

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ



Ана Д. Петровић

УТИЦАЈ КОМПОНЕНАТА МУЗИЧКЕ  
АРТИКУЛАЦИЈЕ НА ОБЛИКОВАЊЕ ВОКАЛНОГ  
ДИЈАЛЕКТА СРБА СА ПЕШТЕРСКЕ ВИСОРАВНИ

Докторска дисертација

Ментор: др Мирјана Закић, редовни професор  
Универзитет уметности у Београду,  
Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију

Београд, 2023. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC  
DEPARTMENT FOR ETHNOMUSICOLOGY



Ana D. Petrović

THE INFLUENCE OF COMPONENTS OF MUSICAL  
ARTICULATION ON THE SHAPING OF VOCAL  
DIALECT OF THE SERBS FROM THE PEŠTER  
PLATEAU

Doctoral dissertation

Mentor: Mirjana Zakić, Ph.D., Professor  
University of Arts in Belgrade,  
Faculty of Music, Department for Ethnomusicology

Belgrade, 2023

## Изјаве захвалности

Докторске академске студије у оквиру којих сам спровела истраживања и рад на овој дисертацији текле су паралелно са мојим деловањем и ангажовањима на Факултету музичке уметности у Београду, најпре у оквиру Центра за међународну сарадњу (2011-2019), а потом и на Катедри за етномузикологију (од 2019). За исказано разумевање, колегијалну, личну и професионалну подршку захвална сам колегиницама и колегама са Катедре за етномузикологију, бројних центара и служби, као и руководству Факултета.

Својој менторки проф. др Мирјани Закић, поред најискреније захвалности за безрезервну помоћ и подршку на сваком кораку мог пута ка финализацији докторског рада, исказујем дивљење и поштовање као научници чија су ме висока, бескомпромисна етичка и људска начела надахњивала од првих тренутака успостављања наше сарадње још на основним студијама.

Својим драгим Пештерцима, певачима, свирачима, казивачима, рођацима, познаницима и пријатељима дугујем највеће хвала за сва знања, сећања, искуства, песме и речи које су са мном поделили. Овај рад посвећен је свима њима.

Мрежа поузданих сарадника, колега и пријатеља који су ми помогли са прикупљањем звучног материјала са Пештера, али и са других подручја, функционисала је беспрекорно. Хвала им на сваком „уштеђеном” минути и километру. За незаменљиву помоћ у нотографији песама искрену захвалност упућујем Радмили Мурганић.

Мојим родитељима, сестрама и брату захваљујем се за неизмерну љубав, стрпљење, веру и подршку које су уткане у странице овог текста. Моја породица – Јован и Сенка – поделила је са мном највећи део терета у непосредној изради ове дисертације. Најтоплије сам им захвална. Без њихове континуиране, безрезервне подршке, љубави и разумевања не бих успела да се суочим са свим изазовима које овакав рад носи.

## Апстракт

Утицај компонената музичке артикулације на обликовање вокалног дијалекта Срба са Пештерске висоравни

Докторска дисертација: „Утицај компонената музичке артикулације на обликовање вокалног дијалекта Срба са Пештерске висоравни” заснована је на аналитичком и компаративном сагледавању артикулационих одлика певања пештерских Срба и спознавању њиховог дистинктивног тембровског потенцијала као значајних структурно-формалних компонената. Основни циљ рада је афирмација компоненте музичке артикулације и тембра као њеног посебно изражајног параметра у одређењу вокалног дијалекта пештерских Срба. Један од уже-специфичних циљева односи се на концептуализовање новог теоријско-аналитичког методолошког оквира у оквиру којег се, посредством трансдисциплинарног умрежавања, развија платформа за научно разматрање имплицитних својстава музичког звука. Други посебан циљ представља превладавање императива апсолутне истраживачке неутралности, као и дубље разматрање емпиријских импликација на пољу емско-етских преговора у етномузиколошком раду.

Полазна хипотеза ове студије јесте да је дефинисање вокалног дијалекта Срба са Пештера могуће кључно на основу артикулационих карактеристика. Оваква претпоставка темељи се на вишегодишњем, континуираном увиду у истраживану музичку праксу. У циљу прецизног утврђивања вокалног дијалекта пештерских Срба и спровођења компарације, примарном корпусу аудио грађе, прикупљене у оквиру непосредних теренских истраживања ауторке, придодат је звучни и нотни материјал вокалне праксе из блиских области (доминантно Црне Горе), који су начинили други истраживачи. Мали број примера преузет је и са интернета. Обухватан сакупљачки рад резултирао је богатим фондусом мелодија из кога су селектовани примери за методолошко-теоријску експликацију у самој дисертацији.

Аналитичко-методолошки поступак заснован је на иновативним поступцима у доменима истраживачке методологије – кроз афирмацију концепта *истраживања праксе* и анализе – успостављањем *мелопоетско-артикулационог* модела. Концепти развијени од стране руских етномузиколога изнова су интерпретирани и разрађивани као потпора у теоријском уобличавању властитих истраживачких резултата. Разрада

концепата музикализације, интонације и артикулације, те њихова реинтерпретација постигнути су у складу са особеностима анализираних музичких грађа, уз одређење интонације као наддетерминанте ширих друштвено-музичких феномена.

Поменути приступи обезбедили су неопходне смернице у погледу терминологије, а затим и својеврсни трансдисциплинарни кров за сагледавање бројних димензија артикулационих параметара, њихову акустичку појавност у звуку, процесе и начине њиховог опажања и могућност концептуализације и контекстуализације. На овај начин отворена је могућност да се тембр, из споредне сфере секундарног музичког параметра, постави у фокус аналитичко-методолошких поступака као значајан структурални елемент музичког тока.

Вишеструка трансдисциплинарна умрежавања спроведена у овој дисертацији допринела су прецизном одређењу *вокалног дијалекта Срба са Пештера*. Она, такође, представљају и основ за даља проучавања извођачке артикулације и тембра и њиховог идентификационог, градивног и структурног значаја у традиционалној музичкој пракси Србије.

**Кључне речи:** вокални дијалекат, Пештерска висораван, музичка артикулација, интонација, музикализација, тембр, спектрални приказ, агогички продужетак, мелопоетско-артикулациона анализа.

**Научна област:** науке о уметности, друштвено-хуманистичке науке

**Ужа научна област:** етномузикологија

## Abstract

The influence of components of musical articulation on the shaping of vocal dialect of the Serbs from the Pešter Plateau

Doctoral dissertation: "The influence of components of musical articulation on the shaping of vocal dialect of the Serbs from the Pešter Plateau" is based on analytical and comparative analysis of articulatory features of singing of the Serbs from Pešter and the recognition of their distinctive timbre potential as significant structural-formal components. The main goal of this dissertation is the affirmation of the component of musical articulation and timbre as its particularly expressive parameter in determining the vocal dialect of the Serbs from Pešter. One of the more specific goals refers to the conceptualization of a new theoretical-analytical methodological framework within which, through transdisciplinary networking, a platform for scientific deliberation of the implicit properties of musical sound is developed. Another goal is overcoming the imperative of absolute research neutrality, as well as a deeper consideration of empirical implications in the field of emic-etic dialogues in ethnomusicological work.

The starting hypothesis of this study is that the definition of the vocal dialect of the Serbs from Pešter is possibly fundamentally based on articulatory characteristics. This assumption is founded on perennial continuous insight into the researched musical practice. In order to precisely determine the vocal dialect of the Serbs from Pešter and to conduct a comparison, the primary corpus of audio material, collected as part of the author's immediate field research, is supplemented with sound and musical notation material of vocal practice from nearby areas (mainly Montenegro), which were made by other researchers. A small number of examples were downloaded from the Internet. Comprehensive collective work resulted in the rich fund of melodies from which examples were selected for methodological-theoretical explanation in the dissertation.

The analytical-methodological procedure is based on innovative procedures in domain of research methodology – through the affirmation of the concept of *research practice* and analysis – by establishing a *melopoetic-articulatory* model. Concepts developed by the Russian ethnomusicologists were reinterpreted and elaborated as a support in the theoretical formulation of own research results. Elaboration of concepts of musicalisation, intonation and articulation, and their reinterpretation were achieved in accordance with the peculiarities of the

analyzed musical material, with defining intonation as overdeterminant of wider socio-musical phenomena.

The mentioned approaches provided the necessary guidelines in terms of terminology, and, to some extent, transdisciplinary roof for viewing numerous dimensions of articulatory parameters, their acoustic appearance in the sound, processes and ways of perceiving them and the possibility of conceptualization and contextualization. In this way, there is a possibility for placing timbre, from the minor sphere of secondary musical parameter, in the focus of analytical-methodological procedure as significant structural element of music.

Multiple transdisciplinary networking conducted in this dissertation contributed to the precise definition of the *vocal dialect of the Serbs from Pešter*. Likewise, they are also the basis for further studies of the performer's articulation and timbre, their identification, constructive and structural significance in Serbian traditional musical practice.

**Key words:** vocal dialect, Pešter plateau, musical articulation, intonation, musicalization, timbre, spectral representation, agogic prolongation, melopoetic-articulation analysis.

**Field of study:** arts and humanities

**Subfield of study:** ethnomusicology

## САДРЖАЈ

УВОД.....	1
I. ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПЕШТЕРСКЕ ВИСОРАВНИ.....	9
1.1. Географски положај подручја.....	9
1.2. Историјски развој Пештера; структура и кретање становништва.....	12
1.3. Организација живота у прошлости и данас.....	17
II. ДИЈАХРОНИЈСКИ ПРЕГЛЕД И АКТУЕЛНИ ИСТРАЖИВАЧКИ ПРИСТУП МУЗИЧКО-КУЛТУРНОМ НАСЛЕЂУ ПЕШТЕРА.....	23
2.1. Истраживања традиционалне културе у прошлости; етнографски подаци о улози музике у животу пештерских Срба.....	23
2.2. Актуелно истраживање вокалне праксе пештерских Срба.....	33
2.2.1. Основни подаци о истраживању.....	33
2.2.2. Изазови теренског рада, одређење истраживачке позиције.....	37
III. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА.....	46
3.1. Музички идентитет Срба са Пештера, процеси идентификације.....	46
3.2. Слушање као искуствени концепт и партиципаторна активност.....	53
3.3. Теоријски оквир – термилошка одређења.....	58
3.3.1. Музикализација.....	60
3.3.2. Артикулација.....	64
3.3.3. Интонација.....	71
3.4. Тембр као елемент музичке структуре.....	77
3.4.1. Концептуализација тембра.....	89
3.4.2. Методолошки поступци визуелног представљања тембровских ознака у транскрипцијама.....	98
IV. ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ СРБА СА ПЕШТЕРА.....	110
4.1. Опште карактеристике песама.....	110
4.2. Основне поставке софтверске спектралне анализе.....	115
4.3. Мелопоетско-спектрална анализа.....	121



4.3.1. Први интонациони модел – ИМ1.....	121
4.3.1.1. Компарација ИМ1 са песмама из Црне Горе.....	148
4.3.2. Други интонациони модел – ИМ2.....	154
4.3.2.1. Компарација ИМ2 са примерима из Црне Горе.....	168
4.3.3. Трећи интонациони модел – ИМ3.....	173
4.3.3.1. Компарација ИМ3 са примерима из Црне Горе.....	183
4.3.4. Анализа осталих песама.....	186
4.4. Основна обележја вокалног дијалекта пештерских Срба.....	219
V. МОГУЋНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЕ ЗА УСПОСТАВЉАЊЕ ЕТНОМУЗИКОЛОШКЕ ТЕОРИЈСКО-АНАЛИТИЧКЕ МЕТОДОЛОГИЈЕ ИЗВОЂАЧКЕ АРТИКУЛАЦИЈЕ У ТРАДИЦИОНАЛНОЈ ВОКАЛНОЈ ПРАКСИ.....	228
5.1. Трансдисциплинарна умрежавања – неопходност и потенцијали.....	228
5.2. Артикулација у оквиру интонације – дијалекат у оквиру система.....	235
ЗАКЉУЧАК.....	242
ЛИТЕРАТУРА.....	251
ПРИЛОГ 1: Географске карте.....	271
ПРИЛОГ 2: Нотни записи.....	274
ПРИЛОГ 3: Флеш-меморија – списак аудио примера.....	347
ПРИЛОГ 4: Листа казивача према местима истраживања.....	351
Биографија.....	354

## УВОД

Одређење музичких дијалеката на ширем геокултурном простору представља сложен истраживачки подухват и један од стално актуелних предмета изучавања етномузиколога. Ова докторска дисертација заснована је на аналитичком и компаративном сагледавању артикулационих одлика певања пештерских Срба и спознавању њиховог дистинктивног тембровског потенцијала, као важних структурно-формалних компонената назначеног вокалног дијалекта.

Приступ овој теми најдиректније је мотивисан двома чињеницама. Прва је да у досадашњим научним разматрањима вокална традиција Срба са Пештера није била окарактерисана као самосвојна у односу на музичке праксе других предеоних целина у југозападној Србији, а посебно у односу на вокалну праксу Црне Горе са којом је често поистовећивана. Непосредан вишегодишњи контакт са Србима са Пештерске висоравни и са њиховом музичком традицијом, кроз дуготрајан и екстензиван теренски рад, подстакао је промишљање о компонентама музичке артикулације: динамици, начину извођења и тембру, као важним обележјима овог музичког израза. Из тога је произашао и други мотив – испитивање могућности детерминисања вокалног дијалекта на основу специфичности музичке артикулације. Сходно томе, предмет истраживања ове дисертације одређен је кроз позиционирање вокалног дијалекта Срба са Пештерске висоравни у односу на поменуте суседне области, као и праћење дијахронијског процеса његове трансформације и степена промена.

Напоре до с тим, лични мотивациони приступ теми заснива се на мојим породичним везама са истраживаном облашћу и чињеници да је популација Срба на Пештеру у константном смањењу, као последица непрекидних миграција са овог подручја. Наведени разлози подстакли су ме да вокални музички израз Срба са Пештера поставим у фокус једног савременог етномузиколошког проучавања и његовог разматрања у актуелном друштвеном контексту.

Основни циљ рада је да пружи детаљан и целовит приказ утицаја компонената музичке артикулације на вокалну праксу Срба са Пештерске висоравни. Посебни циљеви заснивају се на испитивању улоге и значаја артикулације у овој музичкој традицији, као и на сагледавању могућности коришћења постојећег корпуса истраживачких и аналитичких модела у етномузикологији и њиховог унапређења на нивоу прецизније анализе датих компонената.

Профилисање ове теме и континуирано научно интересовање за вокалну традицију Срба са Пештера подстакнуто је резултатима оствареним у мастер раду ауторке, у коме је констатовано да су елементи извођачке артикулације значајно обележје овог музичког израза (Живчић, 2012). На таквом закључку темељи се основна хипотеза у овом раду – могућност да се један традиционални вокални дијалекат јасно дефинише и разликује од других кључно на основу артикулационих показатеља. Легитимност овакве претпоставке потврђују и наративи самих носилаца музичке праксе, који имплицитно и експлицитно сугеришу њена артикулациона дистинктивна својства.

Теренски рад на прикупљању музичког материјала обављан је сукцесивно и у дужем временском периоду, почев од 2008. године<sup>1</sup>, на више локација Пештерске висоравни, као и у другим крајевима где живе Срби пореклом са Пештера. У циљу расветљавања основних питања у вези са изработом докторске дисертације, теренска истраживања спровођена од 2013. године настављена су са посебним фокусом на елементе структуре музичког звука у значајном броју забележених мелодија. С обзиром на драстично смањење српске популације на Пештеру последњих година, рад на примарној теренској локацији био је ограничен на град Сјеницу и још осам села у северном, централном и јужном делу Висоравни (Прилог 1, карта бр. 1; Прилог 4). Секундарна места бележења ове традиционалне вокалне праксе, у којима живи велики број Срба пореклом са Пештера, била су градске и сеоске средине у централној и западној Србији (градови Крагујевац и Краљево са околином; Прилог 1, карта бр. 2; Прилог 4).

---

<sup>1</sup> Један део музичке грађе прикупљене на Пештеру у периоду од 2008. до 2012. представљен је у мастер раду ауторке (Живчић 2012).

Поред извођења песама, теренски снимци обухватили су и разговоре са казивачима најчешће у форми полуструктурисаних интервјуа са резултирајућим значајним информацијама о истраживаној музичкој пракси, ставовима испитаника о њеним карактеристикама, културном и друштвеном значају. Важну допуну базе теренских снимака чине и аудио и видео записи вокалних изведби Срба са Пештера, који су ми уступљени из приватних архива појединих казивача. Звучни материјал неопходан за компарацију потиче из околних области блиских Пештеру у југозападној Србији (Голија, Пријепоље), Црној Гори (околина Берана, Рожаја, Мојковца и Кучки Ком), као и из места Сивац у Војводини.<sup>2</sup> Извори компаративне аудиовизуелне грађе су различити: приватни етномузиколошки архиви, локални центри за очување традиције, као и Јутјуб платформа. Последњи сегмент истраживања чинио је систематски и обухватан преглед релевантне литературе из домена артикулације, посебно проучавања тембра, као основ за стварање властитог теоријско-аналитичког модела.

Изузетно значајном за израду ове дисертације испоставља се категорија *искуства*, као и њене субјективне импликације у релацијама казивача и истраживача са локалним музичким наслеђем. С тим у вези, ауторефлексивно је посматрано и сопствено искуство, примарно у директном контакту са музиком и саговорницима.

Иницијална научна запитаност тичала се дефинисања и концептуализовања појма *музичка/извођачка артикулација*, као исходне тачке за даље методолошко усмерење у раду и теоријску надградњу. Због тога је посебна пажња у истраживачком процесу била посвећена концентрисаном и усмереном, *партиципаторном* слушању (Rahaim 2019: 226) – како у непосредном теренском сусрету са музиком, тако и током каснијег преслушавања снимака. У директном акустичком испољавању артикулационих елемената у певању Срба са Пештера, тембр се издвојио као посебно информативан. Потрага за адекватном методолошком потпором за анализу тембровске компоненте артикулације, која се показала најексплицитнијим елементом вокалне експресије истраживане музичке традиције, условила је

---

<sup>2</sup> Детаљнији подаци о сопственој и преузетој звучној грађи наведени су у другом поглављу, као и у прилозима (Прилог 2 – нотни записи песама и Прилог 4 – листа казивача према местима истраживања)

ширење корпуса аналитичких алата, надилазећи дисциплинарне оквире. Класичан метод мелопоетске етномузиколошке анализе допуњен је у овом раду системским и дубинским сагледавањима свих релевантних звучних дешавања у појединачним примерима. Другим речима, натурализацијом одређених методолошких поступака из других истраживачких поља (примарно природно-математичких и техничко-технолошких наука) успостављен је трансдисциплинарни мост за превазилажење до сада уобичајених, дескриптивних одређења артикулационих музичких одлика. Поступак партиципаторног слушања, освешћен као засебан и сложен истраживачки концепт, подразумевао је потрагу за адекватним софтвером за визуализацију акустичког сигнала у виду спектрограма – Соник вижувалајзер (eng. Sonic Visualizer), како би се одредила места у музичком току са посебно истакнутим елементима извођачке артикулације.

Ослањање на базичне музичке карактеристике испитиване грађе допринело је успостављању теоријског оквира, те је иницијално примењено полазиште „утемељене теоретизације“ (енг. grounded theory; Glaser and Strauss 2006: 2-3), као концепт социологије сазнања у односу на особине испитиваног предмета. Даља потрага за адекватним теоријским конструктом у интерпретацији елемената извођачке артикулације водила је ка *теорији артикулације*, развијене од стране Изалија Земцовског (Изалий Земцовский) (Zemtsovsky 1996: 9). Комбинација овог теоријског правца са *теоријом интонације* Бориса Владимировича Асафјева (Борис Владимирович Асафьев) (Асафьев 1963: 198) допринела је адекватном интерпретирању свих релевантних текстуалних и контекстуалних елемената испољених у вокалној пракси пештерских Срба. Кроз репозиционирање чинилаца „концептуалног круга” *музикализација – интонација – артикулација* (Zemtsovsky 1996: 9) и постављање интонације на највиши степен хијерархијске лествице, креиран је теоријско-методолошки оквир, најдиректније заснован на дистинктивним особинама музичке грађе.

Рад се састоји из пет поглавља у којима ће систематично бити изложени подаци о културном и музичком животу Срба са Пештера (прво поглавље); истраживањима на овом подручју и прикупљеној музичкој грађи (друго поглавље); теоријско-методолошком оквиру научноистраживачког рада (треће

поглавље); основним мелопоетско-артикулационим одликама овог вокалног дијалекта (четврто поглавље), као и о могућностима и перспективама за етномузиколошко дубље бављење извођачком артикулацијом у традиционалним музичким творевинама (пето поглавље).

Прво поглавље „Опште карактеристике Пештерске висоравни“ информише о географским карактеристикама Пештера, укључујући и основне податке о локалитету. Историјски развој овог краја, миграциона кретања становништва у дужем дијахронијском процесу, као и његова етничка структура разматрају се у складу са важношћу коју имају за формирање данашњег састава становништва и тренутном, нажалост, веома неповољном демографском сликом у вези са бројношћу српске популације на овом терену. Фактографски начин излагања у овом поглављу, уз синтезу најзначајнијих момената праћених музиком, допринеће формирању шире слике и стицању увида у модалитете социјалног и животног устројства Срба са Пештера у дијахронији.

Друго поглавље, под називом „Дијахронијски преглед и актуелни истраживачки приступ музичко-културном наслеђу Пештера“, доноси ревизију досадашњих и експликацију актуелног истраживачког приступа музичком и културном наслеђу ове области. Раније прикупљени и објављивани етнографски подаци систематично ће бити представљени уз излагање о улози музике у животу Срба са овог подручја, са посебним акцентом на моменте из годишњег и животног циклуса који су и данас праћени традиционалним вокалним изразом. Детаљнији описи процеса сопственог истраживачког рада садрже прецизне податке о структури забележене грађе. Имајући у виду специфичан лични однос према вокалној пракси Срба са Пештера, због породичне повезаности са овим крајем, потпоглавље „Изазови теренског рада, одређење истраживачке позиције“ биће посвећено таквим утицајима у детерминисању сопствене истраживачке улоге. Афирмација интерне димензије прећутног знања о музици, као и интерсубјективно сагледавање властитог истраживачког искуства спроводи се кроз призму нових методолошких концепата у етномузикологији.

У трећем поглављу „Теоријско-методолошки оквир научноистраживачког рада“ представљена је и разрађена методолошка и теоријска основа научног истраживања. Надовезујући се на претходно концептуално дефинисане позиције

истраживача и истраживаних као равноправних субјеката у испитиваном процесу, етнички идентитет се афирмише као суштински важан за носиоце традиционалне музичке праксе. У даљем разматрању идентитетских релација продубљује се и реконтекстуализује концепт интерпелације музиком (путем музике) (Nenić 2019: 35). Висока информативност исказа казивача са терена, а у вези са наглашавањем појединих интерпелационих нивоа кроз маркирање извођачке артикулације, посебно ће бити истакнута илустративним сегментима транскрипата теренских интервјуа. Процес слушања, који се испоставља посебно важним, биће засебно концептуализован као форма етнографске (емске) информисаности у вези са музиком којом се бавимо – практикујући *етномузикологију блиског*. На овај начин се код истраживача посебно легитимише *интегритет аутентичне перцепције* (Zemtsovsky 1999: 58).

Важна терминолошка одређења појмова кључних за овај рад – музикализације, интонације и артикулације – чине такође део трећег поглавља. На основу њиховог поновног контекстуализовања и концептуализовања успоставиће се јединствени теоријски оквир за интерпретацију најизражајнијих артикулационих елемената у певању пештерских Срба. У потпоглављу „Тембр као елемент музичке структуре“ биће спроведена критичка синтеза информација о тембру као предмету истраживања у бројним писаним изворима у дужем временском континуитету Сагласно томе, уследиће и ближе одређење тембра у оквиру посебног потпоглавља, као структурног и концептуалног чиниоца артикулације. Нове ознаке креиране за употребу у нотним записима дате су у циљу јасније илустрације артикулационо-тембровских особина песама. Представљени поступци водиће ка успостављању новог теоријско-аналитичког модела.

Четврто, најобимније поглавље под називом „Вокални дијалекат Срба са Пештера“ посвећено је спровођењу мелопоетско-артикулационе анализе селектованих примера (шездесет три). Песме су груписане на основу мелопоетских карактеристика и сврставане у неки од три успостављена инваријантна *интонациона модела (ИМ)*. Значајан део грађе који не припада ни једном од прва три ИМ анализиран је према истом принципу, у оквиру издвојеног потпоглавља.

Основна средства за спровођење анализе су транскрипције мелодија и визуелни, софтверски спектрални прикази акустичких компонената звука које најдиректније утичу на особености извођачке артикулације. Одабир одређених тренутака за софтверску анализу, а то су места *агогичких продужетака* у музичком току, доприноси стварању бољих услова за компарацију у погледу уједначености специфичних звучних параметара. Евидентиране мелопоеетске и артикулационе особености у певању Срба са Пештера биће надаље поређене са песмама из Црне Горе и других горе наведених области (са којима је омогућена звучна компарација), у циљу провере изнете хипотезе и резултата анализе. Важну допуну комплексној аналитичкој експликацији сачињавају и пратеће илустрације спектралних визуелизација, нотни записи свих примера, уз креиране ознаке за истакнуте тембровске елементе (Прилог 2), као и аудио снимци свих песама (Прилог 3). У последњем потпоглављу биће поентирана основна обележја овог вокалног дијалекта, уз посебан нагласак на компоненту извођачке артикулације као једне од његових изразито одређујућих карактеристика.

У петом поглављу „Могућности и перспективе за успостављање етномузиколошке теоријско-аналитичке методологије истраживања извођачке артикулације у традиционалној вокалној пракси“ разматрају се импликације трансдисциплинарних умрежавања етномузикологије и других наука на пољу анализе артикулационих особености музичког звука. Посебно се указује на могућности креирања аутентичних алата за сагледавање различитих облика појавности музике, њене функције и значаја у друштву. Други део овог поглавља посвећен је поређењу говорног и музичког дијалекта Срба са Пештера, посредством кога је потврђена самосвојност овог вокалног дијалекта, те његова припадност *динарском вокалном систему* (Ранковић 2012: 325). На концу теоријских експликација, биће истакнуте и аналогии између артикулације у релацији са вокалним дијалектом и интонације и *вокалног система динарских Срба*.

У Закључку се, уз сумирање добијених резултата, наглашавају теоријске и практичне назнаке концепта мелопоеетско-артикулационе анализе. Посебно се истиче њихова применљивост у циљаном аналитичко-компаративном раду



приликом дефинисања самосвојног вокалног музичког идиома, као и важност системског превазилажења неодређености и нејасноћа у бављењу звучним чиниоцима и музичким елементима садржаним у појму артикулација.

# I ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПЕШТЕРСКЕ ВИСОРАВНИ

## 1.1. Географски положај подручја

Пештерска висораван – Пештер део је Сјеничког краја који се налази на подручју југозападне Србије. То је кречњачка зараван на просечној надморској висини од 1150 метара. Пештерска висораван је део Старовлашко-рашке висије. Простире се у југозападном делу Србије, између долине Бистрице на западу, Људске реке на истоку, долине Кладнице на северу и Тутинске котлине на југу. Омеђена је планинама Нинајом, Хомаром, Сухајом на истоку, Жилиндаром, Крушицом, Хумом и Јарутом на југу, Гиљевом, Јадовником и Златаром на западу и Јавором и Голијом са севера и североистока. Висораван има изглед правоугаоника издуженог у правцу северозапад – југоисток (Љешевић, Шабић, Ђурђић 2004: 9) (Прилог 1, карта бр. 1). Средишњи део заузима Пештерско поље, које због својих јединствених природних одлика има статус специјалног резервата природе.<sup>3</sup> Претпоставља се да је и име добило од речи *пештер*, што је архаични назив за пећину, јер рељеф ове области карактеришу кречњачке вртаче и бројне увале и пећине (Душковић 1992: 351). Ова Висораван је највећа на Балкану и једна од већих у Европи.

Пештер је део пространог *Динарског масива*, планинског венца који се налази у западном делу Балканског полуострва. Протеже се у правцу северозапад – југоисток пратећи јадранску обалу. Данас је динарска област административно подељена границама држава бивше СФРЈ (Словеније, Хрватске, Босне и Херцеговине, Србије, Црне Горе, Северне Македоније) и простире се све до Албаније (Прилог 1, карта бр. 3).

Клима је на Пештеру веома специфична, зиме су дуге и оштре, а лети су преко дана температуре изузетно високе док су ноћи веома хладне. Овакви

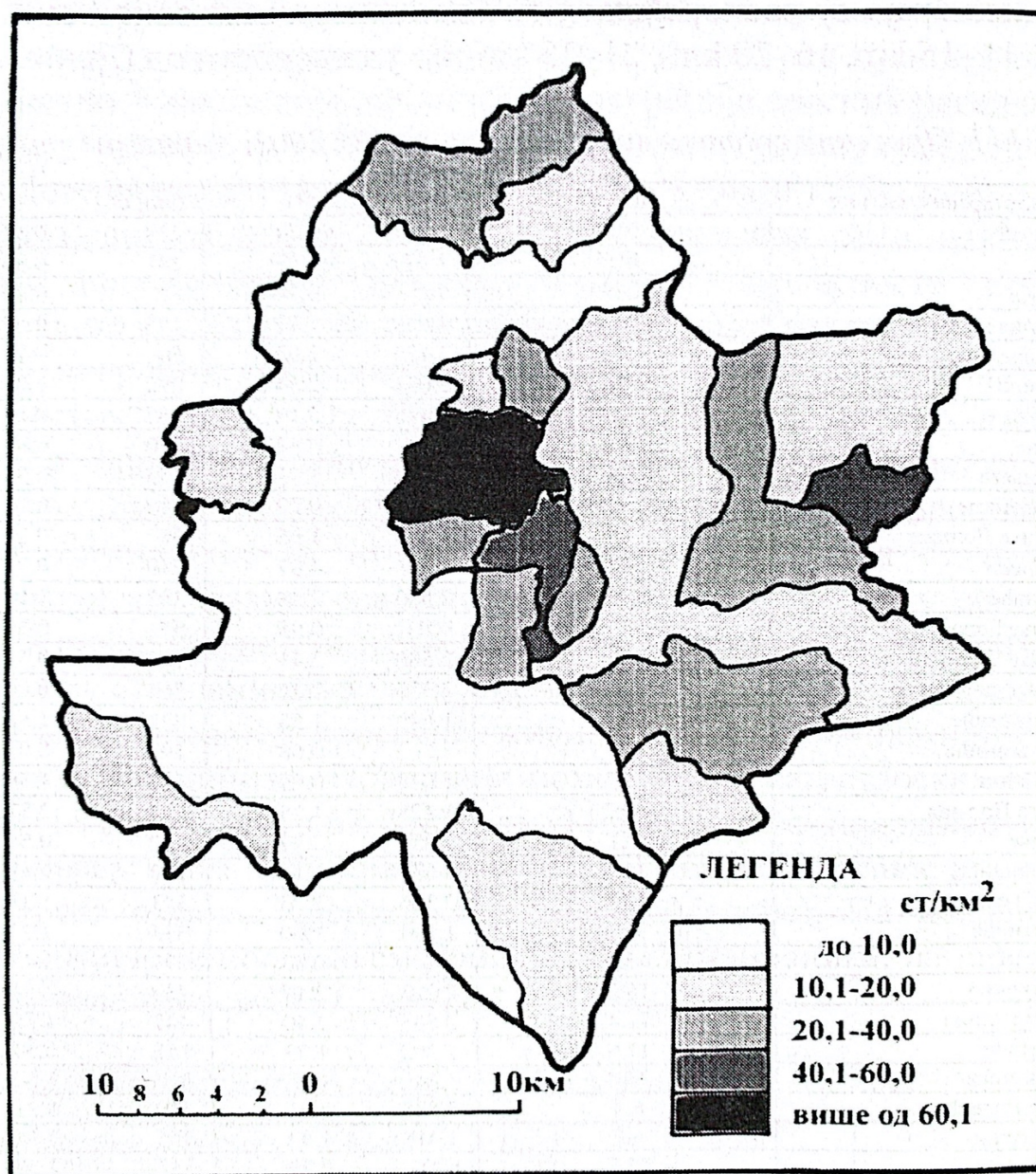
---

<sup>3</sup> Видети више на: <https://www.zzps.rs/wp/> (приступ 15.04.2023.)

климатски услови, конфигурација терена и надморска висина утицали су и на вегетацију. Читава област прекривена је пашњацима (суватима) и ниским растињем, што је условило да се становници Пештера кључно баве сточарством, које је одувек било примарна привредна делатност. Услови за бављење ратарством и земљорадњом су неповољни, те становништво Пештера не узгаја ратарске културе на већим површинама.

Централна општина, административни центар Пештера и једина градска област на овом подручју је Сјеница. Она је данас најнасељеније место са око 25000 становника. Просторни размештај осталих насеља условљен је одликама територије, те су села на Пештеру лоцирана на падинама околних планина, у крашким увалама, пољима и котлинама, као и у доњим токовима река (Вујадиновић и Гајић 2004: 316). У прошлости су међутим, највише насељавана управо пештерска села. Будући да је бављење сточарством било доминантно, читава ова област била је изразито рурална. Према подацима из 1961. године градска популација је имала удео од 13,87% у укупном становништву, а 2002. чак 47,08% (Исто: 319). У континуираном процесу укупног смањења броја становника сјеничког краја који траје и сада, тенденција опадања сеоске популације је драстична. Пештерска висораван је сада ретко насељена, а готово сва насеља су депопулациона (Исто: 327). Становници су сконцентрисани углавном у већим местима, у граду Сјеници и већим селима на ободима Висоравни.

Слика бр. 1: густина насељености у Сјеничком крају 2002. године (преузето из Вујадиновић и Гајић 2004: 324).



Скица 26. Густина насељености становништва 2002. године

Подручје Пештерске висоравни поседује врло презентативне природне и биолошке карактеристике, али је, нажалост, једно од најнеразвијенијих у погледу инфраструктуре локалне путне мреже. Асфалтни путеви воде само до одређених места. Многа села доступна су искључиво преко макадамских, лоше одржаваних путева који су у одређеним периодима године (зими) или у случају лоших временских услова (јаки пљускови, временске непогоде) потпуно непроходни. „Овај крај је неравномерно покривен капацитетима за обављање модерног саобраћаја, а равномерно је присутна појава застарелости и смањене функционалности постојећих комуникација“ (Ђурђић и Смиљанић 2004: 129). Последњих година лоше стање са путевима постепено се поправља, у циљу ублажавања негативних економских и демографских процеса, посебно у одређеним руралним областима. Једносмерне миграције становништва са Пештера, које су масовно наступиле током шездесетих и седамдесетих година 20. века, континуирано су настављане све до данас. Поједина села су потпуно опустела, са тек неколико домаћинстава која су активна током целе године.

## **1.2. Историјски развој Пештера; структура и кретање становништва**

Ради бољег разумевања друштвено-политичке, економске и демографске актуелне ситуације на овом простору, пожељно је сагледати његов историјски развој. Од почетка насељавања Пештера, још око 1200. године пре нове ере све до данас, ово подручје окарактерисано је непрекидним миграцијама становништва (Рудић 2004: 139). Почетком нове ере област читаве југозападне Србије била је део провинција Римског царства. Није познато када су тачно Словени населили област Пештера, нити шта се догодило са староседелачким становништвом. Претпоставља се да су на Балкан дошли почетком 7. века (Исто: 141). У списима Константина Порфирогенита из 10. века, а у контексту набрајања насељених градова у покрштеној Србији, наводи се и град Дестиник, за који неки историчари верују да је заправо данашња Сјеница (Исто: 142). Током 11. века

јачао је утицај Византије на овим просторима, када се први пут помиње и постојање Рашке епископије. Од 12. до 14. века ово подручје припада оснаженој Рашкој под немањићком влашћу (Исто: 143). Средњовековни подаци о Сјеничком крају су малобројни и углавном се помени односе на Сјеницу као синоним за жупу. Читав предео је значајан и због чињенице да је туда у средњем веку пролазио и дубровачки друм, једна од најживљих саобраћајница којом се примарно одвијала трговина (Исто: 144).

