, ој, мо - ја, ој, мо - ја ру - жо ру - ме - на.' The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more melodic upper line.

Ој, мо - ја, ој, мо - ја ру - жо ру - ме - на,
ој, мо - ја, ој, мо - ја ру - жо ру - ме - на.

Ој, моја, ој, моја ружо румена,
ој, моја, ој, моја ружо румена.

Ој, моја ружо румена,
што си се рано развила.
Разви ме рано прољеће,
убра ме младо девојче,
стави ме себи у њедра,
ту сам ти млада увела.

запис: Сања Ранковић

Пример 59

Ој, ђевојко, цицо моја

Сутјеска

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 80 and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in a 2/4 time signature. The lyrics are: "Ој, ђе - вој - ко, ци - цо мо - ја, ци - цо мо - ја,". The second system continues the melody and includes a tempo change to ♩ = 104. The lyrics are: "ци - цо мо - ја, ој, ђе - вој - ко, ци - цо мо - ја." The piano accompaniment features a simple harmonic support with some grace notes and dynamic markings like accents and slurs.

Ој, ђевојко, цицо моја,
цицо моја, цицо моја,
ој, ђевојко, цицо моја.

Ој, ђевојко, цицо моја,
цицала те мајка твоја.
Нацицану мени дала,
са мном цице подерала.

запис: Сања Ранковић

Пример 60

Пјевај, Маро, јагње моје мало

Сутјеска

$\text{♩} = 50$
solo I

The musical score is written for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The tempo is marked as quarter note = 50. The score is divided into two systems. The first system includes the lyrics: 'Пје - е - вај, Ма - ро, пје - е - вај, Ма - ро, јаг-ње мо - је ма - ло.' The second system includes the lyrics: 'Пје - вај, Ма - ро, пје - вај, Ма - ро, јаг-ње мо - је ма - ло.' Performance markings include 'solo I' at the beginning, 'tutti' above the vocal line, and 'solo II' above the piano line in the second system.

Пје - е - вај, Ма - ро, пје - е - вај, Ма - ро, јаг-ње мо - је ма - ло.

Пје - вај, Ма - ро, пје - вај, Ма - ро, јаг-ње мо - је ма - ло.

Пјевај, Маро, пјевај, Маро,
јагње моје мало.
Пјевај, Маро, пјевај, Маро,
јагње моје мало.

Пјевај, Маро, јагње моје мало,
по мање ћеш кад код мене доћеш.
На ум ће ти падат ђевовање,
ђевовање, твоје лудовање.
Цар бијаше док бијаш ђевојка,
а сад, јадна, ни цар ни ђевојка.

запис: Сања Ранковић

Пример 61

Заспала ђевојка

Сутјеска

$\text{♩} = \text{cca } 67$
solo I

The musical score is written for a piano and voice. It consists of two systems. The first system has a piano part with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as cca 67. The piano part features two triplet markings over eighth notes. The voice part is in the same key and has lyrics in Cyrillic. The second system continues the piano part and voice part. The piano part has a 'solo II' marking. The voice part has lyrics in Cyrillic. The score ends with a double bar line.

Под ру-жи-цом, под ру-ме-ном, зас-па-ла ђе - вој - ка.
о - ка.

Под ру-жи - цом, под ру - ме - ном, зас - па-ла ђе - вој - ка(ј).
Под, о, ру- жи - цом, под, у, е, ом, а, па, а, е, о, о.

Под ружицом, под руменом,
заспала ђевојка.

Под ружицом, под руменом,
заспала ђевојка.

Заспала ђевојка,
будила је мајка:
„Устани, ђевојко!
Ево ти сватова!“

запис: Сања Ранковић

Пример 62

Текла вода на валове

Сутјеска

$\text{♩} = 90$
solo I

Тек-ла во - да на ва - ло - ве, ој, ја - во - ре, зе - лен бо - ре.

Тек-ла во - да на ва - ло - ве, ој, ја - во - ре, мој зе - ле - ни бо - ре.

tutti

solo II

Текла вода на валове,
ој, јаворе, зелен боре.
 Текла вода на валове,
ој, јаворе, моје зелени боре.

Текла вода на валове.
 Кад је текла куд се дела?
 Попили је морни коњи.
 Куд су ишли те су морни?
 Ишли момку по ђевојку.
 Је ли каква та ђевојка?
 Јес' румена к'о јабука,
 јес' висока к'о јелика.

запис: Сања Ранковић

Пример 63

Садих јелу на планину

Врбас

♩ = сса 64

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef. The tempo is marked as ♩ = сса 64. The melody in the top staff features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and an accent mark (indicated by an upward-pointing arrow) over the first note of a triplet. The lyrics are written below the top staff. The bottom staff contains a bass line with a triplet marking at the end.

Са - дих је - лу на пла - ни - ну, је - ло, је - ло,

са - дих је - лу на ка - ме - ну, ој, мо - ја је - ло.

Садих јелу на планину,
јело, јело,
садих јелу на планину,
ој, моја јело.

Садих јелу на планину,
присадих јој жуту дуњу.

запис: Сања Ранковић

Пример 64

Крени коло, крени боље

Сутјеска

♩ = cca 62

solo I

3

tutti

Кре - ни, ко - ло, кре - ни бо - ље, јој, ми - ло ја - ње мо - је.

solo II

Кре - ни, ко - ло, кре - ни бо - ље, јој, ми - ло ја - ње мо - је.

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for the song 'Крени коло, крени боље'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system includes performance markings: 'solo I' above the first measure, a triplet of eighth notes marked '3' in the second measure, and 'tutti' above the fifth measure. The lyrics are written below the vocal line. The second system continues the melody and accompaniment.

Крени, коло, крени боље,
јој, мило, јање моје.
Крени, коло, крени боље,
јој, мило, јање моје.

Крени, коло, крени боље.
Не могу ти кренут боље,
јер ту није злато моје.

запис: Сања Ранковић

Пример 65

Бјела вило са Комова

Гајдобра

♩ = 53

Бје - ла ви - ло са Ко - мо - ва, сја - ји ја - то со - ко - ло - ва, а,
solo I tutti solo II
ва, бје - ла
а, а, а, а И!
ви - ло са Ко - мо - ва, а сја - ји ја - то со - ко - ло - о - о - о - о ва, И!

Бјела вило са Комова,
сјаји јато соколова.
Бјела вило са Комова,
сјаји јато соколова, И!

Бјела вило са Комова,
сјаји јато соколова.
Јаворова опанула гора,
нема мале, нема разговора.

запис: Сања Ранковић

Пример 66

Мој драгане, грудво леда

Кула

$\text{♩} = \text{сса } 69$

Мој дра - га - не, груд - во ле - да, у - зет' ми те мај - ка не да.

Мој дра - га - не, груд - во ле - да, у - зет' ми те мај - ка не да.

Мој драгане, грудво леда,
узет' ми те мајка не да.
Мој драгане, грудво леда,
узет' ми те мајка не да.

Мој драгане, грудво леда,
узет' ми те мајка не да.
Мајка не да, а ја 'оћу,
од живота не знам што ћу.

запис: Сања Ранковић

Пример 67

Запјевајмо и помози Боже

Кула

$\text{♩} = 70$

The musical score is written for a voice and piano. It consists of two systems. The first system has a tempo marking of quarter note = 70. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'За - пје-вај - мо и по-мо - зи Бо - же, и по - мо - зи Бо - же.' The second system continues the melody and accompaniment with the lyrics: 'За - пје-вај - мо и по-мо - зи Бо - же и по - мо - зи Бо - же.'

Запјевајмо и помози Боже, и помози Боже.
Запјевајмо и помози Боже, и помози Боже.

Запјевајмо и помози Боже,
да се грла ко некада сложе.
Јеси ли се наљутила, Зоро,
што нијесам долазио скоро.
Много рада па се нема када,
ево, Зоро, дош'о сам ти сада.
Ој, ђевојко, како ти се чини
моја рука око твога струка.

запис: Сања Ранковић

Ој, ђевојко, јање моје мало

Гајдобра

♩ = 100

solo I ↑

tutti

Ој, ђе - вој - ко, ја - ње мо - је ма - ло, о, о, о,

је - зе - ро-о-о-о-о,

о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о,

во - да је, ус - тај ма - ла зо - ра је-е-е-е, е. Ус - тај,

о, о, о, о, о, о, о, ³о, о, о, о, је.

ус - тај ма - ла мо - ја, јо - о - о - о - о, јој, зо - ра је.

Ој, ђевојко, јање моје мало,
језеро, вода је, устај мала зора је.
Устај, устај мала моја, јој, јој, зора је.

Ој, ђевојко, јање моје мало,
 виђе ми је чекат додијало.
 Кад размислим, мени жао није,
 па се нисам оженио прије.

запис: Сања Ранковић

Пример 69

Вјетар ружу низ поље ћераше

Кула

♩ = сса 65

The musical score is written on two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩ = сса 65. The first system includes three accents (↑) above the first three notes of the vocal line. The lyrics are: Вје-тар ру - жу, вје-тар ру - жу низ по - ље ће - ра-ше, низ по-ље ће - ра - ше.

Вјетар ружу, вјетар ружу
низ поље ћераше, низ поље ћераше.
Вјетар ружу, вјетар ружу
низ поље ћераше, низ поље ћераше.

Вјетар ружу низ поље ћераше,
на Јовове дворе наносаше,
а у двору никог не бијаше,
само Јово ране боловаше.
Седам рана од седам сабаља,
осма рана удаје се драга.

запис: Сања Ранковић

Пример 70

Имам малу, имам дуге јаде

Врбас

$\text{♩} = 75$

И-мам ма - лу, и-мам ду-ге ја - де, ни с'ким ми се са-ста-ти не да - де.

И-мам ма - лу, и-мам ду-ге ја - де, ни с'ким ми се са-ста - ти не да - де(и).

Имам малу, имам дуге јаде,
ни с' ким ми се састати не даде.
Имам малу, имам дуге јаде,
ни с' ким ми се састати не даде.

Имам малу, имам дуге јаде,
ни с' ким ми се састати не даде.

запис: Сања Ранковић

Пример 71

Ој, ђевојко, моје јање мало

Врбас

$\text{♩} = 70$

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 70. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and accents. The lyrics are written below the vocal line.

Ој, ђе вој - ко, мо - је ја - ње ма - ло, ви - ше ми те че - кат до ди - ја - ло.

Ој, ђе - вој - ко, мо - је ја - ње ма - ло, ви - ше ми те че - кат до - ди - ја - ло.

Ој, ђевојко, моје јање мало,
више ми те чекат додијало.
Ој, ђевојко, моје јање мало,
више ми те чекат додијало.

Ој, ђевојко, моје јање мало,
више ми те чекат додијало.

запис: Сања Ранковић

Пример 72

Све од Гацка, па до мора

Сутјеска

$\text{♩} = 80$
solo I

Па до мо - - ра, све од Гац - ка, па до

tutti

мо - ра, па до мо - ра. Све од

solo II

vc

Гац - ка, па до мо - - - ра, И!

о, о, о,

Па до мора, све од Гацка,
па до мора, па до мора.
Све од Гацка, па до мора, И!

Све од Гацка, па до мора,
ја посадох бор до бора.
Кад ми драга с мора пође,
ладовином да ми дође.

запис: Сања Ранковић

Пример 73

Мајко моја, лоше сам ти среће

♩ = 100

The musical score is written in two systems. The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody in the top staff is: Ma-j - ko mo - ja, lo - še sam ti sre - ěe, ču - j Je - lo, ču - j Je - li - ce, ču - j Zo - ro, ču - j Zo - ri - ce, ma - j - ko mo - ja, lo - še sam ti sre - ěe. The lyrics are written below the notes. The second system also consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody in the top staff is: ču - j Zo - ri - ce, ma - j - ko mo - ja, lo - še sam ti sre - ěe. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

Мајко моја, лоше сам ти среће,
чуј Јело, чуј Јелице,
чуј Зоро, чуј Зорице,
мајко моја, лоше сам ти среће.

Мајко моја, лоше сам ти среће,
узе' прстен у једне несреће.
Шта ћу, мајко, 'оћу ли га варат?
Немој, шћери, Бог ће те покарат'.

запис: Сања Ранковић

Пример 74

Пјеваћемо докле љубав траје

Клек

♩ = cca 56

solo I



Пје ва - ће - мо док-ле љу-бав тра - је и чу-ва-ти ста - ре о-би-ча - је.

tutti



Пје-ва - ће - мо до-кле љу-бав тра - је и чу - ва-ти ста - ре о-би-ча - је.

solo II

Пјеваћемо докле љубав траје
и чувати старе обичаје.
Пјеваћемо докле љубав траје
и чувати старе обичаје.

Пјеваћемо докле љубав траје
и чувати старе обичаје.
Далеко је моје родно село,
опет пјевам, срце ми весело.
Пјевај, драги, радовање моје,
радује ме бјело грло твоје.

запис: Сања Ранковић

Пример 75

Нема раја без роднога краја

Клек

♩ = cca 60
solo I

Не-ма ра-ја без род - но-га кра-ја, нит'ми-ли-не без Ер-це-го - ви-не,

tutti

о, о, о, о, о, о, о, о, не(и!).

Не-ма ра - ја без род-но-га кра-ја, нит'ми-ли-не без Ер-це-го ви - не(и!).

Нема раја без роднога краја,
нит' милине без Ерцеговине.
Нема раја без роднога краја,
нит' милине без Ерцеговине.

Нема раја без роднога краја,
нит' милине без Ерцеговине.
Све би граде за два града дала,
за Требиње и за Невесиње.
Не стидим се свога завичаја,
пјесме, ганге, свога обичаја.
Невесиње, између планина,
у теби је омладина фина.

запис: Сања Ранковић

Пример 76

Ми смо момци са планина

Сутјеска

$\text{♩} = \text{cca } 68$

Ми смо мом - ци са пла - ни - на, га-та-чка смо о-мла ди - на.

Ми смо мом - ци са пла - ни - на
смо о, ви, и,

га - та - чка смо ом - ла - ди - на(j).

Ми смо момци са планина,
гатачка смо омладина.
Ми смо момци са планина,
гатачка смо омладина.

Ми смо момци са планина,
гатачка смо омладина.
Јече брда и долине
од гатачке омладине.

запис: Сања Ранковић

Пример 77

Дурмиторе, јел' ти жао?

Кула

$\text{♩} = 72$

The musical score is written in a two-staff system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The bottom staff is an alto clef with a key signature of one flat. The tempo is marked as quarter note = 72. The lyrics are written below the notes. The first system contains the first two lines of the song. The second system contains the next two lines. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the final note of the second line.

Јел' ти жа - о, Дур-ми - то - ре, јел' ти жа - о?

Јел' ти жа - о, Дур-ми-то-ре, јел' ти жа - о?

Јел' ли ти жао, Дурмиторе, јел' ти жао?
Јел' ли ти жао, Дурмиторе, јел' ти жао?

Дурмиторе, јел' ти жао
што се Ловћен опјевао?
Ал' нека га, нек' се пјева
заслуга је Његошева.
На Ловћену Његош спава,
најмудрија српска глава.
Ловћен кити гроб Његошев,
а Косово гроб Милошев.

запис: Сања Ранковић

Ој, Гатачко поље меко

Врбас

$\text{♩} = \text{сса } 58$

Ој, Га - тач - ко по - ље ме - ко, по ла - ду, по за - ла - ду,
 по сун-цу, по мје-се-цу, по ведр-ој но-ћи лед-ној, чуј ор - ле,
 чуј со - ко - ле, чуј Ср - би - не, дич - но и - ме, чуј, чуј, чуј!

Ој, Гатачко поље меко,
по ладу, по заладу,
по сунцу, по мјесецу,
по ведрој ноћи, ледној,
 чуј орле, чуј соколе,
чуј Србине, дично име,
 чуј, чуј, чуј!

Ој, Гатачко поље меко,
 ђе је Бајо Турке сјек'о.

запис: Сања Ранковић

Пример 79

Пивљанин је Бајо соко

Врбас

♩ = cca 71

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of two staves each. The first system contains the first line of the song, and the second system contains the second line. The melody is primarily eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The lyrics are written below the notes.

Пив - ља - нин је Ба - јо со - ко, у пив-ско се ку - па о - ко,

Пив - ља - нин је Ба - јо со - ко, у пив-ско се ку-па о - ко!

Пивљанин је Бајо соко,
у пивско се купа око.
Пивљанин је Бајо соко,
у пивско се купа око.

Пивљанин је Бајо соко,
у пивско се купа око.
Какве Бајо има очи,
мутну Пиву да прескочи.

запис: Сања Ранковић

Пример 80

Од плаве Зете до града Спужа

Врбас

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a tempo marking of ♩ = 90. The second system has a tempo marking of ♩ = 60. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line.

Од пла - ве Зе - те до гра - да Спу - жа кр - ва - ви
ла - нац вој - ске се пру - жа. Од пла - ве Зе - те до
гра - да Спу - жа кр - ва - ви ла - нац вој - ске се пру - жа.

Од плаве Зете до града Спужа
крвави ланац војске се пружа.
Од плаве Зете до града Спужа
крвави ланац војске се пружа.

Од плаве Зете до града Спужа
крвави ланац војске се пружа.
Притисли Срби турске ливаде,
Турцима у Спуж задају јаде.
А сердар Вуле са танке куле
цефердар пали, кукају буле.
Лелечу Турци, кукају буле,
ај, леле, куку, ево га Вуле.

запис: Сања Ранковић

Пример 81

Нема раја без роднога краја

Гајдобра

$\text{♩} = 65$

Не-ма ра - ја без род-но - га кра-ја, без род - но - га
кра - ја(j), не-ма ра-ја без род-но-га кра- ја(j).

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the last two lines. The melody is primarily in the treble clef, with some accompaniment in the bass clef. The tempo is marked as quarter note = 65. There are various musical notations including slurs, ties, and a triplet of eighth notes.

Нема раја без роднога краја,
без роднога краја(j),
нема раја без роднога краја(j).

Нема раја без роднога краја,
ни милине без Ерцеговине.

запис: Сања Ранковић

Стари људи, немојте замјерат

Гајдобра

♩ = сса 62

Ста-ри љу - ди, ми-ле мо - је, не - мој - те за мје-рат,
не -

те ста - ри љу
мој - те за - мје - рат. Ста - а - ри љу - ди, не-е-е -

е, мо, не - мој - - - те за-мје-рат.
е, мо-о-ој, не - е - мо - о - ој - те за-мје-рат.

Стари људи, миле моје, немојте замјерат,
немојте замјерат.

Стари људи, немој, немојте замјерат.

Стари људи, немојте замјерат,
нисмо ђеца, учимо се пјеват.

запис: Сања Ранковић

Пример 83

Од кад гаће вежем жицом

Сутјеска

$\text{♩} = 68$
solo I

The musical score is written for two staves in G major and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 68. The first staff is labeled 'solo I' and the second 'solo II'. The music features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics include 'tutti' and accents. The lyrics are written below the notes.

Од кад га - ће ве-жем жи - цом сви ме зо - ву
про - па - ли - цом. Од кад га - ће ве - жем
жи-цом сви ме зо - ву про - па - ли - цом.

Од кад гаће вежем жицом
сви ме зову пропалицом.
Од кад гаће вежем жицом
сви ме зову пропалицом.

Од кад гаће вежем жицом
сви ме зову пропалицом.

запис: Сања Ранковић

КУПРЕШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

- *божића песма (пр. бр. 84)*
- *прелске песме (пр. бр. 85-86)*
- *свадбена песма (пр. бр. 87)*
- *љубавне песме (пр. бр. 88-104)*
- *родољубиве песме (пр. бр. 105-106)*
- *забавна песма (пр. бр. 107)*

Пример 84

Три Божића до ножића

Младеново

♩ = сса 77

Три Бо - жи - ћа до но - жи - ћа, је - дан ре - же чес - ни - цу,
дру - ги се - че мес - ни - цу, тре - ћи се - че сир Бо - жи - ћу.

The musical notation is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves of music. The first staff has a tempo marking of quarter note = 77. The lyrics are written below the notes.

Три Божића до ножића:
један реже чесницу, д
руги сече месницу,
трећи сече сир Божићу.

запис: Сања Ранковић

Пример 85

Прели прело, влачиље су троје

Младеново

♩ = сса 71

Пре - ло пре - ли, вла - чи - ље су тро - је, вла - чи - ље су тро - је,
пре - ло пре - ли, вла - чи - ље су тро - је, вла - чи - ље су тро - је.

The musical notation is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of two staves each. The first system has a tempo marking of quarter note = 71. The lyrics are written below the notes.

Прели прело, влачиље су троје, влачиље су троје,
прели прело, влачиље су троје, влачиље су троје.

Прели прело, влачиље су троје,
у које ћеш, мило јање моје?

запис: Сања Ранковић

Пример 86

Прели прело мило до милога

Младеново

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as quarter note = 90. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system starts in 3/4 time and changes to 4/4 time. The second system also starts in 3/4 time and changes to 4/4 time. The lyrics are written under the vocal line.

♩ = 90

♩ = 71

Пре - ли пре-ло ми - ло до ми - ло-га, ми-ло до ми-ло - га.

Пре - ли пре - ло ми - ло до ми - ло-га, ми-ло до ми-ло - га.

Прели прело мило до милога, мило до милога.
Прели прело мило до милога, мило до милога.

Прели прело мило до милога,
драги војник, ја немам до кога.
Прелила сам до једанес' сати,
да је мило, до зоре би било.
Лола плави не спавај на трави,
росна трава, болеће те глава.

запис: Сања Ранковић

Пример 87

Свекрвице, буди мени добра

Младеново

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of two staves each. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the last two lines. The lyrics are written below the notes. The tempo is marked as quarter note = 80.

Све-кр ви - це, бу-ди ме-ни до-бра, све-кр - ви - це, бу-ди ме-ни до-бра,
сте - ра - ћу ти по-сте-љу до по-да, сте-ра - ћу ти по-сте-љу до по-да.

Свекрвице, буди мени добра,
свекрвице, буди мени добра,
стераћу ти постељину до пода,
стераћу ти постељину до пода.

Свекрвице, буди мени добра,
стераћу ти постељину до пода.
Свекрвице, рано се пробуди,
остали су неопрани суди.

запис: Сања Ранковић

Пример 88

Волела би нег' што очи виде

Младеново

♩ = cca 90

solo tutti

Во ле-ла би нег'што о-чи ви - де, је. је. је. нег'што о-чи ви - де.

Волела би нег' што очи виде,
је. је. је.
 нег' што очи виде.

Волела би нег' што очи виде,
 да мој драги у војску не иде.
 Кад се сетим куд мој лола 'ода
 пијем сузе, не треба ми вода.

запис: Сања Ранковић

Пример 89

Мој драгане, кад ти твоји бране

Младеново

♩ = 60

Мој дра - га - не, кад ти тво-ји - и бра - не,
 а, а, а,
 мој дра - га - не, кад ти тво - ји бра- не, И!
 а, а, а, а, а, а, а, а, аи!

Мој драгане, кад ти твоји бране,
 мој драгане, кад ти твоји бране, И!

Мој драгане, кад ти твоји бране,
 немој, јање, ни гледати на ме.
 Ко се када волио са киме,
 увек радо погледа за њиме.

запис: Сања Ранковић

Пример 90

Драги коси, а ја купим сено

Младеново

The musical score consists of three staves of music in G major, 2/4 time. The first staff has a tempo marking of quarter note = 75 and contains the lyrics 'Дра - ги ко - си, дра - ги ко - си, а ја ку - пим се - но.' with triplets and a fermata. The second staff has a tempo marking of quarter note = 65 and contains the lyrics 'Дра - ги ко - се, дра - ге ко - се(j)'. The third staff has a tempo marking of quarter note = 86 and contains the lyrics 'Дра - ге ко - се(j), а ја ку - пим се - но(j)'. The score includes various musical notations such as triplets, fermatas, and dynamic markings.

Драги коси, драги коси, а ја купим сено.
Драге косе, драге косе(j).
Драге косе(j), а ја купим сено(j).

Драги коси, а ја купим сено,
трипут мане, па погледа на ме.
Ти си, драги, у шуми на 'расту,
да си им'о малу ђаволасту.

текстуална варијанта:

Дођи, драги, да се питоњамо,
у долачи, на мојој прегачи.
Љубав, семе, не сије се, нано,
специјално, па поникне само.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 31

Пример 91

Лако ти је труло дрво сећи

Младеново

♩ = сса 67

Ла - ко ти је тру - ло др - во се - ћи,

и, ла - ко ти је тру - ло др - во се- ћи(ј).

д, д, д, д, д, д, д, д, д, ај!

The musical score consists of two systems. The first system has a tempo marking of ♩ = сса 67. It features a vocal line with lyrics 'Ла - ко ти је тру - ло др - во се - ћи,' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics 'и, ла - ко ти је тру - ло др - во се- ћи(ј).' and includes a series of rhythmic notes in the piano part: 'д, д, д, д, д, д, д, д, д, ај!'.

Лако ти је труло дрво сећи,
и, лако ти је труло дрво сећи(ј)!

Лако ти је труло дрво сећи
и немиле лоле се одрећи.
Ја драгана волела за шалу,
а он мене за истину праву.

запис: Сања Ранковић

Пример 92

Бери, драги, борове и јеле

Младеново

Бe-ри, дра - ги, бо-ро - ве и је - ле. Ја у дра - чу, дра - ча
тр - ње, ја на ка - мен, ка - мен сти - на, ја на во - ду,
во - да мут - на, ја цу - ри - ци, цу - ра љу - та,
о, Бе - ре, дра - ги, бо - ро - ве и је - ле(ј).

Бери, драги, борове и јеле.
Ја у драчу, драча трње,
ја на камен, камен стина,
ја на воду, вода мутна,
ја цурици, цура љута,
бери, драге, борове и јеле(ј).

Бери, драги, борове и јеле,
ја ћу руже, црвене и беле.
Прело прели мило до милога,
драги војник, ја немам до кога.

Мирјана Тосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 32

Очи моје граорасте боје

Младеново

♩ = сса 71

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 71. The lyrics are written below the vocal line. The score consists of two lines of music. The first line of music has the lyrics: 'Гра - о - рас - те бо - је, гра - о - рас - те бо - је,'. The second line of music has the lyrics: 'о - чи мо - је гра - о - рас - те бо - је, гра - о - рас - те бо - је.' The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Граорасте боје, граорасте боје,
очи моје граорасте боје,
граорасте боје.

Очи моје граорасте боје,
'оће драги да буду његове.
Како би ти своје очи дала,
чиме би' те, душо, погледала?
Пјева лола, одјекује гора,
нема лоле, мога разговора.
Мој драгане и опет драгане,
није љубав роса да опа'не.

запис: Сања Ранковић

Пример 94

Мој драгане, вероватно ти је

Младеново

♩ = cca 83

solo

tutti

Ве - ро - ват - но ти је, ве - ро - ват - но ти је.

Мој дра - га - не, ве - ро - ват - но ти је, ве - ро - ват - но ти је.

Вероватно ти је, вероватно ти је.
Мој драгане, вероватно ти је,
вероватно ти је.