Године 1455. читава област пада под турску власт и најпре представља део Сјеничког вилајета, а затим, током већег дела 16. века, и Сјеничке нахије. Крајем 16. века се оснива кадилук Стари Влах, чији део постаје Пештер. Становништво кадилука је било претежно сточарско и није било исламизовано. Крајем 18. и почетком 19. века овај крај прелази из новопазарског под јурисдикцију босанског санџака (Исто: 145). Све до краја 17. века није било већих промена етничког састава становништва на Пештеру, које је, судећи по историјским изворима, било претежно хришћанско (Мушовић 1989:15; Селимовић 2004: 162). Ипак, друштвено-политички догађаји, ратови и устанци у највећој мери утицали су на то да се ситуација крајем 17. и почетком 18. века значајно измени. Током аустријско-турског рата (1683-1699) читава област остаје скоро без становништва, тако да је данас готово немогуће пратити корене (ни српских ни муслиманских) породица у прошлост даље од 17. века. Акција турских власти која је потом уследила била је насељавање албанских племена (Клименти, Шкриеле, Хоте, Геге...) на опустошену територију Пештера, али су они, упркос великој активности римокатоличких мисионара који су их покрштавали, временом потпуно исламизовани. Од почетка 18. века племена из Црне Горе (Кучи, Пипери, Бјелопавловићи, Васојевићи) насељавају ово подручје, а њихово насељавање трајаће у континуитету све до средине 19. века (Мушовић 1989: 21). С друге стране, процес исламизације је такође текао континуирано, тако да је током 18. и 19. века све више растао број исламизираниог становништва у градовима (Сјеница, Нови Пазар), али и у селима која су до тада доминантно била насељена хришћанским становништвом (Селимовић 2004: 167). Бројни устанци током 19. века (Први и Други српски устанак 1804. и 1815, Херцеговачки устанак 1875.), као и друга ратна и оружана збивања, учинили су Пештерску висораван

„изразито етапним миграционим подручјем” (Исто: 168). Крајем 19. и почетком 20. века нарочито су били учестали оружани сукоби и устаничке акције у циљу ослобођења од турске власти. Константна ратна збивања, немири и јачање муслиманске хајдучије почетком 20. века (али и повољни услови које је Влада у Србији нудила досељеницима који би насељавали слабо насељене пределе у Србији), утицала је на значајан одлив српског становништва са Пештера. Истовремено, већ крајем 19. века, након анексије Босне и Херцеговине Аустроугарској 1908., долазак босанских мухаџира (избеглица муслиманске вероисповести) представља њихово насељавање на имања расељених Срба (Исто: 173).

Након Првог балканског рата Сјенички крај улази у састав Краљевине Србије и у том тренутку Срби хришћани чине једну деветину укупног броја становника (Рудић 2004: 155). Према попису становника из 1921. године град Сјеница представља средиште истоименог среза који припада округу Рашка са укупно 22530 становника, од којих 9024 православних, 24 римокатолика, 13464 муслимана и 18 израелићана. Српски језик био је матерњи за 21626, арнаутски за 877, немачки за једног, а остали за 26 становника (Исто: 156). Након завршетка Првог светског рата и оснивања Краљевине СХС муслиманско становништво почиње да се исељава у Турску, што ће се (са краћим прекидима) наставити током читавог 20. века (Исто: 177). Након престанка исељавања у Турску, муслимански живаљ из овог краја мигрирао је према већим градским центрима у Босни и Херцеговини (Мушовић 1989: 38), а посебно након потписивања Дејтонског споразума 1995. (Селимовић 2004: 185). Миграције православног становништва биле су, и у 20. као и у 18. и 19. веку, усмерене ка Шумадији и појединим местима у западној Србији (с тим да су, током 20. века, насељаване кључно урбане средине у овим областима – Крагујевац, Краљево, Чачак, Београд).

Сезонска кретања су у прошлости у већој мери утицала на структуру становништва. Постоје подаци да су се крајем 19. и почетком 20. века сјенички сточари кретали према Поморављу и стизали чак и до Подриња у годинама када није било довољно сточне хране, а ова појава се назива спољашњим кретањем становништва (Павловић 2004: 93). Израженије је ипак било унутрашње кретање „на релацији село – станови“ (Исто). *Стан* је локални назив за сезонску

сточарску насеобину на овом подручју. С обзиром на чињеницу да је Пештерска висораван највећим делом безводно подручје, станови су били формирано око већих водених површина. На станове се одлазило у пролеће (око Турђевдана), а у села се враћало на јесен (до Митровдана) Почетком 21. века на терену су и даље постојали станови (Исто), али овакав вид кретања сточарског становништва данас више не постоји.

Поред изнетих информација које се тичу метанастазичких и сезонских кретања, на тренутну демографску слику на Пештеру у великој мери је утицало и природно кретање становништва (наталитет, морталитет и природни прираштај) (Јањић Сирићански 2004: 187). У прошлости, основна јединица друштва у Сјеничком крају била је породична задруга, једнако и код хришћанског и муслиманског становништва. Такво устројство породичног живота (какво је у пештерским селима истрајавало све до седамдесетих година 20. века) подразумевало је рађање великог броја деце (више од петоро).<sup>4</sup> Томе у прилог сведоче и подаци из литературе да су шездесетих година 20. века „стопе наталитета биле готово двоструко веће од просека за централну Србију“ (Јањић Сирићански 2004: 190). Укрштањем и анализом података датих у писаним изворима и оних који су прикупљени на терену може се закључити да је основни разлог за рађање великог броја деце у прошлости било обезбеђивање радне снаге за породичну задругу.

Током друге половине 20. века наталитет је опао (опште стопе наталитета су са 38,5% 1953. године опале на 13% 2002. године), али је у поређењу са другим крајевима Србије овај простор обележен једном од највиших стопа природног прираштаја. Ипак, „природни прираштај не успева да надокнади губитке становништва остварене емигрирањем“ (Исто: 199). На релацији српско (православно) – бошњачко (муслиманско) становништво одвијају се супротни демографски процеси. У периоду од 1961. до 2002. број православног становништва смањен је за 62%, док се број муслиманског становништва повећао за 22% на територији читаве Рашке области (Исто: 192). Прикупљани

---

<sup>4</sup> На основу спроведених разговора на терену, али и на основу претходног знања о приликама у примарној породици и родбини моје мајке (пореклом из села Бољаре на Пештеру), сазнала сам да су се раније генерације рађале у породицама са десеторо па чак и више деце.



етностатистички подаци у пописима становништва од 1921. до 1991. године, у такозваном *Југословенским пописима* (Радовановић и Ђоковић 2004: 299) доносе увид у дијахронијске промене објашњења и дефиниција за муслиманску (касније бошњачку) етничку заједницу (Исто). Наиме, поистовећивање конфесионалног и етничког / националног опредељења омогућено је већ у попису из 1961. године, када одредница *Муслимани* означава етничку, а не религијску припадност (Исто: 300). Демографски развој у погледу националног састава Сјеничког краја у периоду од 1961. до 1991. карактерисало је „континуирано смањивање једне популације и константан пораст друге“, тако да се, од релативно једнаког удела обе националности у укупном броју становника 1961. постепено дошло до знатно смањеног удела српске популације 1991., када Срби чине мање од једне четвртине становништва (Исто). На пописима од 2002. године етничка класификација добија нови модалитет – *Бошњак/Бошњаци* али се задржава и модалитет *Муслиман(и)*. У том смислу занимљиво је запажање истраживача са Географског факултета:

„(...) може се констатовати подударност конфесионалне и националне структуре сјеничке популације, те се може рећи да ова популација представља карактеристичан пример трансформације огранака светских религија хришћанства и ислама у националне цркве” (Исто: 303).

У погледу етничког састава становништва на Пештерској висоравни у 21. веку, према подацима пописа спроведеног 2011.,<sup>5</sup> становници општине Сјеница (којој административно припадају и истраживана села на Пештерској висоравни) су се изјаснили као Бошњаци (73,88%), Срби (19,94%) и Муслимани (4,68%). У контексту овог рада, занемарљив је проценат оних који се нису идентификовали ни са једном од ове три категорије (1,5%). У попису из 2011. евидентирано је да је на подручју Пештера Срба више у руралним срединама него у самом граду Сјеници. Без обзира на то, муслиманско становништво генерално доминира на простору Пештерске висоравни и на територији града, као и у селима. Званични

---

<sup>5</sup> Сви подаци пописа из 2011. године су јавни и доступни су на сајту Републичког завода за статистику: <https://www.stat.gov.rs/sr-latn/oblasti/popis/popis-2011/> (приступ: 20.04.2023.)

подаци од 2011. до сада нису познати,<sup>6</sup> али на основу искуства и сведочења са терена може се претпоставити да је српског становништва још мање, будући да се процес њиховог иселјавања из овог краја наставља до данас. Са овим су сагласне и констатације других истраживача Сјеничког краја:

„С обзиром на то да је функцију биолошког обнављања становништва у Сјеничком крају преузела популација исламског културно-конфесионалног идентитета и даље ће се повећавати удели Бошњака-Муслимана, а смањивати удели Срба у укупном становништву, тј. и даље ће јачати степен етничке и конфесионалне хомогенизације” (Радовановић и Ђоковић 2004: 304).

Терминолошка разграничења појмова који ће бити коришћени у овој дисертацији тичу се идентитета, верске, етничке и националне припадности. У овом раду се паралелно употребљавају термин *Муслиман(и)* који означава и верску и етничку припадност становника Пештерске висоравни исламске вероисповести и термин *Бошњак (Бошњаци)*. Будући да је термин Бошњаци званично употребљаван у пописима становништва у Републици Србији тек од 2002. године (примарно као означитељ националног идентитета), он не пружа могућност дијахронијског праћења резултата релевантних истраживања у литератури. У прилог оваквом ставу говоре и друштвено-историјска, социолошка и политиколошка истраживања бројних научника из ових области (Мушовић 1979: 113; Селимовић 2004: 157-186), као и званични подаци Завода за статистику Републике Србије.<sup>7</sup>

### 1.3. Организација живота у прошлости и данас

Сточарство је одувек на Пештеру представљало основну привредну делатност, па је и целокупан живот становништва (без обзира на конфесионалну припадност) био одређен овом чињеницом. Породичне задруге са по неколико десетина чланова су, како је напред речено, биле базични модел породичне

---

<sup>6</sup> Последњи попис становништва спроведен је 2022. године, а према Плану објављивања резултата, први резултати би требало да се појаве током 2023. године. Видети: <https://popis2022.stat.gov.rs/publikacijenajava/#currentItemUrl> (приступ: 20.04.2023.)

<sup>7</sup> Видети: [http://popis2011.stat.rs\\_](http://popis2011.stat.rs_) (приступ 20.04.2023.)

организације. Због тога је свака породица могла да гаји стада говеда и оваца која су бројала стотине грла. Подела рада била је родно условљена: мушкарци су се бавили тежим пољским радовима, трговином и могли су јавно иступати испред породице / задруге, док су жене подизале децу, бринуле о стоци и исхрани породице. Статистички подаци са почетка 21. века показују велике промене исказане у нестајању многочланих домаћинстава и/или драстичном смањењу броја чланова и у градском и у сеоским насељима. Смањење броја особа у домаћинствима прати и пораст броја њихових година тако да су, посебно у селима, најтипичнија старачка домаћинства са само једним или два члана (Живковић и Павловић 2004: 225).

Изразито патријархално устројство које је карактеристично за обе конфесионалне заједнице (и хришћанску и исламску) опстаје и данас, иако је еманципација на свим нивоима присутна већ неколико деценија, а породичне задруге више не постоје. С обзиром на припадност Пештера динарској области патријархални начин живота је очекиван и подразумевајући, имајући у виду да су данашњи пештерски Срби најчешће потомци досељених племена и родова са територије Црногорских Брда. За племенску организацију и породичне задруге Јован Цвијић наводи да су „најочигледнија карактеристика патријархалног режима”, те да је „врло вероватно да су задруге биле главни центри у којима су створене народне песме као и фолклор уопште” (Цвијић 1966: 85). Становништво Пештера у антропогеографском смислу недвосмислено припада динарском културном ареалу. Традиционални систем вредности и даље опстаје на овом подручју, што се најнепосредније осећа приликом посета терену, сарадње и разговора са Пештерцима.

У народу се и даље негује култ предака, а стара породична предања се памте и преносе млађим нараштајима. Важност припадности породици, роду, племену веома је истакнута, о чему сведочи и спорадична организација *братствених скупова* у новије време (о чему ће бити више речи у наредном поглављу).

У прошлости су у јавну сферу иступали доминантно мушкарци и код хришћанских и код муслиманских породица. Они су се кретали слободно у широј заједници, уговарали послове трговине стоком, набављали потребне намирнице

за све укућане, преговарали приликом удаја, женидби. Традиционално мушки посао биле су само косидба и стрижа оваца. На женама и на (кључно женској) деци почивао је огроман рад на одржавању великих домаћинстава. На безводном подручју, какво је Пештерска висораван, жене су рано јутром доносиле воду са удаљених бунара. Бунарима су називане дубоке рупе обложене камењем у које се скупљала кишница која је у неким селима служила за снабдевање водом и људи и стоке. Мужа оваца и крава, справљање и складиштење сира, кајмака и млека био је основни женски посао (поред кувања, бриге о деци, предења, шивења, ткања и других послова којима су се жене бавиле). Деца су чувала стоку, према могућностима и узрасту. Радно способном су се сматрала деца већ од пет или шет година старости и поверавани су им задаци, попут чувања јагањаца. Овце и говеда чувала су старија деца из породице. Сакупљање сена током лета био је заједнички посао који су често обављали здружено сви сељани или чланови више породица.<sup>8</sup> Иако се током зиме обим посла смањивао, брига о стоци је била непрестана, а при изузетно ниским температурама и посебно изазовна. И данас у току зиме нека села Пештера бивају потпуно одсечена и изолована.

Иако су се животни услови мењали, а значајна модернизација наступила од шездесетих година прошлог века (у склопу опште урбанизације, привредних и аграрних реформи које су биле део комунистичке државне политике у бившој Југославији), у пештерским селима базични начин породичног живота је био готово непромењен до краја 20. века (имајући при том у виду и чињеницу да се тај период поклапа са масовним иселјавањем становништва). Посебно је интересантно да су и Пештерци оба пола, који су још као врло млади због школовања напустили своја села, понели са собом и у новим срединама успоставили основна традиционална и морална начела у складу са којима су васпитавани у родном крају.<sup>9</sup> Везаност за родно место, исказује се кроз свакодневно деловање ових људи на више начина, од којих је један свакако музика.

---

<sup>8</sup> Све речено представља део мог претходно стеченог знања у бројним неформалним приликама и разговорима са мајком, бабом и дедом, те бројним другим рођацима који су ове податке преносили као своја лична искуства.

<sup>9</sup> Овоме сам непосредно сведочила приликом сваког теренског искуства и одласка у њихове домове.

Овако тегобан живот је утицао и на организацију слободног времена, па су прилике за одмор, опуштање и забаву биле сразмерно ретке (поготово током лета, изузимајући веће верске празнике). Чешће се одмарало током јесењих и зимских вечери на славама, мањим породичним окупљањима – прелима или поселима (*поседцима / посједцима*), када су се обично млађе жене и девојке бавиле ручним радовима и том приликом певале. На славама и поселима се певало, свирало и/или певало уз гусле. Музика је пратила готово све важније моменте у животу Срба са Пештера. Овај део Србије не познаје обредну шароликост годишњег и животног циклуса, као што је то случај, на пример, у југоисточној Србији. Обичаји који су били најбројнији везивани су кључно за славе, прославу Божића и свадбена весеља. Чињеница је да у садашњем времену на истраживаном простору готово да нема обредних песама (осим неколико напева који су, од стране казивача, окарактерисани као свадбени). Ипак, одсуство обредне сигникативности не искључује и не одриче значењска својства овим песмама, што ће кроз наредна поглавља бити подробније експлицирано.

Иако су Срби пореклом са Пештера сада настањени ван матичног подручја они са њим одржавају непрекидне везе и у својим локалним срединама чувају елементе пре свега духовне, али и материјалне културе. Посебно изражен облик надградње њиховог колективног памћења и сећања је носталгија. Она је приметна и веома изражена у разговорима који су вођени са свим казивачима и који су били изузетно емотивно обојени. Одређење носталгије као „осећања губитка и расељености, али и романсе за сопственом уобразиљом“ какво даје Светлана Бојм (Svetlana Boym) (Бојм 2005: 16), може се у потпуности применити и на носталгични наратив Срба са Пештера. Занимљиво је да је њихово колективно сећање носталгично обојено – како оних који су одатле отишли, тако и оних који су на Пештеру о(п)стали. Тако су сећања потоњих кључно обележена жудњом и жалом „за неким другим временом – за временом нашег детињства и споријим ритмом наших снова“ (Исто: 18-19). Музичко изражавање представља савршен медиј за исказивање носталгичних осећања, с обзиром на то да је носталгија „механизам у увек виталним процесима музичке (и уопште културне) патинизације“ (Думнић Вилотијевић 2019: 25). Неки од ових процеса евидентини су и у музичком језику пештерских Срба, у оквиру којег се снажна завичајна

носталгична црта исказује кроз особене начине певачке артикулације и, с друге стране, веома експлицитно – у поетској компоненти песама (видети примере бр: 1, 2, 8, 9, 13, 17, 24). За Србе са Пештера сопствена традиционална музика у савременом тренутку кључно делује као „знак који призива неко сећање” (Војт 2005: 31). Посебно се у том смислу истичу дијалози са старијим казивачима који су, нарочито током неформалних разговора, могли прерасти у дугачке монологе уз обавезне фразе попут: „некад је то све било другачије, сад више нико не трага“ (Б. Куч, интервју, Бољаре, август 2020).

Музика Пештераца, као део нематеријалне културе наликује црногорском (и шире, динарском) културном идиому, али подразумева и јака локална културно-дијалекатска одређења чије специфичности и самосвојност нису никада систематски истражени (као што је то био случај са музичким традицијама других динарских Срба попут крајишке, личке, црногорске...) (Ранковић 2012). Могло би се рећи да су се у процесу миграција Срба са Пештера у делове централне Србије дешавали културни процеси супротни од оних који су преовладавали приликом миграција другог динарског становништва у Војводину (Исто: 16-28). Наиме, дошавши из мултиетничке средине (Пештер) у потпуно етнички хомогену (Крагујевац, Краљево, Београд) они нису морали да се суштински боре за одржавање својих идентитетских обележја, посебно етничких. Пештерски Срби су се досељавали у градове и/или приградска подручја централне Србије, с обзиром на велике могућности запослења у фабрикама које су у њима постојале (*Застава* у Крагујевцу, *Магнохром* и *Фабрика вагона* у Краљеву, *Слобода* у Чачку...). У новим срединама су досељеници наставили блиске међусобне контакте, градили су куће једни поред других (нарочито ако су били и у родбинским везама), а чести су били и бракови међу њима.<sup>10</sup> Ипак, и поред великих настојања да млађима пренесу љубав и исту приврженост према Пештеру, припадници прве и/или друге генерације досељеника често у томе не успевају. Чини се да млађи нараштаји пештерских Срба у централној Србији, упркос родитељској снажној чежњи за родним крајем, не исказују велико интересовање за живот, па ни за боравак на Пештеру, а разлози за то су

---

<sup>10</sup> Ове податке добила сам у бројним неформалним разговорима са својим рођацима пореклом са Пештера.

економска неразвијеност Пештера као и све хомогенија етничка профилисаност читавог подручја у корист Бошњака. Губљењем многих елемената традиционалне културе Срба са Пештера охрабрује чињеница да песма и певање и даље опстају, иако са измењеном друштвеном улогом и функцијом и неизвесном будућношћу.

## II ДИЈАХРОНИЈСКИ ПРЕГЛЕД И АКТУЕЛНИ ИСТРАЖИВАЧКИ ПРИСТУП МУЗИЧКО-КУЛТУРНОМ НАСЛЕЂУ ПЕШТЕРА

### 2.1. Истраживања традиционалне културе у прошлости; етнографски подаци о улози музике у животу пештерских Срба

О обичајима годишњег и животног циклуса на Пештерској висоравни у прошлости постоје детаљни подаци у литератури (Попадић 1987; Костић 1989; Душковић 1992). За годишње обичаје на овом подручју истраживачи наводе да су били слични и код хришћана и код муслимана (Мушовић 1979: 235-237), а квалификују се као аграрномађијски, који се касније у хришћанству везују за одређене светитеље и празнике (Костић 1989: 74). Многи обичаји заснивају се на имитативно-магијским поступцима, који би требало да утичу на здравље и добробит укућана и стоке. У наведеним публикацијама, за које су истраживања вршена у највећој мери током осамдесетих година прошлог века, наводи се да су бројни годишњи и обичаји животног циклуса и тада били практиковани на терену (Попадић 1987: 245). Неке од њих пратиле су само обредно-обичајне радње којима је требало постићи жељени циљ (одбрана стоке од вукова, змија, као и од непогода), а неке су пратиле и песме за Божић, Ускрс, Ђурђевдан (6. мај), Јеремијин дан (14. мај), сеоске заветине, Ивањдан (7. јул), Петровдан (12. јул), славе... За празнике какви су Божић, Ђурђевдан, Илиндан (код муслимана Алиђун, 2. август) и Петровдан се наводи да су били обележавани и прослављани од стране припадника обе конфесије – и хришћана и муслимана (Мушовић 1979: 235; Костић 1989: 72). Имајући у виду тему овог рада пажња ће бити усмерена само на оне обичаје чије се обележавање (понекад само у траговима) одржало код Срба до данас, то јест, током трајања сопствених теренских истраживања, а то су: Божић, Петровдан, сеоске заветине, слава и свадба.

**Божић** се прослављао низом обредних радњи које почињу још на Бадњи дан (сечење, уношење и паљење Бадњака, уношење сламе, посипање житом...). На сам дан Божића ујутру меси се и чесница, а домове су прво посећивали



положајници који би честитали Божић и налагали (*царали*) ватру на огњиштима или у шпоретима, а затим били даривани и послуживани. Колико је положајник (*полазник / полагаоник*) био поштован сведоче и следеће речи: „Они се изузетно високо дарују и уважавају. Кум кућни – па полагаоник” (М. Јелић, интервју, Штаваљ, новембар 2008). Познато је да је у бројним пештерским селима у прошлости постојао и *животињски положајник*, који је у највећем броју случајева био во. Овакав поступак није карактеристичан само за Пештер, већ је регистрован и у другим, изразито сточарским деловима Србије (Костић 1989: 87). Године 1989. обичај увођења животињског положајника у кућу се и даље одржавао у селима Црвско, Буђево и Брњица (Исто). Божићне песме су ретко бележене, осим као поетски садржаји у појединим публикацијама. Истиче се пример који је записан осамдесетих година у околини Сјенице, а који најдиректније својим поетским садржајем реферише на коледарске песме какве су посебно познате у источној и југоисточној Србији:

*Грлица је гугутала,  
уз трпезу, низ трпезу.  
Домаћину доодила,  
домаћину беседила:  
Домаћине, господине,  
козе ти се покозиле,  
све јарићи виторози!  
Овце ти се појагњиле,  
све јагањци златоруни!  
Краве ти се потелиле,  
све теоци сивороги!* (Дердемез 1984: 192)

Познато је да се на Божић у селима Тријебине и Вапа певала и песма *У Божића три ножића*, која се среће и у другим крајевима Србије и Босне и Херцеговине (Костић 1989: 73). Петар Вукосављевић је приликом етномузиколошког истраживања забележио песму *Кажми мени шта је један* (Вукосављевић 1984: пример бр. 39)<sup>11</sup>, коју су током теренског снимања ауторке 2008. године, а читајући текст из Вукосављевићеве публикације отпевали певачи из села Штаваљ. Песма је посебно занимљива с обзиром на постојање кумулативне строфе. Поред тога, иста група певача извела је и песме *Божић иде*

---

<sup>11</sup> Нажалост, код Вукосављевића се не наводе подаци о месту бележења ових песама, нити имена певача / певачица, те није јасно којој етничкој заједници припадају одређени примери.

странама, као монострофични пример (Живчић 2012: пример бр. 68) и *Ој, Божићу, један у години* (пример бр. 56). Божићни обичаји се код Срба на Пештеру негују и данас, уз најчешће одсуство музичке компоненте.

**Сеоске заветине** били су поједини празници од Ускрса до недеље након Духова (Св. Тројице). Карактеристично је да је свако село имало своју заветину и да су то често били празници који су се везивали за одбрану од града и непогоде (Спасовдан, Духови) (Костић 1989: 103). На дан заветине (*заветни дан*, В. Киковић, интервју, Штаваљ, новембар 2008). села су обилазиле поворке крстоноша које би своје опходе почињали и завршавали испред цркве, а у селима у којима цркве није било – код богомоље на сред села. Носећи крст и црквене барјаке, крстоноше би обилазили сваку православну кућу у селу, пролазили кроз поља и засаде жита, улазили у млекаре... Према сведочењима из Сувог Дола, често је и муслиманско становништво тражило да крстоноше прођу кроз њихов део села (Поповић 2021: 221-222). Веровало се да ће места које су походиле крстоноше имати добар род.

„Радовао се народ да им крстоноше прођу кроз њиву, да им њива боље роди, да им не убије град!“ (В. Киковић, интервју, Штаваљ, новембар 2008).

У сећањима појединих мештана остали су само стихови песме *Крстоноше крста носе*, као и наговештај да се песма изводила на начин сличан осталим песмама из забавног репертоара (Исто). Три нотна записа крстоношких песама срећу се у збирци Петра Вукосављевића (Вукосављевић 1984: примери бр. 34, 79 и 82), са карактеристичним иницијалним поетским мотивом у виду симетрично осмерачког дистиха:

*Крстоноши крста носе,  
уз крста се Богу моле!*

Даљи поетски садржај базиран је на молбама за кишу и добар род жита. У једном примеру (бр. 82) постоји и припревни рефрен *ој, додо, ој додале*, што је веома занимљиво с обзиром на чињеницу да на Пештеру додолски обред није забележен. Исти пример наводи и Димитрије Големовић у својој студији о српском народном певању, као потврду хипотезе да су „крстоношке песме највероватније настале на основи додолских“ (Golemović 2005b: 27). Иако се

унеколико разликују међу собом, сва три крстоношка примера забележена од стране Вукосављевића карактерише поступно кретање у узаном тонском опсегу, које је одлика вокалне праксе овог краја. Данас је крстоношки обред у Сјеници и већим селима заправо црквена литија, када се (на дан црквене славе) врши опход само око цркве.

Најзначајнији празник у оквиру годишњег циклуса обичаја на Пештеру је био **Петровдан**. „Петровдански обичаји су били веома чврсто укореењена и општеприхваћена заједничка традиција православаца и муслимана“ (Поповић 2021: 224). У прошлости је то био важан сточарски празник. Унапред припремљене бакље (*лиле*) паљене су увече, уочи Петровдана, око торова и обора са стоком. Поред тога, на узвишењима у сваком селу палила се ватра око које би се скупили сви сељани. Девојке су плеле венце од цвећа и њима китиле кућу, а посебно млекар и посуде у којима се справљају млеко, сир и кајмак (Мушовић 1979: 236; Костић 1989: 105). Људи су веровали да ће уз помоћ ватре заштитити стоку и осигурати њено здравље и плодност. У тим приликама се певало и веселило до дубоко у ноћ. Постоје и наводи да се у Сувом Долу тада свирало на гајдама и осталим пастирским аерофоним инструментима (Поповић 2021: 223-224).

Петровданска окупљања уз паљење ватри у селима у којима живе Срби постоје и данас у делимично измењеном облику и са другачијом функцијом. Данас овај празник представља друштвени и културни догађај и веома је значајан, посебно за Србе пореклом из пештерских села који су се одселили у друга места. За њих он представља својеврсни симбол заједништва и везе са родним крајем, те је посебно важно да тог дана буду у својим селима. У селу Бољаре сам у више наврата присуствовала петровданским окупљањима, која су била посебно организована 2009. и 2013. Неколико дана раније дошли би представници породица које су главни организатори да изврше неопходне припреме (покосе траву у селу око кућа, довезу воду и пиће, припреме јагњеће месо за послужење). Дан уочи Петровдана долазили би и остали рођаци као и бројне званице, познаници, пријатељи. Увече би се припремиле и запалиле ватре. Читавог дана, а посебно увече, рад и разговор би се спонтано прекидали песмом. На сâм Петровдан, током преподнева излазило се на гробље на узвисини поред

села. На гробљу би се покосила трава, упалиле свеће, а након тога на оближњој ливади уследила би забава уз старе чобанске игре, песму, свирку и традиционалне плесове. Песме су извођене групно, *a capella* и/или групно уз пратњу гусала. Најчешће су то биле песме које су се могле изводити у различитим приликама, са поетском основном симетричног осмерца, без утврђеног репертоара и редоследа.<sup>12</sup>

**Слава** је један од виталнијих обичаја који је до данас присутан код Срба са Пештера, посебно у настојању потврде и очувања националног идентитета. То је породични празник који је посвећен одређеном хришћанском светитељу – заштитнику породице. Најчешће празнован светитељ код пештерских Срба је Свети Никола (Костић 1989: 107). Поред правила која прописује православна хришћанска догма (одношење славског колача и жита у цркву, припремање посне или мрсне гозбе), постоји низ колективном навиком установљених обичаја, који се и данас одржавају. На славу се у прошлости није позивало, док се у новије време гости позивају телефоном и заказује се тачно време славског ручка/вечере. И даље се, међутим, код многих Пештераца (било да живе на Пештеру или у неком другом месту) задржала пракса прослављања славе три дана. Обележава се дан уочи славе (*навече*), сам дан славе, као и дан након тога (*окриље*). За славу се са радошћу припремају целе породице – свима је нарочито стало да се тај дан достојно обележи. По повратку домаћина из цркве, где је *прекадио* славски колач, следи обичај *дизања славе / дизања у славу* – тренутак када се сви укућани окупљају око трпезе и заједнички говоре молитву, најчешће *Оче наш* (Поповић 2021: 214). Занимљив је податак да домаћин никада није седео са гостима већ их је стојећи служио, а често се може чути и да домаћин *двори славу*.<sup>13</sup>

У разговорима са саговорницима на терену слава је најчешће навођена прилика за певање. То је уједно и један од ретких, до данас очуваних аутентичних контекста традиционалног музичког изражавања. Песму је на слави могао започети било ко од присутних гостију, а остали би прихватили у складу са својим певачким умећем. Певање би се спонтано прекидало и поново

---

<sup>12</sup> У наставку овог поглавља, а посебно у четвртном поглављу, биће више речи о мелопоеским карактеристикама песама.

<sup>13</sup> Овај обичај забележен је и у другим крајевима Србије (видети: Марјановић 2015: 19).

отпочињало током славске гозбе. Нису забележена посебна правила мелопоетског структурирања која би била карактеристична само за славске песме. Сопствено теренско, као и неформално лично искуство, сугеришу да је на поетском нивоу ипак могуће констатовати изразиту доминацију римованих симетрично осмерачких дистиха, као и већу слободу у погледу текстуалних садржаја, посебно оличену у стварању нових текстова песама у тренуцима инспирације.<sup>14</sup> Такви моменти препознати су и од стране самих казивача: „То је...из чисте самовоље, из главе јој наишло да пева“ (М. Куч, интервју, Бољаре, јул 2016).

**Свадба** и свадбени обичаји, као најистакнутији у пракси празновања догађаја из животног циклуса, веома дуго су практиковани у свом традиционалном облику. Детаљни описи свадбених обичаја доступни су у литератури (Попадић 1987; Душковић 1992; Поповић 2021), а сећања на њих су и даље жива међу српским становништвом ове области. Приликом теренских интервјуа 2016. и 2020. године забележена су детаљна казивања о некадашњој свадби (Петровић 2023: 145-153). Свадбе које су трајале и по три дана прослављане су на традиционалан начин све до последњих деценија 20. века. Све је отпочињало прошевином, мада су се често дешавале *отмице* или *пребегавања* девојке у момкову кућу. Након успешне просидбе девојка је до свадбе припремала *спрему*, ручно рађене одевне предмете неопходне у будућем покућству (Попадић 1987: 244).

Сама свадба одржавала се најчешће у јесен „јер су тада обезбеђени материјални трошкови које обилно весеље изискује” (Исто: 245). На свадбу су се окићеном чутуром са ракијом (*буклијом*) позивали *законици* (кум, стари сват, војвода, барјактар, ручни девер и чауш). Свако од њих је имао своју улогу: стари сват је био вођа сватова, девер је био уз младу, чауш и војвода збијали су шале и пазили на расположење гостију. Сватови су се окупљали код момкове куће, некад и данима раније (уколико су у питању рођаци) како би помогли у припремама. Ујутру би полазили по младу, обављали венчање и враћали се момковој кући где би уследио ручак и/или вечера праћено весељем, док су девер и млада стајали изнад *софре* и *дворели* сватове. Познато је да младенци нису те вечери одлазили

---

<sup>14</sup> О овој појави ће бити више речи у четвртом поглављу, приликом анализе песама.

заједно у постељу, већ је млада првих неколико дана спавала са неком од ближих рођака куће у коју је доведена, или са најмлађом јетрвом (Б. Куч, интервју, Бољаре, август 2020). Сутрадан би млада, рано изјутра, одлазила на воду и умивала све сватове, а потом би се настављало са весељем уз приказивање донетих *дарова* (поклона које су добијали млада и младожења у роби или у новцу). Првих неколико дана након свадбе млада се привикавала на живот у новом дому, трудила се да сваком укућанину надене посебно име којим ће га од тада звати.<sup>15</sup> Тих дана младу су посећивали рођаци (*поодари*) са даровима. Након неколико недеља, а обично приликом славе или неког другог празника, млада (са свекром, свекрвом, завом и/или јетрвом) би одлазила у посету својим родитељима. Та се посета на Пештеру назива *првиче*, с обзиром на то да ће млада тада први пут и преноћити код својих.<sup>16</sup>

Сваки тренутак свадбеног весеља, од просидбе па све до *поода* и *првиче*, пратиле су бројне песме чији су поетски мотиви карактеристични за одређени моменат (узимање муштулука, извођење младе из родитељског дома, долазак младе у нови дом, сватовско певање путем) (Попадић 1987: 244-251), као и за обраћање важнијим члановима сватова (деверу, куму, старом свату, свекрви...) (Исто: 253-254). Иако су у певању учествовали сви сватови, главне особе које су биле задужене за песме биле су *јенђе* или *јенђуше* (Петровић 2023: 146). То су биле девојке (понекад и млађе удате жене) из младожењине родбине које су са сватовима одлазиле по младу и одговарајућим песмама означавале све важне тренутке, а за своје певање биле дариване најчешће од стране старог свата.

На основу примера из литературе закључује се да је поетска основа сватовских песама најчешће био асиметрични десетерац, затим симетрични осмерац, седмерац, а појављују се и текстови у једанаестерцу и тринаестерцу (Попадић 1987: 244-254). У збирци Петра Вукосављевића забележено је око

---

<sup>15</sup> Сама сам много пута чула како моја бака, Мара Куч (рођена Луковић) пореклом из села Долиће, а удата у Бољаре (крајем деведесетих година прошлог века, када је и сама већ била у шездесетим годинама живота), свог девера ословљава са *ђевергоспода* или *ђевер Мирко*, никада само именом.