Мој драгане, вероватно ти је
да ме нико пољубио није.
Мој Купресу, да ми те је сликат',
ја те нећу заборавит' никад.

запис: Сања Ранковић

Пјева лола, одјекује гора

Младеново

The musical score is written on two staves in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 80, followed by a tempo change to quarter note = 60. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

Пје - ва ло - ла, о - дје - ку - је го - ра, о ³ дје - ку ³ - је го - ра.

Пје - ва ло - ла, о - дје - ку - је го - ра, о ³ дје - ку ³ - је го - ра.

Пјева лола, одјекује гора, одјекује гора.
Пјева лола, одјекује гора, одјекује гора.

Пјева лола, одјекује гора,
ето, мајко, мога разговора.
Одрасла сам овце чувајући,
и чобанске пјесме певајући.
Прелила сам до један'ест сати,
да је мило, до зоре би било.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 41

Пример 96

Ја купрешка, говор ме одаје

Младеново

$\text{♩} = 78$
solo

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 78. The first staff begins with a 'solo' marking and includes dynamic markings '↑' and '↓'. The second staff begins with a 'tutti' marking. The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplet figures in the final measure of the second staff.

Ја куп - реш - ка, го - вор ме о - да - је, го - вор ме о - да - је,
ја куп - реш - ка, го - вор ме о - да - је, го - вор ме о - да - је.

Ја купрешка, говор ме одаје,
говор ме одаје,
ја купрешка, говор ме одаје,
говор ме одаје.

Ја купрешка, говор ме одаје,
по говору драги ме познаје.
Љуби, драги, моја уста фина,
не треба ти друга медецина.

запис: Сања Ранковић

Пример 97

Седми јули, дану од устанка

Младеново

$\text{♩} = 70$
solo tutti

Сед - ми ју - ли, да - ну од ус - тан - ка, ђи - ми ђуј,
на - ми - ђуј, ђим се - рај, са - не - рај, ср - му ве - зе
ми - ле, ла - ле мој, и ја шњом, ђу - ле мој, ђу - ле мој.

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 70. The first section is marked 'solo' and the second 'tutti'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature starts as 3/4, changes to 2/4, and then back to 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate emphasis.

Седми јули, дану од устанка,
ђими ђуј, намиђуј,
ђим серај, санерај,
срму везе миле, лале мој,
и ја шњом,
ђуле мој, ђуле мој.

Седми јули, дану од устанка,
свака те је оплакала мајка.
Ја и драги на брду стајали,
ветрови нам љубав развијали.

запис: Сања Ранковић

Пример 99

Ја лолина и на небу пише

Младеново

♩ = cca 70

Ја ло - ли - на и на не - бу пи - ше, ја ло - ли - на.

Ја ло - ли - на и на не - бу пи - ше.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = cca 70. The first staff contains the melody with lyrics 'Ја ло - ли - на и на не - бу пи - ше, ја ло - ли - на.' The second staff continues the melody with lyrics 'Ја ло - ли - на и на не - бу пи - ше.' There are some performance markings like accents and slurs.

Ја лолина и на небу пише, ја лолина.
Ја лолина и на небу пише.

Ја лолина и на небу пише,
ал' љубави не водимо више.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 39

Пример 100

Залуд, нане, твоје миловање

Младеново

♩ = 100

solo

За - луд, за - луд, на - не, тво - је ми - ло - ва - ње, за - луд, за - луд,

tutti

на - не, тво - је ми - ло - ва - ње, тво - је ми - ло - ва - ње.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 100. The first staff starts with a 'solo' marking and contains the melody with lyrics 'За - луд, за - луд, на - не, тво - је ми - ло - ва - ње, за - луд, за - луд,'. The second staff continues the melody with lyrics 'на - не, тво - је ми - ло - ва - ње, тво - је ми - ло - ва - ње.' There are performance markings like 'tutti' and various ornaments.

Залуд, залуд, нане, твоје миловање,
залуд, залуд, нане, твоје миловање.

Залуд, нане, твоје миловање.
Залуд, драги, што си ме имао,
кад ме ниси пољубити знао.

запис: Сања Ранковић

Пример 101

Ја и драги на брду стајали

Младеново

♩ = 105 ♩ = сса 70

На бр-ду ста - ја - ли, на бр-ду ста - ја - ли. Ја и дра-ги
на бр - ду ста - ја - ли, на бр - ду ста - ја - ли.

The musical notation consists of two staves. The first staff has a tempo marking of ♩ = 105 and a dynamic marking of *сс* 70. It contains the first line of the melody with lyrics. The second staff continues the melody with lyrics. The key signature has one flat (B-flat).

На брду стајали, на брду стајали.
Ја и драги на брду стајали, на брду стајали.

Ја и драги на брду стајали,
ветрови нам љубав развијали.
Пиши, драги, с' обе стране листа,
да ја видим да је љубав иста.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 38

Пример 102

Мој драгане, јабуко са гране

Младеново

♩ = 90 ♩ = 44 ♩ = 60

Мој дра-га - не, ја - бу - ко са гра - не, ја - бу-ко са гра - не.
Мој дра - га - не, ја - бу-ко са гра - не, ја - бу-ко са гра-не.

The musical notation consists of two staves. The first staff has tempo markings of ♩ = 90 and ♩ = 44. It contains the first line of the melody with lyrics. The second staff continues the melody with lyrics. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Мој драгане, јабуко са гране, јабуко са гране.
Мој драгане, јабуко са гране, јабуко са гране.

Мој драгане, јабуко са гране,
брала би' те, не смијем од нане.

запис: Сања Ранковић

Пример 103

Невен вене крај горе зелене

Младеново

$\text{♩} = \text{сса } 76$

Музичка нотација са два реда. Први ред садржи прва два стиха: 'Не'н ве - не крај го - ре зе - ле - не.' Други ред садржи остатак стиха: 'Не - вен ве - не крај го - ре зе - ле - но(ј)'. Нотација је у Г-мајору, 2/4 такта, са темпом 76 удараца по минути. У првом стиху постоји тремол (tr) над другом нотом. Други стих завршава се луком над последњом нотом.

Не'н вене крај горе зелене.
Невен вене крај горе зелено(ј).

Невен вене крај горе зелене,
драги вене док не види мене.
Цвијет плави, лолу ми поздрави,
а зелени, примакни га мени.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 27

Пример 104

Ђул дјевојка под ђулом заспала

Младеново

♩ = 60

The musical score is written in two systems. The first system consists of two staves. The top staff is in 2/4 time, and the bottom staff is in 2/4 time. The melody is in a minor key (one flat). The lyrics are: Ој, ђул дје - вој - ка, јој, ђул дје - вој - ка, . The second system also consists of two staves. The top staff is in 2/4 time, and the bottom staff is in 2/4 time. The melody continues with lyrics: јој, ђул дје - вој - ка под ђу - лом зас - па - ла(ј).

Ој, ђул дјевојка, јој, ђул дјевојка,
јој, ђул дјевојка под ђулом заспала(ј).

Ђул дјевојка под ђулом заспала,
ђул се круни, па ђевојку буди.
О, мој ђуле, не круни се на ме,
нису твоје црне очи за ме,
већ зелене, к'о што су у мене.

запис: Сања Ранковић

Огледало, јел' ти жао сјаја?

Младеново

♩ = сса 86

О-гле-да-ло, о-гле-да-ло, јел' ти жа-о сја-ја? ђ, о - гле - да - ло,
о - гле-да-ло(ј), ђ, о - гле - да - ло, јел' ти жа - о сја - ја?

The musical score is written on two staves in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 86. The first staff contains the first line of the melody with lyrics: 'О-гле-да-ло, о-гле-да-ло, јел' ти жа-о сја-ја? ђ, о - гле - да - ло,'. The second staff continues the melody with lyrics: 'о - гле-да-ло(ј), ђ, о - гле - да - ло, јел' ти жа - о сја - ја?'. There are various musical notations including triplets, slurs, and accents.

Огледало, огледало, јел' ти жао сјаја?

ђ, огледало, огледало(ј).

ђ, огледало, јел' ти жао сјаја?

Огледало, јел' ти жао сјаја,

као мени рођенога краја.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 30

Певам гангу од старих давнина

Младеново

$\text{♩} = 72$

Пе - вам ган - гу, пе - вам ган - гу од ста - рих дав - ни - на,

$\text{♩} = 60$

пе - вам ган - гу, пе - вам ган - гу, пе - вам ган - гу од ста - рих дав - ни - на(ј).
ђ, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, ои!

Певам гангу, певам гангу од старих давнина,
певам гангу, певам гангу,
певам гангу од старих давнина.

Певам гангу од старих давнина,
то је мени певати милина.
Мило ми је гангу запевати,
традицију нашу сачувати.

запис: Сања Ранковић

Пример 107

Ја малена, у чашу би стала

Младеново

♩ = cca 83

The musical score is written in two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as cca 83. The score consists of 12 measures. The lyrics are: 'Ја ма - ле - на, у ча - шу би ста - ла, у ча - шу би ста - ла. Ја ма - ле - на, у ча - шу би ста - ла, у ча - шу би ста - ла(ј).'

Ја малена, у чашу би стала,
у чашу би стала.
Ја малена, у чашу би стала,
у чашу би стала.

Ја малена, у чашу би стала,
ђавола би преварити знала.

запис: Сања Ранковић

КРАЈИШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

- *чаројичке песме (пр. бр. 108-109)*
- *божићне песме (пр. бр. 110-115)*
- *вучарске песме (пр. бр. 116-118)*
- *краљичке песме (пр. бр. 119-120)*
- *ђурђевданске песме (пр. бр. 121-122)*
 - *славске песме (пр. бр. 123)*
- *сватовске песме (пр. бр. 124-125)*
 - *успаванке (пр. бр. 126-127)*
- *песма при одласку момака у војску Марије Терезије (пр. бр. 128)*
 - *песме уз игру (пр. бр. 129-142)*
 - *љубавне песме (143-156)*
 - *родољубиве песме (пр. бр. 157-165)*

Пример 108

Вала теби, домаћине

♩ = 80

Челарево

I мелострофа

Ва - ла те - би, до - ма - ћи - не,

II мелострофа

на о - ви - јем ми - лош - та - ма.

Вала теби, домаћине.

Вала теби, домаћине,
на овијем милоштама.
Поштена ти рука била,
дабогда се позлатила!
Помог'о те драги Бог
и данашњи овај год!
Што ја знадо', то и река,
буди поштен довијека!

запис: Сања Ранковић

Домаћине, добар дару

Челарево

♩ = сса 93

До-ма-ћи-не, до-бар да-ру, о-ве ку-ће ко-ман-да-ру. От-вор' двор, по-мо-г'о те Бог,

от-вор' двор и да-о ти Бог. До-шли су ти до-бри го-сти, ча-ро-ји-це, ој,

ча-ро-ји-це, ој. Да не бу-де ле-да гра-да, до-шли су ти до-бри го-сти ча-ро-ји-це, ој,

ча-ро-ји-це, јој, от-вор' двор, до-ма-ћи-не мој. От-вор' двор, по-мо-г'о те Бог!

Домаћине, добар дару,
 ове куће командару,
 отвор' двор, помог'о те Бог,
 отвор' двор, и дао ти Бог!
 Дошли су ти добри гости,
 чаројнице, ој, чаројнице, ој.
 Да не буде леда, града,
 дошли су ти добри гости,
 чаројнице ој, чаројнице јој.
 Отвор' двор, домаћине мој.
 Отвор' двор, помог'о те Бог!

запис: Сања Ранковић

Пример 110

Божић, Божић бата*

Челарево

♩ = cca 87

Бо - жић, Бо - жић ба - та, на о - бо - ја вра - та. От - вор' - те му

вра - та, нек' по ку - ћи ба - та. Про - стри - те му вре - ћи - цу, нек' ди - је - ли

сре - ћи - цу. Не - ком ка - пом, не - ком ша - ком, ме - ни пу - ну вре - ћу.

Божић, Божић бата,
на обоја врата.
Отвор'те му врата,
нек' по кући бата.
Прострите му врећицу,
нек' дијели срећицу.
Неком капом, неком шаком,
мени пуну врећу.

*бата- хода

запис: Сања Ранковић

Пример 111

Одашта се потресе

Челарево

$\text{♩} = 52$

The musical score is written in two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 52. The first system contains the lyrics: 'О-да -шта се по- тре -се ве-дро не-бо и зем-ља, ај, од Бо га.' The second system contains the lyrics: 'Ро-ди све-та, пре- чис-та Хри-ста Бо -га на-ше-га, ај, од Бо -га.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Одашта се потресе
ведро небо и земља,
ај, од Бога.

Одашта се потресе
ведро небо и земља.
Роди све, пречиста
Христа, Бога нашега.
Који нам је створио
ведро небо и земљу,
и нас грешне на земљи.
Што је вере у Бога,
све ће доћи пред Бога.
Са страхом ће стајати
и с опрезом гледати.
Ће ће Господ судити
свим праведним и грешним.

Напомена: Записане су прве две мелострофе, јер се у првој други глас прикључује после увода, а од друге пева од почетка мелострофе.

запис: Сања Ранковић

Пример 112

Домаћице од куће

Челарево

♩ = cca 65

До - ма - ћи - це од ку - ће, пу - сти ме - не до ку - ће.

Да ти ро - ди ше - ни - ца, а у бр - ду ло - зи - ца.

Домаћице од куће,
пусти мене до куће.

Домаћице од куће,
пусти мене до куће.
Да ти роди шеница,
а у брду лозица,
од неба ти росило,
од земље ти родило,
Бог ти дао порода,
чет'ри сина сокола,
чувао те Господ Бог
и данашњи велик год,
од велике сваке муке
и душманске тешке руке.
Не била ти земља сува,
удјели нам бјела крува.

Напомена: Записане су две мелострофе, јер се све мелострофе у наставку изводе као прва.

запис: Сања Ранковић

Пример 113

Три су 'тице с неба долећеле

Челарево

♩ = сса 87

Музички запис са две системске линије. Горња линија садржи мелодички линијски запис, док доња линија садржи текст песме. Мелодија је изведена у 3/4 такта, са променама такта у свакој тактовој групи. Темпо је означено као ♩ = сса 87. Кључ је један брод (Bb).

Три су 'ти-це сне-ба до-ле - ће - ле, у по-но-ћи у - о - чи Бо - жи - ћа.
 Чес - ти - та - ле Бо - жић 'риш - ћа - ни - ма, 'риш - ћа - ни - ма но - се сне - ба да - ре.

е

Три су 'тице с неба долећеле,
у поноћи, уочи Божића.

Три су 'тице с неба долећеле,
у поноћи, уочи Божића.
Честитале Божић 'ришћанима,
'ришћанима носе с неба даре.
Једна носи класак од пшенице,
да Српкиње мијесе погаче.
Друга носи винове лозице,
да се Срби понапију вина.
Трећа носи братског миробожја,
да се Срби и грле и љубе,
да се Срби и грле и љубе.

Напомена: У првој мелострофи други глас наступа после краћег увода, а од друге од почетка мелострофе.

запис: Сања Ранковић

Пример 114

Игра коло пред бијелим двором

Челарево

$\text{♩} = \text{сса } 166$

И - гра ко - ло пред би - је - лим дво - ром, пред би -

је - лим дво - ром, и - гра ко - ло, и - гра ко - ло.

Игра коло пред бијелим двором,
пред бијелим двором,
игра коло, игра коло.

Игра коло пред бијелим двором,
пред момачким и пред дјевојачким.
Домаћице, слатка варенико,
домаћине, медена ракијо.

запис: Сања Ранковић

Ој, Божићу, један у години

Стара Пазова

♩ = сса 107

Ој, Бо - жи - ћу, је-дан у го - ди - ни, ој, Бо - жи - ћу, је-дан у го - ди - ни,

ој, дра - га - не, је-дан у суд - би - ни, мој дра - га - не, је-дан у суд - би - ни,

бил' во - ле - о, ло - ло мо - ја, бил' во - ли - о да сам тво - ја?

Ој, Божићу, један у години,
 ој, Божићу, један у години,
 ој, драгане, један у судбини,
 мој драгане, један у судбини,
бил' волео лоло моја, бил' волио да сам твоја?

Ој, Божићу, један у години,
 ој, драгане, један у судбини.

запис: Сања Ранковић

Пример 116

Домаћине, доме мој

Челарево

♩ = 70



До-ма-ћи-не, до-ме мој, е-во ву-ка пред твој двор. Ву-јо је ос-та-ри-о, ћу-ди је про-ме-ни-о,
у по-ље до-ла-зи-о, и ра-не за до-би-о. Те-рај-те га од ку-ће, ни је до-бар код ку-ће.

Домаћине, доме мој,
ево вука пред твој двор.
Вујо је остарио,
ћуди је променио,
у поље долазио,
и ране задобио.
Терајте га од куће,
није добар код куће.

запис: Сања Ранковић

Пример 117

Домаћине, роде мој

Банатско Велико Село

I мелострофа

$\text{♩} = 63$

До-ма - ћи - не, ро-де мој, е - во ву - ка пред твој двор!

Ој,

II мелострофа

$\text{♩} = 96$

По-дај ву - ку клип сла - ни - не, да не с'ла-зи са пла - ни - не.

III мелострофа

$\text{♩} = \text{сса } 68$

По-дај ву - ку со - чи - це, да не јо - ље ов - чи - це.

Ој,

Домаћине, роде мој,
 ево вука пред твој двор.
 Подај вуку клип сланине,
 нек не с'лази са планине.
 Подај вуку сочице
 да не коље овчице.

Сања Шипка, *Двогласно певање на бас Динараца у околини Кикинде*, пр. бр. 1

Пример 118

Аој, вујо, јадан си не био

Челарево

♩ = 96

А-ој ву - јо, ја-дан си не би - о,

а - ој ву - јо, ја - дан си не би - (ј)о(ј).

Аој, вујо, јадан си не био,
 аој, вујо, јадан си не био(ј)о(ј).

Аој, вујо, јадан си не био,
 виде шта си данас доживео.
 Мала моја, пртину направи,
 иде вујо, да те не удави.

Сања Шипка, *Двогласно певање на бас Динараца у околини Кикинде*, пр. бр. 2

Све краљице у поље

Челарево

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two systems of two staves each. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the last two lines. The lyrics are written below the notes.

Све кра - љи - це у по - ље, све кра - љи - це у по - ље.

Беж' - те зми - је у мо - ре, беж' - те зми - је у мо - ре.

Све краљице у поље,
све краљице у поље.

Све краљице у поље,
беж'те змије у море.
Све су редом отишле,
само једна остала,
и она се набола
на два трна глогова
и четири шипкова.

запис: Сања Ранковић

Пример 120

Устај, домаћице

Челарево

♩ = 80

I мелострофа

Ус-тај, до-ма-ћи-це, до-ђо-ше кра-љи-це, ље-љо, ље-љо.

II мелострофа

Ми до-ђо-смо о-ђе, пред кра-ље-ве дво-ре, ље-љо, ље-љо...

VI мелострофа

Чи-ста, пре-чи-ста, до-бра, пре-до-бра, ље-љо, ље-љо...

Устај, домаћице, дођоше ти краљице, љељо, љељо.

Устај, домаћице, дођоше ти краљице.
 Ми дођосмо ође, пред краљеве дворе.
 Краљеви су двори скоро сазидани,
 скоро сазидани, златом окићени,
 и по њима оди прелијепа дјева,
 чиста, пречиста, добра, предобра.
 Око тебе, дјево, смиље и босиље,
 удјели нам, дјево, једнога крајцера,
 једнога крајцера, једнога таљеља.

запис: Сања Ранковић

Ја порани' рано на водицу

Челарево

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment line on a bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 80. The lyrics are written below the vocal line.

Ја по - ра - ни' ра - но на во - ди - цу,

ја не ра - ним што ја во - де не - мам.

Ја порани' рано на водицу.

Ја порани' рано на водицу,
ја не раним што ја воде немам,
већ ја раним драгога да нађем.
Ја га нођо', крај водице спава,
покрио се сукненом доламом,
а по лицу свиленом марамом.
У марами двоја огледала:
једно ново, а друго половно,
с' оним новим ја ћу с' огледати,
а половно своме драгом дати.

запис: Сања Ранковић

Пример 122

Пошле цуре на извор водице

Челарево

♩ = cca 95

По-шле цу - ре, по-шле цу - ре на из-вор во - ди - це

сво - је бје - ло, сво - је бје - ло да у - ми - ју ли - це,

сво - је бје - ло, сво - је бје - ло да у - ми - ју ли - це.

Пошле цуре, пошле цуре на извор водице
своје бјело, своје бјело да умију лице,
своје бјело, своје бјело да умију лице.

Пошле цуре на извор водице
своје бјело да умију лице.
Ураниле баш на Ђурђев данак,
на извору да причају санак.

запис: Сања Ранковић

Домаћине, дигни горе главу

Стара Пазова

$\text{♩} = 84$

Ај, До - ма - ћи - не, ди - гни го - ре гла - ву, па ти ви - ди
шта ти го - сти ра - де, о - ди ку - ме да га за - пје - ва - мо,
ти по - ве - ди, а ја ћу по - ву - ћи, да ви - ди - мо хо - ће - мо ли мо - ћи.
О,
о, о, о, о,
о,
Оја,
Ој. Ср - би - не, бра - те мој.

♩ = cca 71

Пер ја - то рас - пер - ја - то, гра - на - то раз - гра - на - то,

ма - ли Ра - де про - го - ва - ра, сво - јој дра - гој од - го - ва - ра,

дје - вој - ко, ше - ћер ду - шо, ја - бу - ко,

дје - вој - ко, ше - ћер ду - њо, ја - бу - ко.

Ај, Домаћине, дигни горе главу,
па ти види шта ти гости раде.
Оди, куме, да ти запјевамо,
ти поведи, а ја ћу повући.
Да видимо хоћемо ли моћи.
О, о, оја, ој, Србине, брате мој.
Перјато расперјато, гранато разгранато,
мали Раде проговара, својој драгој одговара,
дјевојко, шећер душо, јабуко,
дјевојко, шећер дуњо, јабуко.

Ој, точибаша, јер је стала чаша,
стала чаша, засп'о точибаша.
Ајде, брате, да га запјевамо,
А, ај, ај, оја, ој, Србине, брате мој,
перјато расперјато...

запис: Сања Ранковић

Пример 124

Кликни, вило, грло те болило

Житиште

$\text{♩} = \text{cca } 70$ parlando rubato

solo I

Ој, кли-кни, ви - ло, гр - ло те бо - ли - ло,
 кли-кни бо - ље, ро - ди - ло ти по - ље. К'о мој Мар - ко,
 док до те - бе до - ђе, при - ва - ти ме, не за - бо - ра - ви ме, јој.

$\text{♩} = \text{cca } 53$ tutti

solo II

о, ој, јој, ој, је.

о, ој, јој, ој, је.

Ој, кликни, вило, грло те болило,
 кликни боље, родило ти поље.
 К'о мој Марко, док до тебе дође,
 при'вати ме, не заборави ме, јој,
 о, ој, јој, ој, је, о, ој, јој, ој, је.

Кликни, вило, грло те болило,
 кликни боље, родило ти поље.
 И у поље 'шеница бјелица,
 и у кући све мушка дјечица.
 Око куће клење и јасење,
 а у кући здравље и весеље.

текстуална варијанта:

Домаћине, накити нам врата.
 Не кити их смиљем и босиљем,
 већ Росом, лијепом ђевојком.
 Отрже се грана од јаблана,
 и ђевојка од својих кућа.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 23

Домаћине, дома поштенога

Стара Пазова

$\text{♩} = 63$

Ој, до - ма - ћи - не, до - ма
 пош - те - но - га, дај дје - вој - ку ђу - ла ру - ме - но га. Мо - жеш јед - ну,
 а мо - жеш и дви - је, и - ма ов - дје ко о - же - њен ни - је,
 ој, Ср - би - не, бра - те мој.
 Пер - ја - то рас - пер - ја - то, гра - на - то раз - гра - на - то.
 Ма - ли Ра - де про - го - ва - ра, сво - јој дра - гој од - го - ва - ра.

Дје - вој - ко, ше - ћер ду - њо, ја - бу - ко(ј),

дје - вој - ко, ше - ћер ду - њо, ја - бу - ко(ј).

Ој, домаћине, дома поштенога,
 дај дјевојку ђула руменого.
 Можеш једну, а можеш и двије,
 има овдје ко ожењен није,
о, о, ој, Србине, брате мој,
перјато расперјато,
гранато разгранато.
 Мали Раде проговара,
 својој драгој одговара.
Дјевојко, шећер дуњо, јабуко,
дјевојко, шећер дуњо, јабуко.


Ој, оде цура преко девет међа,
 својој мајци окренула леђа.
 Оди, Гојко, да га запјевамо,
о, о, ој, Србине, брате мој.
Из камена вода прска,
дебела ми цура мрска,
а мршава не ваља, нећу је ја,
а мршава не ваља, нећу је ја.

запис: Сања Ранковић

Пример 126

Нина, нина, нинанићу

♩ = сса 86 Обровац



Ни - на, ни - на, ни - на - ни - ћу.

Нина, нина, нинанићу.

Нина, нина, нинанићу,
нећу стару, ни младићу,
већ ономе дипларићу,
који дипле носи,
с' њима се поноси.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 23

Пример 127

Буји, паји, мој соколе мили

♩ = сса 68 Обровац



Бу - ји, па - ји, мој со - ко - ле ми - ли.

Буји, паји, мој соколе мили.

Буји, паји, мој соколе мили,
лепи снови крај тебе се свили.
Буји, паји, мој соколе мали,
ти живијо и оцу и мајци.
Ти живијо и оцу и мајци
и теткици, очевој сестрици.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 24

Жарко Сунце, поврати ми овце

Челарево

$\text{♩} = 70$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment. The lyrics are written below the notes. The tempo is marked as quarter note = 70. The lyrics are: "Жар-ко Сун-це, по-вра-ти ми ов - це, жар-ко Сун-це, по-вра-ти ми ов - це."

Жарко Сунце, поврати ми овце,
жарко Сунце, поврати ми овце.

Жарко Сунце, поврати ми овце,
да ја везем гране уз рукаве.
Сутра ће ми братац у солдате,
питаће га његови солдати
ко је вез'о гране уз рукаве,
ил' је мајка, ил' је вјерна љуба.
Нит' је мајка, нит' је вјерна љуба,
већ Јелица, рођена сестрица.

запис: Сања Ранковић

Стаде бјела кликовати вила

Челарево

♩ = 60

Ста-де бје-ла кли-ко-ва-ти ви - ла, са Тро-гла-ва ви-со-ких пла - ни - на.

Стаде бјела кликовати вила.

Стаде бјела кликовати вила,
са Троглава високих планина.
Она кликти до села Губина
и до куле Петровића Ђуре:
„Чујеш ли ме Петровића Ђуро,
имам момка тамо до Ждраловца.
Ја те молим као код Буковца,
пусти мени драгога са воде,
ево дођо', донесо' слободе,
ево дођо', донесо' слободе.“

напомена: Записане су прве две мелострофе, јер се други глас прикључује у другој мелострофи. Све остале мелострофе се изводе двогласно, као друга мелострофа.

запис: Сања Ранковић

Засп'о ми је драги

Челарево

♩ = cca 85

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of two staves each. The first system contains the first six measures of the melody, and the second system contains the remaining five measures. The lyrics are written below the notes.

За-сп'о ми је дра - ги на зе - ле - ној тра - ви, бје - ла ви - ло,

о - ко ње - га ви - ле, ко - ло ух - ва - ти - ле, бје - ла ви - ло.

Засп'о ми је драги
на зеленој трави, бјела вило.

Засп'о ми је драги
на зеленој трави,
око њега виле
коло ухватиле.
„Прођ'те ме се виле,
моје посестрима!
Није мени виле
до вашег пјевања,
већ је мени, виле,
до мојега јада.
Срце моје вене,
венем 'вако млада.“

запис: Сања Ранковић

Пример 131

Чешљам косу, па је ситно слажем

Нови Козарци

♩ = 150
I мелострофа

Че-шљам ко-су, па је сит-но сла-жем.

♩ = 160

Че-шљам ко-су, ми-ло јаг-ње мо-је.

II мелострофа

До-ђи, до-ђи, дра-ги, да ти не-што ка-жем.

До-ђи дра-ги, ми-ло јаг-ње мо-је.

Чешљам косу, па је ситно слажем.

Чешљам косу, мило јагње моје.

Чешљам косу, па је ситно слажем,
дођи, драги, да ти нешто кажем.

Малена сам, па нека сам мала,
од велике отела драгана.

Мој колега, добре твоје жене,
три године како љуби мене.

Стани, мала, на ципеле моје,
да не зебу беле ноге твоје.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 10

Мани моја ного полагаано

Нови Козарци

$\text{♩} = \text{сса } 69$

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of two staves each. The first system has a tempo marking of quarter note = 69. The lyrics are: 'Ма - ни мо - ја, ма - ни мо - ја, но - го по - ла - га - но,'. The second system has a triplet marking over the first two notes of each line and the lyrics: 'ма - ни мо - ја, ма - ни мо - ја, но - го по - ла - га - но,'. The third system has the lyrics: 'јој, мо - ја ђе - вој - ко, јес' ђе - вој - ко, јес'.'

Мани моја, мани моја, ного полагаано,
мани моја, мани моја, ного полагаано,
јој, моја ђевојко, јес' ђевојко, јес'.

Мани моја, ного полагаано,
да се моја не забори дика.

Мирјана Тосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 11

Љето прође, ништа не пољуби'

Руско Село

♩ = cca 80

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a 3/4 time signature, which changes to 4/4 after the first measure. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as cca 80. The lyrics are written below the notes. The score consists of two systems of three measures each. The first system contains the lyrics: 'Ље-то про - ђе, ни-шта не по - љу - би, ђе - но ђе, ђе - но ђе,'. The second system contains: 'ђе - но ба - бо ко - си - о, бар-дак во - де но - си - о, ђе - но ђе, ђе - но ђе.'

Љето прође, ништа не пољуби',
ђено ђе, ђено ђе,
ђено бабо косио,
бардак воде носио,
ђено ђе, ђено ђе.

Љето прође, ништа не пољуби',
а ливада сваког дана млада.

Сања Шипка, Двогласно певање на бас Динараца у околини Кикинде, пр. бр. 21

Пример 134

Село моје, окићено гором

Челарево

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in two systems. The first system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The lyrics are: 'Се-ло, се-ло мо-је, о-ки-ће-но го-ром, о-ки-ће-но го-ром.' The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature. The lyrics are: 'Се-ло, се-ло мо-је, о-ки-ће-но го-ром, о-ки-ће-но го-ром.' The piano accompaniment in the second system includes a final cadence with a fermata over the last note.

Село, село моје, окићено гором,
окићено гором.
Село, село моје, окићено гором,
окићено гором.

Село моје, окићено гором,
витом јелом и зеленим бором.
Сади мала борове и јеле,
ја ћу руже, румене и бјеле.

запис: Сања Ранковић

У комшије ноге кокошије

Челарево

♩ = сса 99

У ком - ши - је но - ге ко - ко - ши - је, се - нек де, нек' се не - да,
не би смје - ла, ка - ра, ка - ра, ђоз, ђу - ле, фи - ле мој.

У комшије ноге кокошије,
сenek де, нек' се не да,
не би смјела,
кара, кара, ђоз,
ђуле, филе мој.

У комшије ноге кокошије,
лола глува на обадва ува,
кад улази, нико не опази.

запис: Сања Ранковић

Ајмо моја браћо запјевати

Банатско Велико Село

♩ = 55

Ај - мо мо - ја, ај - мо мо - ја бра - ћо

за - пје - ва - ти, ој, дје - вој - ко.

♩ = сса 68

Ај-мо мо-ја, ај-мо мо-ја

бра-ћо за-пје - ва-ти, ој, дје-вој-ко.

Ајмо моја, ајмо моја браћо запјевати,
ој, дјевојко.
 Ајмо моја, ајмо моја браћо запјевати,
ој, дјевојко.

Ајмо моја, ајмо моја браћо запјевати,
 ајмо рано јер нисмо одавно.
 Ајде мала да садимо врбу
 ти на леђа, а ја ћу на трбу.
 Алај имам ватрену цурицу,
 о стражњицу укреше шибицу.
 Бараби су врата отворена
 и код цура, и код млади' жена.
 Благо мени, тешко мом капуту,
 правећ' кревет цурама по путу.
 Вечер'о сам и опет сам гладан,
 љубио сам, и опет се надам.

Пример 137

'Ајде, момче, изабери

Челарево

♩ = сса 77

'Ајде, момче, изабери
кога твоје срце жели.
'Ајде, момче, изабери
кога твоје срце жели.
У коло, из кола,
ај' пољуби, не дангуби,
момче, ђаволе.

'Ајде, момче, изабери
кога твоје срце жели.
P1: У коло, из кола,
ај' пољуби, не дангуби,
момче, ђаволе.
Аој, цуро, што ме дираш,
ја га волим, ти га бираш.
P2: У коло, из кола,
изабери, па се сели,
цуро гарава.

Ко ти секо, робу кроји,
кад ти тако лепо стоји.
P3: У коло, из кола,
изабери, па се сели,
цуро ђаволе.

Мирјана Тосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 47

Пример 138

Паун пасе, трава расте

Челарево

♩ = 100

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 100. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line: 'Па-ун па - се, тра-ва рас - те, па - у-не мој, па - у-не мој.' The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Паун пасе, трава расте,
пауне мој, пауне мој.

Паун пасе, трава расте
и две птице паунице.
Паун трепти да полети,
на чије ће дворе пасти.
Пауна нам глава боли,
пауна нам нога боли.
У пауна лепо перје.

запис: Сања Ранковић

Стиже јесен, стиже цурска цјена

Челарево

♩ = сса 129

Сти-же је-сен, сти-же цур-ска цје - на, у - да - ће се ко - ја ни - је лије - на.

Ој, Је - ли - ко, Је - ло, Је - ло, дођ на пре - ло, ја - ње бје - ло.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. The first system has seven measures, and the second system has seven measures. The lyrics are written below the vocal line. The tempo is marked as ♩ = сса 129.

Стиже јесен, стиже цурска цјена,
удаће се која није лијена.
Ој, Јелико, Јело, Јело,
дођ' на прело, јање бјело.

Стиже јесен, стиже цурска цјена,
удаће се која није лијена.
Гарав дечко, да си јање моје,
ала би се вољело нас двоје.
Носићу те као моја нана,
љепше робе нема од вуштана*.

Напомена: "вуштан" је у Босни врста подсукње, а у Далмацији хаљетак црне боје.

запис: Сања Ранковић

Ој, дјевојко, душо моја

Челарево

♩ = 70

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 70. The lyrics are written below the vocal staff.

Ој, дје - вој - ко, ду - шо мо - ја, ој, дје, ој, дје - вој - ко, ду - шо мо - ја.

Ој, дјевојко, душо моја,
ој, дје, ој, дјевојко, душо моја.

Ој, дјевојко, душо моја,
чим миришу њедра твоја.
Или смиљем, ил' босиљем,
или душом дјевојачком.
Чим миришу, да миришу,
не веле ти мирисати,
нит' уза њи' уздисати.

запис: Сања Ранковић

Гори гора, гори боровина

Челарево

$\text{♩} = \text{сса } 106$

Го - ри го - ра, го - ри бо - ро - ви - на, го - ри го - ра,
 го - ри бо - ро - ви - на, го - ри ма - ла, на - ша 'ла - до - ви - на,
 Го - ри го - ра, го - ри бо - ро - ви - на, го - ри ма - ла, на - ша 'ла - до - ви - на.

Гори гора, гори боровина,
 гори гора, гори боровина,
 гори мала, наша 'ладовина,
 гори гора, гори боровина,
 гори мала, наша 'ладовина.

Гори гора, гори боровина,
 гори мала, наша 'ладовина.
 Ој, драгана, пусти крају шалу,
 сад ће љето, па ћемо у траву.
 Косо моја, косила би сама
 кад би мила у откосу била.
 Волим Грмеч, волим околину,
 а највише своју домовину.

Димитрије Големовић, „Цикобас и фобурдон“

Пример 142

Ој, дјевојко, драга душо моја

Банатско Велико Село

♩ = сса 53

I група

Ој, дје - вој - ка, ој, дје - вој - ка,

дра-га(ј) ду-шо мо-ја, ој, дје - вој - ко.

II група

Ој, дје - вој - ко, ој, дје - вој - ко,

дра-га(ј) ду-шо мо-ја, ој, дје - вој - ко.

♩ = 77

I група

Ста-ни, ма - ла, ста-ни, ма - ла, на ци - пе - ле мо - је, ој, дје-вој-ко.

II група

Ста-ни, ма - ла, ста-ни, ма - ла, на ци - пе - ле мо - је, ој, дје-вој-ко.

Ој, дјевојка, ој, дјевојка, драга(ј) душо моја,
ој, дјевојко.

Ој, дјевојка, ој, дјевојка, драга(ј) душо моја,
ој, дјевојко.

Ој, дјевојка, драга(ј) душо моја,
стани мала на ципеле моје
да не зебу бјеле ноге твоје.
Мала моја на гузове твоје
требало би ставит обручове.
Мислиш мала да је мени стало
за то твоје мученице мало.
Врти коло козарачка лоло,
врти веће боље се окреће.
Ој, кревету јеси ли у стању
издржати кад се попнем на њу.
Моја мала високи јаблане
је л' ти месец видио табане.
Ћаћа вели обеси се сине
о бркове пичке материне.
Ој, дјевојко, драга(ј) душо моја.

запис: Сања Ранковић

Уродиле жуте љеље

Бач

♩ = сса 68

У - ро - ди - ле жу - те ље - ље, тре - ни, тре-ни, јаб-лан др - во.

Ка - ни, ка - ни, бис-тра ро - со, сви-лен, зе - лен, гај - та-не мој,

сви - лен, зе - лен, гај - та - не мој.

Уродиле жуте љеље,
трени, трени, јаблан дрво.
Кани, кани, бистра росо,
свилен, зелен, гајтане мој.
свилен, зелен, гајтане мој.

Уродиле жуте љеље,
 уродиле и опале.
 Ко ће љеље поткупити.
 Поткупити младо момче.
 Момче гране савијало,
 а девојче љеље брало.

запис: Сања Ранковић

Пример 144

Све су цуре обуле кундуре

Обровац

♩ = 144

Све су цу - ре о - бу - ле кун - ду - ре, о - бу -
ле кун - ду - ре, све су цу - ре, све су цу - ре.

Све су цуре обуле кундуре,
обуле кундуре,
све су цуре, све су цуре.

Све су цуре обуле кундуре,
ми, чобанке, гумене опанке.
Јаој, моји опанчићи мали,
с ким сте синоћ на трави стајали.
Под вама је трава изгорјела,
од љубави коју сам вољела.
Памти, драги, ђе смо срећни били,
па то место обилазили често.
Кад запјевам, гора одјекује,
мене драги код оваца чује.
Познај, драги, познај грло моје,
у сред горе познати се море.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 45

Свака гора чека листа свога

Челарево

♩ = сса 87

Јој, сва - ка го - ра че - ка ли - ста сво - га, а ја мла - да ло - ле

Сва - ка го - ра че - ка ли - ста сво - га,

су - ње - но - га.

сва - ка го - ра че - ка ли - ста сво - га, а ја мла - да ло - ле су - ње -

но - га, а ја мла - да ло - ле су - ње - но - га. Јој,

јој,

по - токво - да жу - бо - ри, мо - мак цу - ри го - во - ри, по - њи цу - ро за ме - не, да ти ср - це не ве - не.

Јој, свака гора чека листа свога,
а ја млада лолe суђенога.
Свака гора чека листа свога,
свака гора чека листа свога,
а ја млада лолe суђенога,
а ја млада лолe суђенога.
Јо, јој, поток вода жубори,
момак цури говори,
пођи цуро за мене,
да ти срце не вене.

Јој, ево мене која немам лолe,
немам лолe, ни на срцу боле.
Ево мене која немам лолe,
ево мене која немам лолe,
немам лолe, ни на срцу боле,
немам лолe, ни на срцу боле.
Јо, јој, уродило ситно воће
дођ' довече младо момче,
дођи, дођи, не варај,
дођи, не спавај.

запис: Сања Ранковић

Уродило дрво јаворово

Челарево

♩ = 90

Јој, у - ро - ди - ло др - во ја - во - ро - во, ђе је дра - ги

са мном а - ши - ко - в'о, јој,

др - во ја - во - ро - во, у - ро - ди - ло др - во ја - во - ро - во,

ђе је дра-ги са мном а - ши - ко - в'о, јој, јој,

ђе је дра-ги са мном а - ши - ко - в'о.

Јој, уродило дрво јаворово
 ђе је драги са мном ашиков'о, јој,
 јој, уродило дрво јаворово,
 уродило дрво јаворово,
 ђе је драги са мном ашиков'о, јо, јој,
 ђе је драги са мном ашиков'о.

Уродило дрво јаворово
 ђе је драги са мном ашиков'о.
 Уродило јавор јабукама,
 мени драги засп'о на рукама.

запис: Сања Ранковић

Пример 147

Очи моје, плаве па малене

Обровац

♩ = 160
solo I

Ој, о - чи мо - је, пла - ве па ма - ле - не,
 о - те - ле би чо - ве - ка од же - не, јој,
 па ма - ле - не. О - чи мо - је,
 пла - ве па ма - ле - не, о - те - ле би чо - ве - ка од же - не.
 ој,
 о,

5

♩ = 130

♩ = 144

♩ = 160

tutti

solo II

tr

♩ = 107
рефрен I

Ди - нар по ди - нар, у ша - ре - ну тор - бу.

дај ми, ма - ла, ус - ни - це ве - че - рас на про - бу.

♩ = сса 87
рефрен II

Пре - ђе пи - ле пре - ко лу - ка, држ' се ма - ла ком - ши - лу - ка.

Држ' се, ма - ла, свог ком - ши - је, у - да - ћеш се при - је.

Ој, очи моје, плаве па малене,
отеле би човека од жене, јој.
Ој, очи моје, плаве па малене,
очи моје, плаве па малене,
отеле би човека од жене, о, јој!
РI: Динар по динар
у шарену торбу.
дај ми, мала, уснице,
вечерас на пробу.

РII: Пређе пиле преко лука,
држ' се, мала, комшилуга.
Држ' се, мала, свог комшије,
удаћеш се прије.

Очи моје, плаве па малене,
отеле би човека од жене.
Мој комшија туче своју жену,
све због мене остаће без жене

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 21

Синоћ сјала једна звјезда мала

Руско Село

♩ = 105

Си-ноћ сја - ла јед-на звјез-да ма - ла, за нас дво-је, ми-ло ја-ње мо - је,

си - ноћ сја - ла јед-на звјез-да ма - ла, за нас дво-је, ми-ло ја-ње мо - је, јој.

Синоћ сјала једна звјезда мала,
за нас двоје, мило јање моје.
Синоћ сјала једна звјезда мала,
за нас двоје, мило јање моје, јој.

Синоћ сјала једна звјезда мала,
за нас двоје, мило јање моје.
Сјајна звјездо, да знаш говорити,
имала би кога поздравити.
Жао ми је мојега невена,
бере ли га лола несуђена.

Мој драгане, иза горе јело

Челарево

The musical score is written in a single system with three staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 120 and a key signature of one flat. It features a melody with various time signatures: 3/4, 4/4, and 3/4. The second staff continues the melody with a tempo marking of quarter note = 115 and includes a 5/4 time signature. The third staff concludes the piece with a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes.

Мој дра - га - не, и - за го - ре је - ло, сли - ши - ли ти
вој - ни - чко о - де - ло. Мој дра - га - не,
и - за го - ре је - ло(ј).

Мој драгане, иза горе јело,
слишили ти војничко одело.
Мој драгане, иза горе јело(ј).

Мој драгане, иза горе јело,
слишили ти војничко одело.
Мој драгане, моја разонодо,
зарасле су стазе ње си 'одо.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 96

Сусрете ме свекар, бабо, иде с чаршије

Обровац

♩ = cca 51

Су - сре-те ме све - кар, ба - бо, и - де счар - ши - је,
до-бро ве - че сна'о мо - ја, пр-ве го - ди - не(ј).

Сусрете ме свекар, бабо, иде с чаршије,
добро вече сна'о моја, прве године(ј).

Сусрете ме свекар, бабо, иде с чаршије,
добро вече сна'о моја, прве године.
Јел' све здраво, јел' весело, јел' све ко' куће.
Све је здраво, све весело, све је код куће,
само онај, жив не био, за којим сам ја.
Ваздан сједи, не бесједи, убио га дан,
сву ноћ љуби, не пољуби, јадна ли сам ја.
Поврати се сна'о моја, караћу га ја.
Ил' ти каро, ил' не каро, бог'ме одо' ја.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 89

Пример 151

Нисам знала д' ове годинице

Челарево

$\text{♩} = 108$

Музичка нотација са три системима. Први систем је у 2/4 такту, други и трећи у 5/4 такту. Темпо је означено као ♩ = 108. Нотација је у басовом кључу са једним блатом. Текст је поднотан испод сваког система.

Ни-сам зна-ла, ни-сам зна-ла, д'о-ве го-ди-ни-це,
да је љу-бав, да је љу-бав, сла-ђа од цу-кри-це.
Да је љу-бав, да је љу-бав, сла-ђа од цу-кри-це.

Нисам знала, нисам знала, д' ове годинице,
да је љубав, да је љубав, слађа од цукрице.
Да је љубав, да је љубав, слађа од цукрице.

Нисам знала д' ове годинице,
да је љубав слађа од цукрице.
Алај сам се најадала јада,
од онога лоле гаравога.
Весела сам и весела створа,
ко ме воли, боловати мора.
Љуби, драги, што љубљено није,
угрижена јабука не гњије.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 97

Пример 152

Очи моје, граорасте боје

Обровац

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 75. It features a melody in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The lyrics are: "О - чи мо - је, ој, о - чи мо - је, а-ман ој,". The second staff starts with a tempo marking of quarter note = 56. The melody continues with the lyrics: "о-чи мо - је, гра - о - ра-сте бо - је, гра-о-ра-сте бо - је." The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

Очи моје, ој, очи моје, аман, ој, очи моје,
граорасте боје, граорасте боје.

Очи моје граорасте боје,
'оће драги да буду његове.
Како би' му моје очи дале,
чиме би га, сутра, погледале.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 74

Дођи, драги, и синоћ си бијо

Крајишник

♩ = сса 73

До - ђи, дра - ги, до - ђи, дра - ги, и си-ноћ си би - јо. До - ђи, дра - ги,
до - ђи, дра - ги, и си-ноћ си би - јо. До - ђи, дра - ги,
и си - ноћ си би - јо, и си - ноћ си би - јо.

Дођи, драги, дођи, драги, и синоћ си бијо.
Дођи, драги, дођи, драги, и синоћ си бијо.
Дођи, драги, и синоћ си бијо, и синоћ си бијо.

Дођи, драги, и синоћ си бијо,
по' прозором цигар упалијо.
Другарице, запјевајте јаче,
ја не могу, моје срце плаче.
Црне очи родила ми нана,
а обрве ја гаравим сама.
Прело прели и прело је густо,
мој драгане, без тебе је пусто.
Волела би' и да ме сахране,
нек' да мени драгога забране.
Чувам овце, па сам погубила,
идем кући, па би се убила.
Свекрице, буди мени добра,
ја ћу теби како будем могла.

Мирјана Тосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 99

У мом селу крај потока

Житиште

♩ = сса 65

У мом се - лу крај по - то - ка, у мом, у мом се - лу крај по - то - ка.

У мом селу крај потока,
у мом, у мом селу крај потока.

У мом селу крај потока,
одрасла је цура Јовка.
Лијепе груди, лијепо лице,
љепше него у глумице.
Јовка ми је цура била,
док се није запослила.
Даде груди инжињеру,
доби Јовка гарсоњеру.
Неће Јовка за ратара,
у ратара мала плата.

текстуална варијанта:

'Оћеш мала бити моја,
живећеш ми к'о госпоја.
Нећеш мени носит' воде,
вода ће ти тећи сама,
из очију сваког дана.
Нећеш мени месит' хлеба,
нећеш имат' ни од чега.
Шаруљу ћеш краву мусту,
ту прилику не пропусти.
Јешћеш сира и млијека,
бићеш моја до вијека.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 61

Ој, гламочка са камена змијо

Банатско Велико Село

♩ = 60

Ој, гла - мо - чка са ка - ме - на зми - јо,

са ка - ме - - на зми - јо,

ој, гла - мо - чка са ка - ме -

на зми - - јо.

Ој, гламочка са камена змијо,
са камена змијо,
ој, гламочка са камена змијо.

Ој, гламочка са камена змијо,
бил' те, змијо, пољубити смио.

Пример 156

Идем кући, зора свањева

Нови Козарци

The musical score is written in a single system with three staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 77 (♩ = cca 77) and a 2/4 time signature. The second staff has a tempo marking of quarter note = 86 (♩ = cca 86) and a 3/4 time signature. The third staff continues the melody. The lyrics are written below the notes. There are triplets and other rhythmic markings throughout the score.

И-дем ку-ћи, и-дем ку-ћи, зо-ра сва-ње - ва, сваk ми ка-же,
сваk ми ка-же да сам бе-кри-ја. И-дем ку-ћи, и-дем ку-ћи,
зо-ра сва-ње - ва, сваk ми ка-же, сваk ми ка-же да сам бе-кри-ја.

Идем кући, идем кући, зора свањева,
свак ми каже, свак ми каже да сам бекрија.
Идем кући, идем кући, зора свањева,
свак ми каже, свак ми каже да сам бекрија.

Идем кући зора свањева,
свак ми каже да сам бекрија.
Аој, Влајна, пожури се ти,
брзо дођи, моја љубави.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 88

Пример 157

Питају ме, одакле си, Плавка

Обровац

$\text{♩} = 132$
solo I

Oj, пи - та - ју ме, о - да - кле си, Плав - ка, јој,

$\text{♩} = \text{cca } 112$
solo II

Oj, пи - та - ју ме,

tutti

о - да - кле си, Плав - ка. Oj, пи - та - ју ме,

о - да - кле си, Плав - ка, јој.
tr

Сту - па, сту - па, сту - пи - це, у - ро - ди - ле бук - ви - це,

у - ро - ди - ле жи - ром, сје - ди ло - ла с'ми - ром,

Не љу - би ми ли - ца, не пра - ви мо - дри - ца.

Ој, питају ме, одакле си, Плавка, јој.
Ој, питају ме, одакле си, Плавка.
Ој, питају ме, одакле си, Плавка, јој.
Ступа, ступа, ступице,
уродиле буквице.
Уродиле жиром,
сједи лола с миром.
Не љуби ми лица,
не прави модрица.

Ој, ја сам Јањка, права Горичанка.
Ја сам Јањка, злато моје,
ја сам Јањка, ој, јање моје,
права Горичанка, јој.
Јање, јање моје на небо,
и на моје малено,
и на моје мало,
на камену стало.

Питају ме: „Одакле си, Плавка.“
 - Ја сам Јањка, права Горичанка.

Ја сам, браћо, подгрмечко дјете

Куцура

♩ = 60

Ја сам, бра - ћо, под - гр - ме - чко дје - те,

о - др - мај, за - др - мај, ле - зи ма - ла не мр - дај,

ја о - до' на пре - ло, јаг - ње мо - је бје - ло.

Ја сам, браћо, подгрмечко дјете,
одрмај, задрмај, лези мала, не мрдај,
ја одо' на прело, јагње моје бјело.

Ја сам, браћо, подгрмечко дјете,
 бећарина од главе до пете.
 Грмеч горо, ко би те преор'о,
 нема плуга, колико си дуга.

запис: Сања Ранковић

Пример 159

Ој, Крајино, не би' те волела

Крајишник

Ој, Кра - ји-но, не би' те во - ле - ла, Зо - ро, Зо - ро
мо - ја, Зо - ро, Зо - ри - це(ј).

Ој, Крајино, не би' те волела,
Зоро, Зоро моја, Зоро, Зорице(ј).

Ој, Крајино, не би' те волела,
да се нисам у теби родила.
Аој, Босно, кад ћу доћи у те,
кад ћу старе поновити путе.
Синоћ ме је прстенов'о Ранко,
ја ћу тебе оставити, мајко.
Крајишнику, окрени се преко,
ја из тебе не мислим далеко.
Љуб' ме, драги, уста ти отпала,
кад сам теби у руке допала.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 83

Пример 160

Види мала ове лепе групе

Куџура

♩ = 59

Oј, ви - ди ма - ла, ој, ој,

ви - ди ма - ла о - ве ле - пе гру - пе.

♩ = 64
рефрен

Гр - меч нам је кру - на, сес - тра му је У - на. Над Кра - ји - ном

звје - zde сто - је, ту је род - но мје - сто мо - је.

Гр - меч нам је кру - на, сес - тра му је У - на. Над Кра - ји - ном

звје - zde сто - је, ту је род - но мје - сто мо - је(j).

Ој, види мала, ој, ој,
види мала ове лепе групе.
Грмеч нам је круна,
сестра му је Уна.
Над Крајином звезде стоје,
ту је родно мјесто моје.
Грмеч нам је круна,
сестра му је Уна.
Над Крајином звезде стоје,
ту је родно мјесто моје(ј).

Види мала ове лепе групе
то су момци од Босанске Крупе.
Кад пјевају милина и` чути,
то су мала, Крајишници љути.
Међу нама један је из Лике,
види мала, љепоте и слике.

запис: Сања Ранковић

Питају ме, одакле си, Баја

Банатско Велико Село

♩ = сса 58

Пи - та - ју ме, пи - та - ју ме, о - да - кле си,
 Ба - ја, о - да - кле си, Ба - ја. Са Зми - ја - ња, , са
 Зми - ја - ња, од Ко - чи - ћа кра - ја, од Ко - чи - ћа кра - ја.

Питају ме, питају ме,
 одакле си, Баја, одакле си, Баја.
 Са Змијања, са Змијања,
 од Кочића краја, од Кочића краја.