<sup>16</sup> На терену сам сазнала да је на Пештеру удата жена своју примарну породицу називала *родом*, а кућу и породицу у коју се удала *домом*. За своју примарну породицу и све у њеном родном селу, жена је удајом добијала назив *одива* (Б. Куч, интервју, Бољаре, август 2020).

тридесет примера,<sup>17</sup> који би према текстуалној компоненти могли бити окарактерисани као свадбени. Анализом нотних записа утврђено је да се бројни свадбени примери поклапају са мелопоетским варијантама песама које су забележене и приликом сопственог истраживања, али да постоје и посебне интонационе инваријанте за које се може претпоставити да су у прошлости биле одређене и жанровски.

Песме које су бележене на терену у току овог истраживања (приликом прослављања Петровдана или оне које су окарактерисане као свадбене) нису имале строго детерминисану музичку структуру напева, као посебно обредно условљене мелопоетске целине. За све ове примере саговорници су наводили да су се могли певати и на славама или у некој другој пригоди. Укрштајући ово сазнање са подацима који се налазе код других истраживача пештерских обичаја намеће се закључак да музичка компонената традиционалних песама Срба са Пештера најчешће није била обредно дефинисана у виду неког специфичног „гласа“. Примери који су бележени приликом петровданских прослава припадају различитим интонационим инваријантама (примери бр. 1, 2, 3, 6, 9, 23, 24, 35, 44, 51, 55 и 58). Једини пример који је експлицитно именован као свадбени је *Текла вода на валове* (пример бр. 49), док је за још две песме наведено да су се могле изводити и на свадбама (примери бр. 37 и 60). Подаци из литературе и сведочења са терена сагласни су у још једном аспекту карактеристика овог традиционалног певања – чињеници да су се код Срба на Пештеру песме жанровски одређивале кључно према текстуалним садржајима.<sup>18</sup> Ово потврђују и увиди Димитрија Големовића о смислу текста као веома важном у српском традиционалном певању (Golemović 2005б: 7) и његовом унифицирању у љубавним и лирским песмама, „што се изражава кроз учесталу појаву неких текстова” (Исто: 30).

Област Сјеничког краја и, у ужем смислу, Пештера истраживана је из перспектива неколико научних поља, а током друге половине 20. и почетком 21. века спровођена су и здружена, систематска истраживања која су резултирала различитим публикацијама. На иницијативу етнолога Јасне Бјеладиновић,

---

<sup>17</sup> Вукосављевић 1984: примери бр: 30, 33, 43, 47, 48, 52, 53, 59, 60, 62, 67, 69, 70, 72, 77, 81, 83, 84, 86, 90, 92, 93, 98, 107, 111, 112, 113, 125, 126, 134, 138, 142, 153, 157, 173.

<sup>18</sup> О релативној самосталности поетске компоненте у оквиру традиционалних песама пештерских Срба биће више речи у наставку рада.

Братиславе Крстић и Душана Масловарића, а у сарадњи са Заједницом културе општине Сјеница, 1980. године отпочела су (примарно етнолошка) истраживања на подручју Пештера. Резултати су објављивани сукцесивно, током осамдесетих и почетком деведесетих година. Обимна студија *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни* објављена је 1984. коауторски од стране Петра Вукосављевића (етномузиколога), Оливере Васић (етнолога / етнокореолога) и Јасне Бјеладиновић (етнолога). Два тематска броја *Гласника етнографског музеја* – 1989. (књиге 52 и 53) и 1992. (књига 56) такође су посвећена Пештеру. У њима су, од стране различитих аутора, објављени резултати теренских истраживања у вези са организацијом материјалног и духовног живота људи са овог подручја. Корисне информације у овим публикацијама тичу се порекла и миграција становништва, обичајно-правног регулисања друштвених и породичних односа, годишњих и животних обичаја, традиционалних ношњи, здравствене културе и начина исхране, плесне и музичке праксе. Још једно издање из области стручне и научне периодике – *Новопазарски зборник* (који се континуирано објављује од 1977. године) је драгоцен извор за проучавање Пештера. Посебно се истичу прилози Хусеина Дердемеза, сталног хроничара нематеријалне културе овог подручја објављивани у овом зборнику од 1979. до 2005. године (са краћим прекидима у континуитету).

Поред научника, истраживањем Пештера се баве и посвећени појединци, Пештерци, који су као своју личну мисију схватили очување традиционалних знања и сећања свог краја. Тако су, од 2020. издате чак три монографије: *Суви До* (2020) и *Културно наслеђе Сувог Дола* (2021), чији је аутор историчар уметности Душан Поповић, као и *Буђево кроз векове* (2022), коју су написали отац и син Вукосав и Сретко Попадић. Аутори ових монографија су били укључени и у сва етномузиколошка истраживања на овом подручју као саговорници (информатори), али и као сарадници. У својим срединама важе за врсне познаваоце друштвено-историјских прилика у Сјеничком крају.

У погледу циљаног бележења музичке традиције Пештера, у литератури се налазе подаци да у архиву Музиколошког института САНУ постоје непубликовани снимци са подручја Сјенице и Пријепоља, забележени од стране Косте Манојловића 1934. године, као и Драгутина Чолића 1946. године, а за које



се наводи да су из Санџака (Девих 1960: 107-108).<sup>19</sup> Истраживања музичке традиције одређених делова Пештерске висоравни – са сигурним подацима о месту бележења и у виду публиковане нотне грађе – могу се пратити од истраживачке делатности Миодрага Васиљевића. У његовој књизи *Народне мелодије из Санџака*, издатој 1953. године, налази се пет стотина примера српске и бошњачке вокалне традиције са територије Србије и Црне Горе (Радиновић 2016: 177). Иако је већина мелодија потиче од казивача из градова, посебно Пријепоља, анализом је утврђено да варијанте бројних песама исказују подударности са музичком грађом која је основ ове студије.<sup>20</sup>

Након Васиљевићеве публикације протекло је више од тридесет година до објављивања наредног етномузиколошког издања 1984. године – *Народне мелодије Пештерско-сјеничке висоравни*, које је као део резултата поменутог систематског истраживања Пештера објавио Петар Вукосављевић. Са две стотине примера вокалних мелодија ова публикација представља вредан допринос и драгоцено сведочење о музичкој пракси становништва на Пештеру крајем прошлог века. Транскрипције народних мелодија (записане на посебан начин, саобразно Вукосављевићевој теорији о *микроинтервалским сазвучјима*) прати и кратка студија која се доминантно бави диференцијацијом мелопоетских образаца у виду *штаваљског, гусињског, дежевског, момачког и девојачког гласа*, као и разматрањем сазвучне компоненте (Вукосављевић 1984).

Три дипломска / мастер рада са Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду настала током прве две деценије 21. века баве се инструменталном (Ненић 2004) и вокалном праксом становника Пештера (Живчић 2012; Шекуларац 2013). У складу са новијим теоријско-методолошким правцима у етномузикологији, ове три студије систематично, аналитички и компаративно сагледавају основне одлике музичких пракси Пештераца у актуелном контексту. Дипломски рад Иве Ненић бави се овчарском пастирском свирком код муслимана са Пештера и њеним комуникационим елементом. У мастер раду Марије Шекуларац пореде се сличности и разлике у певању Срба и

---

<sup>19</sup> У разговору са Маријом Думнић Вилотијевић (виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ) сазнала сам да поменути снимци постоје на воштаним ваљцима у фоноархиви Музиколошког института, али да нису доступни за коришћење.

<sup>20</sup> У четвртом поглављу детаљније ће бити образложене наведене сличности и разлике.

Муслимана, кључно у северозападном делу Сјеничког краја, али се поређење врши и са примерима из литературе који потичу из исте области и других крајева Србије. Мастер рад ауторке поставио је темеље доцнијем, деценијском истраживању са циљем да се проникне у наупечатљивије звучне елементе који карактеришу вокални израз српског становништва, доминантно у централном и југоисточном делу Висоравни.

Из горе наведеног евидентно је да је етномузиколошка заинтересованост за музичку традицију Пештера била константна (иако не увек континуирана), али продукција етномузиколошких публикација (у односу на неке друге крајеве Србије) сразмерно је мала. Овај недостатак (нарочито у погледу музичке традиције Срба са овог подручја) видљив је посебно последњих година када је Срба на Пештеру све мање.

## **2.2. Актуелно истраживање вокалне праксе пештерских Срба**

### **2.2.1. Основни подаци о истраживању**

Истраживања вокалне традиције Срба на простору Пештерске висоравни започела сам 2008. године и сукцесивно их обављала до 2020. године. Теренски рад је био вишеслојан, вишекратан и мултилокацијски (Marcus 1995: 95), а одвијао се у етапама. То значи да су теренска снимања вршена у селима на територији Пештера у којима још има српског становништва, као и у другим местима у Србији где живе Срби пореклом са Пештера. Посебно значајни дужи боравци на терену организовани су 2016. и 2020. године. На Пештеру је снимање вршено у граду Сјеници и у селима: Штаваљ, Градац, Биоц, Долиће, Бољаре, Буђево, Карајукића Бунари и Суви До (Прилог 1, карта бр. 1). С обзиром на климатске и инфраструктурне услове, теренска снимања су организована у летњим месецима. Лето је уједно и период године када су пештерска села најживља – тада становници који су се одселили долазе у обилазак својих кућа и имања, због одмора или из других разлога. Током лета се организују и окупљања поводом верских празника (какав је Петровдан), па је одређени корпус снимака

забележен управо у оквиру таквих пригода. Братствена и племенска организација живота на овом простору у прошлости снажно је уткана у свест Срба пореклом из пештерских села. Због тога се летња окупљања често називају и *братским скуповима* (Д. Куч, Б. Куч, интервју, јул 2013). Жеља за очувањем наслеђа родног краја, као и преношења традиционалних вредности млађим нараштајима, основна је мотивација људи који организују и долазе на братске скупове на које са собом воде и све чланове својих породица, посебно децу и младе. Теренско снимање и спровођење интервјуа у оквиру оваквих окупљања било је условљено бројним факторима на које обично није могуће утицати. Присуство великог броја људи, немогућност да се саговорници и/или певачи издвоје и снимају у засебном простору утицали су на квалитет снимака (уз различите околне, пратеће и амбијенталне звукове у виду буке). С друге стране, теренски рад у оквиру оваквих догађаја био је једина прилика да се музика бележи у аутентичном контексту, то јест, појединим конкретним ситуацијама у којима она у садашњем времену кључно опстаје. С обзиром на важност (аудио и/или видео) снимка као најексплицитнијег материјалног сведочанства музичких дешавања на терену, улаже се велики труд да се обезбеди његов што бољи квалитет. То је посебно наглашено када су предмет проучавања особености извођачке артикулације које су акустички у домену имплицитних одлика, док је њихова експлицитност на референцијалном нивоу врло висока. Интерференције које се, у виду спољашњих, екстерних и не-музичких звукова, јављају приликом снимања на терену у овом случају су обезбеђивале додатни контекст и аутентичност звучним записима. Балансирање жељене веродостојности и квалитета снимака постигнуто је кроз прихватање концепта акустичког шума (Meuer 1976), сагласно становишту Биљане Лековић да „музички звук и шум представљају два стања једног (музичког, прим. А.П.) звука – звука по себи“ (Leković 2015: 103). Тако се у звучном материјалу који је основ ове студије, акустички шум разумева и третира као интегрални део самог музичког звука, посебно обележје звучног окружења „у коме су и слушаоци активни учесници“ (Samuels et. al. 2010: 335).

Интервјуи и снимања српског становништва пореклом са Пештера обављана су и у Крагујевцу, Краљеву, два краљевачка села – Метикош и Мрсађ, као и у голијском селу Радаљица (заселак Одвраћеница) (Прилог 1, карта бр. 2).

У Крагујевац и Краљево (као и мања насеља у близини ових градова) исељавале су се бројне српске породице пореклом из пештерских села, почев од седамдесетих година 20. века (о чему је било више речи у првом поглављу). Овакве секундарне (алтернативне) локације теренског истраживања било је неопходно обухватити из неколико разлога. Прво, у поменутих местима примећено је веће присуство саговорника пореклом са Пештера који и даље у пракси негују традиционалну вокалну музику краја из кога потичу и коју су могли адекватно интерпретирати. С тим у вези је и други разлог оваквог истраживачког усмерења – чињеница да се у садашњем тренутку ова пракса суштински негује и одржава *ван* територије Пештера. И, напоследку, саговорници са којима сам сарађивала на секундарним локацијама пружали су опширна, садржајна и драгоценна обавештења о примарном терену, сугерисали и друга места у којима би се могла обавити снимања и препоручивали саговорнике. Позитиван став на који сам наилазила код казивача у односу према сопственом истраживању резултирао је и драгоценом звучном грађом са Пештера коју сам добијала од њих.<sup>21</sup>

С обзиром на чињеницу да је у овом раду било неопходно извршити компарацију певања Срба са Пештера, пре свега са црногорском вокалном традицијом, важан сегмент истраживачког процеса подразумевао је и трагање за звучним снимцима традиционалног певања Црне Горе, као и других блиских области. У том смислу, део звучне грађе и неколико нотних примера који су инкорпорирани у овај рад преузети су од стране колега етномузиколога и других истраживача традиционалне музике.<sup>22</sup> У циљу изналажења што адекватнијих примера за компарацију и анализу, одређени снимци преузети су и са интернета.<sup>23</sup> Укупан фондус прикупљене грађе обухвата око три стотине

---

<sup>21</sup> Грађу са појединих породичних окупљања добила сам од господина Драгана Куча који живи у Крагујевцу, а пореклом је из Бољара (примери бр. 8, 9, 23, 24, 27, 28, 36, 45, 51, 55, 57). Овом приликом му се на томе захваљујем.

<sup>22</sup> Посебну захвалност дугујем професорима и колегама: Димитрију Големовићу (примери бр. 31, 43), Сањи Радиновић (примери бр. 42, 50 и 52) и Сањи Ранковић (примери бр. 29, 30, 46 и 54) за уступљену звучну грађу. Господин Давор Седларевић, стручни сарадник при *Центру за проучавање и ревитализацију народних пјесама и игара "Колашин"*, уступио ми је, за ово истраживање, велики део теренске грађе настале у оквиру овог Центра, на чему сам му искрено захвална (примери бр. 19, 20, 21, 22, 34, 48).

<sup>23</sup> На Јутјуб платформи, у оквиру серијала *Кучки катун* чији је уредник Драган Јоковић, приказано је традиционално певање из ове области Црне Горе. Примери бр. 18, 32, 33 и 47, преузети су из ове емисије: <https://www.youtube.com/watch?v=CtzUwgXujvE> (приступ: 25.02.2023.)

примера. Од тога, сто седамдесет осам песама забележено је у извођењима пештерских Срба, док је преко стотину примера из других области прикупљено за компарацију. Звучни снимци традиционалног певања Црне Горе потичу кључно са подручја Бијелог Поља, Колашина, Мојковца, Берана, Рожаја, то јест, са простора оних општина у данашњој Црној Гори које територијално припадају некадашњем подручју Старе Рашке, колоквијално познатом као „Санџак” (Селимовић 2017: 26).

Класификација песама које чине основу овог рада извршена је према следећим критеријумима:

- сличностима у начину мелопоеетског обликовања – груписање напева према интонационим моделима;
- заступљености свих видова традиционалне вокалне праксе пештерских Срба, а посебно оних који су релевантни у садашњем времену;
- високој репрезентативности артикулационих елемената током извођења;
- техничком квалитету снимка (с обзиром на то да је прикупљени материјал хетероген у погледу технике и квалитета снимака).

Уважавајући наведене критеријуме, за експерименталну анализу која се спроводи у овом раду одабране су шездесет три песме: четрдесет четири са Пештера и деветнаест ‘контролних’ примера из других подручја.

Теренски звучни материјал обухвата и више сати снимљених интервјуа са саговорницима који нису били певачи, али су на различите начине допуњавали моје знање и подстицали ширење и утемељење претпоставки, нарочито везаних за посебности извођачке артикулације. Такви чланови заједнице на одређени начин представљају *први контролни ниво*; они су важни „други ми” (Smit 2010: 15), који ће потврдити или оповргнути истицање одређене матрице колективног идентитета путем музике.<sup>24</sup> Разговори су били конципирани на бази полуструктурираних (ређе слободних) интервјуа. На овај начин добијени су посебно важни подаци у које спадају и ставови припадника истраживане заједнице о сопственој музичкој пракси, као и њихов вредносни суд. У случају

---

<sup>24</sup> Такви саговорници били су господин Вукосав Попадић из Сјенице (пореклом из села Буђево) и Душан Поповић из села Суви До. О идентитету и његовој перформативности кроз музику биће више речи у наставку овог поглавља.

другачије (строго одређене или превише формалне) организације разговора многе информације би свакако изостале.

Поређење са музичком праксом муслиманског, бошњачког становништва Пештерске висоравни није обављено, с обзиром на то да се у њиховом актуелном музичком изразу не сагледавају сличности са садашњом вокалном праксом српског становништва које би обезбедиле релевантне услове за адекватну компарацију. Иако у музичкој традицији ове мултиетничке средине постоје одређени заједнички елементи, они се у садашњем тренутку појављују спорадично и без јачих међусобних утицаја. У случају вокалне праксе, разлике између српског и бошњачког певања могу се и дијахронијски пратити, будући да су и истраживачи, попут Миодрага Васиљевића, Петра Вукосављевића, као и доцније – Марије Шекуларац, од муслиманског становништва бележили примере који су по својим мелопоетским одликама (мелизматичност, већи амбитус мелодија, различите интонационе инваријанте) значајно одударали од карактеристика вокалног израза Срба (Васиљевић 1953; Вукосављевић 1984; Шекуларац 2013).

### **2.2.2. Изазови теренског рада, одређење истраживачке позиције**

Теренски рад представља једну од основних етномузиколошких метода која је од стране више научника окарактерисана као *најличнија* и *најсубјективнија* (Nettl 1983: 249; Kisliuk 2008:183), а *искуство* (у чијем се средишту налази музика) је у фокусу већине истраживача. (Rice 2003: 157; Bartz and Cooley 2008: 4). Категорију музичког искуства Мирјана Закић одређује „као важан концепт идиографског приступа (који, прим. А.П.) подразумева, (...) динамичну, променљиву и стваралачку снагу која интегрише постојеће културне, социјалне и психолошке утицаје на субјекте и моћ њиховог изражавања“ (Закић 2015: 11). Сложене релације и идентитетска ткања учесника у процесу теренског снимања биће посматрана из два угла, најпре, кроз односе истраживача и

информаната према музици (вокалној пракси), а онда и кроз међусобне односе истраживача и информаната. Мотивација за засебно проблематизовање искуства теренског рада јавила се приликом промишљања о властитој истраживачкој позицији која је одређена кључно спојем карактеристика инсајдера и аутсајдера. У процесу истраживачког, теренског рада паралелно са академским научним бављењем етномузикологијом, учила сам и искусила „јаз“ на који је указао Мартин Клејтон (Martin Clayton):

„Етномузиколози су имали тенденцију да раде на метадискурзивном нивоу (пишу речи о туђим речима), остављајући недовољно истражен јаз између музичког искуства и парамузичког дискурса” (2008: 135).

Поменути јаз односи се, пре свега, на непосредни доживљај са истраживаном музиком, са звуком на терену, а, с друге стране, на неминовно дистанцирање од таквих искустава у потоњем аналитичко-методолошком процесу рада. У истраживању које има за циљ расветљавање околности под којима компоненте музичке артикулације обликују одређени традиционални вокални дијалекат, мора се указати на важност свих звучних чинилаца који учествују у том процесу. Другим речима, музички параметри који утичу на непосредне перцептивно-чулне реакције на одређени звук јесу пре свега у вези са звучним квалитетом (тембр, начин извођења, динамика). Како њихова анализа није део стандардних етномузиколошких алата, чини се да у процесу истраживачког рада често остајемо ускраћени да се позабавимо оним квалитативним сегментима у музичком звуку који су највише утицали на сопствени општи утисак и искуство, као и на емоције у релацији према традиционалној музичкој пракси којом се бавимо.

Током вишегодишњег истраживања неминовни су различити утицаји и саодношења на релацији истраживач – саговорници (информанти). У конкретном истраживању овај однос је посебно истакнут и чињеницом да сам са бројним саговорницима и певачима повезана родбинским везама. Дакле, моје искуство са испитиваном музичком традицијом није било ново, с обзиром на то да је моја мајка пореклом са Пештера и да сам се од најранијег детињства сусретала са овом вокалном праксом. Певање Пештераца, мојих рођака, на најразличитијим породичним окупљањима којима сам током одрастања присуствовала и која

памтим, несумњиво представљају важан део мог личног музичког идентитета и искуства. Такозвани *културни шум*, који се односи на неодређености и промене у културним контекстима које утичу на комуникацију, интерпретацију и идентитет (Becker 1982: 10; Feld 1991: 132; Samuels et. al. 2010: 336) у мом случају није испољен. Непостојање препреке у виду било какве дистанце, као последице културолошких и антрополошких различитости или временске удаљености (Mejer 1977: 188) у разумевању значења и осећају за поетику дате музичке традиције, изоштрило је моја чула и усмерило фокус управо ка слушању артикулационих својстава у музичком звуку. Ова предност у бивању и раду на ‘познатом терену’ омогућила ми је да усавршим технику читања и интерпретације звучних текстова у циљу артикулације поетике њихових звучних / музичких особина (Samuels et. al. 2010: 335). Лични однос и занимање за певање пештерских Срба су у корену примарне мотивације за научно бављење баш овом музиком. Ипак, свест о сопственој амбивалентној позицији у односу према/са испитиваном музичком праксом, подстакла је промишљање у вези са утицајима које је могла произвести кроз интеракцију са саговорницима и, посебно, кроз интерпретацију резултата.

Основни корак и темељ овог истраживања представљала је отворена и јасна комуникација са свим члановима испитиване заједнице са којима сам током година била у контакту. Посебно је било важно јасно представљање моје истраживачке мотивације и професионалних циљева како би се успоставио однос поверења у формалним али и неформалним разговорима. Поред тога, подсећање на мој професионални задатак допринело је концентрацији саговорника и фокусираности на тему разговора (мање дигресија).

Упркос научној тежњи ка неутралности, моја позиција током овог истраживања била је сложена и заснована на пољу преговора у оквиру више релација. Поред очигледних, практичних предности у раду – лакше организације интервјуа, ранија познанства са саговорницима – ова позиција донела ми је и другачији увид у испитивану музичку праксу, то јест, њено перципирање *споља* али са развијеним механизмима искуственог, органског разумевања *изнутра*. Током истраживачког процеса у сопственом искуству на релацији између *емског*



и *етског*,<sup>25</sup> а заправо „негде између“ та два приступа, методологија теренског рада<sup>26</sup> се од полазне тачке у примени биографског метода (Stock 2001; Shelemay 2008; Silverman 2012) развијала у правцу који Симон Мек Керел (Simon McKerrell) дефинише као *истраживање праксе* (енг. practice research) у етномузикологији, која у фокус поставља извођење са свим пратећим знањима, искуствима и осећајима које оно има за припаднике одређене традиције, као и за самог истраживача (2022: 10). Посебан значај примене овог концепта Мек Керелова види у етномузиколошким истраживањима унутар сопствених друштава / култура / музичких пракси. Истраживање праксе може подразумевати да етномузиколог постане и извођач музике коју испитује. Овај методолошки концепт омогућава да се сагледају све стилске, естетске и друге особености одређене музике које остају непримећене и/или недовољно истакнуте и елабориране у оквиру других методолошких оквира. За овај рад посебно је значајно неколико модалитета његове примене који ће бити представљени у наредним редовима, на примеру сопственог истраживачког искуства.

Бавећи се *етномузикологијом блиског* (Seribašić 2019: 9), то јест, делећи (барем у одређеној мери) поједине идентитетске матрице са субјектима истраживања, научник је предодређен за инсајдерски приступ. Оно што је препознато као мана оваквог односа је (често пренаглашена) тежња истраживача ка објективности, као и што веће дистанцирање и ослањање искључиво на „намерно методични начин“ (Исто: 9) бављења одређеном музичком

---

<sup>25</sup> Иако су у оквиру концепата *емског* и *етског* (Headland 1990), оштре дихотомије попут *инсајдера* и *аутсајдера* у извесној мери превазиђене у науци, као „остаји колонијализма“ (Witzleben 1997: 221), оне су ипак универзалне у етномузикологији, а нарочито их је потребно осветлити у ситуацијама када се истраживач (као и ауторка овог текста) налази у посебним односима према истраживаној музичкој пракси, као и целокупној друштвеној заједници.

<sup>26</sup> У српској етномузикологији током протекле деценије примењиван је и модел *акционог истраживања* (енг. action research), (Lewin 1946: 34-46), као део методологије теренског рада Борисава Миљковића који се бавио истраживањем вокалне традиције Голије (Миљковић 2012), а у циљу превазилажења емско-етске дилеме. Начин на који је у поменутом истраживању адаптиран овај модел подразумева експеримент као један од основних истраживачких алата. Наиме, интервенцијама на аудио снимцима, то јест, музичким узорцима који се касније репродукују субјектима истраживања жели се максимално неутрализовати емско-етска дихотомија истраживачке позиције, а улога казивача на терену и њихов кредибилитет у односу на резултате истраживања дате музичке праксе се појачавају. На овај начин се „емпиријски тестирају предубеђења о узрочним односима“ музике на одређеном културном простору (Miljković 2021: 161). У овом случају модел акционог истраживања није био примењив с обзиром на организацију, структуру и тек теренског рада који није подразумевао експерименте. Надаље, један од циљева овог рада није неутрализација већ управо истицање и експликација емско-етске дилеме и амбивалентног положаја етномузиколога у односу према заједници којом се бави.

традицијом.<sup>27</sup> Појаву у оквиру које знање о музици коју истражујемо „ствара отпор према облицима превођења и експликације сопственог *прећутног знања* (курзив А.П.) о традицији“, Мек Керел назива *емски отпор* (енг. *emic resistance*) и дефинише га као „невољност да се објасни или уопште упусти у објашњавање дубоко осећане естетике традиције“ (McKerrell 2022: 19). Оно се може повезати са концептом *етничке пулсације* који представља „унутрашњи пулс датог музицирања“ и који би истраживач требало да зна и осећа (Земцовский 1980: 194), а који се односи на све оне интринистичке особине одређене музичке традиције садржане у звучном ткању, често остављане по страни управо због бојазни од субјективности, те могућности доношења неутемељених закључака у научном истраживању. Први начин примене концепта истраживања праксе помогао је прецизној спознаји, прихватању и разумевању мог (личног) статуса у процесу теренског рада. На релацији између емског и етског приступа налазила сам се тачно на пола пута; с једне стране као особа која са саговорницима и субјектима свог истраживања дели јединствену матрицу знања о (у) музици, а, с друге, као будни, објективни истраживач аналитички информисан о музичким структурама и значењима. Моја емска позиција долазила је до изражаја приликом рада на терену, конципирања и вођења интервјуа, повезивања са саговорницима, емотивне и афективне атрибуције у вези са отпеваним мелодијама.

Током вишегодишњег теренског рада, поред формалних ситуација теренског снимања, моје комуницирање са Србима са Пештера дешавало се и у потпуно неформалним приликама, које су подразумевале породична окупљања и личније контакте. Иако бројни такви сусрети, разговори и размена искустава и знања нису документовани, они су у великој мери допринели целовитијем сагледавању и дубљем разумевању ове музичке традиције. С друге стране, препознајући у личности истраживачице „једну од њих“, моји саговорници су били спремнији да са мном поделе не само музичко, већ и друга друштвена, културна, традиционална и лична знања и искуства. Интересовање које сам

---

<sup>27</sup> У новијим публикацијама које се баве (ре)дефинисањем етномузиколошких теорија и метода, те ревидирањем старих и трасирањем нових праваца у науци, све више места се посвећује *национално оријентисаним етномузикологијама* каква је, уосталом, и етномузикологија у Србији, а промишљања су подстакнута различитим парадигматско-методолошким усмерењима кроз призму практичног етномузиколошког деловања. Видети: McKerrell 2022; Ceribašić et.al. 2019.

исказивала за све сегменте (не само музичког) живота приликом теренских истраживања веома често је резултирало и њиховим додатним ангажманом који је обухватао и драгоцену логистичку подршку, незаменљиву у процесу истраживања. Иако су и формално устројени теренски сусрети планирани и реализовани тако да за информанте конкретна ситуација буде минимално ‘вештачка’, ипак би, код појединих таква атмосфера стварала дистанцу и отпор (поготово на почетку разговора). Насупрот томе, приватност и својеврсна анонимност неформалних разговора, неоптерећена структурираношћу дијалога и аудиовизуелном опремом, доприносила је лакшем повезивању са казивачима и дубљем увиду у њихова најспонтанија свакодневна понашања. С обзиром на наведену немогућност документовања оваквих видова интеракције са казивачима, памћење, разумевање и интерпретација таквих искустава остају у сфери високо субјективног.

*Намерно-етски* приступ карактерисао је накнадни сегмент истраживачког рада на класификацији и даљој обради снимљене грађе, онда када је било потребно начинити отклон (пре свега емотивни) од забележене музике, како би се на ‘намерно методичан начин’ спровела анализа. Упркос томе, посебности у домену артикулације вокалног израза остале су присутне у ‘дубоком осећању естетике традиције’, то јест, етничкој пулсацији, што је утицало на тачно идентификовање музичких елемената кроз које се естетика традиције најбоље уочава, те изналажења начина за њихову анализу. Повезујући током рада на терену све речено са парадигмом сопственог (аутентичног, непосредног, дугогодишњег, личног и емоционалног) *искуства*, закључила сам да проучавани музички код представља и део мог личног музичког кода. У коначници, чињеница да сам и сама једним делом инсајдер у оквиру заједнице коју истражујем, у спрези са комплексним методолошким оквиром истраживачког рада, допринела је способности препознавања посебно важних елемената који у музичкој пракси пештерских Срба дефинишу њихов вокални дијалекат.

Иако се у случају овог истраживања не ради о потпуно непознатој музичкој традицији, до сада су њене карактеристике и специфичности (посебно у домену извођачке артикулације) измицале детаљнијем научном бављењу, а вокална пракса Срба са Пештера није окарактерисана као самосвојна, већ је увек

посматрана као део музичко-дијалекатске слике ширих географских подручја (Црне Горе, Рашке области). Из тог разлога, у фокусу истраживања су управо целовита музичка извођења уз ишчитавање свих релевантних података, најпре из самог музичког звука, а онда и у вези са ширим значењем које ова врста певања има за одређену заједницу.<sup>28</sup> С обзиром на природу испитиваних параметара музичке артикулације и особености певања (какав је тембр), управо су забележена извођења, дакле, појединачни тренуци музикализације, употребљена као својеврсни „медијум за превођење претходно прећутног, установљеног знања у друге модалитете комуникације (нпр. текст) у сврху компаративних истраживања музичке традиције (...) њене естетике и осећања“ (McKerrell 2021: 21). Оваква примена истраживања (музичке) праксе позната је као *истраживање праксе за транслациону етномузикологију* (енг. *practice research for translational ethnomusicology*) (Исто: 22). Другим речима, таквим концептом покушавају се истаћи (и представити као предност) сви чиниоци истраживачког процеса који научницима обезбеђују емску позицију. Емски приступ, у овом случају, осигурава адекватно превођење и преношење, те чињење доступним широј јавности свих имплицитних и подразумеваних музичких (и ванмузичких) особености. Имплицитност артикулационих и стилских одлика и њихова несводљивост на један јасно одређен музички параметар део је подразумеваног знања заједнице чију традицију, између осталог, чини и музичка пракса. Применом оваквог метода истраживач добија методолошке и аналитичке алате којима може „опредметити“ и максимално објективизовати своје, као и подразумевано музичко знање / знање о музици дате заједнице. Амбивалентан однос према предмету истраживања: никада – прави – инсајдер и никада – потпуни – аутсајдер, у контексту овог рада разумева се као предност. Тежња ка апсолутној истраживачкој неутралности у методолошком приступу теренском раду праксе престаје да буде императив. Парадоксално, прихватајући емску позицију и идентификујући се са њом истраживач добија објективније аналитичке алате. Мој специфичан статус (као једног од субјеката/учесника у истраживању) обезбеђује увид управо у оне музичке карактеристике вокалног израза пештерских Срба које су стилски најупечатљивије, али их је најтеже

---

<sup>28</sup> Детаљна мелопоемска и спектрална анализа песама представљена је у четвртном поглављу.

аналитички приказати. Процес *превођења* подразумеваног (прећутног) знања заједнице о одликама певачке артикулације, који се испољава кроз анализу, представља сопствени етномузиколошки „упис“ и неминовну интервенцију / посредовање у процесу спознаје ове музичке традиције.

Метод теренског рада који је током свог трајања био окарактерисан као *учешће са посматрањем*, почивао је на рефлексивном приступу. Сходно Рајсовм тумачењу, овај метод омогућава три врсте дескрипције догађаја на терену: партикуларну – дескрипцију појединачних догађаја; нормативну – нормиране моделе музичког и/или социјалног понашања и интерпретативну – у смислу ишчитавања сингуларног (музичког догађаја) као примера универзалних вредности у датом друштву (Rice 2014: 34). Поменути процеси концептуализовани су тек након завршетка истраживања и повратка теренским белешкама током процеса анализе. Од почетка до краја мог теренског истраживања прошла је једна деценија, што је мотивисало ауторефлексивно дијахронијско сагледавање процеса рада на терену који се у том периоду дешавао, а који није био лишен промена. Теренске белешке биле су незаменљиве у спровођењу таквог подухвата. Према речима Грегорија Барца (Gregory Barz): „Писање белешки на терену је високо интерактиван процес културолошког превођења, ангажовања дијалектике између аксиоматског и опажајног” (Barz 2008: 210). Сагласно његовом тумачењу о утицају теренских бележака на искуство – кроз увећање, појашњење, (пре)испитивање и/или редукцију (Исто) – сагледана су и властита емпиријска сазнања. Непосредна искуства поновно су интерпретирана, у неким случајевима и са временском дистанцом од десет година од тренутка примарних теренских доживљаја. Захваљујући томе спроведена је прецизна хронолошка идентификација једносмерних методолошких одређења теренског рада, као и доцнијих истраживачких интерпретација и уверења.

„Интерни обрт“ који је уследио утицао је на промишљање о методологији рада на терену. Од дијалогског, рефлексивног метода и организовања истраживања са тежњом да се емска позиција неутрализује, па чак и потпуно избегне, дошло се до њеног потпуног прихватања кроз процес истраживања праксе са методолошким упориштем у приступима транслационе

етномузикологије. Овакав истраживачки став је у сагласју и са мишљењем Земцовског који, указујући на парадокс у инсистирању на аутентичности током истраживалког рада, ипак признаје „интегритет аутентичне перцепције” (Zemtsovsky 1999: 58). Такав приступ отворио је могућност за сагледавање свих чинилаца музичких целина уз потпуно уважавање емске (субјективне) позиције истраживача која нужно не имплицира и субјективни став приликом доношења закључака. У складу са мишљењем Славице Шевкушић да је „елиминисање поља људске субјективности из научног налаза (...) тешко одржив (захтев, прим. А.П) у проучавању особа“ (Ševkušić 2008: 15), успоставља се и истраживачки *кредо* овог рада.