Питају ме, одакле си, Баја.
 Са Змијања, од Кочића краја.
 Ја и мала голубови бјели,
 код оваца љубав започели.
 Пала магла као густа тама,
 моја мала код оваца сама.
 Висораван, Змијање се зове,
 ја га волим, као очи своје.

запис: Сања Ранковић

Пример 162

Ја из Босне, а драги из Лике

Мокрин

The musical score consists of two staves. The first staff is a vocal line in 2/4 time, starting with a tempo marking of quarter note = 85. The lyrics are: "Ја из Бос - не, а дра - ги из Ли - ке,". The second staff is a piano accompaniment in 2/4 time, starting with a tempo marking of quarter note = 95. The lyrics are: "ми - ли Бо - же, љу - ба - ви ве - ли - ке." The piano part features a simple harmonic accompaniment with some chords and a final cadence in 6/4 time.

Ја из Босне, а драги из Лике,
мили Боже, љубави велике.

Ја из Босне, а драги из Лике,
мили Боже, љубави велике.
Преко плота пружио се ланац,
ој, Личанко, љуби те Босанац.
Дођи, драги, довече на прело,
нема нане, сједићеш уза ме.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 63

Рођени смо код Грмеч планине

Младеново

$\text{♩} = \text{сса } 60$ parlando rubato

Ро-ђе - ни смо код Гр-меч пла - ни -
 - не, баш у ср - цу
 Бо - сан - ске Кра - ји - не.
 $\text{♩} = \text{сса } 73$
 Баш у ср-цу Бо-сан-ске Кра - ји не.

Рођени смо код Грмеч планине,
 баш у срцу Босанске Крајине.
 Баш у срцу Босанске Крајине.

Рођени смо код Грмеч планине,
 баш у срцу Босанске Крајине,
 насељени у сред Војводине.
 Младеново, село нам се зове,
 волимо га као очи своје.
 По Младену добило је име,
 ми се радо поносимо њиме.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 100

Запевајмо, о, другови моји

Банатско Велико Село

♩ = cca 53

Ој, за - пје - вај - мо,

за - пје - вај - мо, о, дру -

- го - ви мо - ји.

The musical score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music. The first system begins with a tempo marking '♩ = cca 53'. The lyrics are 'Ој, за - пје - вај - мо,'. The second system continues with 'за - пје - вај - мо, о, дру -'. The third system concludes with '- го - ви мо - ји.' The melody is characterized by frequent eighth-note patterns and trills. The bass line provides a steady accompaniment with some rests.

♩ = cca 58

рефрен који се изводи на крају песме

Ста-ри те-мељ, но-ва ку-ла, кра-ји-шка се пје-сма чу-ла.

за-пје-вај-мо, пје-сме ста-ре са чу-вај-мо о-би-ча-је.

Ста-ри те-мељ, но-ва ку-ла, кра-ји-шка се пје-сма чу-ла.

за-пје-вај-мо, пје-сме ста-ре са-чу-вај-мо, о-би-ча-је.

Ој, запјевајмо, запјевајмо, о, другови моји.

Стари темељ, нова кула,

крајишка се пјесма чула,

запјевајмо пјесме старе,

сачувајмо обичаје.

Стари темељ, нова кула,

крајишка се пјесма чула,

запјевајмо пјесме старе,

сачувајмо обичаје.

Запјевајмо, о, другови моји,

запјевајмо, о, другови, гласно,

нек' се знаде из Крајине да смо.

Ево браће из Великог Села,

кад пјевају цвјета ружа бјела.

запис: Сања Ранковић

Пример 165

Ви́ла гње́здо пти́ца ласта́вица

Младеново

$\text{♩} = 105$ parlando rubato
solo I

Ви - ла гње - здо пти - ца лас - та - ви - ца, ви - ла га је
де - вет го - ди - ни - ца и де - се - те се - дам ми - је - се - ци, ка - да ње - га
'о - ће да раз - ви - је. До - ле - ти - о ње - зин сив со - ко - ле са Гр - ме - ча,
ви - со - ке пла - ни - не, па јој гње - здо не да да раз - ви - је, јој.

$\text{♩} = \text{сса } 57$
tutti

о,
solo II

3 tr tr tr (о-3-о-о) (о-3-о-о) (о-3-о-о)

о,
3 tr tr tr (о-3-о-о) (о-3-о-о) о,

$\text{♩} = \text{сса } 53$

3 3 tr

Па јој гње - здо не да да раз - ви - је.

Вила гњездо птица ластавица,
вила га је девет годиница
и десете седам мјесеци,
када њега 'оће да развије.
Долетио њезин сив соколе
са Грмеча високе планине,
па јој не да гњездо да развије, јој.
О...
Па јој не да гњездо да развије.

Вила гњездо птица ластавица,
вила га је девет годиница
и десете седам мјесеци,
када њега 'оће да развије.
Долетио њезин сив соколе
са Грмеча високе планине,
па јој не да гњездо да развије.
То не била птица ластавица,
већ то била мајка кукавица,
косу реже па виноград веже
и спомиње свог Стојана сина.
Бијела му се обрушила кула,
данас вјерна преудаје љуба.

текстуална варијанта:

Кога народ у пјесми опјева
историја писаће му дјела.
Милошевић Слободан се зове,
он нас води у побједи нове.
Радничка му класа поручује,
његово се дјело остварује.

Мирјана Ћосић-Драган, *Вокална музичка традиција Босанске Крајине у АП Војводини (између трајања и нестајања)*, пр. бр. 24

ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ ДАЛМАТИНСКЕ ЗАГОРЕ

- *божића песма (пр. бр. 166)*
- *вучарска песма (пр. бр. 167)*
- *песме са прела (пр. бр. 168-169)*
- *песме уз игру (пр. бр. 170-176)*
- *чобанске песме (пр. бр. 177-178)*
- *љубавне песме (пр. бр. 179-182)*
- *родољубиве песме (пр. бр. 183-189)*
- *забавне песме (пр. бр. 190-194)*

Ој, Божићу, теби се веселим

Риђица

♩ = сса 63

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has four measures with a 3/4 time signature, and the second system has five measures with a 2/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line.

Ој, Бо - жи - ћу, те - би се ве - се - лим, а бад - ња - ку до - бро ве - че

же - лим, а бад - ња - ку до - бро ве - че же - лим.

Ој, Божићу, теби се веселим,
а бадњаку добро вече желим,
а бадњаку добро вече желим.

Ој, Божићу, теби се веселим,
а бадњаку добро вече желим.

запис: Сања Ранковић

Вук не вије што је огладнио

Врбас

$\text{♩} = 65$ parlando rubato

solo I

Ај, вук не ви - је што је о - гла - дни - о,
 већ он ви - је дру - штво да са - ви - је, ја - ње,

solo II

ој,
 вук не ви - је што је о - гла - дни - о,
 већ он ви - је дру - штво да са - ви - је(ј).

Ај, вук не вије што је огладнио,
 већ он вије друштво да савије, јање, ој.
 Вук не вије што је огладнио,
 већ он вије друштво да савије(ј).

Вук не вије што је огладнио,
 већ он вије друштво да савије.
 Мрки вуче, не прилази близу,
 црн гавране не надљећи често.
 Мрки вуче и црни гавране,
 не ћерај ми од стада чобане.

запис: Сања Ранковић

Пример 168

Ја са прела, мјесец преко дола

Врбас

♩ = 60

The musical score is written in 8/8 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first system of music has the lyrics: 'Ја са пре - ла, мјесец пре - ко до - ла, ја са'. The second system of music has the lyrics: 'пре - ла, мје - сец пре - ко до - ла, ој.'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are also some triplets and slurs in the piano part.

Ја са прела, мјесец преко дола,
ја са прела, мјесец преко дола, ој.

Ја са прела, мјесец преко дола,
ој, мјесече, 'оће л' брзо зора.
Немој, мала, рећи да си моја,
не би'л мене волела још која.
Дођи, мала, мени под огреду,
па ћемо се љубити по реду.

запис: Сања Ранковић

Пример 169

Ја на прело, мала преде вуну

Риђица

♩ = 60

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has five measures, and the second system has five measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 60. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment is written below the vocal line. The score includes various musical notations such as treble clefs, bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like '8'.

Ја на пре-ло, ма-ла пре-де ву - ну, ме-не че-ка мје-сто на ко
жу - ну, ме - не че - ка мје-сто на ко жу - ну.

Ја на прело, мала преде вуну,
мене чека мјесто на кожуну,
мене чека мјесто на кожуну.

Ја на прело, мала преде вуну,
мене чека мјесто на кожуну.
Мала преде, вретено се врти,
моје срце у грудима дрхти.

запис: Сања Ранковић

Ово двоје што су пали

Риђица

♩ = сса 73

О - во дво - је што су па - ли, да-бог-да се не рас - та - ли.

О - во дво - је што су па - ли, да-бог-да се не рас - та - ли.

Би-рај-мо се, би-рај-мо, ов-дје не-ма ла-жи, сва-ки мо-мак за се-бе не-ка цу-ру тра-жи.

Ово двоје што су пали,
дабогда се не растали.
Ово двоје што су пали,
дабогда се не растали.
Бирајмо се, бирајмо,
овдје нема лажи,
сваки момак за себе
нека цуру тражи.

Ово двоје што су пали,
дабогда се не растали.

запис: Сања Ранковић

Пример 171

На травежи ситни конци

Станишић

♩ = сса 78

На тра - ве - жи сит - ни кон - ци, ај - мо - те се би - рат'

мом - ци. На тра ве - жи сит - ни кон - ци, ај - мо - те се

би - рат' мом - ци. Ма - ра - ма је ма - ра - ма, док се не по -

- ру - би. дје - вој - ка је дје - вој - ка док се не по - љу - би.

На травежи ситни конци,
 ајмоте се бират' момци.
 На травежи ситни конци,
 ајмоте се бират' момци.
Марама је марама,
док се не поруби,
дјевојка је дјевојка,
док се не пољуби.

На травежи ситни конци,
 ајмоте се бират' момци.
 Виде мале што се дува,
 чарапе јој пуне бува.
 Ово двоје омалени,
 вјенчали се до јесени.

запис: Сања Ранковић

Мој је драги адвокат

Риђица

♩ = 60

Мој је дра-ги ад-дво-кат, ку-пи - о ми зла-тан сат, а ја ње-му мје-сто да - ра
ср - це из ње - да - ра, а ја ње-му мје-сто да - ра ср - це из ње - да - ра.

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features a melody line and a piano accompaniment. The lyrics are written below the notes.

Мој је драги адвокат,
купио ми златан сат,
а ја њему мјесто дара,
срце из њедара,
а ја њему мјесто дара,
срце из њедара.

Мој је драги адвокат,
купио ми златан сат,
а ја њему мјесто дара
срце из њедара.
Дођи, драги, ако ћеш
преко поља, лако ћеш.
Није киша, није блато,
дођи моје злато.
Мјесечина с вечера
док мој драги вечера.
Док вечера и док дође
мјесечина прође.
Мјесечина сијала,
цура ноге гријала,
да не бјеше мјесечине,
цркла би од зиме.

запис: Сања Ранковић

Пример 173

Мени нана доту обетала

Риђица

♩ = cca 86

♩ = cca 67

Ме-ни на - на до-ту о - бе-та - - ла,

ме - ни на - на до - ту о - бе - та - - ла(ј).

The musical score is written in two systems. The first system has a tempo marking of ♩ = cca 86 and a second marking of ♩ = cca 67. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody is primarily eighth notes with some triplets and a trill. The lyrics are 'Ме-ни на - на до-ту о - бе-та - - ла,'. The second system continues the melody with a final triplet and a trill, with lyrics 'ме - ни на - на до - ту о - бе - та - - ла(ј)'. The accompaniment is a simple bass line.

Мени нана доту обетала,
мени нана доту обетала(ј).

Мени нана доту обетала,
чет'ри овце и на њима звонце.

запис: Сања Ранковић

Пример 174

Шлапе, шлапе, носићу код нане

Риђица

$\text{♩} = 128$
solo

tutti

Шла - пе, шла - пе, но - си - ћу код на - не, а код ло - ле
ци - пе - ле ла - га - не, а код ло - ле ци - пе - ле ла - га - не.

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 128 beats per minute. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with a 'solo' marking and ends with a 'tutti' marking. The lyrics are: 'Шла - пе, шла - пе, но - си - ћу код на - не, а код ло - ле'. The piano accompaniment consists of a simple bass line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: 'ци - пе - ле ла - га - не, а код ло - ле ци - пе - ле ла - га - не.' The piano accompaniment in the second system features a more active melody.

Шлапе, шлапе, носићу код нане,
а код лоле ципеле лагане,
а код лоле ципеле лагане.

Шлапе, шлапе, носићу код нане,
а код лоле ципеле лагане.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkanje, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 16

Пример 175

Носићу се к'о и моја нана

Риђица

♩ = 128

Но - си - ћу се к'о и мо-ја на - на, љеп-ше ро - бе не-ма од вуш - та - на.

Но - си - ћу се к'о и мо-ја на - на, љеп-ше ро - бе не-ма од вуш - та - на.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is a vocal line in 2/4 time, starting with a tempo marking of ♩ = 128. The second staff is a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The key signature has one flat (B-flat).

Носићу се к'о и моја нана,
љепше робе нема од вуштана.
Носићу се к'о и моја нана,
љепше робе нема од вуштана.

Носићу се к'о и моја нана,
љепше робе нема од вуштана.
Шлапе, шлапе, носићу код нане,
а код лоле ципеле лагане.
Црне очи у свакога мога,
а зелене у најмилијога.

запис: Сања Ранковић

Пример 176

Шлапе, шлапе, носићу код нане

Станишић

$\text{♩} = 72$

Шла - пе, шла - пе, но - си - ћу код на - не, а код ло - ле

ци - пе - ле ла - га - не, а код ло - ле ци - пе - ле ла - га - не.

Шлапе, шлапе, носићу код нане,
а код лоле ципеле лагане,
а код лоле ципеле лагане.

Шлапе, шлапе, носићу код нане,
а код лоле ципеле лагане.
Ја у колу међу лоле двије,
једна туђа, друга моја није.
Носићу се к'о и моја нана,
љепше робе нема од вуштана.

запис: Сања Ранковић

Плетем, везем, мој љепи чобане

Станишић

♩ = 96

Пле - тем, ве - зем, мој ље - пи чо - ба - - - не,

пле - тем, ве - зем, мој ље - пи чо - ба - - - не.

The musical score consists of two systems of two staves each. The top system shows the vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 96. The lyrics are 'Пле - тем, ве - зем, мој ље - пи чо - ба - - - не,'. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'пле - тем, ве - зем, мој ље - пи чо - ба - - - не.' The piano accompaniment ends with a double bar line.

Плетем, везем, мој љепи чобане,
плетем, везем, мој љепи чобане.

Плетем, везем, мој љепи чобане,
до удаје одбројавам дане.

запис: Сања Ранковић

Пример 178

Гором љепа пјесма одјекује

Станишић

♩ = сса 71

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has four measures with a 3/4 time signature, and the second system has five measures with a 2/4 time signature. The melody is in a minor key (one flat) and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the vocal line.

Го-ром ље-па пје-сма од-је - ку - је, чо-бан пје-ва, код ста-да ла
ду - је, чо-бан пје - ва, код ста - да ла - ду - је.

Гором љепа пјесма одјекује,
чобан пјева, код стада ладује,
чобан пјева, код стада ладује.

Гором љепа пјесма одјекује,
чобан пјева, код стада ладује.
Свиралом је чобан засвирао
чобаницу с њима дозивао.

запис: Сања Ранковић

Велебиту, мојој малој кажи

Врбас

♩ = 70

Музички запис са две системне линије. Горња линија је у треморском ритму са 8 удараца по такту. Прва линија садржи мелодички линиј са нотним вредностима и сликовним ознакама као што су тремор и триполне групе. Доња линија је басовска линија са једноставнијом мелодијом. Текст је поднотан под горњом линијом.

Ве - ле - би - ту, мо - јој ма - лој ка - жи,

Ве - ле би - ту, мо - јој ма - лој ка - жи, јој.

Велебиту, мојој малој кажи,
Велебиту, мојој малој кажи, јој.

Велебиту, мојој малој кажи
да ме више по теби не тражи.
Мисли мала од буковог пања,
ето драгог, биће миловања.
Реци, мала, дал' 'оћеш ил' нећеш,
да бараба не долази цаба.

запис: Сања Ранковић

Синоћ неко на мој прозор рек'о

Риђица

$\text{♩} = 66$

Си - ноћ не - ко на мој про - зор ре - к'о,

си - ноћ не - ко на мој про - зор ре - к'о(j).

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 66. The lyrics are written below the vocal line. The first line of music ends with a comma, and the second line ends with a period. The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line.

Синоћ неко на мој прозор рек'о,
синоћ неко на мој прозор рек'о(j).

Синоћ неко на мој прозор рек'о,
бил' ми мило прозор отворило.
Ја би' теби прозор отворила,
не да мати и немој ме звати.

запис: Сања Ранковић

Драги коси, а ја купим сјено

Риђица

The musical score is written in a two-staff system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked with a quarter note equal to 94 (♩ = 94) for the first system and 72 (♩ = 72) for the second system. The lyrics are written below the vocal line. The first system ends with a fermata over the word 'но,'. The second system ends with a double bar line.

♩ = 94

♩ = 72

Дра-ги ко - си, а ја ку - пим сје - но,

дра - ги ко - си, а ја ку - пим сје - но(ј).

Драги коси, а ја купим сјено,
драги коси, а ја купим сјено(ј).

Драги коси, а ја купим сјено,
нико не зна да се ми волемо.

запис: Сања Ранковић

Све је вјетар поломио гране

Риђица

The musical score is written in G major and 3/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 95 and a 'solo' instruction. The melody is on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are written below the melody. The score is divided into two systems. The first system contains three measures: 'Све је вје - тар' (solo), 'по - ло - ми - о гра - не,' (tutti), and 'што је мо - је'. The second system contains three measures: 'по - са - ди - ло ја - ње,' (tutti), 'што је мо - је' (with a triplet of eighth notes), and 'по - са - ди - ло ја - ње.' (tutti). The piece concludes with a double bar line.

Све је вјетар поломио гране,
што је моје посадило јање,
што је моје посадило јање.

Све је вјетар поломио гране,
што је моје посадило јање.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 22

Буковицо, родни завичаје

Риђица

♩ = 95
solo

tutti

Бу - ко - ви - цо, ро - дни за - ви - ча - - је,

Бу - ко - ви - цо, ро - дни за - ви - ча - је.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking of ♩ = 95 and a dynamic marking of 'solo'. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and trills. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems. The first system ends with a double bar line. The second system continues the melody and ends with a double bar line. The dynamic marking 'tutti' appears above the second system.

Буковицо, родни завичаје,
Буковицо, родни завичаје.

Буковицо, родни завичаје,
волим твоје старе обичаје.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkanе, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 11

Ја малена, у брду гојена

Риђица

♩ = сса 79

The musical score is written in a two-staff system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef. The melody is written in the top staff, and the lyrics are written below it. The lyrics are: "Ја ма - ле - на, у бр - ду го - је - на," followed by "ја ма - ле - на, у бр - ду го - је - на." The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The tempo is marked as quarter note = 79 beats per minute.

Ја малена, у брду гојена,
ја малена, у брду гојена.

Ја малена, у брду гојена,
више боса него обувена.
Буковица и Котари зајно,
то је наше огледало сјајно.

запис: Сања Ранковић

Буковицо, ми те остављамо

Риђица

$\text{♩} = 91$
solo

Бу - ко - ви - цо, Бу - ко - ви - цо, ми те ос - тав - ља - мо,

tutti

ал' те ни-кад, ал' те ни - кад не за - бо - рав - ља - - - мо,

ал' те ни-кад, ал' те ни - кад не за - бо - рав - ља - - - мо.

Буковицо, ми те остављамо,
ал' те никад, ал' те никад не заборављамо,
ал' те никад, ал' те никад не заборављамо.

Буковицо, ми те остављамо,
ал' те никад не заборављамо.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkanе, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 21

Од Обровца па до Книна града

Риђица

♩ = cca 58

Од Об ров - ца па до Кни - на гра - да,

од Об - ров - ца па до Кни - на гра - да(ј).

The musical score is written in 8/8 time with a tempo marking of ♩ = cca 58. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Од Об ров - ца па до Кни - на гра - да,'. The piano accompaniment features a melodic line with triplets and a bass line. The second system continues the vocal line with lyrics: 'од Об - ров - ца па до Кни - на гра - да(ј).' and the piano accompaniment.

Од Обровца па до Книна града,
од Обровца па до Книна града.

Од Обровца па до Книна града,
најљепша је буковичка млада.

запис: Сања Ранковић

Буковицо, родно село моје

Риђица

♩ = 69

Бу - ко - ви - цо, род - но се - ло мо - - је,

Бу - ко - ви - цо, род - но се - ло мо - је(j).

The musical score is written in 8/8 time with a tempo marking of ♩ = 69. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a double bar line. The lyrics are in Cyrillic script.

Буковицо, родно село моје,
Буковицо, родно село моје(j).

Буковицо, родно село моје,
најљепше су ране зоре твоје.

запис: Сања Ранковић

Буковице, мио завичаје

Врбас

♩ = 70

Ој, Бу - ко - ви - це, јо,

јој, Бу - ко - ви - це,

ми - о за - ви - ча - је(j).

Ој, Буковице, јо, јој,
Буковице, мио завичаје(j).

Буковице, мио завичаје,
волим твоје старе обичаје,
црног вина, крува испод пеке,
од пршута до суве панцете.

запис: Сања Ранковић

Пример 189

Ако питаш, пријатељу, одакле сам ја

Врбас

♩ = 86

А - ко пи - таш, при - ја - те - љу, о - да - кле сам ја,

ку - ћа ми је и ог - њиш - те цје - ла Кра - ји - на,

ку - ћа ми је и ог - њиш - те цје - ла Кра - ји - на.

Ако питаш, пријатељу, одакле сам ја,
 кућа ми је и огњиште цјела Крајина,
 кућа ми је и огњиште цјела Крајина.

Ако питаш, пријатељу, одакле сам ја,
 кућа ми је и огњиште цјела Крајина.
 Зашто питаш, пријатељу, ће сад живим ја,
 ма ће био, у срцу је моја Крајина.
 Ако кући својој не вратим се ја,
 живјела је и живјеће моја Крајина.

запис: Сања Ранковић

О, мој Пешо, што си ми задрема

Риђица

♩ = cca 83

О, мој Пе - шо, што си ми за- дре - ма, без те - бе ми раз-го - во-ра не - ма,

јој. о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о, о,

о, о, о, о, о, о, о, ој, ој, дје, еј, ој, о, о, о, о,

о, о, о, о, о, о, о, о, ој, сив со - ко - ле мој.

О, мој Пешо, што си ми задрема,
 без тебе ми разговора нема,
 јој, о, ој, дје, еј, ој, о, ој,
 сив соколе мој.

О, мој Пешо, што си ми задрема,
 без тебе ми разговора нема.

Пример 191

Пјесме моје у шкатули стоје

Риђица

$\text{♩} = 81$
solo

Ој, пје - сме мо - је у шка - ту - ли сто - је, кад их пје - вам,

са - ме ми се бро - је, ја - ње, ој, ој,

tutti

ој, пје - сме мо - је

у шка - ту - ли сто - је, пје - сме мо - је у шка - ту - ли сто -

је(ј),

кад их пје - вам, са - ме ми се бро - је, кад их пје - вам,

са - ме ми се бро - је(j),

ој, ој,

сив со - ко - ле мој.

Ој, пјесме моје у шкатули стоје,
 кад их пјевам, саме ми се броје, јање, ој, ој.
 Пјесме моје у шкатули стоје,
 пјесме моје у шкатули стоје(j),
 кад их пјевам, саме ми се броје,
 кад их пјевам, саме ми се броје(j),
 ој, ој, сив соколе мој.

Пјесме моје у шкатули стоје,
 кад их пјевам, саме ми се броје.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila* (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske), pr. br. 7

Гуслиле су гусле јаворове

Врбас

♩ = 70
solo I

Ај, гус-ли-ле су гус-ле ја - во - ро - ве и бу - ди-ле Јо - ва - на чо - ба - на.

О, мој Ра - де, до те-бе ћу до - ћи, да ви-ди-мо 'о-ће-мо ли мо-ћи, јо,

solo II

о, јес та - ко је, јој.

о,

слатки бра - цо мој.

Ај, гуслиле су гусле јаворове
и будиле Јована чобана.
О, мој Раде, до тебе ћу доћи
да видимо 'оћемо ли моћи, јо,
о, јес, тако је, јој, слатки брацо мој.

Гуслиле су гусле јаворове
и будиле Јована чобана.
О, мој Раде, до тебе ћу доћи,
да видимо 'оћемо ли моћи.
Ој, ти отуд, а ја ћу овуда,
ти потегни, а ја ћу повући,
да видимо ко ће боље моћи.

запис: Сања Ранковић

Пример 194

Велебиту, ти висока горо

Риђица

$\text{♩} = \text{сса } 65$

Музички нотни запис са два система (требле и бас) и три система. Темпо је означено као $\text{♩} = \text{сса } 65$. Метар је 3/4. Нотни запис садржи три система. Први систем: $\text{Ve - le - bi - tu,}$ ти ви - со - ка, го - ро, . Други систем: до - ћи ћу ти, е - во, и ја ско - ро, до - ћи . Трећи систем: ћу ти, е - во, и ја ско - ро.

Велебиту, ти висока горо,
доћи ћу ти, ево, и ја скоро,
доћи ћу ти, ево, и ја скоро.

Велебиту, ти висока горо,
доћи ћу ти, ево, и ја скоро.
Свиће зора и пјевају пјевци,
жено моја, сланине одсеци.
Морам ићи да наклепћем косу
да покосим своју траву росну.
Не бој ми се моја жено мила,
доћ'еш на ред кад се среди њива.

запис: Сања Ранковић

ЛИЧКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

- *божићне песме (пр. бр. 195-197)*
 - *вучарска песма (пр. бр. 198)*
 - *жетелачка песма (пр. бр. 199)*
 - *прелске песме (пр. бр. 200-201)*
- *сватовске песме (пр. бр. 202-206)*
 - *песме уз игру (пр. бр. 207-211)*
 - *љубавне песме (пр. бр. 212-219)*
- *родољубиве песме (пр. бр. 220-224)*

Пример 195

Ја сам мали коринђаш

Банатско Карађорђево

♩ = сса 131

Ја сам ма-ли ко-рин-ђаш, дај ми га-зда што и-маш, ви - но, ра-ки - је,
Бо-жић је код ка-пи-је. А - ко не-ћеш ни-шта да-ти, ја ћу те - бе о - ће-ра-ти.

Ја сам мали коринђаш,
дај ми газда што имаш:
вино, ракије, Божић је код капије.
Ако нећеш ништа дати,
ја ћу тебе оћерати.

запис: Сања Ранковић

Пример 196

Гувно моје о Божићу малом

Бачки Грачац

♩ = сса 69

Гув - но мо - је о Бо - жи - ћу ма - лом,

♩ = 60

гув - но мо - је о Бо - жи - ћу ма - лом.