### III ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА

#### 3.1 Музички идентитет Срба са Пештера, процеси идентификације

У процесу етномузиколошког теренског рада, који подразумева људску интеракцију, огледају се бројни фиксирани и флексибилни идентитети видљиви у личностима истраживача и саговорника / информаната. Говор о идентитету / идентитетима на пољу друштвено-хуманистичких наука већ неколико деценија представља подручје преговора, контекстуализације и редефинисања. Процес успостављања идентитетских одређења у сопственом истраживању започет је на темељима постављеним у бројним етномузиколошким студијама насталим током протекле три деценије (Stokes 1994: 2-4; Rice 2007: 17-37), а онда и на основу резултата у делима српских етнолога и антрополога (Прелић 2008: 18-45, 185-234; Златановић 2012: 8-27) и етномузиколога (Лајић-Михајловић 2007: 136-138; Ранковић 2012: 326-342; Ненић 2015: 13-114). Најновији теоријски донети на овим пољима изражавају сагласне ставове научника о идентитету као релационом и непотпуном концепту, чија се самосвојност потврђује увек и искључиво у релацији према нечему / некоме другом. Иако је фокус истраживања био усмерен на традиционалну вокалну праксу Срба, у мултиетничким срединама (каква је и Пештерска висораван) неминовно је промишљање о идентитетским позицијама појединаца и заједнице која се истражује; у личним односима у оквиру заједничког, колективног идентитета, као и у односу заједнице (колективитета) према „другима“ (најпре Бошњацима као најближој етничкој групи са којом се дели животни простор, а онда и са Црногорцима – с обзиром на пропустљиве интердијалекатске границе у домену традиционалних музичких израза ова два подручја). У контексту овог рада термин *идентитет* употребљава се у складу са његовим колективним референцама као и широким спектром значења и емоција које поседује за припаднике одређене заједнице, док

се музичке компоненте његове манифестације разматрају доминантно у вези са етничким одређењима.

Сам чин музичког извођења често се изједначава са експлицитним приказивањем посебно вредних традиционалних модела, који, по мишљењу самих носилаца праксе на најбољи могући начин описују музичко наслеђе. Музички, а пре свега вокални израз људи из овог краја представља оно што они сами сматрају средством идентификације. Императив аутентичности присутан је код већине казивача било да су се налазили у позицији извођача (лоцирање аутентичности у моменту презентовања) или слушалаца (лоцирање аутентичности у тренутку естетичке перцепције) (Zemtsovsky 1999: 57).

„Очувати традиционалну баштину, која је у суштини усмена, значи прво сачувати њене носиоце, (узнати, прим. А.П) стручњаке и познаваоце са њеном аутентичном артикулацијом, а друго, схватити ову уметност у својству активног феномена, односно у самом тренутку надахнуте рекреације (или, у извесном смислу, реконструкције)“ (Исто: 58).

Имајући у виду вишеструке идентитетске позиције сваког појединца, то јест, одређене групе људи, посебан изазов је сагледавање начина на који се кроз музички израз имплицитно и експлицитно ишчитава групни идентитет певача са Пештера, најпре као верски, етнички и национални – православни Срби, а потом и као локално специфичан – Срби са Пештера.

Употреба термина национални (нација, националистички, национализам) била би недовољно прецизна, те преширока за конкретно истраживање у датом друштвеном контексту. У антропологији и етнологији, али и у етномузикологији, и даље не постоје прецизне дефиниције термина етнички (етницитет) и национални (нација, национализам) и они се често употребљавају синонимно. Дефиниције појмова етницитет, односно национални идентитет, за потребе овог рада, преузимама из релевантних актуелних етнографских и антрополошких студија, домаћих и страних аутора (Dženkins 2001; Прелић 2008; Smith 2009; Smit 2010; Златановић 2012).

Термин етницитет – етнички идентитет биће коришћен у складу са друштвеноконструктивистичким теоријским поставкама које наглашавају, пре свега, културну диференцијацију и дијалектички однос сличности и разлика који



га карактеришу, затим, заједничка знања у оквиру једне заједнице која се производе и репродукују путем друштвене интеракције, њихову променљивост и варијабилност. Другим речима, етнички идентитет је колективни и друштвени идентитет који је екстернализован у друштвеној интеракцији и интернализован путем личне (само)идентификације (Златановић 2012: 16).

Идентификације које подразумевају национални префикс, с друге стране, односе се на шире, државно, територијално и законодавно устројство (појам нације, према опште прихваћеним научним ставовима јавља се и јача од Француске револуције, стварањем модерних држава у Европи). Национално, дакле, подразумева једну јединствену територију<sup>29</sup> и далеко шири контекстуални оквир (што на истраживаном простору није случај), па би његова употреба у контексту мојих истраживања била погрешна.

С обзиром на то да говор о идентитету на пољу друштвено-хуманистичких наука још од краја 20. века постаје подручје преговора, у фокусу ће бити *колективни музички идентитет* сагледан у спреси са *етничким и националним* облицима идентификације Срба са Пештера, односно нагласак ће бити стављен на оне идентитетске слојеве (Bugarski 2010: 13) који стоје у најизраженијим релацијама са музиком. Искуство рада на терену као и разговори са субјектима овог истраживања показали су да су етнички и национални идентитет ове заједнице конструисани према есенцијалистичком моделу, који подразумева да „постоје унутрашњи, есенцијални садржаји сваког идентитета дефинисани заједничким пореклом или структуром искуства или са оба та фактора“ (Crossberg 1996: 89).

У складу са иницијалном хипотезом у овом раду – да је тренутак музичког извођења/музикализација (Zemtsovsky 1996: 9), то јест, његова артикулациона и тембровска одређеност својеврсно *музичко идентификационо тежиште* – примењена је слична аналогија и онда када је истраживани музички израз у улози идентитетске означитељске праке. У разматрању сложених и вишесмерних односа идентитета и музике, оперативним и сврсисходним се показао теоријски

---

<sup>29</sup> Према дефиницији Антонија Смита (Anthony D. Smith), *нација* је „именована људска популација која поседује заједничку историјску територију, заједничке митове и заједничка сећања, масовну, јавну културу, заједничку економију и заједничка законска права и дужности за све припаднике“ (Smit 2010: 68).

оквир који је развила етномузиколошкиња Ива Ненић *интерпелација музиком (путем музике)* (Nenić 2019: 35). Полазећи од расправе која је 2010. године објављена у часопису *Етномузикологија (Ethnomusicology)*, те, посебно, од критике етномузиколога Тимотија Рајса (Timothy Rice), која се односи пре свега на подразумевајуће разматрање самог појма идентитет (мноштва засебних приступа идентитету) у музици унутар саме етномузикологије, Ива Ненић предлаже „увођење теоријских материјалистичких поставки постајања субјекта под идеологијом у светлу идентификације, те њихову корекцију или даље развијање на позадини расправе конкретних музичких пракси...“ (Исто: 30). На темељима теорије идеологије Луја Алтисера (Louis Althusser), односно њених потоњих музиколошких и антрополошких ‘читања’ (Мишел Пешо / Michel Pêcheux, Хозе Естебан Муњоз / José Esteban Muñoz, Вилијам Коноли / William E. Connolly, Џудит Батлер / Judith Butler), ова научница уводећи *интерпелацију* у поље музике супротставља два става о односу музике и идеологије. Први, по коме музика одражава „утемељене (...) вредности једног друштвеног скупа повезаних индивидуа“, и други, где се модификује општа поставка интерпелације јер музика „*ословљава субјекат*“ „чинећи то дискурзивно и телесно“ (Исто: 33). Сам концепт идеолошког установљења музиком Ива Ненић изводи пратећи тезе Терија Иглтона (Terry Eagleton) и Стјуарта Хола (Stuart Hall). Интерпелација је „...онај моменат када нас музичка пракса, појединачни чин музицирања или визуално-музички текст медијске културе, приволи себи или реорганизује наше обзорје у односу на одређени идеолошки хоризонт“ (Исто: 35).

Интерпелационе релације се дешавају код свих субјеката у истраживању, што подразумева и самог истраживача. У конкретном случају су се ова искуства дешавала и током рада и боравка на терену (што би се могло назвати *примарним нивоом интерпелације*), али и касније, приликом преслушавања снимљеног материјала (*секундарни ниво интерпелације*). На примарном нивоу процес интерпелације је био условљен проживљеним искуством на терену, док је секундарни ниво интерпелације ангажовао раније стечена искуства са овом музиком и (емоционалне) асоцијације са њима у вези. У првом случају, током боравка на терену (трајања теренског снимања) процес интерпелације се одвијао

на нивоу несвесног, афективног, телесног и емоционалног. Сконцентрисаност на посао који се обавља (паралелно вођење интервјуа, аудио и видео снимање, фотографисање, напрегнута пажња како се не би пропустило нешто важно) понекад је замагљивала емоционална дешавања у мени која су се манифестовала телесно (најеженост коже у појединим тренуцима, јак афективни, несвесни, телесни „одговор“ у виду навирања суза на очи у одређеним деловима песама и/или разговора). У другом случају, накнадног и поновног суочавања са истраживаном музиком (овога пута испосредованог путем репродукције снимка, дакле, без живог извођења, о чему ће у наставку бити више речи), у удобности свог личног радног простора и ослобођена бремена улоге истраживача, свесно сам се у одређеним моментима препуштала таласима емоција које је овај вид вокалног изражавања у мени изазивао. Оба интерпелациона нивоа (и примарни и секундарни) окарактерисана су емоционалним обележјима, а кључно их диференцирају различити начини процесуирања емоционалних доживљаја и одговора. Они нису супротстављени један другом (нпр. афективни / искуствени у односу на емоционални / проживљени / мишљени). Емска идентификација која се у овом случају описује подразумевала је оба нивоа интерпелације управо зато што они представљају два дела процеса емоционалне идентификације.

Након сагледавања свих објективних околности у којима сам се као етномузиколог нашла, моја истраживачка позиција остаје доминантно у међупростору емског и етског са снажним идентитетским одређењима (успостављеним низом описаних догађаја у оквиру идентификационих процеса), која наизменично, у различитим процесима рада, разоткривају и наглашавају једно од два становишта.

Поред самог истраживача, други, бројнији субјекти током теренског рада су саговорници – казивачи и певачи. Они у самој музици (па чак и пре него што почну са извођењем) препознају *позив* који их подстиче и ‘окида’ оне тачке унутар личности које формирају идентификациони троугао Србин/Српкиња – православац/православка – Пештерац/Пештерка. Другим речима, интерпелација се у случају вокалне традиције Срба са Пештера остварује на општем нивоу, кроз утврђивање постојећих идентитетских одређења које њени носиоци о себи имају. Дакле, у случају ове музичке традиције не постоји конструисање нових

идентитетско-интерпелацијских модалитета путем музике. На основу искуства стеченог у истраживању, процес интерпелације се и код информаната одвија на два нивоа:

- идеолошком, кроз истицање националног и етничког идентитета и
- локално-специфичном, то јест, уже-регионалном, установљеном одређеним социокултурним нормама.

Сваки од ових нивоа интерпелације маркиран је (између осталих) и музичким средствима. Основни маркер идеолошко-национално-етничке интерпелације музиком / звуком јесу артикулациони и стилски показатељи, испољени пре свега кроз активацију тембровске компоненте. Анализа која се спроводи у четвртом поглављу рада егзактно ће показати ове процесе на конкретним музичким примерима. У перцепцији самих носилаца вокалне традиције овај ниво посебно је истакнут и сликовито илустрован речима: „Пештер има свој начин гласа“ (В. Попадић, интервју, Буђево, јул 2016). У том смислу, информативан је и следећи исказ:

„И оне песме које су се певале у Црној Гори, и оне су саображене нашем духу овде. Значи, не може никако то да буде исто. Ми имамо наш начин певања по коме смо особени, па може то да буде иста песма као у Црној Гори, али на Пештеру је то посебно“ (Д. Поповић, интервју, Суви До, јул 2016).

Други модалитет одвијања интерпелационих процеса кроз музику код носилаца традиције везан је за друштвене, културне и, поново, етничке норме на ужем, локалном нивоу и везује се за постојање одређених интонационих модела као карактеристичних мелопоетских образаца помоћу којих се музичко знање памти и преноси. На основу њихових карактеристика носиоци праксе опажају певање Бошњака као другачије, то јест, освешћују разлике на локалном нивоу.

Подаци о географским, друштвено-политичким и историјским приликама у којима су одувек живели Срби са Пештера – на изолованом подручју лепе али сурове природе, у мешовитој етничкој средини скоро увек на позицији мањине – делимично пружају објашњење за њихово инсистирање на (само)идентификацији свим доступним средствима. Музика, а нарочито традиционално певање као мелопоетска форма, представља посебно ефектан

облик идентификације. Одређујући начине учешћа у музичким праксама као знаковних перформатива идентитета Ива Ненић констатује да музика поседује артикулацијску моћ да подржи идентификацијске процесе (Ненић 2015: 263). Иако је ова констатација изречена кључно у вези са одређењем родних идентитета може, у овом случају, бити примењена и на испољавање етничког и регионалног идентитета, што у пракси (најчешће) зависи од интонационог одабира који праве сами извођачи и који може бити различито мотивисан.

С друге стране процеса музичке идентификације / интерпелације музиком Срба са Пештера, налази се текст као посебно моћно средство за изрицање жељеног. Потенцирање поетских садржаја одређене тематике доприноси утиску посебности, како за саме певаче, тако и за слушаоце и друге учеснике у процесу извођења. О овоме сведоче и наративи саговорника на терену који су посебно емоционално обојени у говору о свом крају. Илустративне су следеће речи:

„(...) ма, каже, брате све је то фино, ал’ те ваше песме су много... или су, онако баш јуначке или су много тужне! Па, реко’, ми нисмо имали Мила да иде, марамицом да маше и да иде кроз шљивике. Него код нас је све дивље. Нема ништа питомо. И крушке, и клеке, и растиње, и људи...кад воле – много воле, кад мрзе – много мрзе и тако!“ (Д. Поповић, Суви До, интервју, јул 2016).

Поједини даровитији казивачи и сами стварају нове стихове који су посвећени Пештеру.<sup>30</sup> Чињеница да многи саговорници више не живе у својим родним селима појачава емоционални набој приликом говора и певања о њима (видети примере бр. 1, 2, 9, 13, 17, 24, 56).

Много пута истицана као мелопоетска заједница неодвојивих компонената, народна песма окарактерисана је као јединствена поетско-музичка целина чији су елементи – текст и мелодија – у потпуно зависном односу (Golemović 2005b: 6). У овом истраживању показало се да је код бројних казивача, и млађих и старијих, *песма* термин који се синонимно употребљава и за мелопоетску целину и само за поетски текст. Приликом присећања песама саговорници су се најпре сећали текстова које су могли да изрецитују без

---

<sup>30</sup> *Песма Пештеру* је једна од познатијих посвећена овом крају, коју је у духу традиционалних гусларских мелодија смислио и уз гусле отпевао Вук Пантовић из Штавља (засек Градац): <https://www.youtube.com/watch?v=nlogZYjz7ro>

проблема (што је било посебно истакнуто код старијих казивача).<sup>31</sup> Разлог за овако освешћен третман текста може бити чињеница да поетску основу великог броја песама чине римовани симетрично осмерачки дистиси који се лако памте и преносе у виду поетских формула (флоскула),<sup>32</sup> а који су посебно погодни и за смишљање нових текстова. Такође, припадност динарском културном и музичком систему (Ранковић 2012: 325) у оквиру кога се епско приповедање и уопште усмено народно предање одржава и даље, такође утиче на специфичан однос ноцилаца музичке традиције према поетским садржајима. Комбинација поетских елемената са препознатљивим звучним изразом у погледу извођачке артикулације и стила ствара целовити музички доживљај и музичко искуство и чини могућим процес интерпелације који се дешава код свих субјеката који учествују у истраживању – извођача, слушалаца и истраживача подједнако.

### **3.2. Слушање као искуствени концепт и партиципаторна активност**

При дубљем разматрању раније већ поменутог елемента непосредног *искуства* теренског рада – и истраживача али и саговорника – неизоставно је осветлити музичко *слушање*. У писаним изворима се између појмова чувење и слушање прави јасна разлика. *Чути* значи чулом слуха примити звучне стимулусе из околине (Merriam-Webster, *hearing*). Чувење се описује као „пасивна акција опажања звукова, док слушање подразумева обраћање активне пажње на различите слојеве и елементе онога што се чује“ (Mamluk 2017: 3). Донатан Штерне (Jonathan Sterne) наводи да је слушање „усмерена, научена активност: то је одређена културна пракса“ (Sterne 2003:19). Он наглашава да слушање захтева чувење али да није једноставно сводиво на њега (Исто).

Концептуализација процеса слушања такође се показала важном за ближе одређење истраживачке позиције на размеђи између инсајдерског и

---

<sup>31</sup> Ова појава, уочљива код свих казивача, приметна је посебно код оних саговорника који су у локалној заједници поштовани као извршни певачи и/или познаваоци локалне традиције и чија је делатност била везана за школство (учитељи/це у пензији, просветни и културни делатници).

<sup>32</sup> О овоме ће бити више речи у четвртом поглављу.

аутсајдерског приступа. Појам *партиципаторног слушања* (Rahaim 2019: 226) проистекао је из концепта *акустемологије* који развија Стивен Фелд, а сам термин осмишљен је као симбиоза речи акустичко / акустика и епистемологија и односи се на звучно искуство као основни начин сазнања (Feld 2015: 12). С друге стране, партиципаторно слушање успоставља се повезивањем људи на нивоу звучног квалитета и акустичких особина звука, а не искључиво на основу значења који тај звук / музика имају у датој заједници. Чувење и слушање на тај начин бивају посматрани као једнако важни, то јест, као два неодвојива елемента целине. Такво поимање сугерише да чувење није само „пасивни процес опажања звука“ (Mamlok 2017: 2), већ подразумева „когнитивну акцију примања, анализирања и разумевања звукова“ (Nancy 2007: 6). У оваквој констелацији звук и значење се не супротстављају једно другом, већ деле простор референцијалног, упућујућег (Исто: 8). Различити начини слушања већ неколико деценија су предмет проучавања на пољу студија звука у домену *теорија слушања* (Berger 1999; Nancy 2007; Erlman 2010).

„Ако су раније музичке науке дозвољавале да се слушање подведе у апстрактнији концепт ‘рецепције’, све већи број научника (...) теоретизира слушање не само као начин схватања музике и звука, већ као етички пројекат, чин стварања, па чак и начин постојања-у-свету“ (Meizel and Martin Daughtry 2019: 183).

У сопственом искуству слушања (доживљавања музике / звука) пештерских песама, које јесте окарактерисано као партиципаторно, препознатљиви су емоционално-спознајни процеси који су усмерени „ка унутра“. Елементи звучног квалитета одражени кроз извођачку артикулацију резонирају у оквирима звучних реализација, одређујући заједничко слушање истраживача и „истраживаних“ као учесничко. Резонанца се у овом случају разумева у ширем смислу, не само као физичка / акустичка појава, већ као шири концепт, обједињујући у процесу слушања. У појединачним етапама етномузиколошког рада, када је код истраживача изражена јака потреба за објективношћу и аутономијом, „резонанца подразумева непосредност, симпатију и урушавање границе између посматрача и опаженог“ (Erlman 2010: 20). На овај начин освешћен процес слушања омогућава да се заправо чују сва релевантна

звучна дешавања, која су на нивоу извођачке артикулације и стила најистакнутија обележја испитиваног вокалног дијалекта. Таква обележја, према мишљењу теоретичара који се баве студијама звука, представљају *звучно знање* – недискурзивни облик афективног преноса који је резултат чинова слушања (Karshan 2017: 2). Слушање је, дакле, неопходно за било какво емпиријско и/или епистемолошко знање у/о музици. Елемент дискурзивног, чини се, не може потпуно изостати у слушачком процесу, али се концепт звучног знања може тумачити на начин који обједињује феноменолошке (онтолошке) и семиолошке (референцијалне и дискурзивне) чиниоце звука.

Разумевање и концептуализација сензорних и когнитивних процеса који обликују непосредно истраживачко искуство су у најдиректнијој вези са емским истраживачким приступом, партиципаторношћу и превазилажењем чисто миметичких, дескриптивних и приказивачких (репрезентативних) музичких особина. Раније поменута референцијалност која се налази у основи акустичких али и значењских процеса у току чина слушања није једини фактор захваљујући којем се они повезују. Наиме, слушање се догађа у истом времену у коме се дешава и звучни догађај (Nancy 2007: 9). Темпорална симултаност ова два процеса наглашава миметичку димензију звука. Сложеност процеса слушања и разумевања (уз атрибуцију значења) указује на неопходност сагледавања свих релевантних звучних параметара, њиховог уодношавања, како међусобно, тако и са другим, ванмузичким факторима.

Посебну димензију искуства и перцепције чини сам процес снимања звука током теренског рада, као и каснији рад са снимцима. На ово је указао Томас Порсело (Thomas Porcello) бавећи се социјалном феноменологијом, репрезентацијом и концептуализацијом звука. Користећи метафору „испис/препис кроз“ (енг. print-through) – феномен карактеристичан за магнетну (аналогну) аудио траку, при чему се сваки наредни сигнал преноси кроз суседне слојеве када је трака намотана на колут стварајући карактеристичан пре или пост-ехо ефекат приликом преслушавања траке – Порсело образлаже кумулативна искуства слушања настала у посредованим друштвеним просторима музичког сусрета (Porcello 1998: 486). Наводећи да ниједно слушање није лишено пре/пост еха, он покушава да објасни сложене процесе



интерсубјективног музичког искуства преломљеног кроз призму вишеструких идентитетских образаца сваког појединца који се испољавају као нови „исписи“, то јест, наслојавања у зависности од нашег односа са музиком (Исто 487-488). Могућа тачка спајања миметичког и мететичког, презентационог и партиципативног, визуелног и аудитивног, емског и етског налази се управо у самом истраживачу и од њега / ње (као и од броја и структуре „исписа“ претходних музичких искустава и знања) најдиректније зависи ток истраживачког рада, те свестан одабир даљих методолошких поступака ка формирању теоријско-методолошке платформе.

Не треба заборавити ни да је процес било каквог снимања, посебно теренског (етнографског, етномузиколошког) обележен одлукама истраживача о томе шта и на који начин треба да буде снимљено (Samuels et. al. 2010: 335). Промишљање о томе како ће се локални звучни пејсажи репрезентовати у другачијим слушалачким околностима и контекстима изузетно је важно у процесу снимања. „Ови снимци су сами по себи искази: креативни, интерпретативни, емпиријски, херменеутички, аналитички текстови изведени у акустичком облику“ (Исто).

На тај начин посматрано, истраживач у специфичној, лиминалној позицији између инсајдера и аутсајдера може бити назван *слушајућим човеком* (аналогно поставкама Земцовског према којима се носиоци традиционалне музичке праксе називају *музицирајућим / артикулишућим човеком* (Земцовский 1996). Слушање би у том случају обједињавало *чувење* и *слушање*, а слушајући човек би поседовао особину коју Земцовски назива *етнослух*, захваљујући којој је могуће спознати *музичку супстанцу*, то јест, покретачку, егзистенцијалну силу која обликује звучни израз одређене традиције (Исто: 172). „Музичка супстанца и етнослух су као спојени судови у којима дата супстанца чини материјализацију датог етничког слуха“ (Исто: 169). Истраживачка „међупозиција“ о којој је било речи у овом поглављу јесте један од бољих начина у откривању етничког звучног идеала (свакако, у оној мери у којој је то могуће и у ситуацијама када се етничка идентификација испоставља посебно важном).

Претходни исказ сублимира преиспитивано лично искуство и концепте истраживачког рада прожете емско-етском дилемом. Ово поље преговора и даље

је веома актуелно с обзиром на доминантна истраживачка усмерења у домаћој етномузикологији – како је раније већ напоменуто – *етномузикологији блиског*. **Истраживање праксе** скреће теоријско-методолошки парадигматски „курс“ са перформативности (и као предмета истраживања и као примењене методе) и нуди платформу за бављење праксом/праксама о(п)стајања традиционалних музика у савремености. Другим речима, истичући музичку праксу у први план – у онтолошком, као и у гносеолошком смислу (Чорбић: 1980: 416) – и сагледавајући „генеративне, когнитивне или синтаксичке структуре које наглашавају одређену музичку традицију“ (McKerell 2022: 16), могуће је постићи баланс на теразијама емско-етских преговора у статусу истраживача. Надаље, препознавањем, именовањем и применом појединачних концепата у виду методолошких „алата“ (партиципаторно слушање, интерпелација) успоставља се једнак, сараднички однос између свих субјеката, учесника истраживачког процеса. На овај начин превазилази се *парадокс дијалога*, како га назива Земцовски (Zemtsovsky 1999: 58), а који се дешава током теренског рада и интеракције са казивачима. Наиме, истраживачи су често склони да испитивање казивача током теренских интервјуа назову дијалогом. Превазилажење таквог начина рада и заузимање егалитарнијег става у односу према саговорницима на терену (употребом горе поменутих методолошких алата) пружа прилику да и они буду у улози проценитеља. Тако се креира ситуација међусобног процењивања, супротставања, слагања, чак и неспоразума на релацији истраживач – саговорници, што у коначном исходу ипак води бољем међусобном разумевању (Исто: 60). Музика, то јест, њене артикулационе (посебно тембровске) особености које резонирају у интер/интрасубјективним међупросторима *прећутног знања*, дефинишу на овај начин ток истраживачког процеса, аналитичке и методолошке алате и потоње теоријске експликације. Предност оваквог приступа који се креће „од дна према врху“ – директно произилази из музике и њених обележја – у исто време му обезбеђује кредибилитет и легитимност и утире пут даљим аналитичким и теоријско-методолошким поставкама.

### 3.3. Теоријски оквир – термилошка оређења

Исходишна тачка занимања за специфичности различитих елемената извођачке артикулације је сама музичка грађа, као и непосредно теренско и лично искуство са њом. Дугогодишње истраживање певања Срба са Пештера (које, са краћим прекидима, траје од 2008. године) одредило је моје тематско и проблемско научно усмерење. Потреба за егзактнијом научном експликацијом произилази из тумачења да су музичко-артикулационе и стилске компоненте незаобилазне у детерминисању вокалног израза (вокалног дијалекта) одређеног подручја. Поред теренског рада (снимања извођења и интервјуа) истраживање је подразумевало и испитивање доступне литературе и потрагу за методолошким моделима и могућим правцима даљег рада. Већ приликом иницијалних сусрета са литературом – која је, везано за посебности музичке артикулације, кључно продукована на енглеском језику – приметна је била висока редундантност наратива. То није неуобичајено с обзиром на природу дијалектичких односа који владају између предмета проучавања (прикупљених података) и теорије (Berger and Stone 2019: 9). Ризикујући да и сопствено дело прикључим групи написа у којима ће се много пута и на различите начине поновити посебно важне чињенице о историјским прекретницама у проучавању артикулационих елемената, покушала сам да поставим методолошко-аналитичко-теоријски систем за бављење овом темом кроз натурализацију једног општијег научног дискурса о особеностима звука. Током истраживачког процеса и трагања за адекватним теоријско-методолошким концептима, почетни интердисциплинарни приступ је еволуирао у трансдисциплинарни, потенцирајући значај комуникације међу дисциплинама које припадају различитим научним пољима (природне, техничко-технолошке и друштвене науке).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Значај колаборативне истраживачке парадигме у истраживању тембра потврђен је нарочито током друге деценије 21. века, раздобље које је окарактерисано посебно израженим импулсом у истраживању тембра као трансцедентне метакатегорије (Siedenburger, Saitis and McAdams 2019: 2).

Иако је тембр у музици најраније одређен и именован као издвојени артикулациони параметар, он постаје предмет проучавања и дубље концептуализације у наукама о музици тек од недавно (Siedenburg, Saitis and McAdams 2019: 1). Неки од разлога за то, пре свега методолошки, биће подробније објашњени у наставку овог и у следећем поглављу. У наредним редовима покушаћу да одредим правац теоријске концептуализације која ће надале бити разрађена.

Физичка / акустичка појавност тембра као сложеног аудитивног параметра, као и различити модалитети његове перцептивне и когнитивне атрибуције и концептуализације и, кључно, начини испољавања у испитиваној музичкој пракси, условили су и одабир теоријско-методолошког апарата. С обзиром на двојаку природу тембра (акустички и перцептивни атрибут), теоријски оквир подразумевао је фузију достигнућа из области природних и друштвено-хуманистичких наука.

Базични приступ евидентирања свих важних параметара звука (од дна према врху) је окарактерисан као „теорија утемељена у подацима / утемељена теоретизација“ (енг. grounded theory; Glaser and Strauss 2006: 2-3). Он представља методологију квалитативних истраживања, иницијално развијену на пољу социологије (Исто) али широко употребљавану у друштвено-хуманистичким наукама, која служи за формирање теорија директно изведених из анализе емпиријских података. У овом процесу се често користи циклични приступ истраживању познат као „кодирање“ (Bernard 2006: 492-493), што подразумева идентификовање и категорисање кључних идеја, тема и/или концепата који проистичу из прикупљених података. Утемељена теоретизација, дакле, омогућава научницима да остваре увид у културне праксе и веровања који су уско повезани са искуствима и перспективама људи унутар тих култура. Такво иницијално теоријско опредељење у конкретном истраживању је било освешћено, али тек накнадно концептуализовано. Пун замах и коначну ширину и обухватност теоријских поставки кључно су одредили вишегодишње континуирано истраживање и систематско испољавање појединачне музичке компоненте као важног обележја испитиваног музичког типа.

Теоријска платформа која се у овом раду успоставља ослања се у највећој мери на достигнућа руских научника и два постојећа теоријска концепта: музиколошки (и, шире, музичко-теоријски) и етномузиколошки. Теорија интонације Бориса Асафјева и теорија артикулације коју развија Изалиј Земцовски показале су се као оперативне почетне теоријске платформе у најужој вези са предметом проучавања. Обједињујући их у тријадном моделу који предлаже Земцовски у релацији *музикализација – интонација – артикулација* (Zemtsovsky 1996: 7-9) са тембром, као основном детерминантом сваке од њих у одређењу вокалног дијалекта Срба са Пештера, успоставиће се теоријска база која може бити рекреирана и у другим етномузиколошким проучавањима, у зависности од самог предмета бављења и карактеристика музике која се истражује. Другим речима, теоријски концепт се гради пратећи природну (органику) структуру музичке појавности, у складу са њеним онтолошким, значењским и дискурзивним чиниоцима. Имплицитност одредница, попут музикализације, интонације и артикулације, мотивисала је потребу да се свака од њих терминолошки и значењски одреди, што је условило дубља теоријска истраживања. Успостављање теоријске базе биће засновано на репозиционирању два виша хијерархијска нивоа Земцовсковог тријадног модела, са интонациојом на највишем месту хијерархијске пирамиде: *музикализација – артикулација – интонација*. Тим редоследом ће сваки од појмова бити размотрен у даљем тексту.

### 3.3.1. Музикализација

У теоријској поставци Земцовског, музикализација/музицирање је најмање елабориран термин (у односу на артикулацију и интонацију) и дефинисана је на неколико начина, доминантно у вези са артикулацијом:

- као „свакодневни контекст и стандардна (типска) ситуација ‘перформанса’ његовог жанра и начина конфигурација и сценарија и карактера понашања и комуникације у перформансу, што ће рећи: сви фактори и екстерни атрибути музичке фонације (звучања) као и нечега што се у социопсихологији назива

‘условима обелодањивања музике’ који предефинишу једну или другу поставку за њену перцепцију“ (Zemtsovsky 1996: 9);

- као сам чин извођења музике, певање или свирање (Исто);
- откривање музике (Исто).

Музикализацију у назначеној трихотомији Земцовски поставља на најнижи хијерархијски ниво ове дијалектичке целине коме су оба потоња иманентна. Како је већ изложено, он коцептуализује музикализацију не само као непосредни чин извођења музике, већ и као контекстуализовану и стандардну ситуацију извођења, као и услове под којима се то дешава и који ће утицати на (или потпуно одредити) перцепцију изведеног.

Термин музикализација је од стране Земцовског оригинално употребљен на руском језику и у коришћеном чланку (Zemtsovsky 1996) транслитерован (не и преведен) на енглески језик. Ова реч користи се у говору о музици, али и другим уметностима, а односи се још и на:

- омузикаљење – често се тако употребљава у разматрањима односа музике према другим уметностима и/или гранама културе (Петковић 2018: 62);
- давање музичких својстава 'немузичким' објектима и појавама (Leković 2015: 102);
- процес комодификације и рецепције музике у друштву, односно промене које су се током тог процеса дешавале и даље се дешавају (Hennion 2012: 256);
- процес адаптације неког књижевног или драмског дела у музичку форму (Трифунувић 2018: 2);
- натурализовани термин у домену компаративних студија музике и других, вишемедијских уметности (Исто: 10);
- дугорочни историјски процес најопипљивије окарактерисан као константно растуће присуство музике у друштву, култури и свакодневном животу (Pontara and Volgsten 2017: 2).

Све наведене дефиниције, то јест, модалитети употребе речи *музикализација* односе се кључно на процес(е) придавања музичких својстава (својстава музике) неким другим, немузичким појавама. Приликом претрага за реч музикализација на енглеском језику (енг. *musicalization*) често се наилази на *music making* – *музицирање*. Дословно схваћена, реч *музицирање* односи се на

*лепо, јасно и изражајно извођење музичког дела.* У ширем смислу, међутим, реч музикализација означава појаве од „коректног извођења тонова и повезивања у музичку целину” (Речник српскога језика, друго издање 2018), па до различитих концепата и теоријских конструката у пољу наука о култури и уметности.

Имајући на уму свеprisутност музике у свакодневном животу, амерички филозоф Џорџ Штајнер (George Steiner) именовao је ову појаву *музикализација културе*: „Чињенице иза ове ‘музикализације’ културе, иза промене у писмености и историјској свести од ока ка уху (...) су веома уочљиве. Али мотиви који стоје иза тога су тако комплексни; појединац је у тој мери део промене да ја оклеваам да предложим било какво објашњење“ (Steiner 1971: 120). Ослањајући се на овај Штајнеров концепт, Јукун Јанг (Yukun Yang) проучава музикализацију културе са аспекта манифестације музичке пролиферације кључно кроз повећање јачине, репетитивности и монотоније музике, користећи модерне методе ‘компјутерске’ друштвене теорије, а на примеру популарне музике у Америци у периоду од 1970. до 2016 (Yang 2020: 750). Користећи методе секвенцијалне анализе података и анализе временских серија, Јанг је дошао до закључка да су Штајнерове претпоставке о томе да музика генерално постаје гласнија и репетитивнија – тачне, али да резултати истраживања не показују растућу монотонију или једноставност (Исто: 758).

У домену наука о музици у Србији термин музикализација јавља се приликом разматрања наративних својстава књижевности и музике кроз „начине на које наративни текст остварује ефекте блиске музичком“ (Заткалик 2014: 64). Иако их сагледава као сличне на дијалектичком и синтаксичком нивоу, Заткалик (у онтолошком смислу) посебно расветљава наративне поступке својствене искључиво музици. Проналазећи упориште у психоанализи, овај аутор претпоставља репетитивност као једно од најпроминентнијих музичких својстава динамизације уметничког дела (Исто: 61).

Поред коришћења термина музикализација у култури, ова реч је већ неколико деценија у употреби приликом рада са звуком у уметностима, нарочито у домену развоја концепта *уметностни звука*. Разматрајући термилошка питања везана за уметничке праксе рада са звуком и концепта sound art уопште, музиколошкиња Биљана Лековић даје одређење музикализације као праксе,

односно принципа „којим се идентификују одређени технички и дискурзивни приступи у уметничкој употреби звука, те подстиче реализација комплексног и обухватног слушања, а на темељу стратегија експерименталних музичких пракси” (Kahn 2005: 9-10 према Leković: 2015: 66). Музикализован звук је еманципован звук, који из свакодневног контекста улази у музички контекст, али и у контекст других уметности помоћу музичких стратегија (Leković 2015: 66).

Из наведених тумачења концепта музикализације закључује се да се он разумева на различите начине, као креативни акт који подразумева интерпретацију, обликовање и структурирање елемената у стварању музичког дела. Процеси музикализације су дубоко укоренењени у конкретним културолошким контекстима и обликовани су друштвеним, културним, естетским и идеолошким факторима. На овај начин, музикализација открива како музика одражава и обликује културне вредности, идентитете и социјалне односе. Кроз процес музикализације, звукови постају препознатљиви као музика, побуђујући емоције, евоцирајући асоцијације, стварајући значење, и омогућавајући различите форме социјалне интеракције и комуникације. Музикализација истиче сложеност и динамичност музике, она је кључни концепт за разумевање музике као креативног процеса, културног феномена и друштвене праксе.

Евидентно је, дакле, да се концепт *музикализације* развијао и независно од саме музике, или конкретне ситуације музичког извођења, али Земцовски кључно везује ову реч за моменат у коме музика *постаје* (у коме се испољава), као и за непосредни, окружујући контекст у коме се то дешава. На темељима његових тумачења, а у светлу елабориране теме и артикулационих показатеља, поглавито тембра, у случају ове дисертације, музикализацијом се могу сматрати моменти забележених музичких извођења у различитим тренуцима и у различите сврхе, када се догађа акустичко испољавање артикулационих одлика у спрези са перцептивном свешћу извођача и слушалаца о специфичним, дистинктивним одликама певања. Другим речима, музикализацијом можемо сматрати не само догађај певања, извођења музике, већ и тренутак када перцепција онога што се чује прераста у спознају, када се одређена музика дефинише као особена са свим својим звучним специфичностима и смешта у одговарајући контекст. Процес



музикализације подваци креативну и интерактивну природу музичког искуства. Музикализација је неопходна како би се остварила два потоња нивоа постављеног теоријско-аналитичког модела: *музикализација – артикулација – интонација*, дакле, као први ниво интеракције где се чулима, кроз процес извођења (певања) и слушања (опажања) приказују основне звучне карактеристике изведених песама, а посебно оне које су последица особености извођења – кључно тембра, као једне од компонената музичке артикулације.

### 3.3.2. Артикулација

Реч, односно појам *артикулација*, потиче из латинског језика, од речи *articulatio* и значи јасно, разговетно. У лингвистици артикулација се дефинише као јасно и разговетно изговарање гласова и гласовних склопова односно слогова и речи, то јест, додавање експресије изговореном.<sup>34</sup> Свака особа поседује своју индивидуалну *артикулациону базу*, то јест, *артикулациону поставку*, јер су покрети артикулационих органа (уста, језик, гласне жице) другачији код сваког човека (Ноникман 1964: 73). Говорна артикулација обележје је личног говорног стила. Овај термин се користи и у другим наукама и областима живота, у уметности и свакодневном, колоквијалном говору како би се дефинисао, описао и/или објаснио начин на који се говори/пева/свира/плеше/слика/изражава/облачи...

Артикулација се у музици обично дефинише као начин извођења појединачних тонова приликом певања или свирања (Peričić, Stefanović 1985: 2). У западноевропској музичкој нотацији уобичајено је да се одређеним изразима на италијанском и француском језику (стакато - итал. *staccato*, легато - итал. *legato*, деташе - фр. *détaché*, портато - итал. *portato*, маркато - итал. *marcato*...) у партитури означава начин артикулације приликом свирања, посебним знацима у нотном тексту (Науск 2018, 2). У ширем смислу, термин артикулација може

---

<sup>34</sup> Видети: <https://all-about-linguistics.group.shef.ac.uk/branches-of-linguistics/phonetics/what-do-phoneticians-study/articulatory-phonetics/>, (приступ: 14.11.2020.)

означавати и начин на који су секције (музичког) дела подељене или међусобно повезане. Артикулација и фразирање су кључни елементи захваљујући којима извођачи и слушаоци успевају да нешто што би иначе био неиздиференциран звучни ток повежу у смисаону музичку целину (Chew 2001: 1).

Иако се сам појам *артикулација* подразумева и не дефинише нити елаборира детаљније, он је веома често у употреби у радовима етномузиколога, као и других научника чије се теоријске поставке у истраживању музике базирају на лингвистици и семиотици (Turino 2008, Monelle 1992, Hatten 1994, Tarasti 1994, Natties 1990), студијама перформанса и импровизације (Waterman 2019, Baily 2001), студијама звука и гласа (Clayton 2008, Fales 2018, Eidseheim 2018), теоријама партиципације (Хофман 2015), те феноменолошким и онтолошким приступима (Stock 2010, Rice 2017).

Истраживачи с краја 19. и почетка 20. века су указивали на важност елемената артикулације приликом извођења одређене врсте музике, а потом и њене перцепције и разумевања. Посебно су се, у том смислу, истицала запажања која су кључно била у вези са тембровским особеностима извођења. На преласку из 19. у 20. век научници који су се бавили проучавањем ‘домородачких’, ‘племенских’ музика примећују особености њиховог извођења које су непознате, чудне и стране уху европског или америчког истраживача, музички образованог на темперованим основама дур-мол система. На подручјима Европе и Северне Америке за овај период и бављење (тада) компаративном музикологијом везују се имена Александра Џона Елиса (Alexandre John Ellis 1814-1890), Хермана Хелмхолца (Herman Helmholtz 1821-1894), Ерика Морица фон Хорнбостела (Erich Moritz von Hornbostel 1877-1935), Курта Закса (Curt Sachs 1881-1959), Елис Канигем Флечер (Allice Cunningham Fletcher 1838-1923), Бенџамина Ива Гилмана (Benjamin Ives Gilman 1852-1933), Карла Штумпфа (Carl Stumpf 1848-1936), Франца Боаса (Franz Boas 1858-1942) и многих других.<sup>35</sup> Иако су се примарно бавили тонским мерењима, органографијом, организацијом лествичних система,

---

<sup>35</sup> Видети: Ellis 1885; Helmholtz 1877/1895; Hornbostel and Sachs 1914/1961; Fletcher and La Flesche 1992; Gilman 1908.

те проблематиком теренског бележења и транскрипције, сви наведени истраживачи су указивали на специфичности артикулације у самим извођењима истраживане музике (иако су ретко употребљавали реч артикулација). Поред генералних закључака о томе како не постоје лествице, то јест, тонски системи где је могуће одредити висину у музикама ‘примитивних’, племенских или једноставно ‘других’ култура, Хелмхолц, на пример, износи запажање да се приликом извођења вокалне музике, говорна *артикулација* свесно мења у певану, другим речима, замагљују се и мењају у самом изговору певани вокали како би се задржао карактер песме (Helmholtz, прев. Ellis: 1895, 68).

Када су у питању написи о традиционалној музици простора некадашње Југославије и, уопште, Балкана, неке од првих писаних трагова и коментара о начину/начинима извођења традиционалне музике налазимо у радовима Лудвика Кубе (Ludvík Kuba) и Фрање Кухача (Franjo Kuhač), из друге половине 19. века. На начин својствен времену у коме ствара Фрањо Кухач, тадашња културна јавност износи своје утиске о забележеним и објављеним мелодијама. Кухач је у своју збирку *Јужнословенске народне поевке I* (1878) уврстио и различите коментаре и рецензије тадашњих културних делатника, објављиване углавном у часописима. Занимљиво је да се њихова заједничка запажања односе на стил и начин извођења, карактер самих мелодија, као и на емотивна стања која одређене песме код слушалаца изазивају. Поредећи примере бр. 17, 18 и 19 из Кухачеве збирке, др Фрањо Марковић наводи следеће:

„...она прва, босанска, дивља је и суморна, кан да је нешта потурскога на њој, врло су јој красни и значајни приелази те завршетак; она друга, Српкиња, још је туробнија од босанске, али веома лиепа и карактеристична; чудно те дира, слушајући, да се тако жалостно пијевају риечи: ,чија је оно дјевојка што рано рани на воду?’(...) Напокон она трећа, Херцеговка, истога текста као и друга, разликује се од друге тим, што није тако разплинута у јаук, него пластичнија, тврђа, крепчија (...) приелази су јој управо дивни, а завршује начином карактеристичним за нашу гласбу, те се чини уху, европској, обичној гласби вичну, неготова“ (Kuhač 1878, II).

У својој студији о српскохрватским народним песмама из колекције Милмана Перија (Milman Parry), Бела Барток (Béla Bartók) износи важна запажања о специфичностима и особеностима њиховог извођења –

орнаментирању, изостављању појединих слогова у певаном тексту, појаву ‘квоцајућих’ тонова, (енг. *clucking sounds*) (Bartók: 1951, 76-78).

Већ у 20. веку, са појачаном теренском активношћу српских истраживача, увећавају се могућности описа (музичке) артикулације приликом извођења традиционалне музике и плеса. Код Милоја Милојевића јављају се (иако, у духу времена, лирични и романтичарски) вербални описи, који несумњиво упућују на особености артикулације музичких извођења:

„(...) те лирске музичке песме су врло примитивног садржаја и склопа, али нису лишене особеног садржаја и израза: напротив, из њих избија исконска снага, израз човека који говори директно из себе... Ничег извештаченог!“ (Милојевић 1938, према Коњовић 1954: 226).

Ни у етномузиколошкој продукцији двојице најистакнутијих научника из ове области, средином и у другој половини 20. века – Миодрага Васиљевића и Драгослава Девића не налазе се конкретније експликације начина музичког артикулисања приликом извођења традиционалне вокалне музике. Тек у Девићевој студији о народној музици Црноречја из 1990. јављају се нешто подробнији описи “специфичности извођаштва”, а за које наводи да у себи сажимају „објективно стање музичког етничког идентитета“ (Девић, 1990, 70). Иако се кључно ослањао на поставке Земцовског, Девић даје и своје виђење, односно дефинише артикулацију као нешто што „није просто везивање гласова и певање (мелоса) већ изражава извођење музичког садржаја на најадекватнији начин. Све заједно открива етнички идентитет, особених начина музичког мишљења и изражавања“ (Исто). Ни у обимној студији Радмиле Петровић посвећеној српској традиционалној песми (1989) нема прецизнијих одређења у вези са начином извођења или елаборацијом параметара који указују на артикулацију. У поглављу „Како народ пева“ (Исто: 62-93), ова ауторка је разматрала мелодијске, сазвучне, ритмичке и формалне компоненте типичне за традиционалне вокалне изразе различитих крајева Србије, и у оквиру сваке од њих само посредно и имплицитно пружала информације о особеностима и важности извођачке артикулације.

У новијим написима српских етномузиколога присутан је говор о артикулацији, у зависности од конкретне теме и циља истраживања, нарочито

уколико се ради о свирачима/свирачицама на традиционалним инструментима, односно портретисању једног извођачког стила – (свирач(ица), ређе певач(ица) (Лајић-Михајловић:2007, 2008; Големовић 2008, 2009; Марковић 2010; Закић 2015; Радивојевић 2015; Ненић 2015). Не треба заборавити ни пионирски подухват Љубинка Миљковића: *Рачунари и етномузикологија*. Иако је студија објављена тек 1986., Миљковић је истраживања у овом домену покренуо још током седамдесетих година 20. века, што значи да је и у том времену југословенска етномузиколошка школа следила развоје нових технологија, нове токове и правце у науци. Ипак, ни ова публикација није донела дубље испитивање елемената музичке артикулације и тембра као таквог, нити је потоња генерација истраживача наставила Миљковићев пут. Код употребе рачунарских софтвера, као што су PRAAT и ScoreExtractor (Марковић 2013), тембр се помиње као аксиоматска категорија у оквиру специфичности извођења и акустичких карактеристика одређених инструмената, без дубље теоријско-методолошке концептуализације. Полазећи од Вестегардове (Westegard 1975) теорије тоналне музике, Марковић преузима концепт *note* као најмање звучне јединице у музичком току, чији је тембр један од пет чинилаца (поред интонације, времена наступа јединице, трајања и јачине) (Марковић 2013: 193). Користећи и термине *боја тона* и *тонски квалитет* као синониме за тембр, Марковић употребљава “сонаграме” (графичке приказе звука посредоване компјутерским софтвером), како би представио звучне карактеристике виолинске свирке. Тембр се, у овом случају, доводи у везу са аликвотним тоновима, али се не концептуализује функционално и суштински, већ само као естетски важан елемент (Исто: 205). Иако се у поменутиим етномузиколошким радовима наилази на детаљнију елаборацију *извођачке артикулације*, до сада се бављење овим питањем ретко проширивало у правцу концептуализовања елемената извођења као обележја јединственог музичког ареала и/или колективног извођачког стила. Изузетак представља рад Мирјане Закић, која је, проучавајући жанрове песама зимског обредног полугођа, артикулацију издвојила као „најексплицитнији звучни квалитет у непосредном контакту са музичким извођењем“ (Закић 2009а: 224). Разматрајући лазарички и ђурђевдански жанр обредних песама југоисточне Србије, ова ауторка артикулацију не сагледава само као експресивну категорију

извођења. „Артикулациона компонента има улогу једног од главних идентификатора историјски формираних стилова (...), географски условљених музичких дијалеката (...), узрасне категорије учесница у лазаричком опходу, па и функционалне припадности одређеном музичком жанру“ (Исто: 225).

При одређењу артикулације, важно је подсетити и на недавну публикацију у издању Факултета музичке уметности у Београду са темом *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења*, која сабира резултате у проучавању артикулације, кључно из домена музичке педагогије, коју уређује Милена Петровић (2016).

У контексту овог истраживања, а посебно имајући у виду њен значај у вокалној пракси Срба са Пештера, артикулација је дефинисана у ширем смислу – као метакатегорија у којој је садржано више различитих музичких параметара. Ослањајући се на дубљу теоријску поставку Земцовског, као и на специфичности анализираних вокалних пракси, испоставља се корисним промишљање о концепту артикулације у оквирима у које га он смешта. У тексту „Артикулација фолклора као знак етничке културе“ (*Articulation of Folklore As a Sign of Ethnical Culture*), објављеном 1996. године, Земцовски одређује артикулацију као „сведефинишући начин постојања музике у усменој традицији“. Уз навођење да артикулација захтева онтолошки статус у фолклору, он је квалификује као један од најспецифичнијих елемената који кључно доприноси формирању (музичког) система (Zemtsovsky 1996: 7). У склопу етнографије музичког извођења Земцовски поставља артикулацију у први план, као део конкретног *извођења* – *музикализације* у оквиру одређене *интонације* – семантичког аспекта извођења музике и специфичног начина музичког мишљења, односно музичког кода истраживане локалне/етничке заједнице (Исто 9). Начин извођења, регистар, тембр, динамика, агогика су артикулациони показатељи, који се односе пре свега на бихевиористичко-изговорни феномен музичког садржаја, односно физичку, органску реализацију дате интонације у моменту конкретне музикализације (тренутка музичког извођења) (Исто). *Артикулациони идеал* као скуп ”омиљених артикулација” је нешто што поседује свака музичка традиција, а посредством кога се стварају конкретне музичке форме (Исто: 14). Тежећи ка успостављању *теорије артикулације*, Земцовски у наведеном чланку посебно истиче њену

важност и функцију кључно у детерминисању различитих етничких култура, као семантички најинформативнијег (Закић 2009б: 138) дела *етнографије извођења*. „Артикулација, будући блиско повезана са антрополошким и етно/психо/физиолошким факторима (барем на нивоу традиционалних комуникационих стереотипа, пластике, мимикрије, гестикулације, формирања говора, структуре говорног апарата и начина продукције звука условљеног датом културом) је веома снажан етнички детерминант“ (Исто: 12). Артикулација у самом чину извођења садржи многе информације и бременита је значењима како о самом извођачу, тако и о друштву и традицији из које он/она долази. Иако тријадни концепт *музикализација* (конкретно извођење) – *интонација* – *артикулација* који Земцовски поставља треба третирати као целовити, одређујући контекст једне музичке традиције, ипак је (у његовом тумачењу) артикулација, као конкретна, чулима осетна манифестација најважнији елемент ове целине.

Артикулација у извођењу традиционалних песама подразумева и ‘опредмећивање’ *тембро-звучних идеала* (Исто: 35) испитиване културе. Идеја коју Земцовски разрађује крајем 20. века и на коју се ослањам у овом истраживању пружа широке могућности за обухватно аналитичко, компаративно и теоријско-методолошко утемељење музичких карактеристика које истраживане песме поседују и које проистичу из самог звучног језгра односно звучног / гласовног пејсажа Пештера.<sup>36</sup>

Постављајући артикулацију на највиши ступањ хијерархијске лествице у оквиру предложеног теоријског концепта, Земцовски има за циљ да нагласи њену важност не само као једне од најистакнутијих музичких компонената, већ као елемента музичког тока који може у исто време бити структурни и надструктурни; онај посредством кога се у звуку отеловљује интонациони фондус одређене заједнице.

---

<sup>36</sup> Концепт *звучног пејсажа* - *soundscape* први пут се јавља код канадског композитора Роберта Мареја Шафера (Robert Murray Schafer) још 1969. године и у оригиналној верзији означава звучно окружење односно поруке (идеолошке, идиосинкретичне) које нам одабрани окружујући звуци упућују, односно начин на који их тумачимо. Овај термин је из стручне и научне прешао и у свакодневну комуникацију, нарочито на англо-саксонским говорним подручјима и значајно еволуирао протеклих деценија (Murray Schafer 1969).

Појам *артикулације* схваћен и тумачен у складу са важношћу коју има у анализираној музичкој грађи, али и као особен детерминишући феномен и стилски означитељ, пре свега у традиционалној вокалној пракси, поседује и емитује важне информације о култури и (не само музичкој) традицији целокупног друштва које дели јединствено фолклорно наслеђе. Имајући у виду реални контекст извођења, односно специфичну и конкретну ситуацију у којој се чин музичког извођења (певања) одвија, важно је осветлити и факторе који директно утичу на артикулацију у датом тренутку, а то су, према речима Земцовског: сам(и) извођач(и), као и „жанровско-перформативни идеал специфичног локалног стила” (1996: 12). Сходно томе, артикулација ће у овој дисертацији бити схваћена и тумачена као најзначајнији стилски идентификатор певања српског становништва са Пештерске висоравни, као скуп звучних компонената који материјализује музичку суштину и одражава естетску димензију звучног исказа дате локалне музичке традиције. Овакво разумевање артикулације сугерише њено тумачење као најистакнутије вокално музичко-дијалекатско обележје – српски, пештерски „начин гласа“.

### 3.3.3. Интонација

Термин “интонација” један је од најчешће употребљаваних у музици и наукама о музици. Сама реч је полисемична, будући да се користи да означи више различитих појава. У најопштијем дискурсу везаном за музику, а према подацима које Властимир Перичић даје у *Вишејезичном речнику музичких термина*, за реч “интонација” везано је чак пет одређења:

- интонација – однос тонских висина при извођењу,  
    Пододредница: фиксирана или слободна интонација  
    Пододредница: дати интонацију (хору);
- вештина тачног интонирања;
- почетак грегоријанског литургијског напева;
- кратак уводни комад у оргуљској музици 15. в.;



- интонирање оргуља (угађање свирала и уједначавање звучности) (Peričić 2008: 118).

Иако ове одреднице не исцрпљују могућа значења “интонације”, подаци из Перичићевог речника одлично су полазно становиште у наслућивању вишеслојности темина. У Гров мјузик онлајн (енг. Grove Music Online) оксфордском речнику музичких термина постоје две одреднице интонације. Једна се тиче *чисте / тачне интонације* (енг. just intonation) и базира се на акустичким својствима тачног интонирања, према успостављеном западноевропском систему музичке темперације (Lindley 2001). Друга одредница је у вези са тумачењем Дагласа Лидија и Бруса Хејнса (Douglas Leedy, Bruce Haynes), који проширују појам интонације у правцу детерминанте музичких стилова (Leedy and Haynes 2001), превасходно полазећи од њеног акустичког и перцептивног, а не концептуалног одређења (иако га антиципирају):

„На перцепцију интонације утиче низ често неодвојивих фактора поред најочигледнијег – релативне висине музичке ноте у контексту. Они (фактори, прим. А.П.) укључују амбијенталну акустику, гласноћу и темпо; тембр игра посебно критичну улогу (...), али можда најјачи утицај има очекивање уха које ствара преовлађујуће, културно одређене интонационе норме“ (Исто:1).

За овај рад посебно је важно вишеслојно концептуално одређење појма интонација какво се континуирано развијало у оквиру наука о музици у Русији, од 1963. године до данас. Полазишну тачку представља незаобилазна студија Бориса Владимировича Асафјева *Музичка форма као процес (Музыкальная форма как процесс – книги первая и вторая)*. Ове две књиге имале су своја прва издања 1930. – *Музичка форма као процес* и 1947. – *Интонација*, али се њихов јачи утицај у наукама о музичкој уметности осећа тек након реиздања 1963. Борис Асафјев, кога многи биографи и музиколози сматрају зачетником модерне руске музикологије и музичке теорије, проширио је поље значења појма интонација, наводећи да „без интонације и ван интонације не може бити музике“ (Асафјев 1963: 198). Позивајући се на његове аксиоме, Рејмонд Монел (Raymond Monelle) истиче важност семантичке димензије у поимању интонације, при чему је ирелевантно поседовање формалног и синтаксичког јединства музике док год

она испољава кохерентно значење.<sup>37</sup> Готово сто година од објављивања његове прве књиге Асафјевљев научни приступ и даље се сматра модерним и прогресивним. О томе сведочи и став музиколошкиње Олге Оташевић (која се, једина у нашој средини до сада, бавила дубљим проучавањем Асафјевљевих теоријских концепата): „Његова мисао је самоникла и може се посматрати изван контекста великих и звучних коцепата из XX века“ (Оташевић 2011: 22-23). Асафјев је први указао на неопходност поимања термина *интонација* на знатно ширем нивоу: „Користећи се, до сада, схватањем интонације у вези са придевима (тачна, фалш, чиста, нечиста) који указују на отклон од правила интонирања, музиколози и теоретичари су, у суштини, одређивали квалитете и својства појаве апсолутно игноришући саму појаву“ (Асафјев 1963: 247). Иако рецепција Асафјевљевог дела није била увек најбоља, а посебно изван руског говорног подручја (Elphic 2001: 61-63), не сме се занемарити и пренебрећи његов утицај и значај, посебно у вези са концептуализовањем једног од најважнијих музичких термина.

Асафјев је своје слојевито дело почео претпоставком да „увек и свуда у музици господари динамизам, њен развитак протиче дијалектички законито, а њене конструктивне норме су, отуда, условљене не визуелним, већ највећим делом слушно-моторним осећајима“ (Асафјев 1963: 18). Занимало га је да открије архетипске принципе који су садржани у музици, као и динамичка својства музичког / звучног материјала. Посебна карактеристика и вредност Асафјевљевог дела је и у терминолошким обогаћењима која је унео у дискурс о музици, а које су директно проистекле из речи интонација: *интонациони фонд*, *интонациона навика*, *интонациона криза*, *тембровска интонација* (Исто: 243, 266, 279). Његово слојевито дело изузетно је тешко пратити, будући да се више идеја и одређења симултано излажу и преплићу, попут сложене полифоне форме. Чини се да се сам појам *интонација* код Асафјева деконструира да би се потом (ре)конструисао у оквирима могућих појавности, што је директно условљено потенцијалним видовима његовог разумевања. Анализирајући Асафјевљеве теоријске поставке, Олга Оташевић је уочила четири могућности схватања појма

---

<sup>37</sup> Због оваквих теоријских промишљања, неки научници сматрају да је интонациона теорија Бориса Владимировича Асафјева једна од најрадикалнијих семантичких теорија у историји музике (Monelle 1992: 278)

интонација, који су код Асафјева „изложени готово симултано и паралелно се усложњавају, понекад се доводећи у везу“ (Оташевић 2011: 24-25):

- интонација као ванвременски принцип – иманентна законима постојања/постајања музике (Исто:);
- интонација као одраз реалности друштва – контекстуално одређење, „круг звучних идеја епохе“ (Асафјев 1963: 268) са којим је у вези и појам интонационе кризе (Исто: 259);
- интонација као јединство музичких компоненти – усмереност ка музици, уводи се појам омиљене „звучне формуле“ (Исто: 316);
- појединачна музичка компонента као појавност интонације – уводи се појам „тембровске интонације“ (Исто: 279).

Слично Олги Оташевић, и финска музиколошкиња Елина Вилјанен (Elina Viljanen) покушала је да хронолошки испрати и систематизује Асафјевљево концептуализовање термина *интонација* у различитим стваралачким раздобљима (Viljanen 2005: 98). Она објашњава да у турбулентном историјском периоду од готово тридесет година (1919-1947) Асафјев полази од поимања интонације као интерпретативног чина, давања смисла звуку, преко интонације као дефиниције система звучних односа (*Књига о Стравинском – 1929*), затим, дефинисања интонације као интерпретације звукова прецизно фиксираних у меморији (*Музичка форма као процес – 1930*), и напослетку до интонације као организације акустичких медија у смислену звучну корелацију посредством људске свести (*Интонација – 1947*) (Viljanen 2005: 99-100).

Многоструке могућности разумевања овог термина нашле су примену и у етномузиколошким тумачењима. Разматрајући могућности интонационе анализе народне музике, Изалиј Земцовски наводи да се таква анализа заснива на „системском јединству социјалног и музичког у интонацији“ (Земцовский 1980: 194). Такво виђење Земцовски у највећој мери заснива на Асафјевљевим поставкама са нагласком на социјални, друштвени елемент. Његово вишегодишње занимање за концепт интонације резултирало је предлагањем сопствене дефиниције: „Интонацију / интонирање ја разумевам као смислено развијену музичку комуникацију, материјализацију тог мишљења у култури, или, како је писао Асафјев, као звучну репродукцију мишљеног

(‘звукоспроизведение мыслимого’) (Земцовский 1996: 99). Постављајући човека музицирајућег у центар збивања током процеса (музичке) комуникације, Земцовски сагледава трихотомни концепт *музикализација – интонација – артикулација* у дијалектичком јединству (Исто: 101-102). Заступао је став да би артикулација требало да добије онтолошки статус у фолклору. Скрећући пажњу на потребу јасне диференцијације између концепата *интонације* (апстрактна, специфичан начин мишљења) и *артикулације* (жива, испуњена, синкретична реализација те интонације), што је сматрао методолошки корисним, он даје предност артикулацији као „физиолошкој, органској реализацији дате интонације у оквирима конкретне музикализације“ (Исто: 9).

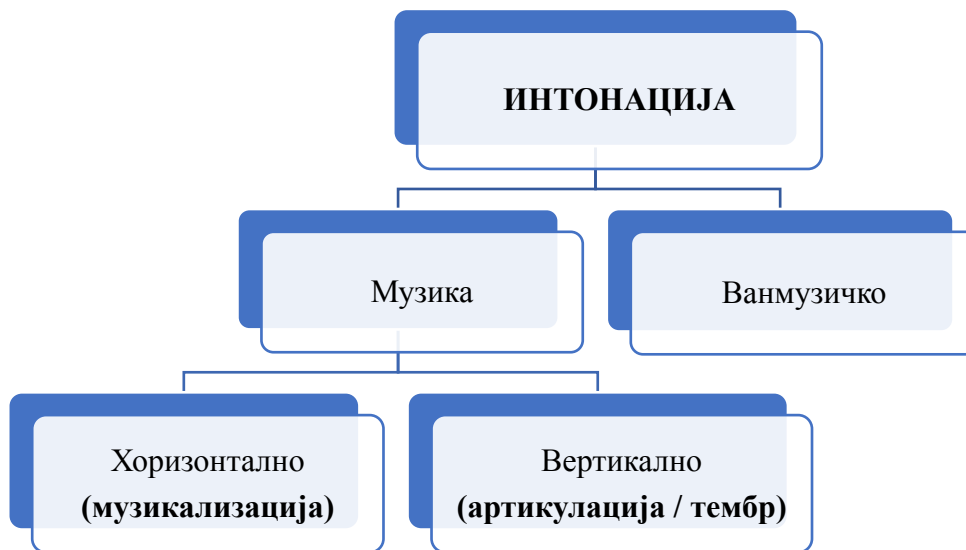
Сагледани теоријско-методолошки концепти предложени и разрађивани од стране руских научника поседују велики потенцијал применљивости у етномузиколошким истраживањима. Из њих произилази и сопствено одређење интонације која се на многе начине оваплоћује и чулима приказује у певању пештерских Срба и која представља наддетерминанту свих друштвено-музичких феномена. Она постоји као интонациони фонд, ванвременски, свеприступни и иманентан ширем ареалу друштвених система и географских подручја, у дужем временском континуитету. Овако дефинисан концепт интонације обједињује у себи неколико видова његовог разумевања и то на два нивоа:

1. У њему су садржани музички и ванмузички чиниоци који су културно-историјски присутни на ширем гео-културном подручју, као универзални принципи музичког наслеђа и мишљења;
2. Музичка димензија разумевања, даље, у себи обједињује хоризонталне и вертикалне параметре.<sup>38</sup> На хоризонталном нивоу сагледава се процес музикализације. На вертикалном нивоу уочава се начин артикулације који је својствен испитиваној музичкој грађи, уз истицање тембра као „непрестано делујућег интонационог показатеља” (Асафьев 1963: 279).

---

<sup>38</sup> На сличне могућности груписања различитих видова разумевања интонације прва је указала Олга Оташевић (Оташевић 2011). Ипак, у овом раду се њене поставке узимају само као полазна тачка и значајно надграђују.

Схема бр. 1:



Полазећи од оригиналних поставки Асафјева о могућим тумачењима интонације, она је у овом раду, а како је већ антиципирано, позиционирана као највиши елемент хијерархијске лествице (у односу на артикулацију и музикализацију).

Схема бр. 2:



Иако предложена схема не искључује (и не исцрпљује) друге и другачије модалитете примене ових термина (пре свих интонације), она у овом случају представља оперативни теоријско-методолошки оквир, који происходи из карактеристика саме музичке грађе (што ће се посебно елаборирати у наредном поглављу).

Разумевање интонације као ширег социјално-музичког контекста у вези је са одређењем *динарског вокалног система*. Анализирајући велики корпус мелодија вокалне праксе Срба пореклом са различитих динарских простора, Сања Ранковић закључује да међу њима постоји одређени степен сродности (2012: 325). Како и Пештер, као географско подручје припада овом масиву, то се и певање пештерских Срба, то јест, њихов вокални дијалекат може сматрати делом *динарског вокалног система*.

### **3.4 Тембр као елемент музичке структуре**

Тембр је комплексан аудитивни параметар од суштинске важности за прецизно детерминисање звука. Још у 19. веку сматран је фундаменталним атрибутом слушне перцепције (Helmholtz прев. Ellis 1895: 10). Будући да је мултидимензионални параметар, тембр не може да се сагледава само у једној равни. Такође, не постоји само један сегмент акустичког сигнала који је ексклузивно повезан са тембром (као што је то фреквенција за висину тона или амплитуда осцилације у звучном таласу за динамику). Према најновијим научним тумачењима која потичу из домена перцептивне анализе тембра, овај елемент заправо не постоји у акустичком смислу (у аудио сигналу) – то је перцептивни конструкт који се успоставља у уму слушалаца (Seidenburg, Saitis and McAdams 2019a: 5) и који у себе сажима различите елементе звука, обично оне који се не могу одмах сврстати у неку другу психоакустичку категорију (висина тона, јачина, трајање). Неодвојив од (и непостојећи без) процеса слушања и разумевања, тембр остаје „... диференцирајући параметар који омогућава бављење звучном материјалношћу” (Villegas Veléz 2018: 5).

Првом музичком концептуализацијом тембра сматра се Русоов опис дат у *Француској енциклопедији* 1772: „Тембр звука одређују његова оштрина или мекоћа, недостатак оштрине (тупост, прим. А.П.) или осветљеност” (Rousseau 1772 у: Dolan 2012: 56). Према наводима музиколошкиње Емили Долан (Emily Dolan), етимологија речи *тембр* везана је за звук, а сама реч се спомиње још 1694. у *Речнику француске Академије (Dictionnaire de l'Académie française)*. Реч потиче од латинског *tympanum*, што значи бубањ или звоно и у наведеном речнику се односи на звоно са клапном и чекићем (Dolan 2013: 58). Већ у трећој едицији истог речника, 1740. године, појам тембр реферише и на музички звук који реализује звоно „превише светлог тембра” (Исто: 58). Синестетички описи тембра карактеристични су за доба просветитељства све до половине 19. века, као и за остварење Хермана Хелмхолца (Hermann von Helmholtz) *О сензацијама тона као психолошкој основи за теорију музике (On the Sensations of Tone as a Psychological Basis for the Theory of Music*, прев. А. Ц. Елис, 1895). На самом почетку своје студије Хелмхолц наводи да се музички тонови разликују на основу своје висине, интензитета и квалитета тона (боје, нем. *klangfarbe*). Уз опаску да прве две категорије није потребно посебно образлагати, Хелмхолц *звучни квалитет* дефинише као „посебности које одвајају и диференцирају музички тон виолине од тона флауте, тон флауте од тона кларинета, а њега пак од тона људског гласа, онда када сви ти инструменти производе исти тон, исте висине и интензитета” (Helmholtz прев. Ellis 1895: 10). Ослањајући се кључно на теорију Фуријеове (Jean-Baptiste Joseph Fourier) трансформације,<sup>39</sup> Хелмхолц заправо отпочиње традицију интеграције метода у проучавању особености звука из различитих научних поља: математике, физике, психоакустике. Након спроведених мерења он закључује да би квалитет тона могао зависити од „начина на који је изведен покрет у оквиру периода сваке појединачне вибрације” (Исто: 19). Поред тога, наводи да сличну претпоставку (о утицају врсте и начина звучне вибрације на квалитет тона) имају и физичари, али да значајан утицај такође имају и „горњи парцијални тонови”, како их сам назива, односно хармоници.

---

<sup>39</sup> Фуријеовом трансформацијом у математици сматра се операција која разлаже функцију времена (сигнал) у фреквенције које га чине. (Видети: [https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Фуријеова\\_трансформација](https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Фуријеова_трансформација), и: <https://dsp.etfbl.net/tek2/aoks/09%20Glava%206%20Furijeova%20transformacija.pdf>)

Тежња ка потпуној објективизацији говора о тембру приметна је и надаље, све до половине 20. века. Почетком 20. века посебну пажњу истраживању перцептивних механизма у опажању тембра посвећују и психолози. Карл Сишор (Carl Seashore), један од утицајнијих америчких психолога, студиозно се бавио, између осталих, и питањем перцепције *тонског квалитета* чије су кључне две компоненте: *тембр* – „симултано присуство основне фреквенције и аликвота у датом тренутку, симултана фузија”, и *звучност* – „сукцесивне промене тембра, висине и интензитета тона у целини, сукцесивна фузија” (Seashore 1938: 95). У делу *Психологија музике* из 1938., Сишор дефинише тембр као „карактеристику тона условљену структуром његових хармоника модификованих апсолутном висином и интензитетом. Структура хармоника се изражава у њиховом броју, дистрибуцији и релативном интензитету” (Исто: 97). Историјат проучавања тембра се, дакле, развија од синестетичких метафора које остају на нивоу интуитивног, преко објективистичких и емпиријских истраживања током 19. и раног 20. века, до акустички фокусираних проучавања заснованих на квантитативним мерењима спровођених у оквиру истраживања од средине до осамдесетих година 20. века (Wallmark и Kendall 2018: 4). У том раздобљу настаје (вероватно до данас најкритикованија) дефиниција тембра, предложена 1960. од стране Америчког инситута за националне стандарде (енг. American National Standards Institute – ANSI), која гласи:

„Тембр. Онај атрибут аудиторне сензације који омогућава слушаоцу да разликује два слично представљена звука која имају исту јачину и висину. НАПОМЕНА: тембр зависи примарно од фреквенцијског спектра, али и од звучног притиска и темпоралних карактеристика звука” (ANSI. 1960/1994, 35. у Siedenburg et al. 2019: 4).