Гувно моје о Божићу малом,
гувно моје о Божићу малом.

Гувно моје о Божићу малом,
даривам те ја крувом и сламом.

запис: Сања Ранковић

Пример 197

Ој, Божићу, један у години

Бачки Грачац

♩ = сса 73

The musical score is written on two systems of staves. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 73. The lyrics 'Ој, Бо - жи - ћу, ој, Бо - жи - ћу, је - дан' are written below the vocal line. The piano accompaniment line starts with a bass clef and contains a whole rest. The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line continues with the lyrics 'у го - ди - ни, је - дан у го - ди - ни.' The piano accompaniment line continues with a bass clef and contains a whole rest.

Ој, Божићу, ој, Божићу,
један у години, један у години.

Ој, Божићу, један у години,
мој драгане, један у родбини.
Мој драгане, дођи ми на прело
по Божићу, кад се буде жело.
Иде Божић, иде ново прело,
сад ће драги тамбуром кроз село.
Све ћу твоје шале и шалајке
оставити кад пођем од мајке.

запис: Сања Ранковић

Пример 198

Домаћине, роде мој

Бачки Грачац

♩ = 60

тамбура

певачи

До - ма - ћи - не, ро - де мој, е - во ву - ка

тамбура

пред твој двор. До - ма - ћи - не, ро - де мој,

е - во ву - ка пред твој двор.

Домаћине роде мој,
ево вука пред твој двор.
Домаћине роде мој,
ево вука пред твој двор.

Домаћине роде мој,
ево вука пред твој двор.
Гони вука од куће,
није добар код куће.
Подај вуку сочице,
да не коље овчице.
Подајте му које јајце
да не коље јањце.
Подај вуку варице,
да не коље јарице.
Подај вуку вунице,
да не коље јунице.
Кити, снашо, мрка вука
биће черка љеоша струка.
Још нек снаша дарак меће,
биће ћерка боље среће.
Домаћице, додај сира,
домаћине, пар крумпира.
Подај, газда и новаца,
биће већи број новаца.
Подај вуку свега доста
да не дави испод моста.

снимак: Сања Ранковић
запис: Бранко Тадић

Жањем жито, драги за мном веже

Бачки Грачац

$\text{♩} = \text{сса } 71$

Жа - њем жи - то, жа - њем жи - то, дра - ги за мном

ве - же, дра - ги за мном ве - - - же.

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the melody with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 71. The melody starts with a triplet of eighth notes. The lyrics are written below the notes. The second system continues the melody and lyrics, ending with a double bar line.

Жањем жито, жањем жито,
драги за мном веже, драги за мном веже.

Жањем жито, драги за мном веже,
чини ми се да слабо притеже.
Вежи драги, отпала ти рука,
неш' је мени стављат' око струка.

запис: Сања Ранковић

Ја из прела, куја лаје на ме

Бачки Брестовац

♩ = 100

Јој, ја из пре-ла, ја из пре - ла, ку-ја

♩ = 76

ла - је на ме, ку - ја ла - је на ме.

Јој, ја из прела, ја из прела,
куја лаје на ме, куја лаје на ме.

Ја из прела, куја лаје на ме:
„Марш, де, кујо, шта те брига за ме!“
Ја из прела, мјесец преко гора:
„Ој, мјесече, 'оће л' брзо зора?“

запис: Сања Ранковић

Иде јесен, иду личка прела

Апатин

$\text{♩} = 90$

И - де је - сен, и - де је - сен, и - ду

ли - чка пре - ла, и - ду ли - чка пре - ла.

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 90. The melody is in the upper voice, and the lyrics are written below the notes. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the last two lines. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The lyrics are: 'И - де је - сен, и - де је - сен, и - ду' on the first line, and 'ли - чка пре - ла, и - ду ли - чка пре - ла.' on the second line.

Иде јесен, иде јесен,
иду личка прела, иду личка прела.

Иде јесен, иду личка прела,
доћи ће нам дичаци из села.
Другарице, твој драган дошао,
питај де га ђе је мој остао.

запис: Сања Ранковић

Свекрвице, отварај капију

Бачки Грачац

♩ = 80

Све - кр - ви - це, от - ва - рај ка - пи - ју,

♩ = 60

све - кр - ви - це, от - ва - рај ка - пи - ју.

Свекрвице, отварај капију,
свекрвице, отварај капију.

Свекрвице, отварај капију,
доводим ти снају најмилију.
Свекрвице, моја мајко слатка,
јел' по вољи моја роба кратка?
Свекрви сам даровала рубац,
она мени сина и пољубац.
Свекрвице, сипај шљиву љуту,
ако нећеш параћемо сукњу.

запис: Сања Ранковић

Пример 203

А, мој Миле, ткала сам пешкире

Бачки Грачац

The image shows a musical score for the song 'А, мој Миле, ткала сам пешкире'. It consists of two systems of music. The first system has a tempo marking of ♩ = csa 69. The second system has a tempo marking of ♩ = 75. Both systems are in a 2/4 time signature and feature a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are written below the vocal line. The first system ends with a comma, and the second system ends with a period. There are various musical notations such as slurs, ties, and accents throughout the score.

♩ = csa 69

А, мој Ми - ле, тка - ла сам пе - шки - ре,

♩ = 75

а, мој Ми - ле, тка - ла сам пе - шки - ре.

А, мој Миле, ткала сам пешкире,
а, мој Миле, ткала сам пешкире.

А, мој Миле, ткала сам пешкире,
сад ћу плате, па ћу Миле за те.
Лепо ли је сватове видети,
а, мој драги, кад ће наши бити.
Удаји се, другарице моја,
сретна била та удаја твоја.

запис: Сања Ранковић

Сјет' се, мала, зелене бујади

Бачки Брестовац

♩ = 84

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line contains the lyrics: 'Сјет' се, ма-ла, зе-ле-не бу-ја-ди, сјет' се, ма-ла, зе-ле-не бу-ја-ди,'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with triplets and slurs. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'што'но по-бро од те-бе у-ра-ди, што'но по бро од те-бе у-ра-ди, И-ху!'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line and repeat signs.

Сјет' се, мала, зелене бујади,
сјет' се, мала, зелене бујади,
што 'но побро од тебе уради,
што 'но побро од тебе уради, И, ху!

Сјет' се, мала, зелене бујади,
што 'но побро од тебе уради.

запис: Сања Ранковић

Од бећара веће лоле нема

Апатин

$\text{♩} = 80$

Од бе-ћа-ра ве-ће ло-ле не-ма, од бе-ћа-ра ве-ће ло-ле не-ма,
а од ње-га, мај-ко, ми-ли-је-га, а од ње-га, мај-ко, ми-ли-је-та.

Од бећара веће лоле нема,
од бећара веће лоле нема,
а од њега, мајко, милијега,
а од њега, мајко, милијега.

Од бећара веће лоле нема,
а од њега, мајко, милијега.
Дођи, драги, дођи кући мојој,
да уживам у љубави твојој.

запис: Сања Ранковић

Сви ми веле да сам поранио

Банатско Карађорђево

♩ = 70

Сви ми ве - ле, јој, сви ми ве - ле да сам

по - ра - ни - о, да сам по - ра - ни - о. Ја кре - ве - та,

ја кре - ве - та ни - сам ни ви - ди - о, ни - сам ни ви - ди - о.

Сви ми веле, јој, сви ми веле
да сам поранио, да сам поранио.
Ја кревета, ја кревета
нисам ни видио, нисам ни видио.

Сви ми веле да сам поранио,
ја кревета нисам ни видио.
Ја се спремам, жена пита: „Те ћеш?“
„Ћути, жено, са мном ићи нећеш!“
Од ракије нема боље жене,
по три дана она љуља мене.
На крај села сломљено бицикло,
Бог га јеб'о, ал' се неко сјеб'о.

Пример 207

Ајд' на лево, брате Стево

Бачки Грачац

$\text{♩} = 85$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of two staves each. The first system contains the first line of lyrics: 'Ајд' на ле - во, бра - те Сте - во, ај' на дес - но,'. The second system contains the second line: 'ми - ла сес - тро. Тр - чи ку - ћи, пи - тај ма - ме бил' те да - ла'. The third system contains the third line: 'за ме? Тр - чи ку - ћи, пи - тај ма - ме бил' те да - ла за ме?'. The melody is primarily in the upper register of the treble clef, with some descending lines. The bass line is mostly in the lower register, providing a simple harmonic accompaniment.

Ајд' на лево, брате Стево,
ај' на десно, мила сестро.
Трчи кући, питај маме
бил' те дала за ме?
Трчи кући, питај маме
бил' те дала за ме?

Ајд' на лево, брате Стево,
ај' на десно, мила сестро.

запис: Сања Ранковић

Пример 208

Крушке, јабуке, шламе*

Бачки Градац

♩ = 135

Кру - шке, ја - бу - ке, шла - ме, ме - не во - ли Да - не, а ја ње - га

не - ћу, за дру - гим у - мре - ћу. Кру - шке, ја - бу - ке, шла - ме, ме - не во - ли

Да - не, а ја ње - га не - ћу, за дру - гим у - мре - ћу.

Крушке, јабуке, шламе,
мене воли Дане,
а ја њега нећу.
за другим умрећу.
Крушке, јабуке, шламе,
мене воли Дане,
а ја њега нећу.
за другим умрећу.

Крушке, јабуке, шламе,
мене воли Дане.
Крушке, јабуке, грожђе,
мене воли Ђорђе.
Крушке, јабуке, шљиве,
мене воли Иве.

*шламе - трешње

запис: Сања Ранковић

'Ајте, цуре, 'ајте ви

Бачки Грачац

♩ = 128

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 128. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 'Ај - те, цу - ре, 'ај - те ви, ку - ку - ње - шће иг - ра - ти. 'Ај - те, цу - ре, 'ај - те ви,

System 2:
 ку - ку - ње - шће иг - ра - ти. Ја ма - ле - на, па не знам ку - ку - ње - шће

System 3:
 да иг - рам, ја ма - ле - на, па не знам ку - ку - ње - шће да иг - рам.

'Ајте, цуре, 'ајте ви,
 кукуњешће играти.
 'Ајте, цуре, 'ајте ви,
 кукуњешће играти.
 Ја малена, па не знам
 кукуњешће да играм.
 Ја малена, па не знам
 кукуњешће да играм.

'Ајте, цуре, 'ајте ви,
 кукуњешће играти.
 Ја малена, па не знам
 кукуњешће да играм.

Пример 210

Милица је вечерала

Бачки Грачац

♩ = 110

тамбура

певачи

тамбура

Ми-ли-ца је ве-че-ра-ла и на со-как ис-тр-ча-ла да ви-ди

сво-га дра-га - на, да ви-ди сво-га дра-га - на.

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 110. It features a tambura accompaniment and a vocal line. The lyrics are in Serbian. The score is divided into two systems. The first system shows the tambura and vocal parts. The second system shows the tambura and vocal parts with lyrics. The lyrics are: Ми-ли-ца је ве-че-ра-ла и на со-как ис-тр-ча-ла да ви-ди сво-га дра-га - на, да ви-ди сво-га дра-га - на.

Милица је вечерала
и на сокак истрчала,
да види свога драгана,
да види свога драгана.

Милица је вечерала
и на сокак истрчала.

запис: Сања Ранковић

Сељанчице малена

Бачки Грачац

$\text{♩} = 160$

Се-љан-чи-це ма-ле-на, ко ти ку-ћу чу - ва? Се-љан-чи-це ма-ле-на,
ко ти ку-ћу чу - ва? Не - кад та - та, не-кад ма-ма, не-кад та - та, не-кад ма-ма,
а нај-ви-ше са - ма. Не-кад та - та, не-кад ма-ма, а нај-ви-ше са - ма.

Сељанчице малена,
ко ти кућу чува?
Сељанчице малена,
ко ти кућу чува?
Некад тата, некад мама,
некад тата, некад мама,
а највише сама.
Некад тата, некад мама,
а највише сама.

Сељанчице малена,
ко ти кућу чува?

запис: Сања Ранковић

Пример 212

Доњела ми жена са промине

Бачки Грачац

♩ = сса 79

Ај, до - ње - ла ми же - на са про - ми - не је - дан пр - шут

и ко - мад сла - ни - не, о - ди ку - ме да до те - бе до - ђе, ој,

ој,

до - ње - ла ми же - на са про - ми - не је - дан пр - шут и ко - мад сла - ни - не,

ој,

пер - ја - то, рас - пер - ја - то, гра - на - то, раз - гра - на - то, дје - вој - ко,

ше-ћер ја - бу - ко, дје - вој - ко, ше-ћер ја - бу - ко.

Ај, доњела ми жена са промине
 један пршут и комад сланине,
 'оди куме да до тебе дође, ој,
 један пршут и комад сланине, ој,
перјато расперјато,
гранато разгранато,
дјевојко, шећер јабуко,
дјевојко, шећер јабуко.

Доњела ми жена са промине
 један пршут и комад сланине.
 Кад сам иш'о од Кистања кући,
 нађо' малу овце чувајући.
 Нађо' малу код мало оваца,
 па се срма ће имамо плаца.
 Јутрос мала утече уз кланац,
 однесе ми од секоте ланац.

запис: Сања Ранковић

Мене ћаћа ожени нејака

Бачки Брестовац

$\text{♩} = 75$

Me-ne ћa-ћa o-же - ни не - ја - ка, се-нек де, нек се не - да,
не би смје - ла, ка - ра, ка - ра - ђо, ђу - ле, фи - ле мој.

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system shows the vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as quarter note = 75. The lyrics are written below the vocal line. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

Мене ћаћа ожени нејака,
сенек де, нек се не да,
не би смјела,
кара, карађо, ђуле, филе мој.

Мене ћаћа ожени нејака,
жена јача, не да покривача.
Лези, жено, ја одо' на прело,
има ноћи и теби ћу доћи.
Бараба сам, то су моје ствари,
бараба је био и мој стари.

запис: Сања Ранковић

Пример 214

Ја малена, кожу' на рамена

Бачки Грачац

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 76. The first measure of the vocal line is marked 'solo' and contains the lyrics 'Ја ма - ле - на,'. The second measure is marked '5' and contains the lyrics 'ко - жу' на ра - ме - на,'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment. The second system of the score is marked 'tutti' and contains the lyrics 'ја ма - ле - на, ко - жу' на ра - ме - на(j)'. The piano accompaniment continues with a similar harmonic pattern.

Ја малена, кожу' на рамена,
ја малена, кожу' на рамена(j).

Ја малена, кожу' на рамена,
ал' је личка цура одјевена.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkanje, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 20

Пример 215

Мој драгане, једини у нане

Бачки Грачац

The musical score is written in a single system with three systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The tempo is marked as quarter note = 65. The first system is marked 'solo' and features a trill on the first note. The lyrics are: 'Ој, мој дра - га - не,'. The second system is marked 'tutti' and continues the melody. The lyrics are: 'ој, мој дра - га - не,'. The third system concludes the phrase with the lyrics: 'је - ди - ни у на - не.' The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment.

Ој, мој драгане, ој, мој драгане,
једини у нане.

Мој драгане, једини у нане,
ја у тате, па ме не да за те.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 15

Пијан пођ'о од града

Банатско Карађорђево

♩ = 60

Пи-јан по - ђо' од гра - да, пи-јан по - ђо'

од гра - да. Леп мо - мак, ле - па ја,

пи-јан по - ђо' од гра - да. Леп мо - мак, ле - па

ја, пи - јан по - ђо' од гра - да.

Пијан пођ'о од града,
 пијан пођ'о од града.
Леп момак, лепа ја,
 пијан пођ'о од града.
Леп момак, лепа ја,
 пијан пођ'о од града.

Пијан пођ'о од града,
 сусрела ме ливада.
 На ливади дјевојка,
 цвеће брала, заспала,
 са травом се покрила.

запис: Сања Ранковић

Пример 217

Аој моје четрдесет двије

Апатин

♩ = 54

The musical score is written in a two-staff system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 54. The lyrics are written below the vocal line. The first system of music covers the first two lines of lyrics. The second system covers the next two lines. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

А - ој мо - је че - тр - де - сет дви - је, се - нек де, нек се не да,
не би смје - ла, ка - ра, ка - ра - ђо, ђу - ле, фи - ле мој.

Аој моје четрдест двије,
сенек де, нек се не да,
не би смјела,
кара, карађо, ђуле, филе мој.

Аој моје четрдесет двије,
још се срце наљубило није.
Љуби, драги, уста ти отпала,
кад те 'вака цурица запала.

запис: Сања Ранковић

Возила се по мору галија

Апатин

♩ = 75

Во - зи - ла се, ми - ле мој,
по мо - ру га - ли - ја, јој.

Возила се, миле мој,
по мору галија, јој.

Возила се по мору галија,
у њој сједи окован делија.
Гледала га с прозора дјевојка:
„Што ме гледаш с прозора дјевојко?“
„Не гледам те да ти мене љубиш,
окован сам, љубити те нећу,
ожењен сам, женити се нећу,
већ те гледам да ти мени кажеш
шчим ти своје соколове вежеш?“
„Косу режем, соколове вежем,
сузе роним, соколове појим.“

запис: Сања Ранковић

Пример 219

Шта се чује иза брега

Банатско Крађорђево

♩ = сса 70

Шта се чу-је и - за бре - га, ђи - до, ђи - до.

Шта се чу - је и - за бре - га, ај, мо - ре, ђи - ди - јо.

Шта се чује иза брега, ђидо, ђидо.
Шта се чује иза брега, ај, море, ђидијо.

Шта се чује иза брега?
Ил' је свадба, ил' је кавга?
Нит' је свадба, нит' је кавга,
већ дјевојка вара момка.

запис: Сања Ранковић

Пример 220

Аој, Лико, ми те остависмо

Бачки Грачац

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 92. The first measure of the vocal line is marked 'solo' and the second measure is marked 'tutti'. The lyrics are: 'А - (в)ој, Ли - ко, ми те о - ста - ви - смо,'. The second system of the score continues the melody and accompaniment with the lyrics: 'а - (в)ој, Ли - ко, ми те о - ста - ви - смо(ј)'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the left hand.

А(в)ој, Лико, ми те остависмо,
а(в)ој, Лико, ми те остависмо(ј).

Аој, Лико, ми те остависмо,
ал' те никад не заборависмо.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 27

Пример 221

Ој, ојкане, личка пјесмо мила

Бачки Брестовац

♩ = сса 67

The musical score is written in a two-staff system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melody with many eighth and sixteenth notes, some with triplets. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, providing a simple harmonic accompaniment. The lyrics are written below the notes.

Ој, ој, ој, ој - ка - не, ој, ој,

ој - ка - не, личка пје - смо ми - ла.

Ој, ој, ој, ојкане, ој, ој, ојкане,
личка пјесмо мила.

Ој, ојкане, личка пјесмо мила,
најдража си нама личанима.
Аој, Лико, не би те волио
да се нисам у теби родио.
Далеко смо од свог родног краја,
још нас само ова пјесма спаја.

запис: Сања Ранковић

Запјевајмо из Лике дјечаци

Банатско Карађорђево

♩ = cca 62

Ој, за - пје - вај - мо, о, ој,

за - пје - вај-мо из Ли - ке дје - ча - ци.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The tempo is marked as ♩ = cca 62. The first system contains the lyrics 'Ој, за - пје - вај - мо, о, ој,'. The second system contains the lyrics 'за - пје - вај-мо из Ли - ке дје - ча - ци.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Ој, запјевајмо, о, ој,
запјевајмо из Лике дјечаци.

Запјевајмо из Лике дјечаци,
нек' се тресу брда и облаци.
Ој, паленто, расла на камену,
ал' те волим јести зачињену.
Ја из прела, мјесец преко гора,
ој, мјесече, оћел' брзо зора.
Ја из прела, куја лаје на ме,
„Марш, де, кујо, шта те брига за ме!“

запис: Сања Ранковић

Ој, ојкане, личка пјесмо мила

Бачки Градац

$\text{♩} = \text{сса } 82$

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line begins with a quarter note 'Oj', followed by eighth notes 'oj, oj - ka - ne,', then a quarter note 'oj', and eighth notes 'oj, oj -'. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system continues the vocal line with eighth notes '- ka - ne, li - чка пје - смо ми - ла.' and the piano accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The score ends with a double bar line.

Ој, ој, ојкане, ој, ој, ојкане,
личка пјесмо мила.

Ој, ојкане, личка пјесмо мила,
најдража си нама Личанима.
Лички ојкан, личка розгалица,
то су пјесме прела и сијела.

запис: Сања Ранковић

Ој, ојкане, личка пјесмо мила

Апатин

♩ = сса 67

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and trills. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a simpler accompaniment line. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Ој, ој, ој - ка - не, о, ој,
ој, ој - ка - не, ли - чка пје - смо ми - ла.

Ој, ој, ојкане, о, ој,
ој, ојкане, личка пјесмо мила.

Ој, ојкане, личка пјесмо мила,
најдража си нама Личанима.
Кад запјевам овако малена
потекла би вода из камена.
Лико моја, док ти име траје
чуваћемо твоје обичаје.

запис: Сања Ранковић

БАНИЈСКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

- *божићна песма (пр. бр. 225)*
- *песме са перушања (пр. бр. 226-227)*
 - *прелска песма (пр. бр. 228)*
- *сватовске песме (пр. бр. 229-230)*
 - *песме уз игру (пр. бр. 231-235)*
 - *љубавне песме (пр. бр. 236-246)*
 - *породична песма (пр. бр. 247)*
- *родољубиве песме (пр. бр. 248-249)*
 - *шаљива песма (пр. бр. 250)*

Ој, Божићу, један у години

Пригревица

♩ = сса 51

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system contains the first line of the song, and the second system contains the second line. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 51. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The first system ends with a fermata over the final note.

Ој, Бо - жи - ћу, ој, дје - вој - ко,

је - - дан у го - ди - ни.

Ој, Божићу, ој, девојко,
један у години.

Ој, Божићу, један у години,
лоло моја, један у родбини.
Иде Божић, иду благи дани,
удаје се ко за кога кани.

запис: Сања Ранковић

Јесен иде, курузово брање

Пригревица

♩ = сса 86

Је - сен и - де, ку - ру - зо - во бра - ње,
до - ђи, ја - ње, би - ће пе - ру - ша - ње.

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the accompaniment. The tempo is marked as ♩ = сса 86. The lyrics are written below the notes. The first line of the score corresponds to the first line of lyrics, and the second line of the score corresponds to the second line of lyrics. The score ends with a double bar line.

Јесен иде, курузово брање,
дођи јање, биће перушање.

Јесен иде, курузово брање,
дођи јање, биће перушање.
Сви се жене, тебе драги нека,
тебе твоја голубица чека.
О, јесени, моја дуга ноћи,
једва чекам кад ће драги доћи.

запис: Сања Ранковић

Иде јесен, курузово брање

Пригревица

$\text{♩} = \text{сса } 77$

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 77. The lyrics are: 'И - де је - сен, ој, и - де'. The second system continues the melody and accompaniment with lyrics: 'је - сен, ку - ру - зо - во бра - ње.' The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and slurs.

Иде јесен, ој, иде јесен,
курузово брање.

Иде јесен, курузово брање,
дођи, драги, биће перушање.
Дођи, драги, вечерас на прело,
нема маме, сједићеш уза ме.
Иде јесен, сад се мора знати
чија ћу се ја дјевојка звати.

запис: Сања Ранковић

Од кад браћа нису запјевала

Рума

♩ = сса 79

Од кад, од кад бра - - ћа,

од кад, од кад бра - ћа

ни - су за - пје - - ва - - ла,

ој, дје, ој, дје - вој - ко.

Од кад, од кад браћа,
 од кад, од кад браћа
 нису запјевала,
 ој дје, ој, дјевојко.

Од кад браћа нису запјевала,
 ој, црна је земља заплакала.
 Немојмо се ни бријати,
 брале, цуре воле кад бркови жаре.

запис: Сања Ранковић

Весела сам од младости ране

Рума

♩ = сса 73

Музички запис садржи три система нотације. Сваки систем има две линије: горњу за вокал и доњу за пратњу. Текст песме је исписан испод вокалне линије. У горњој линији постоје и бројеви (3) и стрелице (↓) који указују на ритмичке групе (триплете) и акценте. У доњој линији постоје знакови за октаву (8va) и динамичке ознаке (f, mf).

Весе, весела сам од младости ране,
 од младости ране.
Трава је мала, трава је мала, мала,
косит' би се дала.

Весела сам од младости ране,
 па ћу бити док ме не са'ране.

запис: Сања Ранковић

Крећи, куме, кићани сватови

Рума

$\text{♩} = 73$

Кре - ћи, кре-ћи ку - ме, кре - ћи, кре - ћи ку-ме, ки - ћа - ни сва-то - ви,

ки - ћа - ни сва-то - ви. Хај, хај, не-ка, не-ка, јес', ва - ла(ј), не-ка, не-ка,

ки - ћа - ни сва-то - ви, ки - ћа - ни сва-то - ви.

Крећи, крећи, куме,
 крећи, крећи, куме,
 кићани сватови, кићани сватови.
Хај, хај, нека, нека,
јес', вала(ј), нека, нека,
 кићани сватови, кићани сватови.

Крећи, куме, кићани сватови,
 ми одошмо, младу одведошмо,
 одведошмо у дечкове дворе.

запис: Сања Ранковић

Игра коло, коса ми се вије

Пригревица

♩ = 60

The musical score is written in 3/8 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line contains the lyrics: 'Иг - ра, иг - ра ко - ло, иг - ра ко - ло,'. The piano accompaniment consists of eighth notes and quarter notes. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line contains the lyrics: 'ко - са ми се ви - је, о, дје - вој - ко.' The piano accompaniment includes some trills and grace notes.

Игра, игра коло, игра коло,
коса ми се вије, о, дјевојко.

Игра коло, коса ми се вије,
преко кола лола ми се смије.
Нешто ми се лево око краде
преко кола, на једно чељаде.
Лоло моја, преко кола приђи,
пољуби ме, па опет отиђи.

запис: Сања Ранковић

Играј коло, што си тако лена(ј)

Рума

$\text{♩} = 60$

Иг - рај ко - ло, зо - ро пла - ва, што си та - ко ле - на(ј).

ој, Ба - ни - јо, зо - ро пла - ва, дје - во - јач - ко ла - не.

Играј коло, зоро плава,
што си тако лена(ј).
Ој, Банијо, зоро плава,
дјевојачко лане.

Девојке: Играј коло, што си тако лена(ј).
Момци: Ој, Банијо, дјевојачко лане,
Девојке: Би л' се наш'о ко би те замјен'о.
Момци: Не долази док зора не сване.
Девојке: Погледај ме, драгане, у колу.
Момци: Руко моја, дуља од рукава,
Девојке: На коме си волио ђаволу.
Момци: Би л' познала ког си миловала.
Девојке: Ђаво јесам од младости ране.
Момци: Од кад браћа нису запјевала
Девојке: Па ћу бити док ме не са'ране.
Момци: И црна је земља заплакала.
Девојке: Узми, драги, преко кола руку,
Момци: Шећер, мала, на образу твоме,
Девојке: Ја ћу теби руку и јабуку.
Момци: Растопи се на језику моме.
Девојке: Играј, драги, лупај ципелама,
Момци: Свуд је блато, под прозором суво,
Девојке: Не зна нана шта је међу нама.
Момци: Ђе је баја ципеле сазув'о.
Девојке: Љуб' ме, драги, не жали ме младу.
Момци: Изгореле оне баровнице
Девојке: Ни моји ме не жале у раду.
Момци: Ђе је баја љубио цурице.