Једна од оштријих критика ове дефиниције потиче од канадског истраживача у доменима експерименталне психологије, когнитивне науке и перцепције звука – Алберта Брегмана (Albert S. Bregman). У студији из 1990. године *Анализа слушне сцене: перцептивна организација звука (Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound)* он наводи да је проблем са термилошким одређењем тембра у томе што је постао „корпа за отпатке“ у погледу дефиниције. Додатно желећи да укаже на ову проблематику Брегман, такође, наводи: „Мислим да би дефиниција требало да буде ово: Ми не знамо



како да дефинишемо тембр, али то није јачина, а није ни висина (тона, прим. А.П.). Оно што је нама потребно је бољи вокабулар који се тиче тембра“ (Bregman 1990: 92-93).

На основу спроведеног дијахроничског прегледа истраживања тембра до краја 20. века закључује се да је он, у зависности од поља из којег му се приступало, био сагледаван једнострано, углавном као перцептивни (у мањој мери акустички) атрибут. Управо се последњи период друге половине 20. века сматра почетком ‘модерних истраживања тембра’. Ова синтагма реферише најпре на свест истраживача о неопходности јасног диференцирања физичког (акустичког) и перцептивног референтног оквира у испитивањима аудитивних искустава, поглавито перцепције тембра (Исто: 6). Таква чињеница, иако наизглед очигледна и веома истицана нарочито у новијим бројним публикацијама сумирања истраживачких тема, праваца, метода и парадигми (Fink, Latour, Wallmark Eds. 2018; Siedenburg, Saitis, McAdams, Popper, Fay Eds. 2019), чини се најтеже памтљивом и често се превиђа. Поред акустичког и перцептивног, за суштинско разумевање тембра важан је и когнитивни, концептуални ниво разумевања.

Акустичко опажање тембра доноси информације о његовој материјалној структури и физичкој појавности без дубљих перцептивних уплива свести, дакле, тембр се региструје чулом слуха у оквиру опште појавности звука. Перцептивни ниво може подразумевати опажање и препознавање звучног извора, његово лоцирање, као и атрибуцију одређених емоција. Напослетку, на когнитивном плану, разумевање тембра темељи се на: контексту у којем се јавља, нашим претходним искуствима, као и културној и образовној сензибилности. Сва три нивоа неопходна су за целовито поимање тембра као сложеног аудитивног параметра.

На конзерваторијуму П. И. Чајковски у Москви од 1994. системски се спроводе истраживања традиционалне музике са подручја Централне Азије кроз призму *рачунарске етномузикологије* (енг. *computational ethnomusicology*). Овај назив користи се од 1978. и први пут је употребљен од стране мађарских научника: етномузиколога Иштвана Халмоса (István Halmos) и двојице математичара Ђерђија Кешегија (György Kőszegi) и Ђерђија Мандлера (György

Mandler). Иницијално се овако називао истраживачки метод (Halmos, Kőszegi и Mandler 1978: 777), што је настављено готово до друге деценије 21. века. Заједно са колегама Џорџ Тзанезакис (George Tzanekakis) дефинише рачунарску етномузикологију као „дизајн, развој и употребу компјутерских алата који имају потенцијал унапређивања етномузиколошког истраживања“ (Tzanekakis et. al 2007: 1). Критика оваквих гледишта појављује се убрзо. Аутори попут Емилије Гомез (Emilia Gómez), у посебном издању часописа *Journal of New Music Research* из 2013. године, посвећеном управо рачунарској етномузикологији, наводе да су овакве дефиниције рестриктивне, те да је потребно да се усвоји нови ментални оквир који би помогао у реструктурирању истраживачких проблема (у етномузикологији прим. А.П.) и перципирања односа између њихових елемената из различитих перспектива (Gómez et. al. 2013: 111). Израз *рачунарска етномузикологија* данас се односи на читаву истраживачку област. Према проучавањима руских научника у 21. веку, етномузиколошки параметри (објекти) који „могу бити проучавани уз помоћ компјутера“ (Yunusova and Kharuto 2017: 1) су следећи:

- сам музички звук (анализа спектралне структуре, висине тона и трајања);
- музички инструменти (тонски низови, спектралне карактеристике);
- инструментална музика (солистичка и у ансамблима);
- вокална техника и традиционални вокални стилови;
- структура музичког дела – мелодија, висина тона и њихова својства (зона тонске кондензације и интервалски систем), тембр и његови модели (форманти, хармоници) (Исто).

Успешност примене поменутих метода, а у раду са софтвером *SPAX* (демо-верзија софтвера за Windows оперативни систем доступна на: [http://www.kharuto.ru/Professional/science\\_e.html](http://www.kharuto.ru/Professional/science_e.html)) који је развио руски научник Александар Харуто (Александар Виталјевич Харуто), илустрована је у бројним студијама (Yunusova and Kharuto 2017; Yunusova and Kharuto 2016; Kharuto 2015).

**Слика бр. 2:** приказ могућности употребе софтвера *SPAX* у анализи посебне вибрато технике певања у оквиру једне од специфичних традиционалних вокалних форми из Сибира. Преузето из: Махова 2004: 105.

**Пример 2. Эй, как у Вани заболела голова (№ 28)**

Музичка партитура са три вокалне линије:

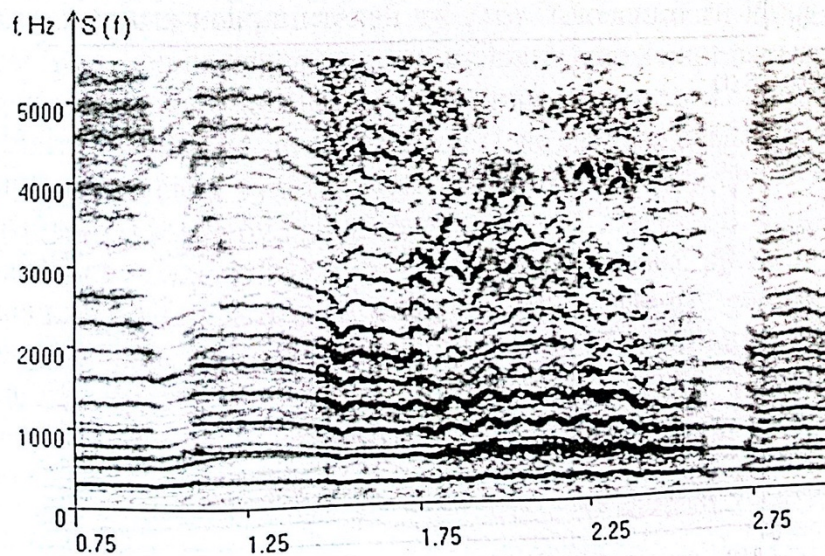
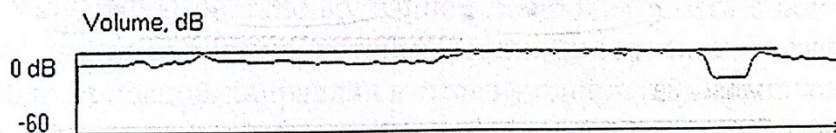
- Голяшова Е.Н. / Столкова В.П. (сoprano): са ви - на - (а) я - та бы - ла шья - на
- Лиханова З.Ф. / Сазонова В.И. (alto): са ви - на я - та бы - ла шья - на
- Петрова А.П. (bass): са ви - на - (о) - та бы - ла шья - на

Додатно постоје музички знаци за вибрато (криве линије) под линијама певачица Петрова А.П. и Столкова В.П. у време извођења нотних знакова (а) и (о).

**(№ 29, голос А. П. Петровой)**

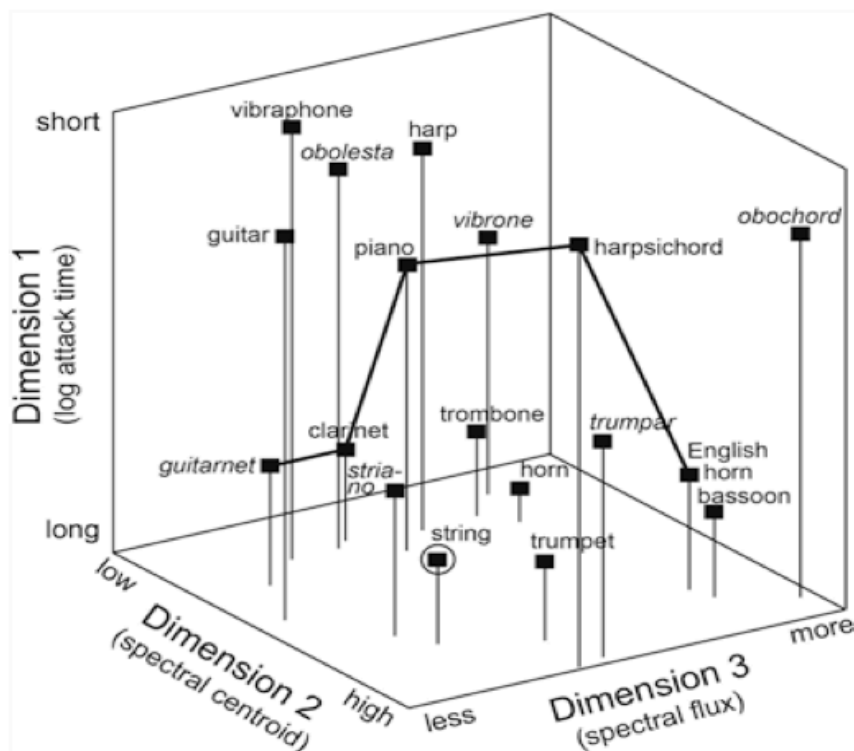
Музичка партитура за сопрано:

са ви - на - - - - (о) - - - - та



Посебан допринос еманципацији и концептуализовању тембра дао је и Изаиљ Земцовски (Земцовский 2006: 184-189), разматрајући његову семантичку димензију и важност у домену фактуре вишегласних песама. Занимање руских научника за звук (последично и за тембр) огледа се и у тематским зборницима с почетка 21. века уз употребу спектрограма и анализе праћене звучним илустрацијама (Видети, на пример: Н. Н. Гиљарова, ур. 2004. *Звук у традиционалној народној култури – зборник научних радова* / Н. Н. Гиљарова, редактор. 2004 *Звук в традиционной народной культуре – сборник научных статей*). При томе, тембр се наводи као једно од основних акустичких својстава звука (Гиљарова 2004: 5). Дефинишући интонациона средства у народним песмама, Галина Владимировна Лобкова испоставља „тембровску обојеност звука, јединство и засићеност звучног тока“ као један од најважнијих фактора у формирању обредне звучне слике, карактеристичне за ивањске песме (Лобкова 2004: 61). На основу увида у радове руских колега из наведеног зборника, као и друге написе који су ми били доступни, уочава се тенденција да је говор о тембру у руској етномузикологији најчешће у вези са жанровским детерминисањем одређене музичке праксе.

Протекла деценија (од 2010. до 2020. године) је период највећег замаха у бављењу тембром, превасходно из неколико истраживачких перспектива: психоакустике, когнитивне неуронауке, поља преузимања музичких информација (енг. Music Information Retrieval - MIR), а последњих година и музикологије и музичке теорије (Seidenburg et al. 2019: 2). У складу са овим развијане су и методе истраживања. Амерички когнитивни научник Роџер Шепард (Roger N. Shepard) је поставио основу за употребу *методе вишедимензионалног скалирања* (Multidimensional scaling - MDS) (Shepard 1962: 125) Као средство визуализације сличности унутар појединачних скупова података, овај метод коришћен је и у анализи тембра у вези са директним оценама сличности (различитости) парова звукова, превазилазећи претпоставке о акустички важним атрибутима и ослањања искључиво на вербалне описе (Seidenburg, Saitis и McAdams 2019: 7).



**Илустрација бр. 1:** приказ *тембровских простора* у оквиру МДС анализе. Преузето из (McAdams 2019б: 214).

Метода вишедимензионалног скалирања је експериментална – слушаоцима се презентују одређени тонови изједначени по висини, јачини и трајању путем слушалица или звучника. Затим се користе оцене субјективне сличности за стварање геометријског простора који представља перцептивну удаљеност између тембралних стимулуса, обично у две или три димензије (Wallmark и Kendall 2018: 9). Овакав приступ оправдава и сама природа тембра као вишедимензионалног параметра музике/звуча, а посебно концепт *просторности тембра*, то јест, *тембровских простора* (енг. *Timbre Spaces*) (McAdams 2019а: 29). Овај концепт развио се из претпоставке да су одређене просторне димензије повезане са специфичним корелатима звука. Досадашња истраживања су показала да су најчешће димензије тембровских простора зависне од дистрибуције спектралне енергије (светли/тамни звуци), спектралног флукса (спектралне флукутације и синхронизитета хармоника у моменту

отпочињања звука) и квалитета ‘напада’, то јест, јачине транзијента у овом тренутку. Студије у домену тембровских простора спровођене су експериментално, најчешће на узорку звукова оркестарских инструмената и/или синтетизованих звукова. Оваква истраживања вршена су у домену тембровске перцепције и, посебно, перцепције извора звука. Концепт *психомеханике* од помоћи је приликом проучавања механичких својстава извора звука у проеђењу са његовим перцептивним својствима (McAdams 2019a: 41), а успостављање јасне разлике на овом нивоу је посебно важно приликом бављења музичким звуцима. Уз помоћ психомеханике могуће је истражити различите факторе у процесу перцепције, што укључује промене у физичким особинама звучних објеката као што су: материјал, облик, величина и начин генерисања звука. Поред тога, могуће је истражити и утицаје средине, контекста и личних особина у перцепцији тембра (McAdams et.al. 2004: 1830).

Будући да се посебно на пољу психоакустике метод вишедимензионалног скалирања користи готово пет деценија, тим научника је спровео његову мета-анализу кроз десет студија и изнашао четири звучна атрибута/димензије који (најчешће) иницирају оцене сличности:

1. спектрални центроид (енг. *spectral centroid*) – спектрално тежиште; центар дистрибуције енергије кроз (звучни) спектар;
2. временска омотница (енг. *time envelope*) – промена тембра у времену укључујући спектралне флукуације и карактеристике у моменту наступа;
3. спектрално ширење (енг. *spectral spread*) – мера укупног спектралног пропусног опсега;
4. спектрално одступање (енг. *spectral deviation*) – варијације у дистрибуцији енергије унутар спектрума (McAdams and Giordano 2006: 3276).

Ипак, и поред значајних достигнућа и сазнања која примена овог метода омогућава, проблеми у домену интерпретације резултата у поменутиим студијама јављају се због предметног остваривања наведених компонената, као и непостојања конвенције у погледу њиховог именовања и употребе. С друге стране, „идентификација и категоризација звука подразумева дубоке когнитивне процесе који нису увек подударни са самом процедуром вишедимензионалног

скалирања“ (Lemaitre и Susini 2019: 256). И даље, као веома хетерогено поље деловања, психоакустичко бављење тембром оставља простор за различита тумачења. У литератури се јавља својеврстан парадокс: у инсистирању на објективизацији говора о тембру, пре свега акустичким мерењима, долази до бујања семантичких ознака што је према тумачењима Волмарка и Кендала „доказ о преваленцији лингвистичких концепата у истраживању тембра, чак и онда када то није експлицитно признато“ (Wallmark и Kendall 2018: 10). *Парадокс тембра* (енг. The Paradox of Timbre) јесте концепт који је 2002. године предложила и развила етномузиколошкиња Корнелија Фејлс (Cornelia Fales). Према овој научници, парадокс се дешава из разлога што је тембр најимплициранији параметар у идентификацији звучног извора, али и због несклада, то јест, дискрепанце између акустичког сигнала и опажаја који он изазива (Fales 2002: 93). „Бивајући елементом звука који је кључан за идентификацију звучног извора, тембр је, такође, најдивергентнија звучна димензија у физичком свету” (Исто: 58). Пут од акустичког до опаженог Фејлс назива *перцептуализација* и дефинише тај процес као „сваку когнитивну операцију или карактеристику која доприноси перцептивном исходу сигнала изван стварних, акустичких елемената сигнала“ (Исто: 61). Фејлс се бавила истраживањем карактеристичног традиционалног музичког израза у Бурундију и Руанди (које је започео још Алан Меријем / Alan Merriam), такозване *шапућуће инанге* (енг. the whispered inanga).<sup>40</sup> Заступала је став да је тембр кључан за људски контакт са звучним окружењем. „За обичног слушаоца, висина и јачина су променљиве карактеристике звука, тембр је услов; висина и јачина су ствари које звук ради, тембр је оно што звук јесте.” (Исто: 58). Ова ауторка истиче да је тембр психолошки конструкт који се формира кроз интеракцију између звучног извора, физичких особина и перцепције слушалаца, што има значајан утицај на начин на који се он искуствено доживљава и разумева.

Разматрајући тембр као морфолошки важну одлику, посебно оркестарске класичне музике, аутори попут Емили Долан и Стивена Мек Адамса (Stephen

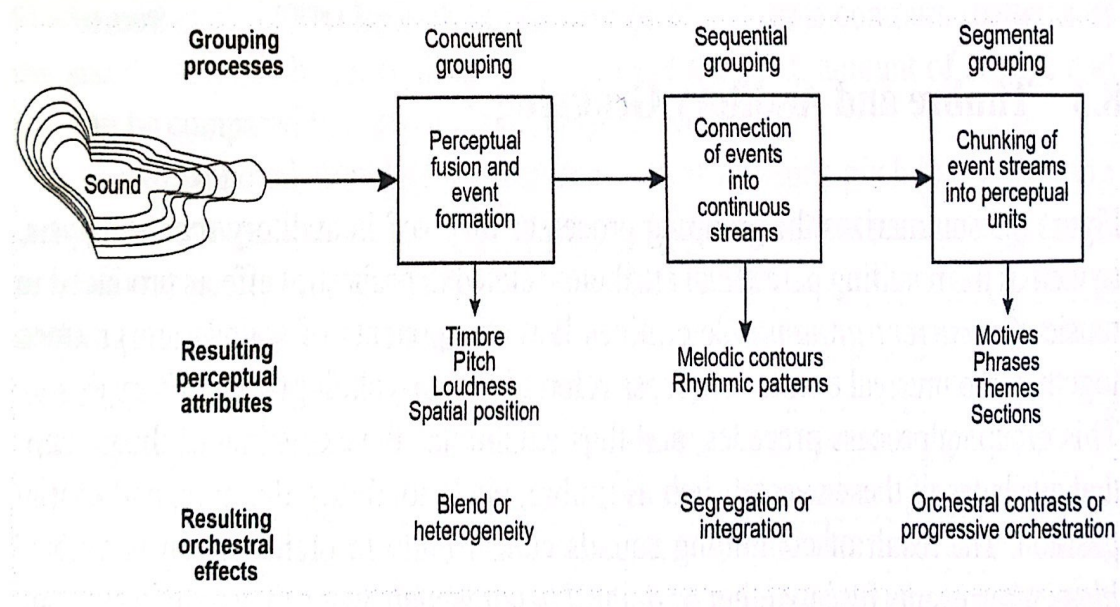
---

<sup>40</sup> Реч је о карактеристичном вокално-инструменталном изразу када певач специфично артикулисаним полу-шапатам изговара текст, главе примакнуте уз жичани инструмент – инангу (тип цитре).

McAdams) у засебним студијама разматрају тембровски потенцијал у аудиторном груписању кроз *анализу слушне сцене* (енг. auditory scene analysis) (Dolan 2013: 55; McAdams 2019b: 217). Ова синтагма односи се на испитивање начина на које људски слушни систем организује звук у перцептивно значењске елементе (Bregman 1994: 1). Посебно се фокусирајући на различите поступке који се примењују приликом оркестрације Мек Адамс издваја три процеса груписања звучних елемената као и њихове перцептивне атрибуте у вези са оркестарским ефектима:

1. конкурентно груписање – како се појединачне звучне компоненте групишу у музички догађај; процес који се у психологији назива *аудиторна фузија*;
2. секвенцијално груписање – повезује више музичких догађаја у један или више адутивних струјања на основу којих се успоставља мелодијски или ритмички ток;
3. сегментно груписање – утиче на повезивање ових засебих токова у музичке јединице какве су мотиви, фразе, секције (McAdams 2019b: 218).

**Слика бр. 3:** Приказ процеса аудиторног груписања са исходишним перцептивним атрибутима и оркестарским ефектима. У горњем реду приказани су процеси груписања (конкурентно, секвенцијално и сегментно) , у средњем су виљиви перцептивни атрибути, док се у доњем реду налазе оркестарски ефекти које ови процеси производе. Преузето из: Исто: fig.8.3.





Реализацијом овог модела у опажању слушалаца дешава се процес *перцептивне фузије* акустичких компонената у један звучни догађај, а на тај начин се ствара илузија јединственог звучног простора (Исто). Овај концепт се у литератури веома детаљно разрађује, примарно у вези са оркестарском (симфонијском) музиком развојем потенцијала у третману тембра појединих оркестарских група инструмената.

У контексту анализе традиционалне музике, а посебно групних, вишегласних извођења, овакав вид информисане перцепције је од велике користи. У складу с тим, у овој дисертацији појам тембра ће бити схваћен делимично и као ‘полифони тембр’, односно као скуп аудиторних особености које карактеришу групна извођења српске вокалне традиције са Пештера. Концепт полифоног тембра дефинисан је у литератури као „укупна мешавина тембра у музичком сигналу или, другим речима, глобални звук музичког дела“ (Alluri и Toivianen 2010: 224), а у вези са горе датим објашњењима, он се може означити и као резултат процеса перцептивне фузије. Такви концепти имају велики утицај у конкретном истраживању на формирање аналитичке методологије рада у софтверу за визуализацију звука, као и на креирање дијакритичких ознака за особености артикулације извођења у нотним записима. Студије су показале да исти перцептивни механизми делују у опажању монофоног и полифоног тембра али да се најистакнутији акустички корелат (аудио дескриптор) разликује. Наиме, код опажања монофоног тембра спектални центроид фигурира као најснажнији аудио дескриптор, док се у случају полифоног тембра истакла висина тона као један од најважнијих акустичких корелата у оцени тембровских особина (Исто: 234). Након бројних спроведених експеримената истраживачи су дошли до закључка да слушаоци у музици могу чути елементе који нису статистички значјани и стога доводе до неслагања између рачунских (математичких, мерљивих) и перцептивних података (Aucouturier and Pachet 2007: 656).

Питање изналажења акустичких корелата перципираних звучних особености кључно је у дефинисању тембра у музици и један је од најкомплекснијих корака у том процесу. Иако писана од стране психоакустичара, литература која се бави овом темом веома је информативна, сложена и нуди

различите могућности (модификоване) примене и у етномузикологији, управо због диверзитета приступа и метода. Модификације су неопходне како би се превазишле потешкоће већ приликом натурализације говора о тембру, испољеном кроз бројне термилошке одреднице (акустички корелати, дескриптори, спектрално ширење /омотница / центроид, мултидимензионално / вишедимензионално скалирање, семантички диференцијали, проналажење музичких информација), које су, иако познате и широко употребљаване на пољу психоакустике, стране наукама о музици и захтевају експликацију и елаборацију. Други проблем представља немогућност примене истоветне методологије због разлике у образовно-научним пољима (природно-математичке науке и науке о уметностима). Несумњиво је, ипак, да би корист већ и од самог увида у резултате постигнуте на пољу психоакустичких, то јест, перцептивних истраживања тембра, била немерљива за етномузикологе.

#### **3.4.1. Концептуализација тембра**

Будући да је кратак преглед истраживања тембра показао да је овај концепт вишеслојан и да га је тешко дефинисати, његово одређење зависи од врсте музике (звуча) који се истражује. Каи Сиенбург (Kai Siedenburg) и Стивен МекАдамс су 2017. године предложили четири концептуалне дистинкције у одређењу тембра (које у великој мери сумирају појединачне истраживачке приступе поменуто у претходном потпоглављу):

1. тембр је перцептивни атрибут (не постоји у аудио сигналу или у партитури већ само у уму слушаоца);
2. тембр је и квалитет (по себи) и у исто време доприноси звучном идентитету (ово се односи на разликовање два тембра и два различита звучна извора, који не морају нужно кореспондирати);
3. тембр функционише на различитим нивоима детаља (гранулација, уситњеност тембровских информација);
4. тембр је својство спајања (фузије) аудиторних догађаја (“полифони тембр”) (Siedenburg and McAdams 2017: 6-7).

У контексту истраживаног подручја и испитиване грађе ова подела је посебно важна, јер омогућава слојевито сагледавање различитих облика појавности тембра, односно његових акустичких корелата. Неке од ових концептуалних дистинкција додатно дефинишу и изоштравају појам тембра (попут прве и четврте), док неке служе као ‘кровни термин’ (друга и трећа). Сигурно је да и термилошко и таксономијско одређење тембра кључно зависи од објекта изучавања (Siedenburg et al. 2019: 6).

Бивајући непрекидно на релацији између акустичког и опаженог, тембр је остао изузетно комплексан музички параметар који одолева једнозначној и „праволинијској“ дефиницији. Изналажење, прецизно одређење, лоцирање и дефинисање адекватних акустичких корелата / дескриптора у конкретном истраживању, када су предмет анализе управо групне изведбе традиционалне вокалне музике, кључно је за све даље кораке у аналитичко-методолошком ланцу. Из увида у постојећу литературу о тембру увиђа се да су његово семантичко поимање и дескрипција незаобилазан метод (што се испоставља тачним и када је реч о традиционалној музици).

У складу с назначеним, научници из домена психологије и психоакустике развили су концепт *когнитивне лингвистике тембра* (енг. *the cognitive linguistics of timbre*). Такав концепт бави се когнитивним, лингвистичким приказима описа тембра повезујући, при томе, више различитих референтних оквира у анализи тембра: перцептивни, физички (акустички), вербални (Wallmark и Kendall 2018:1). Когнитивна лингвистика развијала се почев од седамдесетих година 20. века, са фокусом на језик „као инструмент за организовање, обраду и преношење информација“ (Geeraerts and Cuyskens 2012: 1). Иако и даље флукутирајући теоријски правац, сагледаван радије као флексибилан теоријски оквир у склопу науке о језику, когнитивна лингвистика има широка поља употребе, посебно у доменима функционалних принципа лингвистичке организације (природност и иконичност), структуралних карактеристика језичке категоризације (прототипичност, системска полисемија, метафора, когнитивни модели, менталне представе) (Исто). Концептуално значење и начини његовог формирања помоћу језика испитивани су у когнитивној лингвистици.

Читаво једно поглавље у великом Оксфордском приручнику посвећено је управо когнитивној лингвистици тембра. Сумирајући начине говора о овом звучном параметру, почев од седамдесетих година 20. века до данас, аутори су указали на нејасноће о улози језичког значења у нашој перцепцији и спознаји тембра (Wallmark и Kendall 2018: 24). Спроведено је обимно истраживање (везано за говорна подручја енглеског језика) о учесталости употребе тремина *тембр* и његових синонима (боја тона, тонски квалитет и сл.) у периоду од 1800. до 2008. године. Изведен је закључак да је реч тембр сразмерно најчешће употребљавана, поготово у периоду од 1970. године, што кореспондира са развојем рачунарске технологије (Исто: 4). Занимљиво је да се термин *боја тона* почиње масовније да користи тек од 1880. године, то јест, од тренутка када је Александар Џон Елис (Alexander J. Ellis) превео на енглески оригинални Хелмхолцов рад (Helmholtz прев. Ellis 1895). Испитујући емпиријске и друге приступе дескрипцији и разумевању тембра кроз историју, аутори су дошли до закључка да дескриптори тембра не могу бити приписани само једној димензији спознаје (физичкој, перцептивној или вербалној), већ као „хибрид“ настају когнитивно „у судару различитих референтних оквира“ (Wallmark and Kendall 2018: 24).

У раду музиколога Закарија Волмарка (Zackary Wallmark) „Семантичко укрштање у перцепцији тембра“ (енг. „Semantic crosstalk in timbre perception“) посебно су истакнуте перцептивне и/или семантичке интеракције између два или више сензорних модалитета (Wallmark 2019: 1). Спроведећи експерименте у циљу бољег објашњавања когнитивних механизма који су у основи ових процеса, аутор закључује да у спознаји тембра постоје испреплетени *категорички* (идентификација звучног извора) и *континуирани* (опис звучног извора) модели лексичке активације, нарочито у случајевима повезивања сензорног и семантичког референтног оквира. (Исто: 2, 14). Генерално, научници ипак саветују опрез по питању методолошког, теоријског и таксономијског мапирања, као и дистинкције између перцептивних и семантичких тембралних простора. Ово одређење мора бити „комплексно и парцијално будући да не могу сви опажајни атрибути бити адекватно вербализовани, као и због тога што вербализација може бити производ (различитих видова, прим. А.П.)

условљености“ (Zackharakis et. al. 2014: 339). Досадашња истраживања базирана на хипотези да тембр може бити адекватно процењиван употребом семантичког скалирања ослањају се кључно на два метода:

1. семантички диференцијал (*semantic differential* - *SD*) – парови опозиционих атрибута (светло – тамно);
2. вербална процена величине атрибута (*Verbal Attribute Magnitude Estimation* - *VAME*), где пар чине атрибут и његова негација (оштро – није оштро).

Валидност модела семантичког диференцијала зависи од бројних фактора и методолошких разматрања. У првој обухватној студији о семантици тембра аутора Готфрида фон Бизмарка (Gottfried von Bismarck) наводи се да је потребно разрешити три важна питања:

- одабир перцептивно релевантних вербалних атрибута;
- нормализација (усаглашавање) звучних стимулуса у погледу висина тона и јачине;
- психофизичка објашњења издвојених фактора (von Bismarck према: Saitis и Weinzierl 2019: 129).

Метода вербалне процене величине атрибута употребљена је (и именована) 1993. године у раду Роџера Кендала (Roger A. Kendall) и Едварда Картеретеа (Edward C. Carterette), који представља први систематизовани покушај испитивања односа између перцепције тембра и његове вербалне комуникације путем комбинације семантичких процена и судова (о) сличности (Saitis and Weinzierl 2019: 130). Коришћењем „вербалних мерила омеђених атрибутом (светло) и његовом негацијом (није светло)“ покушава се превазићи проблем „полисемије и нетачне антонимије“ (Исто: 130), који се уочава у примени методе семантичког диференцијала. Посебно важним испоставља се питање *референтног оквира* на основу којег се сачињавају *листе придева* за поређење. Уколико се, на пример, ради о тембровским критеријумима за категоризацију вокала (људског гласа) не може се користити иста листа придева која је релевантна за истраживање инструменталне музике. Разлике на нивоу природни / синтетички звук још јасније упућују на важност одабира адекватног референтног оквира (Kendall and Carterette 1993: 448).

Сразмерно је мање истраживања која се баве тембром у вокалној музици. По својој природи и начину конструкције, темперовани музички инструменти су много чешћи избор у сагледавању ове проблематике. На другом месту су синтетички, вештачки створени звуци. Разматрања таквих тембралних карактеристика изведена су на основу експеримената који су користили изоловане, индивидуалне звуке, контролисане висине, јачине и трајања (Heidemann 2014: 35). Ипак, анализа тембровских показатеља у динамичкој процесуалности, било да се ради о класичној, популарној, традиционалној или некој другој врсти музике, потпуно је другачија. У том смислу, веома су илустративне речи Кејт Хајдеман (Kate Heidemann): „Међутим, искуство слушања тембра током песме, а посебно квалитет гласа певача много је разноврснији (...), модулисан из тренутка у тренутак променом самогласника и сугласника у певаном тексту, као и свесним и несвесним експресивним променама гласа” (Исто: 35). У докторском раду *Чути женске гласове у популарној песми: анализа звука и идентитета у кантри и соул-у (Hearing Women's Voices in Popular Song: Analyzing Sound and Identity in Country and Soul)* ова ауторка се одлучила за термин *вокални квалитет*, сматрајући га обухватнијим од тембра. Израз *вокални квалитет* Хаидеман дефинише као „звучни параметар који се опире анализи, будући далеко комплекснији феномен од висине тона или ритма, како у погледу своје структуре тако и у погледу начина на који га чујемо“ (Исто: 33).<sup>41</sup>

И код снимака начињених у студијским (технички професионалним) условима постоје ‘експресивне промене гласа’. Уколико се ради о нетемперованим, групним, хетерофоним извођењима традиционалне музике анализираних са теренских снимака различитог, често осредњег квалитета, поставља се питање начина адекватног анализирања такве грађе, и мере поузданости добијених резултата. Због поменутих променљивих елемената, попут висине тона, трајања и јачине, који свакако утичу на перцепцију, закључци о особинама тембра могу варирати унутар исте песме. Надаље, већ у следећој

---

<sup>41</sup> Као што је познато, одабир терминологије зависи од конвенција и традиције посебних научних дисциплина, па се у том смислу разумева избор ауторке Хаидеман (доктор филозофије) да реч тембр замени синтагмом вокални квалитет.

нумери основни параметри могу бити промењени. Као аутор истраживања сама сам била у улози проценитеља артикулационих и тембровских катактеристика певања Срба са Пештера. Неопходно је, у том смислу, било направити такозвани. ‘перцептивни скок’ (енг. perceptual leap; видети Heidemann 2014: 38), нарочито у погледу компарације добијених резултата. То је подразумевало да истраживач / слушалац / проценитељ апстрахује одређене елементе који су се могли прочитати из емитованог звучног сигнала и усмери фокус ка оним чиниоцима који се јављају у већем броју примера, а на које не утичу наведене променљиве звучне категорије.

Испитивања која су научници спроводили о томе на који начин људи (било да је реч о музички образованим испитаницима, музичарима, професионалцима или аматерима, те ‘наивним’ слушаоцима који немају музичког искуства нити образовања) вербализују своју перцепцију, не само тембра већ и квалитета звука уопште, вршена су континуирано на различитим пољима, од седамдесетих година 20. века (видети: Schaffer 1994; Wake and Asahi 1998; Porcello 2004; Wallmark 2018). Независно од централног поља са кога се приступало овим истраживањима (психо-акустика, психологија, лингвистика...) научници су сагласни да је *метафора* кључна за говор о тембру. Већ поменуто поље тембровске семантике развило се као концептуална и кровна методолошка поставка. Истражујући тембровске особености оркестарских инструмената, Закари Волмарк је 2018. године, издвојио три латентне димензије концептуализације музичког тембра: *материјалну, сензорну и активну* (енг. *material, sensory, activity*). (Wallmark 2018: 17-18) *Материјална димензија* ослања се на концептуализацију звучања кроз материјално, то јест, кроз фонетску имитацију, као и на физичка својства звучних материјала (Исто: 17). *Сензорна димензија* је заснована на концепцији тембра као унакрсне чулне перцепције, када смисао апстрактног циљног домена схватамо упућивањем на конкретне изворе (Исто: 18). Напоследку, *активност* у придевима који се тичу концептуализације тембра „подразумева све евентуалности које се манифестују приликом физичког испољавања звука, али и сличности које на њих пројектујемо (мимезис)“ (Исто: 18). Иако се иницијално односи на истраживање тембра музичких инструмената, овакав приступ користан је и за истраживање

традиционалне вокалне музике, посебно због богатства и шароликости термина који реферишу на описе особина звука. Подручје тембровске семантике, те промишљање о његовим концептуализацијама важно је зато што пружа алате у истраживању везе између перцепције тембра и онога што / како о њему комуницирамо (Saitis and Weinzierl 2019: 130).

У овом раду тембр се дефинише као акустичка/музичка компонента која се из укупног интонационог фонда оваплоћује као најизраженије артикулационо и стилско средство остварено и материјализовано у процесу музикализације. Испољавање карактеристичких музичких (звучних) садржаја у певању, уз активно и освешћено перципирање те музике као српског, пештерског вокалног обележја, испоставља управо тембр обједињујућим фактором описане трихотомне структуре музикализација – артикулација – интонација.

Будући да ово истраживање нема упориште у психологији или психо-акустици, пажња није била усмерена само на процесе опажања тембра као артикулационог параметра. Кључна истраживачка питања у вези су са начином испољавања тембра у току извођења, као једног од основних елемената интонационе парадигме, његовим препознавањем и перципирањем, као и концептуализацијом у форми семантички најинформативнијег (Закић 2009б: 138) елемента анализираног вокалног исказа. Методолошки оквир из којег произилази аналитички поступак у овом раду настао је као резултат увида у методолошке и аналитичке праксе (од којих су неке представљене на претходним страницама), а карактерише га фузија одабраних елемената различитих методолошких праваца, као и надградња у виду креирања својеврсног етномузиколошког, мелопоетско-артикулационог аналитичко-методолошког апарата.

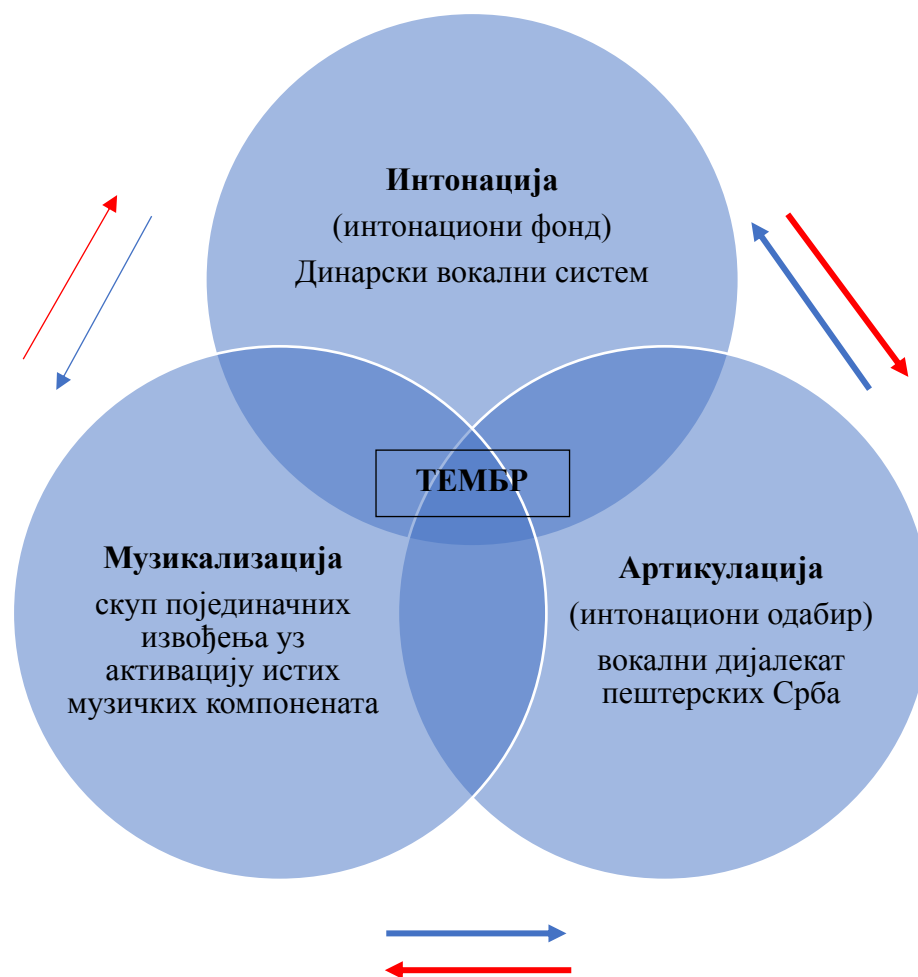
След догађаја / поступака који је водио до успостављања теоријско-методолошке платформе текао је поступно. Најпре су уочене, издвојене и дефинисане најважније музичке карактеристике снимљене звучне грађе. Након прелиминарних транскрипција и мелопоетске анализе маркиране су посебно значајне музичке компоненте (структурна тежишта / морфолошке доминанте), као и места у музичком току на којима се оне најбоље уочавају (агогички продужеци). Паралелно трагање за адекватним теоријским оквиром



подразумевало је ишчитавање литературе са посебним нагласком на кључним речима којима су именоване најзначајније звучне карактеристике снимљених песама: артикулација, тембр. Тај процес захтевао је трансдисциплинарни увид у историјске теоријске поставке и методе проучавања тембра. На ранијим страницама елабориране *теорија интонације* (Асафјев 1963) и *теорија артикулације* (Zemtsovsky 1996) пружиле су најадекватнију потпору у теоријском уобличавању властитих истраживачких резултата. Поменути теоријски приступи обезбедили су неопходне смернице у погледу терминологије, а затим и својеврсни, трансдисциплинарни „крив“ за сагледавање бројних димензија артикулационих параметара, њихову акустичку појавност у звуку, процесе и начине њиховог опажања и могућност концептуализације и контекстуализације. Напоследку, повратак звучном материјалу значио је ревидирање транскрипција и иницијално спроведеног аналитичког поступка, као и њихову надградњу.

Теоријска (али и практично-методолошка) модификација два поменута концепта (Асафјева и Земцовсковог) подразумевала је мање интервенције у поставкама кључних елемената како би се они учинили оперативнијим у конкретном случају. Најпре се концепт *артикулације* померио једно место ниже трихотомном моделу Земцовског. Артикулација у овом раду не представља „свеодређујући начин постојања музике у усменој традицији“ (Zemtsovsky 1996: 7), већ се сагледава као један од најзначајнијих елемената у том процесу. Интонација је та која у себе сажима све модалитете појавности, памћења и преношења одређене музичке традиције, као и базичне психолошке и духовне сличности њених носилаца. Преузимање и редефинисање једног од могућих (најобухватнијих) начина разумевања појма интонација (којег предлаже Асафјев) имало је за циљ да се искористи и нагласи његов потенцијал у етномузикологији. У обзир су узети и неки од резултата најновијих етномузиколошких проучавања у Србији, а у вези са вокалном праксом других динарских Срба и одређењем *динарског вокалног система* (Ранковић 2012: 325), који чине сродни динарски музички дијалекти. Истицањем *вокалног дијалекта пеиштерских Срба* као још једног, до сада неименованог елемента динарског вокалног система, теоријски модел који се предлаже у овом раду добија свој коначни облик:

**Схема бр. 3:** редефинисан трихотомни модел Земцовског са тембром као обједињујућим фактором. Боја стрелица означава смер кретања у следу елемента овог тријадног концепта. Дебљина стрелица означава јачину непосредне везе између елемената (дебља стрелица реферише на директнију, чвршћу везу).



Предложени трихотомни теоријски модел омогућава обухватно и адекватно сагледавање текстуалних и контекстуалних елемената који утичу на формирање самосвојног музичког система у виду појединачног вокалног дијалекта. У односу на досадашње методолошке и теоријске оквире за проучавање традиционалне вокалне праксе у Србији, овај предлог доприноси

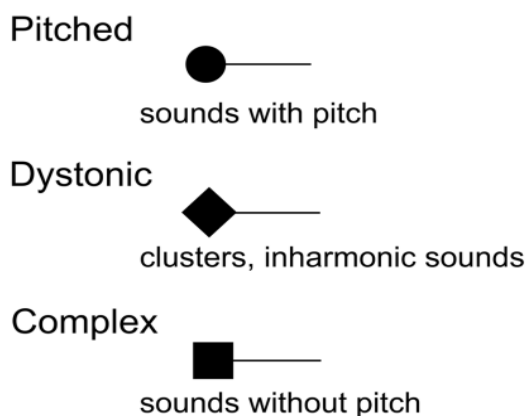
укључивању анализе тембра као једнако релевантног мелопоетског параметра у процени специфичности одређене музичке традиције. Потенцијалне (теоријске и практичне) импликације оваквог поступка у етномузиколошкој науци су велике на структурално-синтаксичком, као и теоријско-методолошком и концептуалном нивоу. На првом месту, тембр се из споредне сфере „секундарног музичког параметра“ уводи у фокус аналитичко-методолошких поступака као структурални елемент музичког тока (McAdams 2019б: 238, 240). С друге стране, овај теоријски модел омогућава сагледавање тембра у ширем контексту, као обједињујућег елемента музике и окружујућег контекста на мететичком нивоу *утеловљеног знања у/о музици* (Clayton 2008: 141)

### **3.4.2 Методолошки поступци визуелног представљања тембровских ознака у транскрипцијама**

Визуелна репрезентација (нотација) тембра у виду посебних ознака у нотним записима није била примарни предмет проучавања не само етномузиколога, већ ни композитора, музиколога, теоретичара музике. Истраживање могућности нотације тембра довело је до малог броја радова који приступају овом проблему са становишта компоновања и анализе електроакустичке музике, а који се претежно ослањају на поставке француског композитора, музиколога и акустичара Пјера Шефера (Pierre Schaeffer). По угледу на Шеферово капитално дело *Трактат о музичким објектима* (Schaeffer 2017), британски и скандинавски научници адаптирали су његову феноменолошки утемељену *типоморфологију* (систематизацију свих звучних категорија у јединствени комплексни дијаграм) и успоставили *спектроморфологију*, као терминолошки концепт и алат за описивање и анализу звучног / слушног искуства (Smalley 1997:107; Thoresen and Hedman 2007: 2). Базична схема спектроморфолошких ознака које креирају норвешки научници Торесен и Хедман (Lasse Thoresen, Andreas Hedman) почива на њиховој подели акустичких параметара у оквиру две осе – вертикалне (са ознакама појава у звучном спектру) и хоризонталне на којој је представљена „артикулација

енергије“ (Thoresen and Hedman 2007: 5). Трагајући за модалитетима нотације појединих спектралних аспеката тембра који би омогућили „запис који је употребљив и за анализу и за композицију и који (прим. А.П.) треба да одражава и перцепцију тембра и његове акустичке особине“ (Sköld 2022: 391), шведски композитор Матиас Сколд (Mattias Sköld) преузима Торесенове базичне спектралне симболе:

**Илустрација бр. 2:** три спектралне категорије и њихови симболи. Округле ознаке представљају тонове са тачном тонском висином, следе дистонични тонови – кластери и нехармонични звуци (ромб) и напоследку комплексни звуци – без јасне тонске висине (квадрат) (Исто: fig.1).

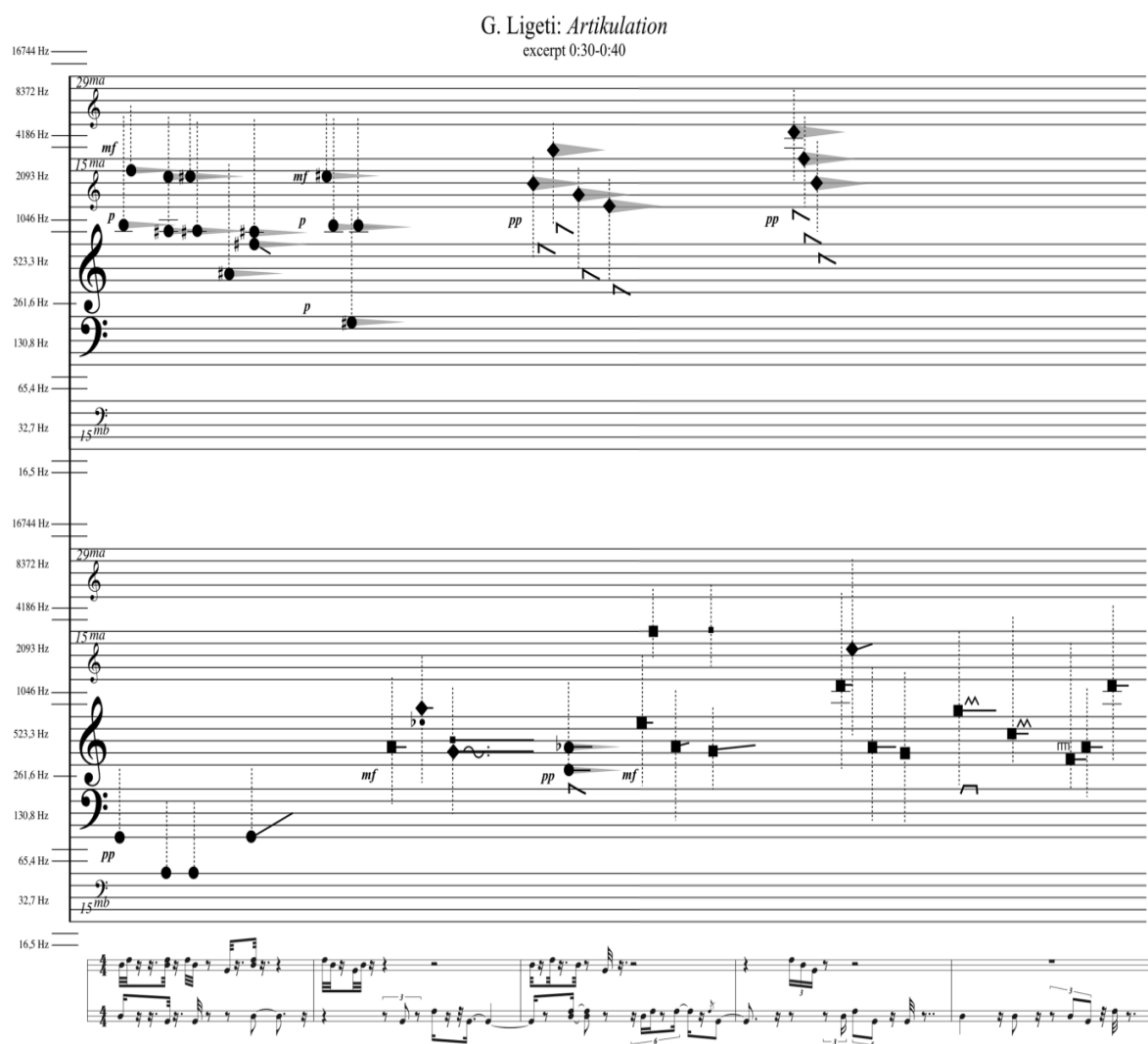


Округли симболи позиционирани су на основној фреквенцији звучног спектра, док су ознаке у облику ромба употребљаване за означавање најистакнутије тонске висине у укупном звучном спектру. Квадратне ознаке смештане су на места *спектралног центроида*, то јест, места централне фреквенције укупне звучне енергије (Исто). Ширећи и усложњавајући надаље овај систем ознака, Сколд је осмислио и записивање других важних звучних појавности у тембровској структури, попут спектралне густине и спектралне омотнице. Свој систем записивања назвао је звучна нотација (енг. sound notation), а осмислио га је као хибридни спектрално-нотни систем за бележење (пре свега) спектралних, вертикалних квалитета тембра (Исто: 387). Занимљиви резултати постигнути су приликом транскрибовања постојећих дела алеаторичне и/или серијалне музике на овај начин. На наредној илустрацији (бр. 3) видљив је покушај звучне нотације одломка Лигетијевог дела *Артикулација* (1988). С обзиром на то да је овај рад Матиаса Сколда објављен недавно, на његове одјеке

и утицај тек треба сачекати. Ипак, овакви искораци у бављењу тембром из перспективе композитора, као и аутора из поља наука о музици веома су важни у развоју аутентичних аналитичких и теоријских платформи за говор о тембру, али и о осталим елементима музичке артикулације и специфичностима звука.

„Иако су спектрограми већ омогућавали упоређивање музичких дела на основу њихових спектралних информација, недостајала им је сегрегација звучног тока, као и индикација перцептивно релевантних параметара који могу бити у фокусу у композицији“ (Исто: 399).

**Илустрација бр. 3:** транскрипција одломка Лигетијевог дела *Артикулација* (Исто: 396, Fig.9).



Визуелна репрезентација акустичких појава круцијална је и у етномузиколошком раду. У ситуацији када је предмет проучавања артикулација, то јест, специфичности звука за које (до сада) није било покушаја графичког

представљања у етномузиколошкој науци, овај поступак се испоставља важним. Иако је примарни медијум за сагледавање и визуализацију тембра и идентификацију његових специфичности у појединим, критичним моментима музичког тока био рачунарски софтвер, то јест, спектрални приказ звука, он није, у овом тренутку могао остати једина визуелна репрезентација музичког материјала из неколико разлога.

Први је чињеница да би, најпре уже стручној, а онда и широј јавности било отежано сналажење и визуелно праћење спектрограма уз звучне снимке, будући да такав начин транскрипције није стандардни нити конвенционалан у етномузикологији. Не мање важна је и чињеница да је за рад у сваком од бројних софтвера за анализу и визуализацију звука неопходна (барем и минимална) обука. С друге стране, циљ ове докторске дисертације није покушај аутоматизације транскрипције нити потпуна компјутерска анализа и обрада звука. Софтвер је коришћен само у оној мери у којој је било неопходно да се на местима *агогичких продужетака* у музичком току боље сагледају и објасне тембровске карактеристике које се приликом пажљивог слушања уочавају, али их није било могуће другачије ‘опредметити’. Други разлог за одлуку да се покуша и предложи обележавање тембра у транскрипцијама директно проистиче из основне полазне хипотезе у овом раду – да је могуће јасно одредити припадност традиционалне песме одређеном вокалном дијалекту кључно на основу артикулационих показатеља током извођења. Процена коју сам извршила већ приликом иницијалних теренских истраживања поткрепила је моје раније претпоставке у вези са традиционалном вокалном праксом пештерских Срба, то јест, њеним специфичним артикулационим одликама. С тим у вези, етномузиколошка базична мелопоемска анализа на основу стандардних транскрипција не би донела дубље увиде у посебности тембровске слике групних вокалних извођења песама са Пештера. Уколико би транскрипције остале лишене предлога за означавање уочених артикулационих посебности, исте не би биле довољно јасно предочене. Без увођења додатних ознака, концептуализација предлога проширивања и надградње *мелопоемске у мелопоемско-артикулациону* анализу вокалне традиције била би (у овом тренутку) немогућа. И, напослетку, али не и најмање важно, лична, истраживачка и професионална мотивација, те

жеља за превазилажењем узгредних описа о ‘специфичностима извођења’ подстакли су тежњу да се процес бележења мелодија, то јест, транскрибовања обогати и на овај начин. Иако је развој најразличитијих софтвера за обраду и модификацију звука допринео и анализи звука и, последично – музике, те унапредио бављење звуком и музиком из позиције различитих наука, њихова примена у етномузикологији и даље може и мора бити ограничена. Транскрипција остаје примарна техника превођења звучног у визуелни запис, као основно техничко средство посредством кога се могу *очитати* карактеристике музичког извођења. Њено обогаћење на овај начин вишеструко је корисно и доприноси њеном даљем и дубљем установљењу, као једне од најрелевантнијих етномузиколошких истраживачких техника и у садашњем времену.

Конкретни визуелни предлози за означавање специфичности тембра у одређеним сегментима музичког тока анализираних песама проистекли су из спроведене спектралне анализе и резултат су покушаја да се у конвенционалним етномузиколошким транскрипцијама означи што је могуће више релевантних звучних дешавања.<sup>42</sup> У пракси, то је значило да ће се следити систем који је постављен приликом концептуализације изнађених звучних феномена: симултано приказивање спектралних и темпоралних (вертикалних и хоризонталних) звучних одлика издвојених и анализираних тренутака у музичком току. Како је раније напоменуто, сама спектрална анализа, њени показатељи и добијени резултати били би неупотребљиви без даљег одређења у контексту истраживане звучне традиције. Као последњи корак у процесу анализе наметнуло се увођење посебних артикулационо-тембровских ознака у транскрипције, што се може приказати и издвајањем сваког од сегмената рада, као на илустрацији која следи:

---

<sup>42</sup> Тежња ка такозваној ”уској” транскрипцији је доминантна код етномузиколога у Србији протеклих деценија, са тенденцијом да се такав тренд и надаље одржи. Претпоставка је да је овакав однос према транскрипцији у српској етномузикологији последица рецепције Бартоковог дела и (посредног) преузимања његових концепата у транскрибовању (Живчић 2008).

**Илустрација бр. 4:** приказ методолошке основе и појединачних корака у оквиру методолошко-аналитичког процеса.



На овај начин је у процесу аналитичког рада ‘затворен круг’, а транскрипција се позиционира на врх пирамиде као почетна и завршна тачка једног од истраживачких процеса. Иницијална транскрипција помогла је бољем и јаснијем маркирању момената у музичком току (унутар једне мелострофе одређене песме), који су посебно важни са становишта извођачке артикулације. Даљи рад је настављен у софтверу што је и омогућило детаљнији увид у звучне специфичности тих места (агогичких продужетака) на нивоу њиховог препознавања и евидентирања њиховог присуства / одсуства. Раздвајање и класификација изнађених артикулационо-тембровских особености, те концептуализација у контексту истраживане музичке традиције, допринели су њиховом именовању и карактеризацији. Након што су на овај начин материјализоване, тембровске одлике су могле бити забележене и у нотним записима. То је, уједно, био и тренутак истраживачко-аналитичког процеса у коме је одабран повратак транскрипцији, као свесно примењени аналитичко-



методолошки поступак визуелне интерпретације спектрограма, у складу са научно-теоријском позадином из које се приступа.

Како се нотни запис не би додатно оптерећивао компликованим ознакама, императив приликом осмишљавања нових предлога били су једноставност, доследност и лако визуелно уклапање у уобичајени приказ и изглед транскрипције.<sup>43</sup>

У домену фреквенционих показатеља посебно важним се показао одабир ознаке за *укупну тембровску мешавину*, то јест, доминантну фреквенцију издвојеног сегмента (или комплетног) музичког тока. Предложени симбол приказује подебљану стрелицу вертикалног усмерења (↑), а који се, према потреби (аналогно дијакритичким ознакама за убрзавање и/или успоравање музичког тока) може продужити тако да обухвата више од једног тона. Ова ознака приказује тренутак у коме је звучање групе певача(ица) најинтензивније, када је укупна звучност анализираног тренутка у музичком току обележена посебним интензитетом тона. Уколико је стрелица исписана танким линијама ради се о јасној тонској висини, но уколико је ова ознака дата у својеврсној *болд* варијанти онда је основна фреквенција анализираног тона (или су основне фреквенције анализираних тонова) нешто замагљеније, то јест, стапање гласова није потпуно. У случајевима када је извођење целе песме посебно ‘обојено’ на овај начин (што се најчешће дешава), ознака се налази на самом почетку нотног записа.

Приликом певања пештерских Срба јављају се и ситуације када се глас солисте истиче и јасно чује и издваја у сваком тренутку извођења. Тада ће се у нотном запису користити ознака  $\boxed{S}$ . Ова појава није ретка у актуелној традиционалној вокалној пракси истраживаног подручја, с обзиром на чињеницу да певачи(це) иначе не певају заједно (или не певају више уопште). Други разлог за истицање и доминацију гласа солисте је и мешовити састав (мушкарац(ци) и жене) групе певача приликом теренских снимања. На снимању у селу Мрсаћ код Краљева 2017. године певачи су били две жене и један мушкарац. Његов глас се јасно издвајао приликом певања и то не само због разлике међу половима певача.

---

<sup>43</sup> За велику помоћ у осмишљавању и креирању ознака неизмерно сам захвална програмеру и графичком дизајнеру Јовану Петровићу.

Приметно је било да сво троје присутних певача истичу једног (мушкарца) као ‘главног’ (оног који води песме, који зна највише песама, који најбоље пева). И сам свестан тога, истакнути певач се трудио да се додатно одвоји од осталих украшавањем током певања (видети примере 11-16). Украшавање се огледало кључно у истицању секундних сазвука између финалиса и хипофиналиса, променама регистра приликом певања, особеном артикулацијом и личним маниром извођења који би се могао најближе објаснити као карактеристични *тенуто* (ит. *tenuto*), са израженим задржавањем тонова приликом певања.

Супротно претходно описаном маниру, постоје и случајеви (иако у пракси све ређи) са посебно истакнутим стапањм гласова солисте и групе певача, нарочито када се ради о родно детерминисаним групама (искључиво мушка или женска певачка група, видети пример бр. 6). Ово је посебно често у извођењу певача који су из исте породице, рода и/или села и који годинама певају заједно. Такође, у случају певачке групе *Штаваљ* било је приметно да се труде да звуче уједначено, али су и експлицитно сведочили да им је то један од императива приликом извођења, те да је управо сливеност гласова свих певача једна од компонената која се посебно вреднује (примери бр. 10, 38, 39). С обзиром на то да се у традиционалном певању Срба са Пештера не препознаје концепт *солисте* као посебно истакнуте деонице приликом певања, већ само *онога који почиње песму* (због концепције у певању соло – тути) важно је било да се гласови осталих певача ускладе са његовим гласом:

„А он диктира, његов глас диктира како ће остали певати. И тако се и каже: прати га песмом и *подешава глас* (курзив А.П.) према гласу онога који почиње“ (Р. Петровић, интервју, Штаваљ, новембар, 2008.)









У таквим приликама коришћен је симбол  $\Upsilon$ .

Вертикална (фреквенциона) димензија сагледавања тембровских одлика подразумевала је издвајање карактеристика аликвотних тонова на местима агогичких продужетака.<sup>44</sup> Наглашеност аликвотних тонова (од првог – А1 до четвртог – А4) је параметар који је праћен на спектралном приказу. Уколико се линија датог аликвотног тона визуелно истицала и добро уочавала додељиван му

---

<sup>44</sup> У четвртом поглављу ће детаљно бити анализирана места агогичких продужетака у појединачним примерима.












је епитет *активан* и обрнуто, ако је визуелно линија датог аликвотног тона била слаба, једва видљива, окарактерисан је као *пасиван*. У нотним записима ће се, на местима агогичких продужетака појављивати словно-бројчане ознаке (А1, А2, А3...) изнад самог нотног система, како би се приказала кључно *активност* одређеног аликвотног тона (или више њих). Пасивни аликвотни тонови неће бити обележавани.

Хоризонтална (временска) димензија тембровске активације такође је означавања у транскрипцијама, и то према трајању агогичких продужетака (независно од тога да ли их чини један или више тонова). Тако су за сам почетак тона коришћене ознаке  уколико тон наступа оштро и директно, или  ако тон почиње постепено и/или глисандом. Исти поступак примењен је и у означавању завршетка тона, с тим да је стрелица у самој ознаци окренута у супротном смеру –  или . Будући да се код завршетка тона могу јавити и ситуације које укључују секундни сазвук (у који се улази директно или глисандом) оне су означаване као  за глисандо секундни завршетак, или –  за директан секундни завршетак. Пролазник, као средишњи, стабилни (и најдужи) део трајања тона (агогичког продужетка) означавањем је као миран –  или осцилирајући – , у зависности од тога да ли је тај део певаног тона изведен равно или је укључен вибрато.

Особине тембра испољавају се и у просторној и у временској димензији, те је било неопходно комбиновано примењивање предложених ознака у транскрипцијама. Уколико се на истом месту у песми испољавају и фреквенционе и темпоралне карактеристике тембра бележене су једне изнад других, и то тако да су на доњем нивоу, ближе нотном систему, приказиване хоризонталне, темпоралне, а на горњем – вертикалне, фреквенцијске ознаке.

**Табела 1:** табеларни приказ предложених тембровских ознака у транскрипцијама.

### ТЕМБРОВСКЕ ОЗНАКЕ

	Време		Фреквенција
<i>почетак</i>	 - директно  - глисандо	<i>Укупна тембровска мешавина</i>	
<i>пролазник</i>	 - миран, сливен  - разуђен, осцилирајући	<i>Истакнут глас солисте</i>	
<i>завршетак</i>	 - директан  - директан са секундним "излазом"  - глисандо  -глисандо са секундним "излазом"	<i>Изражено стапање гласова</i>	
		<i>Аликвотни тонови</i>	<b>A1, A2, A3, A4</b>

У техничком смислу, основни циљ је био да новоуведени симболи не ремете нотну слику, те да се њихова величина прилагоди стандардној величини дијакритичких знакова уобичајено коришћених у етномузикологији. На следећој илустрацији сагледава се конкретна примена креираних ознака:

**Илустрација бр. 5:** примена предложених ознака у примеру бр. 1 – *Под врхове село што је.*

The image shows a musical score for the song "Pod vrhove selo što je." in 8/8 time. The score is divided into three systems, each with a tempo marking: "♩ = cca 74" (solo), "♩ = cca 59" (tutti), and "♩ = cca 59". The lyrics are: "Под вр - хо - ве се - ло што је, то је род - но мје - сто мо - је. Под вр - хо - ве се - ло што је, то је род - но мје - сто мо - је." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Specific annotations include "A2" above the first system, "A2" above the second system, and "A1 A2" above the third system. There are also small symbols above some notes, possibly indicating articulation or phrasing.

У овом примеру видљиво је да је на почетку уведена ознака за *укупну тембровску мешавину*, то јест, за посебно тембровски обојен начин извођења. У тренутку када се укључује други глас назначена је посебна сливеност деонице солисте у гласове пратеће деонице. Забележени су и истакнути аликвотни тонови на местима агогичких продужетака. Темпорална равна тонова који чине агогичке

продужетке маркирана је ознакама за почетак, средишњи део тона и завршетак, то јест, излазак из тона. У првом реду, на тону  $g_1$  види се да је највећи део трајања тона миран, те да се из њега излази поступно, глисандом наниже. У другом значајнијем моменту музичког тока при поновљеном агогичком продужетку (у репетицији дистиха) евидентан је његов осцилирајући карактер, што не чуди с обзиром на појаву такозвани квоцајућх тонова, као и другачију темпоралну дистрибуцију тембровских одлика.

На основу приказаних елемената и изнесених предлога за нотацију тембровских особености у оквиру конвенционалних етномузиколошких транскрипција потврђује се хипотеза о неопходности оваквог поступка у процесу бављења артикулацијом и тембром у традиционалном вокалном музичком изразу. Поред тога што се на овај начин тембр као звучна категорија објективизује на нивоу графичког приказа, увођење нових ознака за његову нотацију потпомаже и унапређује процес слушања и јача „свест о анатомији различитих звукова“ (Sköld 2022: 399).

Укључивање оваквих симбола у транскрипције допринело је објективизацији и отеловљењу до скоро потпуно невидљивих, али јасно аудитивно издвојених сегмената у музичком току.

## IV ВОКАЛНИ ДИЈАЛЕКАТ СРБА СА ПЕШТЕРА

### 4.1. Опште карактеристике песама

Вокални музички израз Срба са Пештера неодвојиви је део њиховог укупног локалног, културног, али и етничког идентитета. Важно је напоменути да се бројни подаци из писаних извора насталих током 20. века, у вези са традиционалним певањем на овом подручју (на пример: Васиљевић 1953; Вукосављевић 1984), у великој мери разликују у односу на тренутно стање на терену. Сходно већ реченом, то је последица све лошије демографске структуре становништва ове области, као и једносмерних миграција које су уследиле са Пештера (интензивирани током последње три деценије 20. века).

Прилике и места за певање некада су били бројни – песма је пратила обичаје годишњег и животног циклуса. Од Божића, Ускрса, Ђурђевдана, Ивањдана, Петровдана, сеоских слава (заветина) и породичних слава, пригодном песмом обележаван је сваки тренутак, о чему сведоче и речи Вукосава Попадића:

„Овде, човек је кроз песму све исказивао (...) и радост и жалос’ и кад се деца рађала певало се, и кад се у војску ишло, и кад се момци женили, удавало, и крштења обављала певало се (...) и кад се стока множила, и берићет скупљао – све се то орило кроз песму“ (В. Попадић, теренски интервју, Буђево, јул, 2016).

Иако наративи нарочито старијих казивача на терену сведоче о томе да је певање пратило бројне обичаје, многи фактори утицали су на њихова ишчезнућа у актуелним околностима. Прилике за певање су данас кључно приватна и јавна окупљања (породичне и сеоске славе, породичне прославе: веридбе, рођендани, рођење и/или крштење детета; летњи празници – Ивањдан, Петровдан, Св. Илија). Певање је присутно такође и на свадбама, у кући младе или младожење,

и врло ретко на самом свадбеном весељу (у ресторану) у тренуцима пауза плаћених (гостујућих) музичара.

Као што је наведено у првом поглављу, забележени примери немају строгу жанровску припадност одређеним обичајима, те се сви могу ближе одредити као *песме опште намене* извођене у различитим приликама. Изузетак су само две песме од којих је једна окарактерисана као свадбена (пример бр. 49), а друга као божићна (пример бр. 55).

Осмерачки стихови налазе се у основи већине песама карактеристичних интонационих модела (ИМ1а, ИМ1б, ИМ2 и ИМ3), као издвојених музичких парадигми истраживаног подручја. Типични начини организације јесу римовани, симетрично осмерачки дистиси, какви се срећу у оквиру ИМ1 (примери бр. 1-22), као и у појединачним песмама које не припадају овим интонационим моделима (примери бр. 44-50, 61, 62 и 63). Симетрични осмерачки стих је база и песама ИМ2, са карактеристичном инверзијом (излагање најпре другог па првог полустиха) (примери бр. 23-34). Ређи начин мелопоеетске организације једностиховне симетрично осмерачке структуре представља појава рефрена – краћих, припевних (пример бр. 62), или веома развијених (примери бр. 51 и 52). Асиметрични осмерац – VIII: 3, 2, 3 се везује за ИМ3, при чему поновљени једностих и овде гради мелострофу. Такве песме обележава понављање првог чланка стиха, као још једна од форми рада са текстом, карактеристична за певање Срба са Пештера (примери бр. 35-43). С обзиром бројност римованих дистиха у симетричном осмерцу може се закључити да ове поетске структуре представљају иманентно обележје вокалне праксе Срба са Пештера.

Једанаест (од укупно шездесет три) примера у овом раду има поетску основу асиметричног десетерца. За разлику од основног десетарачког једностиха (пример бр. 56), све остале десетерачке песме одликују видови рада са текстом: понављање прва два слога (примери бр. 53 и 54), првог чланка стиха (примери бр. 55, 57, 60). Поједине примере карактерише присуство краћих упевних рефрена (примери бр. 58 и 59).

Тематска компонента текстова песама одликује се описима лепоте природе и родног краја (примери бр. 1, 2, 13, 17, 23, 24, 44, 45), величањем породичне љубави (примери бр. 5, 8, 9) или шаливим карактером (примери бр.



11, 38). Стога је и највише песама означено кроз припадност љубавном жанру (примери бр. 6, 7, 10, 16, 25, 26, 28, 36, 39, 53...). За њих је типична висока редувантност поетских садржаја, будући да се текстуалне варијанте у виду поетских флоскула<sup>45</sup> често комбинују у више песама (видети примере бр. 3 и 19, 6 и 9, 7 и 21).

Певање Срба са Пештера се изражава кроз једногласну и двогласну форму. Најзаступљенији вид је групно двогласно (хетерофоно) певање, док су ређа једногласна – солистичка извођења. У овом раду представљено је девет солистичких примера (бр. 17, 40, 41, 53, 59, 60, 61, 62 и 63), чија потенцијална групна интерпретација није могла бити забележена током последњих теренских боравака на Пештеру.

С обзиром на непостојање посебних правила у вези са родним одређењем певача, жене и мушкарци изводили су заједно примере групног певања и то у истој октави (видети примере бр. 11 – 16). Није, такође, познато ни да ли је у прошлости практиковано такво стриктно ограничење. Истраживањем није прецизирана ни бројност учесника, те су групе садржавале од три до чак десет певача. Тачан број као и идентитет певача није регистрован ни у песмама преузетим из других извора, што је назначено и у Прилогу 2.