запис: Сања Ранковић

'Ајде, сејо, бирај пара

Рума

$\text{♩} = 60$

The musical score is written for two staves in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 60. The melody is on the upper staff, and the bass line is on the lower staff. The lyrics are written below the upper staff.

'Ај - де, се - јо, би - рај па - ра, 'ај - де, се - јо, би - рај па - ра.

'Ајде, сејо, бирај пара,
'ајде, сејо, бирај пара.

'Ајде, сејо, бирај пара,
бирај, бирај, не студирај.
Ђе ти нађе тога ђеда,
па га боксаш ко међеда.
Рукујте се, растајте се.
'Ајде, ђеда, бирај пара,
бирај, бирај, не студирај.
Ово двоје лепи пари
ко цигани коритари.
Ово двоје беру грожђе,
позна рђа своје гвожђе.

запис: Сања Ранковић

Пример 234

Извор вода извирала

♩ = 60

Рума

мушка група

Из - вор во - да из - ви - ра - ла, ја - во - ре.

женска група

Из - вор во - да из - ви - ра - ла, ја - во - ре.

Извор вода извирала, јаворе.
Извор вода извирала, јаворе.

Момци: Извор вода извирала.
Девојке: Извор вода извирала.
Момци: Свако труње избацала.
Девојке: Свако труње избацала.
Момци: Свако труње и камење.
Девојке: Свако труње и камење.
Момци: Шеће с' Марко Краљевићу
Девојке: Понајвише шарен сандук,
Момци: Низ Косово, равно поље,
Девојке: У сандуку лепа Мара.
Момци: Ниш' на Марку од одјеће,
Девојке: Лепа Мара проговара:
Момци: Сем кошуља, антерија.
Девојке: „Ко би мене отворио,

Момци: Расле тикве на буњиште,
Девојке: Ја би' његова љуба била,
Момци: Чувале их двије прије.
Девојке: Љуба била док сам жива.“
Момци: Прија прији говорила:
Девојке: К њојзи иду три Цигана,
Момци: „Дај ми, пријо, једну тикву!“
Девојке: Носе кључе преко руке.
Момци: „Не дам, пријо, баш ниједну.“
Девојке: Отвараше, не могаше,
Момци: „Врага си ти мени дала,
Девојке: Заплакаше, па одоше.
Момци: Своју ћерку за мог сина!“

запис: Сања Ранковић

Крени коло да крeнемо

Рума

♩ = сса 97

I група

Кре - ни, ко - ло, да кре - не - мо, јој, о - ве вед - ре но - ћи.

II група

Кре - ни, ко - ло, да кре - не - мо, јој, о - ве вед - ре но - ћи.

Крени, коло, да крeнемо,
јој, ове ведре ноћи.
 Крени, коло, да крeнемо,
јој, ове ведре ноћи.

Крени, коло, да крeнемо,
 да видимо ко ли море.
 Ко ли море, ко не море,
 стари чича увјек море,
 увјек море, све до зоре.
 Мала моја ошишани јеже.
 Док га ноге не заболе.
 За тебе ме милиција веже.
 Женићу се и ја ове зиме.
 Бил' се која цура смилувала.
 Сви се жене, а ја немам с киме.
 Да би са мном зиму зимовала.

Напомена: Само први стих се понавља, остале мелострофе су базиране на дистиху.

запис: Сања Ранковић

Ој, дјевојко, дала ми те нана

Рума

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 83. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Ој, дје-вој-ко, ој, дје, да-ла ми те на - на, да - ла, да те љу - бим,". The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The second system continues the vocal line with lyrics: "да те, љу - бим све - че - ра до ра на, све - че...". The piano accompaniment continues with the same key signature and includes a fermata over the final notes.

Ој, дјевојко, ој, дје,
дала ми те нана, дала,
да те љубим, да те љубим
с вечера до рана, с вече.

Ој, дјевојко, дала ми те нана,
да те љубим с вечера до рана.

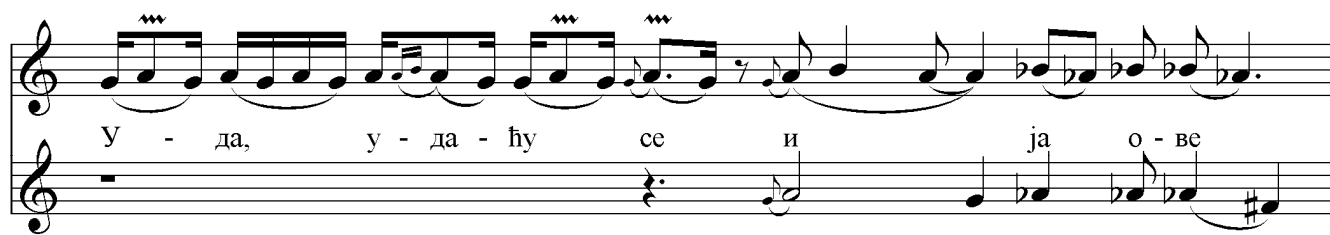
запис: Сања Ранковић

Пример 237

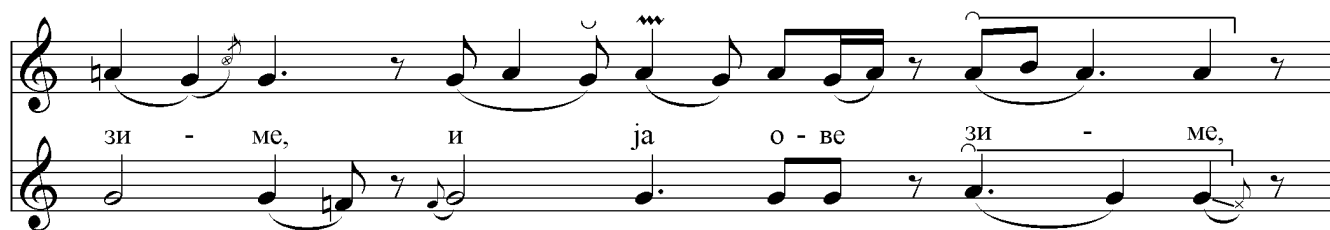
Удаћу се и ја ове зиме

Пригревица

♩ = сса 53



У - да, у - да - ћу се и ја о - ве



зи - ме, и ја о - ве зи - ме,



ђе - те - ли - на та - на - на(ј).



ђе - те - ли - на та - на - на,



по - здра - ви ми дра - га - на(ј).



по - здра - ви ми дра - гог мо - га,



а ја о - до' за дру - го - га(ј).

Уда, удаћу се и ја ове зиме,
и ја ове зиме,
ђетелина танана(ј).
ђетелина танана,
поздрави ми драгана(ј).
поздрави ми драгог мога,
а ја одо' за другога(ј).

Удаћу се и ја ове зиме,
сви се љубе, а ја немам с киме.
Поточићу, моја тија водо,
залуд, драги, што си за мном 'одо.

запис: Сања Ранковић

Ал' се драги нагазио росе

Пригревица

♩ = сса 56

The musical score is written in a single system with three systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The tempo is marked as ♩ = сса 56. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics: 'Ал' се, ал' се дра - ги на - га -'. The second system contains: '-зи - о ро - се, на - га - зи - о ро -'. The third system contains: '-се, ој, дје - вој - ко, ја - го - до(ј).'. The score ends with a double bar line.

Ал' се, ал' се драги нагазио росе,
нагазио росе, ој, дјевојко, јагодо(ј).

Ал' се драги нагазио росе,
све због моје валовите косе.
Поточићу, моја тија водо,
залуд, драги, што си за мном 'одо.

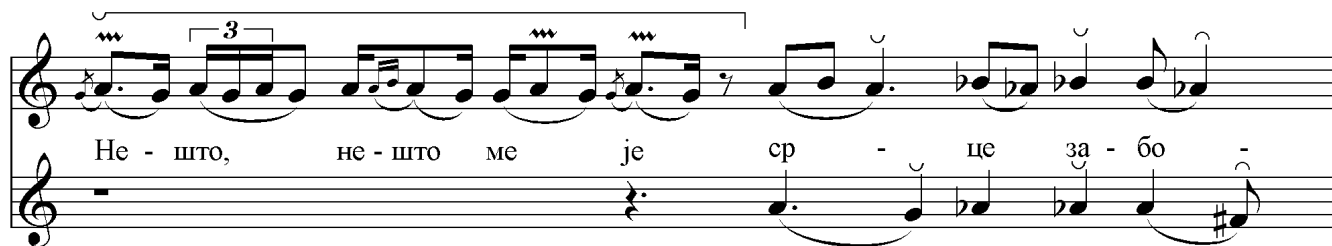
запис: Сања Ранковић

Пример 239

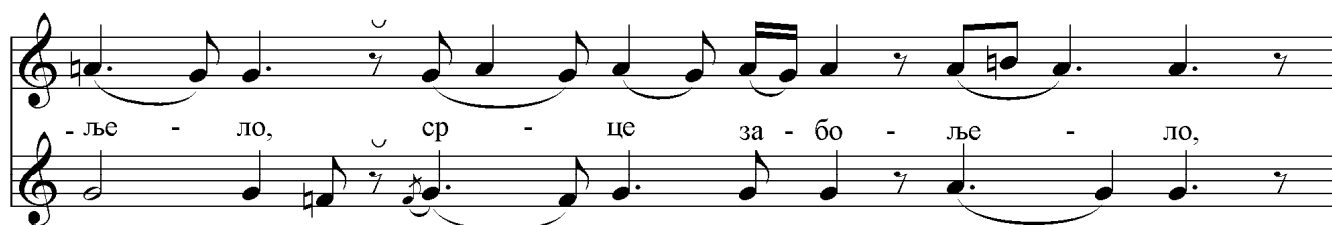
Нешто ме је срце забољело

Пригревица

♩ = сса 50



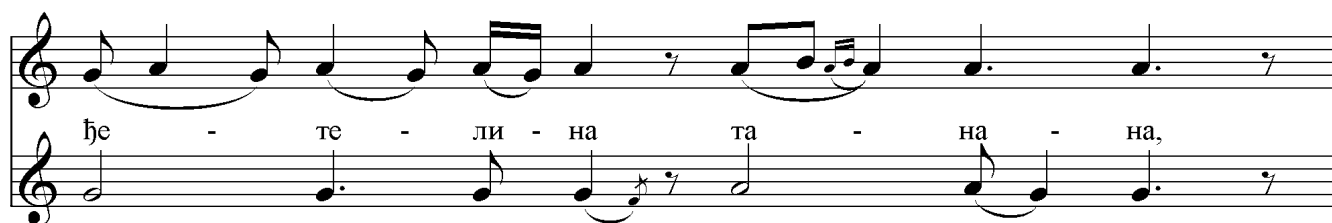
Не - што, не - што ме је ср - це за - бо -



- ље - ло, ср - це за - бо - ље - ло,



ђе - - те - ли - на та - на - на(ј),



ђе - те - ли - на та - на - на,



по - здра - ви ми дра - га - на(ј),



по - здра - ви ми дра - гог мо - га,

а ја о - до' за дру - го - га(ј).

Нешто, нешто ме је
 срце забољело, срце забољело,
ђетелина танана(ј),
ђетелина танана,
поздрави ми драгана(ј),
поздрави ми драгог мога,
 а ја одо' за другога.

Нешто ме је срце забољело,
 сјетило се ко га је вољео.

На исту мелодију се пева и текст:

Ја и драги под јабуку сјели,
дубок шанац копају,
ој, дубок шанац копају,
мени драгом не дају,
ој, прескочићу шанац тај,
 ти ме, драги, дочекај.

запис: Сања Ранковић

Још ме нико не пољуби, дико

Пригревица

$\text{♩} = 54$
solo

tutti

Још ме ни - ко, ој, још ме ни - ко
не по - љу - би, ди - ко.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a tempo marking of quarter note = 54 and a dynamic marking of 'solo'. The first system contains two measures: the first measure is marked 'solo' and the second 'tutti'. The lyrics are written below the notes. The second system continues the melody and lyrics. The score ends with a double bar line.

Још ме нико, ој,
још ме нико не пољуби, дико.

Још ме нико не пољуби, дико,
к'о што знају твоја уста мала.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila* (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske), пр. br. 2

Загри ме, драги, око струка

Пригревица

The image shows a musical score for the song 'Загри ме, драги, око струка'. It consists of two systems of music. The first system has a tempo marking of ♩ = 60. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'За - гр - ли ме, дра - ги, о - ко стру - ка, ја - во - ре,'. The second system has a tempo marking of ♩ = сса 76. The melody continues on the same staff. The lyrics are: 'ој, ја - во - ре, зе - лен бо - ре, зла - то мо - је.' The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments.

Загри ме, драги, око струка,
јаворе, ој, јаворе, зелен боре,
злато моје.

Загри ме, драги, око струка,
куд је твоја научила рука.
Далеко је моје лане доста,
преко воде која нема моста.
Лице моје, бјело па румено,
вјеруј, драги, да није љубљено.

запис: Сања Ранковић

Дођи, моје, и вечерас, мило

Пригревица

$\text{♩} = 60$
solo

tutti

До - њи, до - њи, мо - је, и ве - че - рас, ми - ло,
и ве - че - рас, ми - ло, ој, дје - вој - ко, ја - го - до(ј).

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 60. The piece starts with a 'solo' marking and a 'tutti' marking. The lyrics are written below the notes.

Дођи, дођи, моје, и вечерас, мило,
и вечерас, мило, ој, дјевојко, јагодо(ј).

Дођи, моје, и вечерас, мило,
давно ј' оно у недељу било.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila* (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske), pr. br. 5

Дању орем, ноћу код волова

Пригревица

$\text{♩} = 62$
solo

tutti

Да - њу о - рем, да - њу о - рем,

но - ћу код во - ло - ва, ој, дје - вој - ко,

ој, дје - вој - ко, дра - го јаг - ње мо - је.

Дању орем, дању орем, ноћу код волова,
ој, дјевојко, ој, дјевојко, драго јагње моје.

Дању орем, ноћу код волова,
никад с малом немам разговора.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 1

Пример 244

Љуб' ме, драги, с које 'оћеш стране

Пригревица

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. It is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 65. The score is divided into two systems. The first system starts with a 'solo' marking and features three triplet eighth notes in the vocal line. The second system starts with a 'tutti' marking and features three triplet eighth notes in the vocal line. The lyrics are written below the vocal line.

Љуб' ме, љуб' ме, дра - ги, с'ко - је 'о - ћеш стра - не,
све је, све је тво - је, ми - ло ја - ње мо - је.

Љуб' ме, љуб' ме, драги, с које 'оћеш стране,
све је, све је твоје, мило јање моје.

Љуб' ме, драги, с које 'оћеш стране,
све је твоје, мило јање моје.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 19

Пољуб', мала, медна уста моја

Рума

♩ = 54

По-љуб', ма-ла, мед на ус - та мо-ја, се-нек де, нек се не да,
не би смје-ла, ка-ра, ка - ра-ђоз, ђу-ле, фи-ле мој.

Пољуб', мала, медна уста моја,
сенеке де, неке се не да, не би смјела,
кара, карађоз, ђуле, филе мој.

Пољуб', мала, медна уста моја,
пољуб' моја, па оследи своја.
Нигде мене зора не увати,
већ на врати дјевојачка мати.

запис: Сања Ранковић

Пример 246

Другарице мила, не одај ме

Пригревица

$\text{♩} = 67$
solo

Дру - га - ри - це ми - ла, не о - дај ме,

tutti

ми - ла, не о - дај ме, дру - га - ри - це

ми - ла, не о - дај ме.

Другарице мила, не одај ме,
мила, не одај ме,
другарице мила, не одај ме.

Другарице мила, не одај ме,
одаћу ти све са срца тајне.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 14

Пример 247

Покошена(ј) ливадо(ј) зелена(ј)

Рума

♩ = сса 74

The musical score is written in 8/8 time. It consists of three systems of two staves each. The first system contains the lyrics 'По - ко - ше - на(ј) ли - ва - до(ј)'. The second system contains 'зе - ле - на(ј), по - ко - ше - на(ј),'. The third system contains 'Сми - ља - но дје - вој - ко(ј)'. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

По - ко - ше - на(ј) ли - ва - до(ј)

зе - ле - на(ј), по - ко - ше - на(ј),

Сми - ља - но дје - вој - ко(ј).

Покошена(ј) ливадо(ј) зелена(ј),
покошена(ј), Смиљано дјевојко(ј).

Покошена(ј) ливадо(ј) зелена(ј),
покошена(ј), а неосушена(ј).
Покосила три брата рођена,
осушила сестрица вољена.

запис: Сања Ранковић

Ој, Банијо, кад ћу доћи у те?

Пригревица

$\text{♩} = \text{сса } 67$

The musical score is written in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a whole note, a half note, and a quarter note. The lyrics 'Ој, Ба - ни - јо, јој, ој, Ба - ни -' are placed between the two staves. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melody with a quarter note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The lower staff continues the bass line with a quarter note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The lyrics 'јо, кад ћу до - ћи у те?' are placed between the two staves. The piece ends with a double bar line.

Ој, Ба - ни - јо, јој, ој, Ба - ни -

јо, кад ћу до - ћи у те?

Ој, Банијо, јој, ој, Банијо,
кад ћу доћи у те?

Ој, Банијо, кад ћу доћи у те,
да поновим моје старе путе.
Кад запјевам ја у гори сама,
гора јечи, драгом срце лијечи.
Да сам знала да ћу за сељака,
купила би' врећу опанака.

запис: Сања Ранковић

Ој, Банијо, док ти име траје

Рума

♩ = сса 71

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system shows the vocal line and a piano accompaniment line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The tempo is marked as quarter note = 71 bpm.

Ој, Ба - ни - јо, док ти и - ме тра - је, јој,

ој, Ба-ни-јо, док ти и - ме тра-је, јој, зо - ро мо - ја.

Ој, Банијо, док ти име траје,
јој, ој, Банијо, док ти име траје,
јој, зоро моја.

Ој, Банијо, док ти име траје
чуваћемо твоје обичаје.
На Банији једна гора има,
Шамарица, позната је свима.

запис: Сања Ранковић

Мене ћаћа сикирицом гура

Пригревица

The musical score is written in 8/8 time with a tempo of 76 bpm. It consists of three systems of music. The first system is marked 'solo' and features a vocal line with lyrics 'Ме - не ћа - ћа си - ки - ри - цом гу - ра,'. The second system is marked 'tutti' and features a vocal line with lyrics 'Цр - но - гор - ко, де - вој - ко,'. The third system features a vocal line with lyrics 'Цр - но - гор - чи - це мо - ја(j')'. The piano accompaniment is shown in a grand staff with two staves.

Мене ћаћа сикирицом гура,
Црногорко, девојко, Црногорчице моја (j').

Мене ћаћа сикирицом гура,
„Ај'мо, сине, да тражимо цура.“

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 10

КОРДУНАШКИ ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ

- *божићне песме (пр. бр. 251-252)*
- *чаројичка песма (пр. бр. 253)*
- *ускришња песма (пр. бр. 254)*
- *ђурђевданске песме (пр. бр. 255-256)*
- *жетелачке песме (пр. бр. 257-259)*
 - *прелска песма (пр. бр. 260)*
- *песма при чијању перја (пр. бр. 261)*
- *сватовске песме (пр. бр. 262-263)*
 - *песме уз игру (пр. бр. 264-270)*
 - *љубавне песме (пр. бр. 271-282)*
- *родољубиве песме (пр. бр. 283-287)*
 - *забавна песма (пр. бр. 288)*

Ој, Божићу, ал' идеш полако

Кљајићево

♩ = cca 62

The musical score is written in a single system with three systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as cca 62. The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the first two lines of the song. The second system contains the next two lines. The third system contains the final two lines. There are triplets and trills indicated in the score.

Ој, Бо - жи - ћу, ој, Бо - жи - ћу,
ал' и - - - деш по - ла - - - ко,
ал' и - - - деш по - ла - - - ко.

Ој, Божићу, ој, Божићу,
ал' идеш полако, ал' идеш полако.

Ој, Божићу, ал' идеш полако,
ја и драги волимо се јако.
Једва чекам то божићно коло,
да те видим мој гарави лоло.
Нема љепши' у години дана,
од Божића и до Ђурђевдана.

запис: Сања Ранковић

Пример 252

Ој, Божићу један у години

Инђија

♩ = 66

Ој, Бо - жи - ћу, је - дан у го - ди - ни,

ој, Бо - жи - ћу, је - дан у го - ди - ни.

The musical score is written in 8/8 time with a tempo of 66. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics 'Ој, Бо - жи - ћу, је - дан у го - ди - ни,' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics 'ој, Бо - жи - ћу, је - дан у го - ди - ни.' and piano accompaniment. There are triplets in the vocal line in both systems.

Ој, Божићу, један у години,
ој, Божићу, један у години.

Ој, Божићу један у години,
а ти, мала једна у родбини.

запис: Сања Ранковић

Добро јутро, добар дан

Кљајићево

$\text{♩} = 120$



До-бро ју-тро, до-бар дан, на ваш Бо-жић, Бож-ји дан, пред ку-ћом вам зе-лен бор,
зањ'при-ве-зан вра-нац коњ, на вран-чи-ћу сје-дал-це, на сје-дал-цу си-нак твој,
на син-ку ти сви-лен пас. Бо-љи ти је пош-тен глас и од Бо-га и од нас, нег'на син-ку
сви-лен пас, дај, газ-да, дај, ста-ри та-та чу-чу ви-на, ста-ра ма-ма ко-мад кру-ва,
а сна-ши-ца пов-је-сам-це, дје-вој-чи-це, ја-бу-чи-цу, дај, Бо-же, дај.

Добро јутро, добар дан,
на ваш Божић, Божји дан,
пред кућом вам зелен бор,
за њ' привезан вранац коњ.
На вранчићу сједалце,
на сједалцу синак твој,
на синку ти свилен пас.
Бољи ти је поштен глас
и од Бога и од нас,
нег' на синку свилен пас,
дај, газда, дај,
стари тата чучу вина,
стара мама комад крува,
а снашица повјесамце,
дјевојчице, јабучицу,
дај, Боже, дај.

запис: Сања Ранковић

Пример 254

Ја и драги волимо се тајно

Кљајићево

$\text{♩} = \text{сса } 63$

The musical score consists of two systems of two staves each. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bottom staff is a bass clef. The melody is written in the treble staff, and the lyrics are written below it. The first system contains the lyrics: 'Ја и дра - ги во - ли - мо се тај - но, ја'. The second system contains the lyrics: 'и дра - ги во - ли - мо се тај - но.' The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with a 'w' symbol indicating a wavy line or vibrato.

Ја и дра - ги во - ли - мо се тај - но, ја

и дра - ги во - ли - мо се тај - но.

Ја и драги волимо се тајно,
ја и драги волимо се тајно.

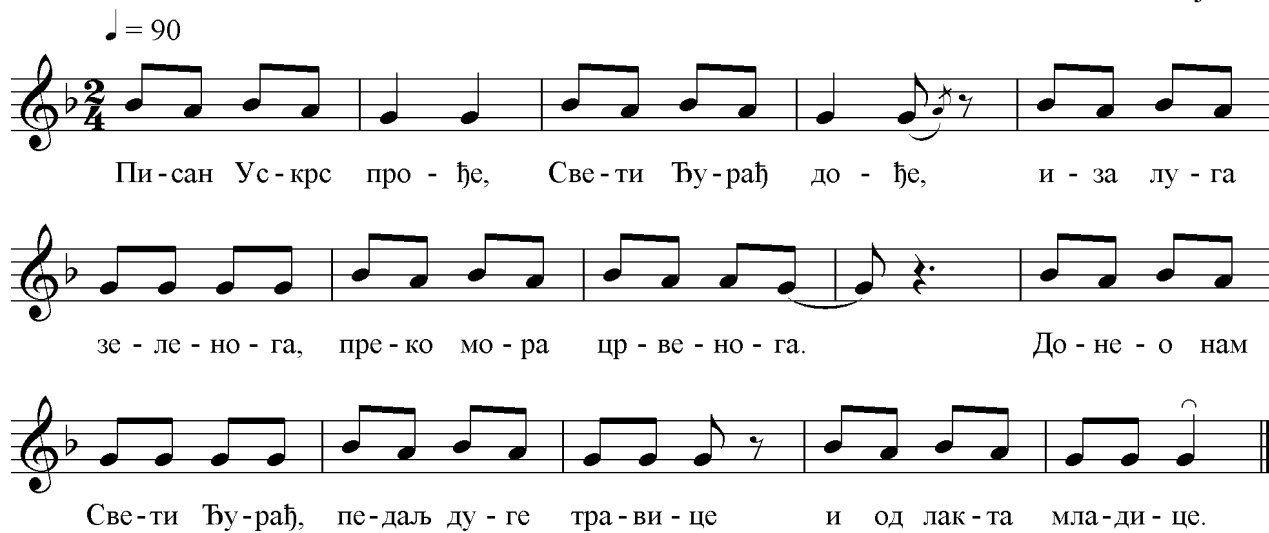
Ја и драги волимо се тајно,
од Ускрса знаће небо сјајно.

запис: Сања Ранковић

Писан Ускрс прође

Кљајићево

$\text{♩} = 90$



Пи-сан Ус-крс про-ђе, Све-ти Ђу-рађ до-ђе, и-за лу-га
зе-ле-но-га, пре-ко мо-ра цр-ве-но-га. До-не-о нам
Све-ти Ђу-рађ, пе-даљ ду-ге тра-ви-це и од лак-та мла-ди-це.

Писан Ускрс прође,
Свети Ђурађ дође,
иза луга зеленога,
преко мора црвенога.
Донео нам Свети Ђурађ,
педаљ дуге травице
и до лакта младице.

запис: Сања Ранковић

О Ђурђеву уранак се спрема

Чонопља

♩ = сса 73

Oj, o Ђур - Će - ву, јој, о Ђур -

- Će - ву у - ра - нак се спре - ма(ј).

Oj, o Ђурђеву,
јој, o Ђурђеву уранак се спрема(ј).

О Ђурђеву уранак се спрема,
ништа љепше од прољећа нема.
Цвјеће цвета, гора се зелени,
коло игра, младеж повилени.

запис: Сања Ранковић

Пример 257

Жањем жито, а драги ме гледа

Кљајићево

$\text{♩} = \text{cca } 58$

The musical score is written in a two-staff system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 'cca 58'. The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics 'Жа-њем жи-то, жа-њем жи-то, а дра - ги ме'. The second system contains the lyrics 'гле - да, а 3 дра - ги ме гле - да.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets in the second system.

Жањем жито, жањем жито,
а драги ме гледа, а драги ме гледа.

Жањем жито, а драги ме гледа,
приш'о би ми ал' му мајка не да.
Жањем жито и на уже слажем,
приђи, драги, да ти нешто кажем.

запис: Сања Ранковић

Газдарице, јел' готова јува?

Кљајићево

$\text{♩} = 100$

Газ-да-ри-це, газ-да - ри - це, јел'го-то - ва ју - ва? Газ-да-ри-це, газ-да - ри - це,
јел'го-то - ва ју - ва? А - ко ни - је дај нам кру-ва су-ва, дај нам кру-ва су - ва.

Газдарице, газдарице, јел' готова јува?
Газдарице, газдарице, јел' готова јува?
Ако није, дај нам крува сува,
дај нам крува сува.

Газдарице, јел' готова јува?
Ако није дај нам крува сува.
Газдарице, капу смо исплеле,
твоје жито данас смо пожелеле.

Љубомир Вујчин, „Народне игре Срба из Кордуна“, стр. 76
запис: Сања Ранковић

Жањем жито, а мој драги веже

Чонопља

$\text{♩} = 60$

Жа-њем жи-то, жа-њем жи-то, а мој дра-ги ве - же, жа-њем жи-то, жа-њем жи-то,

а мој дра-ги ве - же, жа-њем жи-то, ај, а мој дра - ги ве - же.

Жањем жито, жањем жито, а мој драги веже,
жањем жито, жањем жито, а мој драги веже,
жањем жито, ај, а мој драги веже.

Жањем жито, а мој драги веже,
чини ми се да он слабо стеже.
Жањем жито па га лепо слажем,
дођи драги да ти нешто кажем.

запис: Сања Ранковић

Вечерас је ово моје прело

Кљајићево

$\text{♩} = 75$

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of two staves each. The first system has a tempo marking of quarter note = 75. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system contains four measures of music. The second system also contains four measures. The lyrics are written below the vocal line.

Ве-че-рас је о - во мо - је пре - ло, о - во мо - је
пре - ло, ве - че - рас је о - во мо - је пре - ло.

Вечерас је ово моје прело,
ово моје прело,
вечерас је ово моје прело.

Вечерас је ово моје прело,
дођи, драги, да буде весело.
Дођи, драги, вечерас на прело,
па ћеш љубит' моје лице бело.

запис: Сања Ранковић

Чијам перје, мислим да је трава

Кљајићево

Чи-јам пер - је, мис-лим да је тра-ва, мис-лим да је
тра - ва, чи-јам пер - је, мис - лим да је тра - ва.

Чијам перје, мислим да је трава,
мислим да је трава,
чијам перје, мислим да је трава.

Чијам перје, мислим да је трава,
сретан био ко на перју спава.
Мило ми је чијање и прело
и чијање ће долази јање.

запис: Сања Ранковић

Ево зоре, ево бјела данка

Кљајићево

♩ = сса 58

The musical score is written on two systems of staves. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a tempo marking of quarter note = 58. The melody includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a fermata over a note. The lyrics 'Е - во зо - ре, е - во зо - ре, е - во' are written below the notes. The piano accompaniment line starts with a bass clef and provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics 'бје - ла дан - ка, е - во бје - ла дан - ка.' and ends with a double bar line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and concludes with a double bar line.

Е - во зо - ре, е - во зо - ре, е - во

бје - ла дан - ка, е - во бје - ла дан - ка.

Ево зоре, ево зоре,
ево бјела данка, ево бјела данка.

Ево зоре, ево бјела данка,
растаје се јединка и мајка.
Мила мајко, отвори капију,
водимо ти снају најмилију.
Мила мајко, отвори нам врата,
водимо ти снају, сва од злата.

запис: Сања Ранковић

Пример 263

Жен' ме ћале, удаје се Мира

Кљајићево

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked with a quarter note equal to 96 (♩ = 96) for the first part and 57 (♩ = 57) for the second part. The lyrics are written below the vocal line.

Жен' ме ћа - ле у - да - је се Ми - ра, у - да - је се
Ми - ра, жен' ме ћа - ле, у - да - је се Ми - ра.

Жен' ме, ћале, удаје се Мира,
удаје се Мира,
жен' ме, ћале, удаје се Мира.

Жен' ме, ћале, удаје се Мира,
она моје болно срце дира.
Жен' ме, ћале, удаје се Мара,
вади моје срце из њедара.
Ја не тражим од никога дара,
само желим да ме љуби Мара.

запис: Сања Ранковић

Паун пасе, трава расте

Кљајићево

$\text{♩} = 108$

Па-ун па - се, тра-ва рас-те, па-ун треп - ти да по - ле - ти.
 На чи - је ће по-ље пас-ти, чи-је зла - то об-љу - би-ти.
 Би - рај, би - рај, па - у - не, ко - га те - би дра - го,
 Па - ун љу - би пау - ни - цу по сто - ти - ну пу - та,
 са - мо не - мој о - но - га ко - га не - маш пра - во.
 да не бу - де па - у - ни - ца на па - у - на љу - та.

Паун пасе, трава расте,
 паун трепти да полети,
 на чије ће поље пасти,
 чије злато обљубити.
 Бирај, бирај пауне,
 кога теби драго,
 само немој онога
 кога немаш право.
 Паун љуби пауницу
 по стотину пута
 да не буде пауница
 на пауна љуга.

Љубомир Вујчин, „Народне игре Срба из Кордуна“, стр. 52
 запис: Сања Ранковић

Ал' је лепо љубит' уз тарабу

Инђија

♩ = сса 86

Ал' је ле-по љу-бит' уз та-ра-бу, ал' је ле-по љу-бит' уз та-ра-бу, ср-це ку-ца,

а та-ра-ба пу-ца, ср-це ку-ца, а та-ра-ба пу-ца, и, ју, ху, ху!

Ал' је лепо љубит' уз тарабу,
 ал' је лепо љубит' уз тарабу,
 срце куца, а тараба пуца,
 срце куца, а тараба пуца, и, ју, ху, ху!

Ал' је лепо љубит' уз тарабу,
 срце куца, а тараба пуца.
 Од љубави не болује свако,
 само онај ко се воли јако.
 Мала моја, ко ти робу кроји,
 кад на теби тако лепо стоји.
 Мала моја, лепога си кроја,
 мајстор био ко те направио.

запис: Сања Ранковић

Ко ће тебе траво косит'

Инђија

♩ = 60

Ко ће те - бе тра во ко - сит', кад ја мо - рам пуш-ку но- сит', тра - во,

тра - во зе - ле - на, тра - во, тра - во зе - ле -

♩ = 78

на. Мје-се - чи - на, по - мр - чи - на, сви - ју о - сам да - на,

а ја јад-на, а ја јад-на у не-де-љу са - ма. Ма-ло ја, ма-ло ти,

па ће - мо се во - ље - ти, цје - ло врје - ме ја и ти.

Ко ће тебе траво косит',
кад ја морам пушку носит',
траво, траво зелена,
траво, траво зелена.
Мјесечина, помрчина, свију осам дана,
а ја јадна, а ја јадна у недељу сама,
мало ја, мало ти, па ћемо се вољети,
цјело врјеме ја и ти.

Ко ће тебе траво косит',
кад ја морам пушку носит',
траво, траво зелена.
Ко ће тебе мајко хранит',
кад ја морам земљу бранит',
мајко, мајко рођена.
Ко ће тебе љубо љубит',
кад ја морам војску служит',
љубо, љубо љубљена.

запис: Сања Ранковић

О, мој Миле, медени

Кљајићево

♩ = 88

The image shows a musical score for the song 'O, moj Mile, medeni'. It consists of two staves of music. The first staff is the vocal line, and the second staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 88. The lyrics are written below the notes.

О, мој Ми - ле, ме - де - ни, што те мај - ка не же - ни?

О, мој Ми - ле, ме - де - ни, што те мај - ка не же - ни?

О, мој Миле, медени,
што те мајка не жени?
О, мој Миле, медени,
што те мајка не жени?

О, мој Миле, медени,
што те мајка не жени?
Жениће те с јесени
кад настану кестени.
Кестени звече,
Милу цуре неће.
Ако неће ниједна,
'оће Ката вриједна.
Играј, коло, обори,
нек' се пјесма заори.

Љубомир Вијчин, „Народне игре Срба из Кордуна“, стр. 53
запис: Сања Ранковић

Ој, бећарац, плете ти се ланац

Кљајићево

♩ = cca 71

Ој, бе-ћа-рац, пле-те ти се ла-нац, ој, бе-ћа-рац, пле-те ти се ла-нац,

нек се пле-те, ни-је бе-ћар де-те, нек' се пле-те, ни-је бе-ћар де-те.

Ој, бећарац, плете ти се ланац,
 ој, бећарац, плете ти се ланац,
 нек' се плете, није бећар дете,
 нек' се плете, није бећар дете.

Ој, бећарац, плете ти се ланац,
 нек' се плете, није бећар дете.
 Што бећара у срце удара
 литра вина и дјевојка фина.
 Бећар био па сам остарио,
 па ме стара не воле бећара.
 Ја кроз село, цјело село спава,
 само ми се моја драга јавља.
 Што би село да није бећара,
 спавало би с вечера до дана.

запис: Сања Ранковић

Пример 269

Ступни ногом, јесил' жена

Инђија

♩ = 128

Ступ-ни но - гом, је - сил' же - на, под то - бом је цр - на зем - ља.

О-ја, ја, о-ја, ја, ве-сел ло-ла па и ја, о-ја, ја, о-ја, ја, ве-сел ло-ла па и ја.

Ступни ногом, јесил' жена,
под тобом је црна земља.
Оја, ја, оја, ја, весел лола па и ја,
оја, ја, оја, ја, весел лола па и ја.

Ступни ногом, јесил' жена,
под тобом је црна земља.
Глете људи ће се двоје љуби,
преко плота, није и' срамота.
Моја мама бећаруша била,
па је мене бећара родила.

запис: Сања Ранковић

Гори шума, гори боровина

Кљајићево

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment line on a bass clef staff. The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the last two lines. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Го - ри шу - ма, го-ри бо-ро-ви - на, о - де ма - ла на-ша ла-до-ви - на,

го - ри шу - ма, го-ри бо-ро-ви - на, о - де ма - ла на-ша ла-до-ви - на.

Гори шума, гори боровина,
оде мала наша ладовина.
Гори шума, гори боровина,
оде мала наша ладовина.

Гори шума, гори боровина,
оде мала наша ладовина.
Није мени жао боровине,
већ ми жао наше ладовине.
Игра моја шубара на глави,
а ја с малом по зеленој трави.
Ватајте се цурице до мене
док се њесу поватале жене.

запис: Сања Ранковић

Пример 271

Што ћу, Боже, с' очима

Кљајићево

♩ = 92

тамбура

глас

тамбура

8 Што ћу, Бо - же, с'о - чи - ма, до - па - ле се мом - ци - ма,

8 до - па - ле се два - ма, тре - ма, а ја још ма - ле (на)

8 до - па - ле се два - ма, тре-ма, а ја још ма - ле - е - (на)

tr

Што ћу, Боже, с' очима, допале се момцима,
допале се двама, трема, а ја још мале(на),
допале се двама, трема, а ја још мале(на).

Што ћу, Боже, с' очима, допале се момцима,
допале се двама, трема, а ја још малена.
Види, мајко, ено га, јаши коња белога,
под копитом трава вене, дај му мајко мене.
Зелени се тратина, цура момка пратила,
пратила га до пол башче, па напаћка пашче.
Зелени се шикара, лијеп ли је Никола,
још је љепши мали Стево, чешља косу љево.

Јелена Поповић, *Тамбура двожица у музичкој традицији Кордунаша у Кљајићеву*, пр. бр. 5

Остави ме мала јао, јао

Кљајићево

♩ = 98

глас

тамбура

О - ста - ви ме ма - ла ја - ој,

ја - о, о - ста - ви

ме ма - ла ја - о, ја - (о)

О - ста - ви ме би - ће не ком

жа - о,

о - ста ви ме

би - ће не - ком жа - (о)

тамбура

Остави ме мала, јао, јао,
 остави ме мала, јао ја(о),
 остави ме, биће неком жао,
 остави ме, биће неком жа(о).

Остави ме мала, јао, јао,
 остави ме, биће неком жао.
 Кордун мали и Петрова гора,
 док је свјета спомињат' се мора.
 Шором идем, а све село спава,
 само ми се моја маћа јавља.

Јелена Поповић, Тамбура двојница у музичкој традицији Кордунаша у Кљајићеву, пр. бр. 2

Мала моја, сунце иза горе

Кљајићево

$\text{♩} = 58$

Ma - ла мо - ја, ма - ла мо - ја, сун - це

и - за го - ре, сун - це и - за го - ре.

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 58. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the notes. The second system continues the melody and piano accompaniment, ending with a double bar line.

Мала моја, мала моја,
сунце иза горе, сунце иза горе.

Мала моја, сунце иза горе,
кад ћеш моје да обасјаш зоре.
Мала моја, потоци жуборе,
и о нашој љубави говоре.

запис: Сања Ранковић

Зелени се од шуме

Кљајићево

$\text{♩} = \text{сса } 57$

Зе - ле - ни се од шу - ме, и - де мо - мак од

ку - ће, и - де мо-мак ал' не пје-ва,

ваз-да сре-ће не - ма, и - де мо-мак

ал' не пје-ва ваз-да сре - ће не - ма.

Зелени се од шуме,
иде момак од куће,
иде момак, ал' не пјева,
вазда среће нема.

Зелени се од шуме,
иде момак од куће,
иде момак, ал' не пјева,
вазда среће нема.

Зелени се, зелени
и у гори јелени.
У гори су три јелена
момка нежењена.

запис: Сања Ранковић

Да зна мати шта ја знам

Кљајићево

$\text{♩} = \text{сса } 57$

Да зна ма - ти што ја знам, тук - ла би ме

сва - ки дан. Тук - ла би ме сва - ке у - ре,

што ја љу-бим цу - ре, тук - ла би ме

сва - ке у - ре, што ја љу-бим цу - ре.

Да зна мати шта ја знам
 тукла би ме сваки дан.
 Тукла би ме сваке уре,
 што ја љубим цуре.
 Тукла би ме сваке уре,
 што ја љубим цуре.

Да зна мати шта ја знам
 тукла би ме сваки дан.
 Тукла би ме сваке уре,
 што ја љубим цуре.
 Што ћу мати од јада
 срце ми се распада,

распада се на комаде
 за дјевојке младе.
 Ала волим очице,
 гараве девојчице.
 Ала волим очи њене,
 кад гледају мене.

Пример 276

Кад ти видим на прегачи ресе

Чонопља

$\text{♩} = 88$
solo

The musical score is written in 8/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in Cyrillic: 'Кад ти ви-дим, кад ти ви-дим на пре - га - чи ре - се, на пре - га - чи ре - се.' The piano accompaniment consists of a bass line and a treble line. The score includes dynamic markings 'solo' and 'tutti', a tempo marking of 88 bpm, and various musical notations such as slurs, accents, and a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Кад ти ви-дим, кад ти ви-дим на пре - га - чи ре - се,
на пре - га - чи ре - се.

Кад ти видим, кад ти видим
на прегачи ресе, на прегачи ресе.

Кад ти видим на прегачи ресе,
срце ми се у грудима тресе.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila* (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske), pr. br. 23

Пјевај грло, не дај срцу јада

Чонопља

♩ = cca 76
solo

Пје - вај гр - ло, пје - вај гр - ло, не дај ср - цу ја - да,

tutti

пје - вај гр - ло, пје - вај гр - ло, не дај ср - цу ја - да,

пје - вај гр - ло, ај, не дај ср - цу ја - да.

Пјевај грло, пјевај грло, не дај срцу јада,
пјевај грло, пјевај грло, не дај срцу јада,
пјевај грло, ај, не дај срцу јада.

Пјевај грло, не дај срцу јада,
имаћеш се наплакати када.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila* (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske), pr. br. 13

Кад запјевам овако малена

Инђија

♩ = 66

Кад за - пје - вам о - ва - ко ма - ле - на, о - ва - ко ма - ле - на,

ле - на, кад за - пје - вам о - ва - ко ма - ле - на.

Кад запјевам овако малена,
овако малена,
кад запјевам овако малена.

Кад запјевам овако малена,
потекла би суза из камена.
А из твога ока драги неће,
што ме младу остави без среће.

запис: Сања Ранковић

Дај ми, Боже, оно што се може

Инђија

♩ = сса 66

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. There are then two triplet groups of eighth notes, each marked with a '3' and a wavy line. The lyrics 'Дај ми, Бо - же, о - но што се мо - же, о - но што се' are written below the notes. The piano accompaniment starts with a whole rest, followed by a dotted quarter note G3, a dotted quarter note A3, and a dotted quarter note Bb3. The second system continues the vocal line with a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lyrics 'мо - же. Дај ми, Бо - же, о - но што се мо - же.' are written below. The piano accompaniment continues with a dotted quarter note G3, a dotted quarter note A3, and a dotted quarter note Bb3. The piece ends with a double bar line.

Дај ми, Бо - же, о - но што се мо - же, о - но што се
мо - же. Дај ми, Бо - же, о - но што се мо - же.

Дај ми, Боже, оно што се може,
оно што се може.
Дај ми, Боже, оно што се може.

Дај ми, Боже, оно што се може,
малу дику, немој превелику.

запис: Сања Ранковић

Види ти се мала на очима

Кљајићево

♩ = 72

The musical score is written in a two-staff system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The tempo is marked as ♩ = 72. The lyrics are written below the vocal line. The first system of music covers the first two lines of lyrics. The second system covers the next two lines. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, often using chords and moving lines.

Ој, види ти се, ој,
види ти се мала на очима.

Види ти се мала на очима
да у њима живе ватре има.
Стао лола на четири шора,
лупа главу на коју ће страну.

запис: Сања Ранковић

О, мој драги, драгане

Ињђија

♩ = 80 ♩ = 75

О, мој дра - ги, дра-га- не, ски-дај ру - ке са ме-не,

ски - дај ру - ке, не-маш пра - во, док се не вјен - ча - мо.

Ски - дај ру - ке, не - маш пра - во, док се не вјен - ча - мо.

О, мој драги, драгане,
скидај руке са мене,
скидај руке, немаш право,
док се не вјенчамо.
Скидај руке, немаш право,
док се не вјенчамо.

Ој, мој драги, драгане,
скидај руке са мене,
скидај руке, немаш право,
док се не вјенчамо.
О, мој драги, ал' си лијеп,
са куће ти пао цреп,
са прозора пала боја,
мангупчино моја.

Алај ми је, па ми је

Инђија

♩ = 55

А-лај ми је, па ми је, ни - ко не зна шта ми је,
ни - ко не зна шта ме бо - ли, са - мо ко ме во - ли,
ни - ко не зна шта ме бо - ли, са - мо ко ме во - ли.

Алај ми је, па ми је,
 нико не зна шта ми је.
 Нико не зна шта ме боли,
 само ко ме воли.
 Нико не зна шта ме боли,
 само ко ме воли.

Алај ми је, па ми је,
 нико не зна шта ми је.
 Нико не зна шта ме боли,
 само ко ме воли.
 Ала мене боли зуб
 оставља ме мој голуб.
 Нека, нека ме оставља,
 бољи ми се јавља.
 Дођи драги довече,
 биће топле погаче.
 Испекла је моја нана
 већ годину дана.

Запјевајмо, само нек' је гласно

Чонопља

♩ = 75

Музички нотни запис са два система. Први систем садржи две стазе: горња стаза је мелодичка линија у треморном кључу са ритмом од 75 удараца по минути, док доња стаза представља басову линију. Текст је подиљен на две групе: 'За - пје - вај - мо, са - мо нек' је гла - сно,'. Други систем такође садржи две стазе са мелодијом и басом, са текстом 'за - пје - вај - мо, са - мо нек' је гла - сно.'.

За - пје - вај - мо, са - мо нек' је гла - сно,

за - пје - вај - мо, са - мо нек' је гла - сно.

Запјевајмо, само нек' је гласно,
запјевајмо, само нек' је гласно.

Запјевајмо, само нек' је гласно,
нек' се знаде Кордунаши да смо.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 24

Залајала куја више Слуња

Чонопља

$\text{♩} = 116$
solo

За - ла - ја - ла ку - ја ви - ше Слу - ња, на При - мор - ју

tutti

о - па - зи - ла ву - ка, ој.

Пер - ја - то рас - пер - ја - то, гра - на - то раз - гра - на - то,

ма - ли Ра - де ко - ло во - ди, за њим ма - ла ле - по хо - ди,

дје - вој - ко, ше - ћер ја - бу - ко,

дје - вој - ко, ше - ћер ја - бу - ко.

Залајала куја више Слуња,
на Приморју опазила вука, ој.
Перјато расперјато,
гранато разгранато,
мали Раде коло води,
за њим мала лепо ходи,
дјевојко, шећер јабуко,
дјевојко, шећер јабуко.

Залајала куја више Слуња,
на Приморју опазила вука.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkane, pjesmo moja mila (ojkanje - savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*, pr. br. 25

Пример 285

Ој, Војнићу, на четири моста

Кљајићево

♩ = 75

The musical score is written on two systems of staves. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The vocal line begins with a tempo marking of ♩ = 75. The lyrics are: "Ој, Вој - ни - ћу, на че - ти - ри мо - ста, на че -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics: "ти - ри мо - ста, ој, Вој- ни - ћу, на че - ти - ри мо - ста." The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

Ој, Војнићу, на четири моста,
на четири моста,
ој, Војнићу, на четири моста.

Ој, Војнићу на четири моста,
у теби је девојака доста.
Љепи момци, а још љепше снаше,
погледајте наше Кордунаше(ј).

запис: Сања Ранковић

Пример 286

Ој, Кордуну, док ти име траје

Инђија

♩ = сса 65

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line begins with a quarter note 'Ој,' followed by eighth notes 'ој, Кор - ду - ну,' and then another quarter note 'ој,' followed by eighth notes 'ој, Кор -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with eighth notes 'ду - ну,' followed by quarter notes 'док ти' and eighth notes 'и - ме тра - је.' The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score ends with a double bar line.

Ој, ој, Кор - ду - ну, ој, ој, Кор -
ду - ну, док ти и - ме тра - је.

Ој, ој, Кордуну, ој,
ој, Кордуну, док ти име траје.

Ој, Кордуну, док ти име траје
чуваћемо твоје обичаје.

запис: Сања Ранковић

Ој, Мочила, село испод стране

Инђија

♩ = 57

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with a triplet of eighth notes. The lyrics are: Ој, Мо-чи-ла, ој, Мо-чи-ла, се-ло ис-под. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with lyrics: стра-не, се-ло ис-под стра-не. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The piece ends with a double bar line.

Ој, Мочила, ој, Мочила,
село испод стране,
село испод стране.

Ој, Мочила, село испод стране,
у теби се гоји моје лане.

запис: Сања Ранковић

Ајде, побро, да га зарозгамо

Чонопља

♩ = сса 73

Ај-де, по - бро, да га за-роз-га - мо, још о - да - вно за-роз-га-ли н'јес - мо,

ти по-тег - ни, а ја ћу по-ву - ћи, да ви-ди-мо о-ће-мо-ли мо - ћи.

Ој.

Пер - ја - то рас-пер - ја - то, гра - на - то раз-гра - на - то. Ма - ли Ра - де

ко - ло во-ди, за њим ма - ла ље - по хо - ди, дје - вој - ко,

ше-ћер ја - бу - ко, дје - вој - ко, ше-ћер ја - бу - ко.

Ајде, побро, да га зарозгамо,
још одавно зарозгали нјесмо.
Ти потегни, а ја ћу повући,
да видимо оћемо ли моћи.
Ој, перјато расперјато,
гранато разгранато.
Мали Раде коло води,
за њим мала љепо ходи,
дјевојко, шећер јабуко,
дјевојко, шећер јабуко.

Ајде, побро, да га зарозгамо,
још одавно зарозгали нјесмо.
Ти потегни, а ја ћу повући,
да видимо оћемо ли моћи.

запис: Сања Ранковић

АЗБУЧНИ РЕГИСТАР КАЗИВАЧА ПРЕМА МЕСТИМА ИСТРАЖИВАЊА

Апатин

Ђука Грујић рођ. Танкосић, 1941. године у селу Дуго Поље (близу Срба), а досељена у Апатин 1945. године; Мирјана Лончаревић рођ. Десница 1967. године, у Апатину (отац јој је из села Куловац, а мајка из села Небљуси у Лици); Љубица Бурсаћ рођ. Пиплица 1954. године, у Доброселу (код Доњег Лапца), а досељена због удаје 1975. године; Мира Чанковић рођ. 1964. године, у селу Могорић (општина Госпић), а досељена 1978. године ради школовања; Соња Тодоровић рођ. Мркобрада 1953. године, у Апатину (њени родитељи су Личани досељени из села Мекињар у Лици); Мира Буквић рођ. Јованић, 1946. године у Суботици (њени родитељи су Личани); Савка Вебер рођ. Медић 1951. године, у Апатину (одрасла је у Лици, али се након школовања поново преселила у Апатин).

Банатско Карађорђево

Илија Дроњак, рођ. 1933. године у Банатском Карађорђевоу (родитељи су му колонизовани из Лике након Првог светског рата); Милан Саватовић, рођ. 1941. године у Банатском Карађорђевоу (родитељи су му колонизовани из Лике након Првог светског рата); Душан Чубрило, рођ. 1938. године у Банатском Карађорђевоу (родитељи су му колонизовани из Лике након Првог светског рата); Јован Манојловић, рођ. 1962. године у селу Омсица (општина Грачац у Лици, Хрватска), а досељен 1995., након распада бивше СФРЈ.

Банатско Ново Село

Радован Дејановић, рођ. 1969. године у селу Трамошња (општина Сански Мост, Босна), досељен 1990. године из економских разлога; Мирослав Шкрбић, рођ. 1963. године у Кикинди (његови родитељи су досељени из околине Мркоњић Града и Босанског Петровца); Драженко Ђоковић рођ. 1966. године у селу Медна (Мркоњић Град), а доселио се 1988. године из економских разлога.

Бач

Вукосава Митровић рођ. Бодирожа 1947. године, у селу Трамошња (општина Сански Мост, а досељена у Бач 1967. године; Милица Јовин рођ. Кецман 1982. године у Новом Саду (живела у Челареву до удаје, а тренутно је настањена у Обровцу), родитељи су пореклом из околине Босанског Петровца; Вида Кондић рођ. Гогих 1949. године, у селу Трамошња (општина Сански Мост), а досељена у Бач 1974. године; Станка Арсенин рођ. Гогих 1959. године, у селу Трамошња (општина Сански Мост), а у Бач досељена 1974. године; Јелена Дајић рођ. 1995. године, у Новом Саду, а настањена у Бачу (води порекло од досељеника из околине Новог Града и Билеће); Сара Чалић, рођена 1995. године у Новом Саду (отац јој је из Далмације, а мајка из Велике Рујиске у Босни); Александра Дробац, рођена 1984. године у Новом Саду (очеви родитељи су досељеници из Босне, досељени у Бач колонизацијом 1946. године); Љубица Билбија, рођена 1992. године у Новом Саду (њени родитељи су родом из Босне); Маријана

Михајловић, рођена 1984. године у Новом Саду (мајка јој је пореклом из околине Санског Моста, а отац из Далмације); Слободанка Црномарковић, рођена 1993. године у Новом Саду (отац је пореклом из околине Кључа, а мајка из Мркоњић Града у Босни); Бранкица Ћулибрк, рођена 1992. године у Новом Саду (мајка јој је пореклом из села Дабар код Санског Моста, а отац из околине Новог Града у Босни); Снежана Ољача, рођена 1996. године у Новом Саду (очеви родитељи су из околине Санског Моста); Славица Јуришић, рођена 1984. године у Бачу (мајка је пореклом са Мањаче, а отац са Баније); Александра Илић, рођена 1995. године у Новом Саду (порекло мајке је из околине Босанског Петровца, а отац из околине Новог Града у Босни); Тања Митић, рођена 1992. године у Новом Граду (родитељи су јој рођени на Банији).

Бачки Брестовац

Исо Дотлић, рођен 1935. године у Титовој Кореници, а досељен 1958. године из економских разлога; Ђорђе Радаковић, рођен 1958. године у Бачком Брестовцу (његови родитељи су из Лике, досељени 1948. године колонизацијом); Миленко Векић, рођен 1967. године у Србу, досељен 1995. године; Драган Јелић, рођен 1957. године у Кључу, а досељен након грађанског рата у бившој СФРЈ; Мане Вукмировић, рођен 1939. године у селу Љубово (Лика), а досељен 1991. године; Дарко Лончар, рођен 1993. године у Сомбору.

Бачки Грачац

Женска певачка група:

Мира Мандић рођ. Бандић, 1954. године у Грачацу; Душанка Павлица рођ. Тојагић, 1934. године у селу Дерин Гај (Лика); Радојка Матошин рођ. Познић, 1932. године у селу Омсица; Душанка Самарџија рођ. Мирчета, 1935. године у Грачацу (Лика); Душанка Драгишић рођ. Плећаш, 1937. године у селу Мазин (Лика); Радојка Ћалић рођ. Олујић, 1941. године у селу Кијани (Лика); Вукосава Драгосавац рођ. Игњић, 1944. године у селу Човић Поље (Лика); Вера Крајиновић рођ. Кртинић, 1946. године у Лици.

Мушка певачка група:

Душан Бркљач, рођен 1934. године у селу Томин Гај (Лика); Јован Личина, рођен 1950. године у Бачком Грачацу; Владо Гутеша, 1946. године у Бачком Грачацу; Драган Јелић, рођ. 1957. године у Кључу, а досељен у Бачки Грачац 1961. године; Раде Ђукић, рођ. 1948. године у селу Курјак у Лици, а досељен у Бачки Грачац 1995. године.

Врбас

певачи пореклом из Пиве:

Ђорђије Пјешчић, рођ. 1929. године у селу Равно (општина Плужине у области Пива, Црна Гора), досељен колонизацијом 1945. године; Зоран Самарџић, рођ. 1968. године у Врбасу (родитељи су му досељени из Никшића у Црној Гори); Миљан Вујовић, рођ. 1979. године у Врбасу (родитељи су му досељени из околине Никшића колонизацијом након Другог светског рата); Живко Милетић, рођ. 1960. године у селу Плужине (општина Плужина у Црној Гори), а досељен 1981. године из економских разлога; Драгица Радовић рођ. 1959. године у Врбасу (родитељи досељени из Пиве у Црној Гори након Другог светског рата).

Певачка група „Велебитски враголани“:

Душан Љубичић-Мијић, рођ. 1951. године у Крупи, општина Обровац (Далматинска загора, Хрватска), а досељен у Врбас 1966. године ради школовања; Раде Љубичић, рођ. 1949. године у Крупи (Хрватска), а досељен 1995. након прогона српског становништва из Хрватске у војној интервенцији „Олуја“; Драган Жигић, рођ. 1952. године у селу Рачић (Бихаћ у Босни), а досељен након грађанског рата у бившој СФРЈ.

Гајдобра

Група из Гајдобре:

Владимир Шушић, рођен 1968. године у Бачкој Паланци, живи у Гајдобри; Владимир Бајић, рођ. 1969. године, живи у Новом Саду, отац је из Дрвара, а мајка са Кордуна; Ђорђе Штрбац, рођен 1952. године у Бос. Крупи, живи у Гајдобри; Николић Вељко, рођ. 1966. године у Приштини, а у Новом Саду живи од 1968. године; Шушућ Бранимир, рођен 1978. године у Новом Саду, живи у Футогу; Владимир Појужина, рођен 1984. године у Новом Саду, живи у Гајдобри, отац је из Невесиња.

Инђија

Драга Радомиловић Калић, рођена 1948. године у Великој Кладуши (живела је у Слуњу), а досељена у Инђију 1995. године, после ратних сукоба у бившој СФРЈ; Бранка Булић рођ. Ловрић, 1958. године у Карловцу (Кордун), а досељена 1991. године услед грађанског рата у бившој СФРЈ; Ранка Батало, рођена 1951. године у селу Слушњица (општина Слуњ, Кордун), а досељена после грађанског рата у бившој СФРЈ, 1995. године; Ката Батало, рођена 1951. године у селу Слушњица (општина Слуњ, Кордун), а досељена после грађанског рата у бившој СФРЈ, 1995. године; Марија Свилар рођена Дошен, 1948. године у селу Брезовац (општина Слуњ, Кордун), а досељена 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ: Невенка Дивјак рођена Црнковић, 1953. године у Слуњу, а досељена 1995. године у време грађанског рата у бившој СФРЈ; Ранка Мартиновић рођена Матијевић, 1950. године у селу Мала Црквина (општина Крњак), а досељена 1995. године након грађанског рата у бившој СФРЈ; Драгица Шпановић рођена Новковић, 1954. године у Војнићу (Кордун), а досељена 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ; Зорка Ивошевић рођена Мтијевић, 1954. године у селу Мала Црквина (општина Крњак, Кордун), а досељена 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ; Љубица Матијевић рођена Ћорић, 1950. године у селу Бјелник (општина Петриња, Банија), а досељена 1996. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ.

Мушка певачка група:

Божо Фуштар, рођен 1954. године у Војнићу (Кордун), а досељен 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ; Славко Куколеча, рођен 1952. године у Вировитици (Кордун), а досељен 1992. године у време грађанског рата у бившој СФРЈ; Милош Јовић, рођен 1948. године у селу Кнежевић Коса (општина Војнић, Кордун), а досељен 1996. године након грађанског рата у бившој СФРЈ; Милић Кукић, рођен 1939. године у селу Мочила (општина Слуњ, Кордун), а досељен 1963. године из економских разлога; Млађан Марко, рођен 1947. године у селу Маљевац (општина Слуњ), а досељен 1968.

године из економских разлога; Милан Лукић, рођен 1946. године у селу Пашин Поток (општина Слуњ, Кордун), а досељен 1955. године из економских разлога; Никола Кукић, рођен 1940. године у селу Мочила (општина Слуњ, Кордун), а досељен 1965. године из економских разлога; Ђуро Ралић, рођен 1929. године у селу Мочило (општина Слуњ, Кордун), а досељен 1991. године, у време грађанског рата у бившој СФРЈ; Јанко Обрадовић, рођен 1939. године у селу Маљевац (општина Слуњ, Кордун), а досељен 1995. године након грађанског рата у бившој СФРЈ.

Клек

женска група певача:

Биљана Руић, рођена 1967. године у Зрењанину; Мирјана Тарана рођ. Кисић, 1965. године у Никшићу (њени родитељи су се из Љубиња преселили у Клек 1987. године; Мирка Кешел, рођена 1991. године у Зрењанину (њен отац је из Невесиња, а мајка из Љубиња);

Дурсун Рајко, рођ. 1937. године у Љубомиру код Требиња, а досељен у Клек 1945. године за време колонизације; Ђурић Милан, рођ. 1967. године у Зрењанину, а живи у Клеку (његови родитељи су досељени из околине Требиња); Ђурић Југослав, рођен 1969. године у Клеку (родитељи су досељени из околине Требиња); Милорад Бажин, рођ. 1948. године у околини Требиња, а досељен 1970. године због женидбе; Милинковић Томислав, рођ. 1950. године у Клеку (његови родитељи су дошли као колонисти након Другог светског рата); Пеко Бокић, рођ. 1950. године у Кртињу код Љубиња, а досељен 1971. године (након одслужења армије, пошто су му брат и сестра већ живели у Зрењанину, настанио се у Клеку).

Кљајићево

Анка Михајловић рођ. Шарац, 1929. године у селу Буковица (општина Перјасица), а досељена 1954. године; Марија Новковић рођ. Лалић, у селу Риђица (њени родитељи су дошли из Чисте Мале код Книна 1945. године); Драгица Видовић рођ. Вукдраговић, 1937. године у селу Точак (општина Дуга Реса), а досељена 1960. године; Даница Бакун рођ. Гидак, 1933. године у селу Будачка Ријека (Кордун), а досељена 1991. године; Мирјана Божић рођ. Муслин, 1940. године у селу Буковица (општина Војнић), а досељена 1961. године; Милка Мркаљ рођ. Ђурић, 1937. године у селу Буковица (општина Војнић), а досељена 1946. године; Љубица Кнежевић рођ. Каталија, 1937. године у селу Каталија (Кордун), а досељена 1953. године; Анка Рудан рођ. Михајловић, 1948. године у селу Точак (општина Перјасица), а досељена 1968. године; Јелена Поповић, рођ. 1982. године у Кљајићеву;

Миле Јурас, рођ. 1938. године у селу Ласински Сјенчак (Кордун), а досељен 1945. године; Драган Фуштар, рођен у селу Перна 1943. године (општина Вргин Мост), а досељен 1960. године; Драгомир Бокун, рођ. 1959. године у селу Будачка Ријека (општина Крњак), а досељен 1991. године; Петар Косановић, рођ. 1934. године у селу Мочило (општина Слуњ), а досељен 1963. године; Љубомир Красуља, рођ. 1937. године у селу Пјешчаница (општина Вргин Мост), а досељен 1997. године.

Кула

Перо Вујовић, рођ. 1950. год. у Билећи, а досељен у Кулу 1969. године из економских разлога; Јовица Вуковић, рођ. 1957. године у Мратињу (област Пива у Црној Гори), а досељен 1972. године из економских разлога; Божидар Миљанић, рођ. 1946. год. у селу Бањани код Никшића (Црна Гора), а досељен 1962. године из економских разлога; Раде Ђуришић, рођ. 1962. године у Сомбору (његови родитељи су досељени из околине Пљеваља); Жарко Криваћевић, рођ. 1978. године у Кули (његови родитељи су досељени из села Крш на Жабљаку); Обрен Радовић, рођ. 1945. године у селу Борковићи у општини Плужина (Пива, Црна Гора), а досељен 1963. године из економских разлога; Стојан Ђуричић, рођ. 1932. године у селу Жеићно, општина Плужине (Пива, Црна Гора), досељен колонизацијом 1946. године; Софија Голубовић рођена Шумић, 1947. године у селу Јасен (Пива, Црна Гора), а досељена 1969. године из економских разлога; Станка Вуловић рођ. Карабасил, 1952. године у селу Црквичко Поље (Пива, Црна Гора), а досељена 1971. године ради удаје; Јела Млађеновић рођ. Ковачевић, 1948. године у селу Рајичевци (општина Лакташи, Република Српска), а досељена 1968. године удајом; Коса Ђођић рођ. Поповић, 1963. године на Жабљаку (Црна Гора), а досељена 1985. године удајом; Нада Голубовић рођ. Шумић, 1952. године у селу Јасен (Пива, Црна Гора), а досељена 1969. године удајом; Радојка Попадић рођена Вујовић, 1946. године у селу Засада (Билећа, Херцеговина), а досељена 1969. године удајом.

Куцура

Мирко Штрбац, рођ. 1938. године у селу Ивањска код Босанске Крупе (Босна), а досељен у Куцуру 1964. године из економских разлога; Милан Крајиновић, рођ. 1939. године у Великој Јасеници код Босанске Крупе, а досељен у Куцуру 1975. године из економских разлога; Петар Узелац, рођ. 1964. године у селу Јасеница код Босанске Крупе, а досељен у Куцуру 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ; Милан Грандић рођ. 1944. године у селу Главица код Босанске Крупе, а досељен у Куцуру 1965. године из економских разлога; Јово Ловрић рођ. 1946. године у селу Котарани (општина Двор на Уни у Хрватској) а досељен у Куцуру 1995. године, након распада бивше СФРЈ.

Младеново

Мушка певачка група:

Добривоје Богдановић, рођен 1937. године у Малом Дубовику (Босанска крајина), а досељен у Младеново 1960. године; Бачина Никола, рођен 1982. године у Бачкој Паланци, а настањен у Младенову (трећа генерација досељеника из Крупе и Гламоча); Обрад Стојисављевић, рођен 1982. године у Бачкој Паланци, а настањен у Младенову (трећа генерација досељеника из Крупе и Гламоча); Бранислав Кљајић, рођен 1959. године у селу Доње Соколово (општина Кључ); Миро Мијатовић, рођен 1966. године у селу Дабар (Сански Мост); Ђорђе Босанић, рођен у Бачкој Паланци 1963. године, а настањен у Карађорђеву; Милутин Крнетић, рођен у Доњем Дубовићу (Босанска Крупа) 1935. године, а досељен 1977. године; Срђан Узелац, рођен 1947. године у Дољанима (општина Оточац), а досељен 1974. године; Владимир Богдановић, рођен 1964. године у Младенову.

Женска певачка група:

Стака Лугоња рођ. Каран, 1929. године у Новом Селу (општина Благај, Купрес), а досељена у Младеново 1946. године; Доста Савић рођ. Гаврић, 1939. године у селу Рајићке (општина Озаци, Гламоч); Мира Лугоња рођ. Станишић, 1936. године у Томиславграду (општина Дувно); Стана Стискало рођ. Буквић, 1960. године у селу Равно (Купрес), а досељена удајом 1983. године.

Наково

Женска певачка група:

Милка Богдановић рођ. Драгосавац, 1946. године у Госпићу (Хрватска), а досељена 1992. године; Јелица Тркуља рођ. Чакармиш, 1935. године у селу Тишковац (Грахово, Босна), а досељена колонизацијом 1945. године; Јованка Ракић рођ. Галић, 1934. године у селу Малешевци (Грахово, Босна), а досељена колонизацијом 1945. године; Милена Милијевић рођ. Ђукелић, 1938. године у селу Зебе (Грахово, Босна), а досељена 1958. године удајом; Марија Росић рођ. Јурић, 1937. године у селу Сајковић (Ливно, Грахово, Босна), а доселила се колонизацијом 1945. године; Драга Марић рођ. Буцало, 1935. године у селу Тишковац (Грахово, Босна), а досељена колонизацијом 1945. године; Софија Новаковић рођ. Балабан, 1928. године у селу Ресеновци (Грахово, Босна), а досељена колонизацијом 1945. године.

Мушка певачка група:

Драган Ђукић, рођ. 1957. године у Накову (његови родитељи су досељени колонизацијом из околине Грахова у Босни); Васо Ђурица, рођ. 1950. године у селу Тишковац (Грахово, Босна), а досељен из економских разлога 1973. године; Бранко Трнинић, рођ. 1946. године у селу Бријег (Грахово, Босна), а досељен након грађанског рата у бившој СФРЈ 1995. године; Стеван Вукобрат, рођ. 1974. године у Накову (родитељи су му пореклом из околине Грахова у Босни).

Нови Козарци

Драгољуб Матар, рођ. 1934. године у Доњем Јеловцу (Босанска Дубица), насељен у Српску Црњу 1946. године, а у Козарце је досељен 1960. године; Богдан Калабић, рођ. 1945. године у селу Љубине (Кључ); Никола Басара, рођ. у селу Бошњаци (Сански Мост), а досељен 1946. године; Војко Даниловић, рођ. 1939. године у селу Црквено (Кључ), а досељен 1965. године; Милосав Марић, рођ. 1939. године у селу Каблови (Котор Варош), а досељен у Нове Козарце 1946. године; Рајко Вемић, рођ. 1933. године у селу Шајиновићи (Котор Варош), а досељен 1946. године.

Обровац

Милица Савић, рођ. 1936. године у селу Срђане (код Дувна), а досељена 1945. године; Роса Кутањац рођ. Лончар, 1951. године у селу Волари (Шипово), а досељена 1972. године; Даринка Зечевић рођ. Вујић, 1929. године у селу Горица (Шипово), а досељена 1945. године; Ђука Глувић рођ. Вујић, 1936. године у селу Горица (Шипово), а досељена 1945. године; Сима Мартић рођ. Илић, 1950. године у селу Грабеж (Јањ), а досељена 1968. године; Госпава Шавија рођ. Клисерић, 1946. године у селу Кнежевић (Јањ), а досељена 1968. године.

Пригревица

Љубица Дробњак рођ. Пречаница, 1957. године у селу Доња Бачуга (општина Петриња), а досељена у Пригревицу 1980. године; Босилка Мартиновић рођ. Мркаљ, 1941. године у селу Додоши (општина Петриња), а досељена 1972. године; Нада Поповић рођ. Дмитровић, 1941. године у селу Бојна (општина Сисак); Анка Миљевић рођ. Болобан, 1939. године у селу Бојна (општина Сисак), а досељена у Пригревицу 1959. године; Мирјана Тодорић рођ. Бањанин, рођена 1947. године у Колуту (општина Сомбор (њени родитељи су колонисти из Лике); Милка Голубовац рођ. Дошен, 1950. године у Пригревици (њени родитељи су колонизацијом дошли из Лике); Бојка Зубер рођ. Прерадовић, 1951. године у Костајници, а досељена 1966. године.

Риђица

Милан Томасовић, рођ. 1936. године у селу Смрдељен (општина Кистање), а досељен 1946. године; Петар Безбрадица, рођ. 1928. године у Кистању, а досељен 1946. године; Перка Стојановић рођ. Параћ, 1946. године у Риђици (њени родитељи досељени су колонизацијом из села Дубровице код Шибеника); Милица Тауз рођ. Миловић, 1942. године у Грачацу (општина Шибеник), а досељена 1946. године; Стевка Грубић рођ. Рњак, 1933. године у селу Буковић (општина Бенковац), а досељена 1955. године удајом; Јека Радић рођ. Мирић, 1934. године у Жегару (општина Обровац), а досељена удајом 1957. године; Мирјана Веселиновић, рођ. 1952. године у Риђици (њени родитељи су колонизацијом досељени из Зеленграда у општини Обровац) 1946. године; Ненад Секулић, рођ. 1976. године у селу Доњи Билишани (општина Обровац), а досељен 1995. године.

Рума

Мушка певачка група:

Милорад Ненадић, рођ. 1949. године у селу Бујински Ријечани (Двор на Уни), а досељен 1995. године; Мирослав Ненадић, рођ. 1956. године у селу Бујински Ријечани (општина Двор на Уни), а досељен 1995. године; Миле Кордић, рођ. 1944. године у селу Бујински Ријечани (општина Двор на Уни), а досељен 1995. године; Мића Жилић рођ. 1958. године у селу Нишевићи (општина Двор на Уни), а досељен 1995. године; Драган Дабић, рођ. 1942. године у селу Дабићи (општина Двор на Уни), а досељен 1975. године;

Женска певачка група:

Љубица Јанић рођ. Беко, 1953. године у селу Доњи Јаворањ (општина Двор на Уни), а досељена 1995. године; Зора Воркапић рођ. Козић, 1947. године у селу Лушчани (општина Петриња), а досељена 1995. године; Драга Лончаревић рођ. Главаш, 1958. године, а досељена 1995. године.

Руско Село

Стојан Дошен, рођ. 1933. год. у селу Јутрогошта (Приједор, Поткозарје, Босна), а досељен колонизацијом 1945. године; Жарко Дошен, рођ. 1938. године у селу Јутрогошта (општина Приједор, Поткозарје, Босна), а досељен колонизацијом 1945. године; Вања Шегрт, рођ. 1987. године у Ливну (Гламоч, Босна), а досељена 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ; Винка Шегрт, рођ. 1985. године у Ливну (Гламоч, Босна), а досељена 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ; Марија Турудија, рођ. 1987. у Приједору; Маријана Глигић, рођ. 1988. године у Грахову.

Савино Село

Станмирка Коматина рођ. Шекуларац, 1958. године у селу Курикуће код Берана, а досељена 1978. године удајом; Рака Михаиловић рођ. Недовић, 1953. године у селу Прилози код Бијелог Поља, а досељена у Савино Село 1975. године удајом; Милосава Абрамушић рођ. Злајић, рођ. 1942. године у селу Затон код Бијелог Поља, а досељена у Савино Село 1970. године удајом; Мирка Коматина рођ. Абрамовић, 1939. године у селу Лубнице код Берана, а досељена у Савино Село 1958. године.

Сивац

Станмирка Живковић рођ. Перуничих, 1967. године у Сивцу (отац из Пљеваља, а мајка из Бијелог Поља); Стојка Смолочић рођ. Медојевић 1959. године у селу Гранчарево код Бијелог Поља; Славка Гак рођ. Медојевић, 1955. године у селу Кичево (Павино Поље); Ивана Перуничих, рођ. у Сомбору 1994. године (трећа генерација колониста из Црне Горе), живи у Сивцу; Ивана Раонић, рођ. 1991. године у Сомбору, а живи у Сивцу.

Станишић

Богдан Секулић, рођ. 1946. године у селу Билишани (Обровац), а досељен 1995. године, након рата у бившој СФРЈ; Марија Јованчевић рођ. Пуповац, 1995. године у селу Билишани (општина Обровац), а досељена 1995. године у избегличком таласу; Драган Парађина, рођ. 1990. године у Сомбору (трећа генерација досељеника из Далмације), настањен у Станишићу; Радојка Војводић рођ. Ромић. 1960. године у Бенковцу, а досељена 1995. године; Маријана Комазец, рођ. 1984. године у Сомбору (представља трећу генерацију досељеника родом из Жегара); Славица Цветановић рођ. Голубовић, 1957. године у Сијеринској Бањи; Санела Бранковић, рођ. 1990. године у Сомбору (трећа генерација досељеника из Далмације); Анђела Бусић, рођ. 1995. године у Сомбору; Милана Парађина, рођ. 1993. године у Сомбору.

Стара Пазова

Ружа Жугић рођ. Максимовић, рођ. 1942. године у селу Жаочани код Чачка, удата у Инђији 1959. године; Стана Крунић рођ. Веселиновић, 1947. године у селу Босански Милановац (општина Сански Мост), а досељена 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ; Милка Шушњица рођ. Вокић, 1948. године у селу Дабар (општина Сански Мост), а досељена 1995. године након грађанског рата у бившој СФРЈ; Мира

Добријевић рођ. Брајић, 1945. године у селу Дабар (општина Сански Мост), а досељена 1995. године, након грађанског рата у бившој СФРЈ; Смиља Милинковић рођ. Марјановић, 1962. године у селу Дабар (општина Сански Мост), а досељена 1980. године након удаје.

Сутјеска

Рајко Мандић, рођ. 1960. године у Сутјесци; Илија Мандић, рођ. 1965. године у Сутјесци; Зоран Мандић, рођ. 1963. године у Сутјесци; Љубомир Зеленовић, рођ. 1947. године у Сутјесци; Душан Вуковић, рођ. 1950. године у Сутјесци; Раденко Скоко, рођ. 1961. године у Сутјесци.

Челарево

Милица Јовин рођ. Кецман, 1982. године у Челареву (трећа генерација досељеника из околине Босанског Петровца); Мирјана Раковић, рођ. 1985. године (трећа генерација досељеника из Босне).

Чонопља

Милка Боснић, рођ. 1947. године у Чонопљи (друга генерација досељеника из околине Слуња); Лазар Млађан, рођ. 1935. године у селу Цвијановић Брдо (општина Слуњ); Милан Ћурувија, рођ. 1936. године у селу Горње Примешље; Раде Косановић, рођ. 1942. године у Плашком; Здравко Боснић, рођ. 1953. године у селу Стара Кршља; Драган Бајић, рођ. 1985. године у Сомбору; Славко Петровић, рођ. 1983. године у Чонопљи.

Даница Бјелопетровић рођ. Мацаревић, 1938. године у Вргин Мосту, а досељена колонизацијом 1945. године; Драгица Вукелић рођ. Пјевац, 1940. године у селу Тобалић (Кордун), а досељена 1946. године; Драгана Ружајчић, рођ. 1991. године у Чонопљи; Мирјана Смољановић, рођ. 1991. године у Чонопљи; Љуба Банда рођ. Вујаклија, 1930. године у селу Цвијановић Брдо (Кордун); Сузана Боснић рођ. Јакоб, 1957. године у Белом Манастиру.

СПИСАК НУМЕРА НА ПРИЛОЖЕНОМ ДИСКУ:

1. „У долини покрај Лима“, песма забележена од досељеника из Црне Горе, настањених у Савином Селу (Бачка).
2. „Пјесмо моја разговоре“, песма забележена од досељеника из Црне Горе, настањених у Сивцу (Бачка).
3. „Језеро, вода је“, „ганга“ забележена од досељеника из Херцеговине, настањених у Гајдобри (Бачка).
4. „Све од Гацка па до мора“, „бројница“ забележена од досељеника из Херцеговине, настањених у Сутјесци (Банат).
5. „Ја купрешка говор ме одаје“, „конталица“ забележена од досељеника из Купреса, настањених у Младенову (Бачка).
6. „Маловану јеси коса рана“, „ганга“ забележена од досељеника са Купреса, настањених у Младенову (Бачка).
7. „Вила гнездо `тица ластавица“, „грокталица“ забележена од досељеника из Босанске Крајине, настањених у Младенову (Бачка).
8. „Свака гора чека листа свога“, „грокталица“ забележена од досељеника из Босанске Крајине, настањених у Челареву (Бачка).
9. „Питају ме одакле си Баја“, песма „на бас“ забележена од досељеника из Босанске Крајине, настањених у Банатском Великом Селу (Банат).
10. „Ој, Божићу теби се веселим“, песма „на бас“ забележена од досељеника из Далматинске Загоре, настањених у Риђици (Бачка).
11. „Ја са прела, мјесец преко дола“, „окалица“ забележена од досељеника из Далматинске Загоре, настањених у Врбасу (Бачка).
12. „Домаћине, роде мој“, песма „на бас“ (уз пратњу тамбуре) забележена од досељеника из Лике, настањених у Бачком Грачацу (Бачка).
13. „Ој, ојкане пјесмо моја мила“, лички „ојкан“ забележен од досељеника из Лике, настањених у Бачком Грачацу (Бачка).
14. „Весела сам од радости ране“, песма старијег певачког стила забележена од досељеника са Баније, настањених у Руми (Срем).
15. „Чијам перје, мислим да је трава“, песма „на бас“ забележена од досељеника са Кордуна, настањених у Кљајићеву.
16. „Једва чекам то Божићно коло“, песма старијег певачког стила забележена од досељеника са Кордуна, настањених у Кљајићеву.