Двогласно певање организовано је по принципу соло – тути (*solo – tutti*). Прикључивање групе солисти реализује се након неколико отпеваних слогова (пример бр. 6) или након изведеног читавог стиха/дистиха (пример бр. 8). У овој музичкој традицији улога солисте није посебно истакнута – они се често и мењају током једне песме. Битно је да он (или она) поседују снажан глас (да „надвече масу“; В. Киковић теренски интервју, Штаваљ, новембар, 2008), којим ће јасно сигнализирати почетак извођења песме другим певачима. Сагласно народној терминологији, солиста *почиње* песму, а остали *прате*. Двоглас се испољава кроз хетерофонију, а секундна размимоилажења гласова остварују најчешће сазвук финалис-хипофиналис постигнут кретањем једног од гласова поступно наниже. Реализација силазног покрета остварује се често у деоницама оба гласа. На

---

<sup>45</sup> О поетским флоскулама у певању Срба са Пештера, које су типичне су и за околна подручја, посебно Црну Гору, биће више речи у наставку поглавља.

наредној илустрацији стрелицама су означена поступна кретања до хипофиналиса – зеленом бојом деоница првог, а црвеном – другог гласа:

**Илустрација бр. 6:** сегмент примера бр. 9.

(...)

ста - ри\_ доб-ро пи - ли\_ и пје-ва - ли.

(...)

Појава овог сазвука најчешће је везана за места стиховне цезуре (завршеници полустихова или стихова), а обавезна је на крају мелострофе, што је типична одлика ове вокалне праксе (видети илустрацију бр. 7). У ређим случајевима сазвук секунде се остварује и између других тонова у музичком току, као резултат поступног мелодијског кретања гласова, а, сходно свом краћем трајању, такав сазвук тумачи се као пролазни.

**Илустрација бр. 7:** сегмент примера бр. 49.

Тек - ла во - да на ва - ло - ве ој, ја - во - ре

зе - лен' бо - ре, тек - ла во - да на ва ло - ве

(...)

Мелодију чине трикордални или тетракордални тонски низови (дијатонско-хроматски или хроматски), кључно у зависности од припадности одређеном интонационом моделу (што ће бити детаљније објашњено у даљем току анализе).

Основна музичко-формална карактеристика је дводелност (изграђена понављањем једностиха), то јест, четвороделност (сачињена понављањем дистиха).<sup>46</sup> Музичке целине у највећем броју случајева засноване су на монотематским сегментима и одликује их формална схема  $A A_1/A_v$ <sup>47</sup> (примери бр. 23-34, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62 и 63) или  $A A_v A_1 A_{v.1}$  (примери бр. 1-22, 44, 45, 46, 47, 48 и 53, 61). Ретке су мелопоетске целине које на нивоу унутрашњег структурирања имају контрастни мотивски материјал, што не утиче на промену макроформе (примери бр. 35-43, 54). Најређи су примери са битематском основом (А В), као последицом промена на нивоима више музичких компоненти истовремено – ритам, мелодија, фактура (примери бр. 44-48), или излагања сложене рефренске структуре (примери бр. 51 и 52). У извесном смислу, на морфолошке одлике песама пештерских Срба утиче и соло – тути концепција.

Прикупљену грађу карактерише изометрична структурираност. Доминација силабичног излагања обележава готово све песме (осим примера 58, 59 и 60). Низање тонова најчешће у четвртинском или осминском трајању повремено се прекида нешто дужим нотним вредностима или сасвим кратким, мелизматичним сегментима. Они се могу јавити на местима цезуре (као у примерима бр. 35-41), иако се далеко чешће реализују као агогички продужеци у музичком току и перципирају као неподударни текстуални и музички сегменти, што је карактеристично за све песмаме ИМ1 и ИМ2 (примери бр. 1-17 и 23-28). Манир својствен певачима са Пештера садржан је у незнатном продужењу или скраћивању ритмичке јединице, односно групе јединица, као посебно обележје песама ИМ 1 (примери бр. 1-17). Услед таквих метроритмичких особености, у примерима изостају ознаке одређених мера. Комплетна метроритмичка структура се у потпуности „открива“ тек приликом понављања стиха/дистиха у тути делу мелострофе, јер се наступом групе ритмички ток устаљује. Ово је додатно потцртано променом темпа у скоро свим песмама, а која, по правилу,

---

<sup>46</sup> У складу са традиционалним начином формалне анализе, граница мелостиха је одређена дужином поетског стиха (шире о томе видети у Радиновић 2011: 8).

<sup>47</sup> Приликом анализе форме у овој студији преузет је метод предложен од стране Димитрија Големовића, где велика слова латинице означавају музичке целине које одговарају обиму једног мелостиха, при чему се процена о истоветности, односно, степену контраста доноси на основу музичке компоненте (Големовић 2019: 76).

подразумева успоравање музичког тока. Деоница солисте изведена је у бржем темпу, са више орнамената, неустаљене мелодијске и интонационе структуре, са снажним идиолекатским и импровизационим обележјима (примери бр. 10, 11, 23, 38). С тим у вези је и често подизање интонације – постепено, на нивоу целе песме, или само једне (обично прве) мелострофе (такви поступци су адекватно означени у нотним примерима у Прилогу 2). Подизање интонације је последица специфичног начина извођења – изузетно гласног певања (динамика је готово увек *f*) и велике звучне засићености, што је најочигледније у групним мушким примерима (бр. 1-5, 8-10, 23, 24, 36, 38, 39, 44, 45, 49, 51, 55-57). Најчешћи орнаменти су предудари, морденти, трилери, као и квоцајући тонови (неодређене тонске висине обично у фалсетном регистру), једнако заступљени код певача оба пола.

#### **4.2. Основне поставке софтверске спектралне анализе**

Сегмент који ће у овом раду бити уврштен међу елементе процењиване у мелопоетској анализи артикулација. У циљу што бољег сагледавања артикулационо-тембровских особености извођења, мелопоетској анализи прикључена је и спектрална анализа самог звучног сигнала уз помоћ софтвера Соник Вижуалајзер (енг. Sonic Visualizer), верзија 4.2.0.<sup>48</sup> У свим анализираним песмама током рада у софтверу коришћена су истоветна иницијална подешавања параметара. Примењена је опција одабира панела за приказ спектограма мелодијског опсега (енг. Melodic Range Spectrogram), будући да је она препоручена од стране креатора овог софтвера за анализу музичког звука. Фреквенцијски опсег који софтвер даје аутоматски, на вертикалној оси, приликом овог спектралног приказа је од 40 херца до око 1500 херца, што одговара опсегу од око 5,5 октава (од контра до треће октаве) у оквиру којих се најчешће реализује музички садржај. У процесу анализе конкретних музичких

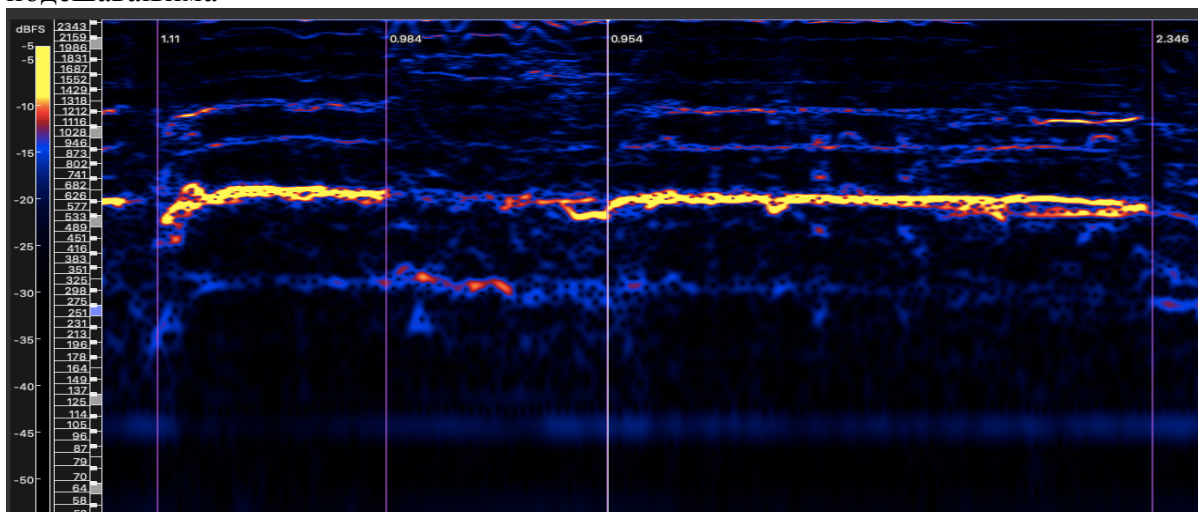
---

<sup>48</sup> Званични приручник са детаљним упутством за рад у софтверу доступан је на: <https://www.sonicvisualiser.org/index.html>

примера овај опсег је повећан у циљу приказивања главног аликвотног спектра, тако се да могу сагледати прва четири аликвота. Пажљиво посматрање и прелиминарни аналитички поступци подразумевали су сагледавање комплетног аликвотног спектра, али је уочено да се ангажованост аликвотних тонова на местима агогичких продужетака манифестује доминантно кроз прва четири аликвота. Укупни фреквенцијски опсеги у свакој анализираној песми кориговани су у складу са овим сазнањем, а најчешће између 50 и 2800 херца. На тај начин обезбеђено је јасније визуелно приказивање, што ће се видети на илустрацијама током анализе у овом поглављу. Паралелно са фреквенцијским опсегом у херцима (Hz), приказан је и опсег нивоа звука (звучне амплитуде) у дигиталном формату, исказан у децибелима у односу на пуну скалу (енг. decibels relative to full scale - dBFS). Треба напоменути да су на овој равни све вредности негативне, с обзиром на то да је максимална вредност нула.

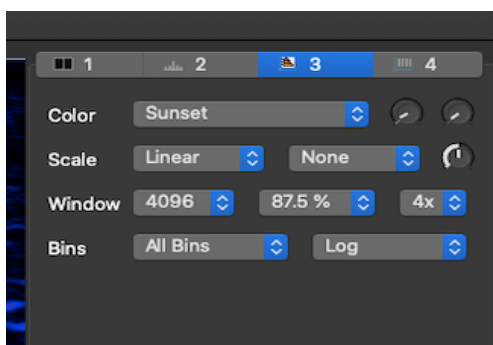
На хоризонталној оси читава се време у секундама. Приликом анализе сваког од примера додате су ознаке за ‘тренутке у временском слоју/континууму’ (енг. time instant layers) и обављено је мерење трајања сваког певаног слога унутар мелострофе. Овај процес није спроведен у потпуности аутоматски, будући да то у коришћеном софтверу није било могуће због релативно непрецизне метричке структуре песама (у поређењу са студијским звучним снимцима компоноване музике). Зато су ознаке за почетак сваког певаног слога постављане мануелно, уз успоравање брзине слушања музичких примера до 40%, а сам процес мерења и исписивања резултата извршен је аутоматски у софтверу. Почети сваког певаног слога текста графички су означени као вертикалне љубичасте или наранџасте линије поред којих је приказано трајање претходног певаног слога у секундама.

**Илустрација бр. 8:** приказ „прозора“ унутар спектрограма са описаним подешавањима



Подешавања опција за спектрални приказ доступна су у додатном менију, који се може отворити у горњем десном углу спектралног приказа. Помоћу њих се прецизније одређују просторно-временски оквири, као и структура спектралне слике. Постоје опције за контролу боје, те нормализацију фреквенцијског приказа (одабрана је опција  $\wedge \wedge Col$  – енг. column normalization), којом се постиже незнатно појачавање тиших елемената у мелодијском току. Величина „прозора“ за приказ (енг. window) се такође контролише. Мање вредности дају финију резолуцију у темпоралном, а веће у спектралном приказу. Одабрана фреквенцијска скала је логаритмичка, чиме су додатно истакнути музички звуци (у односу на потенцијалну буку и друге не-музичке звуке на снимку).

**Илустрација бр. 9:** приказ додатних подешавања за спектрални приказ у софтверу.



Сегменти који су издвојени из појединачних музичких примера и анализирани у овом раду су тренуци агогичких продужетака у песмама у тути деловима групних извођења, јер је тада укупан звучни и тонски потенцијал

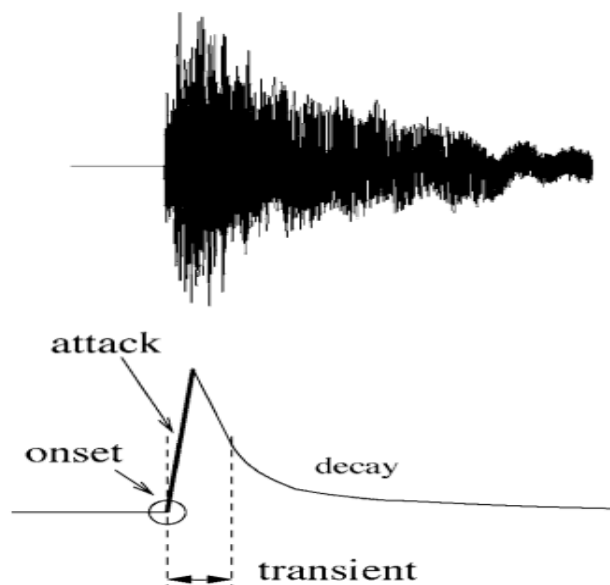
највећи. Сагледавано је по једно место агогичког продужетка у свакој песми. Слогови певаног текста су на илустрацијама спектралних приказа означавани зеленом бојом. Црвеном бојом маркиране су вертикалне, фреквенцијске карактеристике, док су белом бојом обележене темпоралне ознаке на свим илустрацијама у наставку поглавља од бр. 16 до 77.

Кључно силабична, изометрична структура највећег броја анализираних песама у датом аналитичком контексту наметнула је сагледавање трајања певаног слога (или више њих, у зависности од конкретно анализираних објекта), као основне темпоралне ритмичке јединице. Метричка подела на тактове, иако сасвим логична у напевима силабичне структуре, у овом случају није спроведена будући да се на тај начин не могу прецизно сагледати разлике у трајањима певаних тонова, нарочито на местима мелодијских и текстуалних цезура између извођења традиционалних песама са Пештера и из Црне Горе. Поред тога, спектрални приказ звука који је основ за примењену анализу, омогућава прецизно дефинисање различитих сегмената трајања тона.

У наукама, попут физике, психо и електро-акустике, као и различитих поља анализе и обраде звучних сигнала (поље проналажења музичких информација; енг. Music Information Retrieval – MIR), успостављени су основни концепти помоћу за адекватно анализиратње темпоралних особина звука и/или тонова:

1. почетак тона/звучног сигнала (енг. *onset*);
2. почетна фаза, то јест, временски интервал током кога се повећава амплитуда звучног таласа до своје највише тачке (енг. *attack*);
3. иницијална максимална амплитуда сигнала – временски интервал у развијању звучног сигнала (енг. *transient*);
4. опуштање, то јест, гашење; постепени престанак трајања тона, односно престанак осцилације звучног таласа (енг. *decay*) (Pablo Bello et. al. 2005: 1).

**Илустрација бр. 10:** графички приказ основних концепата трајања једног тона/звука – идеални случај. Фотографија преузета из: (Pablo Bello et. al. 2005: 1).



**Fig. 1.** “Attack,” “transient,” “decay,” and “onset” in the ideal case of a single note.

Приказана илустрација била би замишљени, ‘идеални случај’ звучања једног изолованог тона. У ситуацијама реалног звучања (у оквиру одређене музичке целине) не опажају се сва четири темпорална сегмента; њихово испољавање зависи од бројних фактора, а најпре од особина конкретног анализираног звука (нпр. у случају *staccato* извођења кратко трајање тонова није довољно у чујном опажању свих горе наведених елемената). С друге стране, консензус око дефиниција сваког од четири параметра временског простирања звука једног одређеног тона није постигнут. У зависности од истраживачких, стручних и научних поља, а нарочито у новијим радовима из области акустике, електро-инжењеринга и музичког процесуирања, ови параметри се изнова дефинишу у односу на објекте изучавања. Према неким научницима, ‘откривање почетка тона’ (енг. *note onset detection*) један је од највећих истраживачких проблема на пољима обраде музике и преузимања музичких информација. Може се формулисати као: „проблем откривања акустичких догађаја, при чему звучни сигнал представља музичко дело, а догађаји настанак тонова” (Mounir et al. 2021: 1).



Посматрање темпоралне димензије звука на овај начин вишеструко је корисно, за предмет проучавања у овом раду. Досадашња пракса сагледавања темпоралних, ритмичких и метричких одлика мелопоетских целина у оквиру стандардних транскрипција и етномузиколошких аналитичко-формалних метода није омогућавала уочавање детаља на нивоу начина и стила извођења. Другим речима, иако су истраживачи разматрали и стилске и артикулационе особине музике приказивање и анализирање звучне слике у целости није било могуће.

На вертикалном нивоу посматране су фреквенцијске особине звука, посебно оне које најдиректније утичу на начин артикулације и тембр. У првом реду, то је линија фундаменталне (основне) фреквенције тона, која одређује његову висину. Занимљива је, међутим, појава истицања линије првог аликвотног тона уз потпуно преузимање улоге фундаменталне фреквенције. Она се може тумачити на различите начине, а нека од новијих истраживања указују на то да је њена јачина у односу на *фундаментал* (основни тон) кључна за детерминисање вокалних стилова (Titze, Maxfield и Walker 2016). Једно од објашњења је и да се због једновременог звучања из више извора (више гласова који производе исту тонску висину), појачава интензитет звука, што за последицу има другачију спектралну слику у погледу релативне јачине и дистрибуције аликвота. „Иако је интервалски однос хармоника према основном тону увек једнак, код различитих музичких инструмената разликује се релативна јачина појединих аликвота” (Miljković, Bijelić, Šumarac Pavlović, Protić 2018: 88). С обзиром на то да се референтна истраживања и студије из домена акустичких параметара и перцепције тембра (Segnini и Sapp 2005; Dolan 2013; Zackarakis, Pasiadis и Reiss 2014; Heideman 2014; Siedenburg et.al. 2019) базирају кључно на узорку темперованих музичких инструмената или оперског певања, могуће је претпоставити да се слични процеси одигравају и током вокалних извођења традиционалне музике.

Ради боље прецизности (веће видљивости и истакнутости на илустрацијама), све ознаке за темпоралне специфичности повезиване су са фреквенционом линијом првог аликвота. На овај начин сагледане се песме са Пештера кроз све интонационе моделе, као и „контролни” музички примери из околних области (Црна Гора). Методолошко-аналитички поступци су зато

максимално објективизовани, те су приликом интерпретације измерених вредности и добијених резултата модификована нека од досадашњих достигнућа из домена анализе тембра. У том смислу, коришћене су методолошке поставке вербалне процене величине (акустичких) атрибута (енг. Verbal Attribute Magnitude Estimation – VAME), адаптиране за примену у овој дисертацији (Видети: Kendall и Carterette 1993: 445-467; Saitis и Weinzierl 2019: 119-150).

Изнађени акустички атрибути обе равни – и фреквенцијске и темпоралне – груписани су у опозитне парове означених и неозначених појмова. На фреквенцијској равни сагледаваће се управо аликвоти (хармоници), то јест, њихова дистрибуција спектралног садржаја на издвојеним местима мелопоеетске цезуре. Придевски парови су одабирани тако да се односе на особине одређене акустичке компоненте, посматране у односима сливено/разуђено; глисандо/директно, итд. Иако овакав начин обележавања и анализе није уобичајен за перцепцију тембра (јер се у ту сврху користи спектрограм), он јесте кључан за његову *концептуализацију*.

### **4.3. Мелопоеетско-спектрална анализа**

#### **4.3.1. Први интонациони модел – ИМ1**

Први интонациони модел (ИМ1) представља интонациону парадигму, која је, поред Пештера, распрострањена на ширем подручју Црне Горе (Golemović 2006, Марјановић 2005), као и код исељеника из Црне Горе у Војводини (Лајић Михајловић 2004; Ранковић 2012: 113). Ово је, уједно, и једини евидентирани ИМ певања са Пештера који је у аналитичком процесу подељен на две подгрупе (ИМ1а и ИМ1б), што је условљено разликама у начину мелодијског структурирања певаног текста.

Једна од најзначајнијих карактеристика текста свих песама ИМ1 је јединствена метричка симетрично осмерачка основа (VIII:4,4) и изградња мелострофе на бази поновљеног римованог дистиха. Конструисање строфа

римованим осмерачким (али и десетерачким) дистисима препознато је као типична „врста фолклорног клишеа” (Петковић 2006: 212), у српској народној књижевности, која обједињује стихове у целину са заједничком интонационом контуром (Ранковић 2012: 84). У студији о морфолошким одликама српских народних песама, Сања Радиновић наводи: „Дистих, најмања и најједноставнија могућа строфа представља и најфреквентнију врсту, која при том готово редовно садржи риму” (Радиновић 2017: 112). Овакав начин мелопоеетског обликовања „широко је распрострањен у нашем народном певању, нарочито у оном новијег порекла” (Големовић 2019: 27). Иако истиче да је овај начин изградње мелострофе карактеристичан за „новије” песме, Димитрије Големовић наводи да су управо овакве форме типичне за динарске просторе, поготово Црне Горе и западне Србије где „је римовани дистих често доминантан начин организације поетске основе песама” (Исто: 28). Овај облик је у толикој мери заступљен и укоренен у музичкој традицији наведених простора, те „може да стоји аутономно и може се комбиновати са другим (дистисима – прим. А.П.) сличног садржаја” (Ранковић 2012: 85).

У певању Срба са Пештера веома је честа појава да једна мелострофа, један певани осмерачки дистих, чини целу песму (примери бр: 1, 2, 3, 4, 5, 8, 11, 13). Такав вид *монострофичности* (Ružić 2008: 117), неретко се јавља у српској традиционалној вокалној пракси. „Може се чак констатовати да (...) представља одлику извесних крајева, односно врста песама” (Радиновић 2017: 103). У погледу садржаја, евидентно је да су многи текстови новијег датума, те да су неке од њих створили и сами певачи, понекад и на лицу места приликом снимања. Један од таквих случајева илуструје и извођење Момира Ђаловића, забележено у селу Мрсаћ код Краљева 2017.:

*Сипај, газда, ту ракију*

*'оће гости да попију!* (пример бр.11)

Типизирани и клишеизирани поетски формални склопови (Петковић 2006: 26) омогућавају и подстичу овакав начин слободног комбиновања поетских целина и прилагођавања садржаја песама конкретној прилици у којој се изводе. Поред тога што такве поетске флоскуле (иако могу бити и мелопоеетске, као што ће се видети у наставку текста) подстичу креативност појединаца, оне у исто

време обезбеђују континуитет инваријантних образаца и правила према којима се ствара, памти и преноси знање о локалном музичком дијалекту. Будући делом динарске вокалне праксе, и пештерско певање не одолева типизираној организацији двостиховних мелострофа. Тако се одређене строфе, као текстуалне целине, то јест, својеврсне текстуалне формуле, могу наћи у песмама на ширем подручју Пештера, али и у Црној Гори:

*Гаро моја остар'о сам  
познала ме не би ко сам* (примери бр. 3 и 19).

Карактеристични и најчешћи су поетски мотиви који описују лепоте родног краја, са конкретним поменима планина, села или других географских локалитета нпр:

*Ој, Гиљево, кршевита  
што ми драгу не васпита?* (пример бр. 2)

Учестали су и стихови у којима се величају породичне и пријатељске везе:

*Ево браће и јарана,  
заједно су сваког дана* (пример бр. 9).

Нису ретке ни песме шаљивог карактера:

*Женићу се с они' брда  
ђе 'но има сира тврда* (пример бр. 7).

Текстуални (смисаони) садржај је кључан за поступак повезивања више различитих римованих дистиха у једну песму. Не постоји јасна закономерност у вези са дужином песама. Највећи утицај на то имају сами певачи, поготово солисти, као и њихово знање текста. Дуже трајање „смисаоно синтагматског ланца“ (Ранковић 2012: 102), креираног на лицу места, илуструје текст из примера бр. 10:

*Ој, младости што ме мину,  
кај 'но магла уз планину?:*

*Ој, љубави моја прошла,  
коме ли си добродошла?*

*Ој, љубави моја друга,  
па и ти ми не би дуга?*

*Ој, младости брзо прође,  
ја не знадо' ни кад дође!.*

*Брзо моја младости мину  
кај 'но магла уз планину!*

*Ој, младости, молим ти се,  
још једанпут поврати се!.*

*Врати ми се кад те молим  
и од свега више волим!*

Овај текст се у готово истоветном облику јавља и у певању Црногораца у Војводини, али је реализован у оквиру другачијих интонационих парадигми (Лајић Михајловић 2004: пример бр. 19, Ранковић 2012: пример бр. 47).

Сходно већ реченом, жанровска функционалност и одређена намена вокалне музичке праксе није типична за Пештер, али ни за шире динарско подручје (за разлику од прецизног жанровског одређења традиционалних облика у многим крајевима југоисточне Србије: Радиновић 1992; Вукичевић-Закић 1994; Големовић 2005а; Ранковић 2012: 82). И у студији Петра Вукосављевића (1984) изостаје ауторов коментар о овом питању. Информације саговорника добијане приликом сопственог рада на терену упућују на то да су се неке песме изводиле у одређеним тренуцима (најчешће на свадби). Из таквих казивања може се закључити да је наменско одређење песама било условљено њиховим поетским, а не музичким садржајем.

На специфичну функцију појединих песама упућују монострофичне целине којима се отпочињало са певањем у некој конкретној прилици. Такве песме служе да се на скуповима извођачи (само)охрабре и подстакну на даље певање, попут:

*Весели се, домаћине,  
имаш госте од милине!* (пример бр. 4), или:

*Запевајмо сложено, гласно  
к'о рођена браћа да смо* (пример бр. 5) и:

*Запевајмо ноћас ође  
помог'о нам Свети Ђорђе* (пример бр. 12)

Текстуалну варијанту примера бр. 5 наводи и Марија Шекуларац у димпломском раду (2013: пример бр. 12), док се поетска компонента примера бр. 12 јавља сразмерно често и у црногорској, и у херцеговачкој традиционалној вокалној пракси (Ранковић 2012: примери 52 и 53), као флоскула иманентна ширем динарском музичком ареалу.

О приликама за певање у савременом тренутку (од почетка 21. века) веома сликовито се изразио Миљојко Јелић из села Штаваљ, приликом теренског снимања 2008. године: „Кад' се год обрадујемо ми певамо!“. Ово се превасходно односи на мање или веће породичне свечаности (рођење детета, слава, свадба – док су гости у младином или младожењином дому). Примери у оквиру ИМ1 нису жанровски обележени, већ припадају песмама лирске, љубавне и шаљиве тематике, и као такве могле би се категоризовати као *песме опште намене*, будући да међу њима (примери од 1 до 17) нема ни једне која својим поетским садржајем упућује на свадбени обред или неки други, важан тренутак животног или годишњег циклуса.

Рефрени у песмама ове групе нису забележени. Могуће је претпоставити да је узрок томе чињеница да треба 'испевати' (квантитативно) више текста; једино у песмама ове групе два стиха чине једну мелострофу, тако да за рефрене не преостаје места. Ипак, поступак и начин обликовања мелострофа ИМ1 јесу својеврсна парадигма вокалног дијалекта пештерских Срба; памћени су и преношени као део општег интонационог фонда овог вокалног наслеђа, као такозвана *омиљена звучна формула* (Асафјев 1963: 266). Иако се ова синтагма у свом оригиналном облику односи на један од начина поимања и видова испољавања *интонације* (Јокић 2009: 360), у контексту мелопоетско-

артикулационих посебности песама које припадају ИМ1, она се може разумети и као један од интонационих кодова са којим се Срби са Пештера идентификују у процесу „генерацијског стицања интонационе навике” (Исто: 35).

У домену звучних, то јест, музичких карактеристика првог интонационог модела, сагледавају се особености песама сваке од две издвојене подгрупе, попут музичке компоненте, поступака и начина њиховог мелопоетског обликовања, на основу чега се уочавају кључне разлике. Концепција соло – тути приликом групних извођења, када песму отпочиње један певач/певачица да би се касније прикључила група певача, веома је значајна у овом процесу. Тренутак у коме се солисти прикључује група није строго одређен и може се догодити већ након прва два певана слога (пример бр. 6), после првог отпеваног полустиха (пример бр. 1), након отпеваног целог првог стиха (пример бр. 3) или током поновљеног дистиха (пример бр. 8). Често се дешава да се група певача укључи у тренутку агогичког продужетка, то јест, приликом дуже држаног тона / тонова у мелодијском току који може / могу наступити на петом слогу другог поновљеног полустиха (пример бр. 9). Разлози за неодређене моменте прикључења групе певача солисти не могу се прецизно утврдити. Ипак, могуће је изнети одређене претпоставке: певачи се не познају довољно, нису често – или нису никада – заједно певали, те чекају да солиста изложи комплетан текст, или су пак, певачи(це) у рођачкој вези, добро се познају, често заједно певају и имају заједнички репертоар, па је довољно да солисткиња изложи само три слога текста да би остале знале о којој је песми реч (као у примеру бр. 6).

Иако је приметна тежња да особа која у заједници важи за доброг певача/певачицу ‘поведе’ песму, то не мора бити, и најчешће и није, строго одређено. Честе су ситуације где се у оквиру исте песме смењују певачи који почињу строфе. Ову праксу најбоље илуструју речи Миљојка Јелића из Штавља: „Ту нема доминантног певача, нема солисте! Ко год почне – мора да се прати.“ (М. Јелић, интервју, новембар 2008). Приликом теренских интервјуа са групама певача, посебно са онима који се добро познају, дуго певају заједно (у случајевима када су снимани чланови певачке групе или чланови који су у рођачким везама) приметно је међусобно ‘ослушкивање’. И ова појава је

наглашена речима самих казивача, нпр: „Ја како почнем, тим тоном, сви прихватају.“ (В. Попадић, интервју, јули 2016).

Основна карактеристика мелопоеетско-формалне структуре у песмама ове групе јесте четвороделна форма заснована на монотематском материјалу. Будући да се ради о излагању дистиха и његовом понављању стиче се утисак да је макроформални ниво заснован на дводелу – појави коју Земцовски назива *удвојена строфа* (Земцовски 1968: 61). Типична формална схема за песме ове групе је А А<sub>1</sub> А А<sub>1</sub> (или А<sub>v</sub>) (видети примере бр. 1, 2, 3, 10).

За овакав начин изградње мелострофе Димитрије Големовић наводи да је он „најчешћи ‘градивни принцип’ у нашем традиционалном певању, а типичан и за друге области које су некада припадале југословенској држави“ (Големовић 2019: 78). Имајући у виду чињеницу да су песме које припадају ИМ1 најбројније у корпусу грађе која је основа ове студије, управо овај начин мелопоеетског обликовања може се сматрати једном од парадигми вокалне праксе пештерских Срба. Уз, већ поменуто, истицање универзалности и учесталости оваквог начина мелопоеетског обликовања од стране етномузиколога (Земцовски 1968: 61; Радиновић 2011: 373; Ранковић 2012: 84; Големовић 2019: 78), могуће је претпоставити да је реч о архаичним обрасцима памћења и преношења колективног музичког знања и наслеђа иманентног бројним музичким традицијама. Ипак, увид у специфичности других музичких компонената о којима ће надаље бити речи, учвршћује претпоставку да је ИМ1, у обе своје варијанте, типичан кључно за певачко наслеђе Срба са Пештера.

Метроритмичка структура напева најважнија је за разумевање критеријума разделе ИМ1 на прву и другу варијанту.

**Прву подгрупу** чине примери који су забележени у селима југозападног дела Висоравни, Долиће и Бољаре (примери од 1 до 6), а посебно је важно истаћи да је ову врсту песама било могуће дијахронијски и звучно најдуже следити у прошлост, све до 1978. године.<sup>49</sup> Ради се о изометричним мелопоеетским

---

<sup>49</sup> Најранији доступни теренски снимци певања Срба са Пештера су аматерски, а начињени су у селима Бољаре и Долиће око 1978. године. Уступљени су ми на коришћење љубазношћу породица Луковић и Куч. Иако је квалитет ових снимака нешто лошији, неки од њих су били узети у разматрање и у овој тези, имајући у виду њихов фактографски значај, као и могућност праћења развоја вокалне праксе овог краја у дијахронији.



структурама са тенденцијом ка дводелној метричкој подели. Ритмичка вредност која је доминантно носилац певаног слога текста је четвртина, поред вредности осмине и половине ноте које се такође јављају, иако мање учестало (видети примере 1, 2, 3, 6). У свим песмама ове подгрупе запажа се карактеристичан агогички продужетак на трећем певаном слогу сваког стиха, који се приликом првог јављања у извођењу солисте манифестује као незнатно продужење (четвртина са тачком), док се у свакој следећој појави у групном извођењу изражава у вредности половине са тачком (у двоструко дужем трајању певаног слога), као што се може видети у издвојеном сегменту примера број 2:

**Илустрација бр. 11:** сегмент песме *Ој, Гиљево кршевита*, (пример бр. 2).

Музички нотни запис сегмента песме „Ој, Гиљево кршевита“. Нотна слика је у 8/8 временском такту, са темпом од око 85 удара по минути. Запис почиње са „solo“ и „cca 85“. Прва два нота су повезана линијом и имају паузу изнад. Динамички наредби „tutti“ се налазе пре трећег и четвртог нота. Текст испод нота је: Ој, Ги - ље - во крше - ви - та, што ми дра - гу.

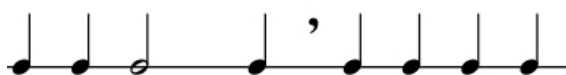
(...)

Ово карактеристично место доприноси својеврсној динамизацији музичког тока, нарочито јер је у већинском окружењу четвртинских јединица. С обзиром на то да се налазе на трећем слогу у симетрично осмерачком стиху, овакви агогички продужеци се перципирају као својеврсно одступање од поетске цезуре стиха. Акустичко-експресивна, то јест артикулациона, а посебно тембровска својства, која се најјасније аудитивно опажају управо на местима агогичких продужетака, додатно динамизују укупан музички ток, па их је могуће сагледавати и тумачити као својеврсна „структурна тежишта“ (Роровић 1998: 111), о чему ће у наставку бити више речи.

Поред тога, запажа се и постојање паузе у мелодијском току која је у неким песмама веома кратка, обележена само знаком за узимање ваздуха на местима завршетака полустихова (пример бр. 1) и стихова (примери бр. 3, 4, 5 и 6), док се у њеном дужем – четвртинском трајању – након поновљеног првог стиха (пример бр. 4), као и након првог полустиха у другом певаном стиху (пример бр. 2) наглашава поклапање текстуалне и музичке сегментације. Неподударност ових сегмената узрокована је појавом четвртинске паузе између трећег и четвртог слога првог стиха у поновљеном излагању дистиха (пример бр.

3). За разлику од варијабилних места пауза, мањи застанци у певању који се дешавају ради узимања ваздуха и предаха, нарочито након излагања целих певаних стихова или полустихова, представљају усаглашавање метроритмичких особина музике и текста и на нивоу цезуре.

Још једна, изузетно типична појава за вокалну праксу Срба са Пештера која се остварује у домену темпа јесте успоравање музичког тока. Такво успоравање често отпочиње већ у деоници солисте, као својеврстан сигнал осталим певачима из групе да се прикључе песми. Комплетан музички ток осетно се успорава од почетка тути сегмента. Ова појава је евидентирана у свим песмама које припадају ИМ1а, изузев у једином женском извођењу (пример бр. 6). Будући да је ова различитост између мушких и женских групних интерпретација уочена и током ранијих истраживања, могуће ју је, такође, тумачити као извођачку константу истраживаног вокалног наслеђа.<sup>50</sup> Важно је поменути и чињеницу да се музички ток метрички устаљује тек од тути дела у мелострофи, с обзиром на то да певачи -солисти имају слободнији израз који подразумева, већи степен личне аутономије и импровизације. На основу конкретних, појединачних примера изводи се инваријантни метроритмички модел, карактеристичан за песме ИМ1а (приказан је модел ритмизовања певаног стиха):



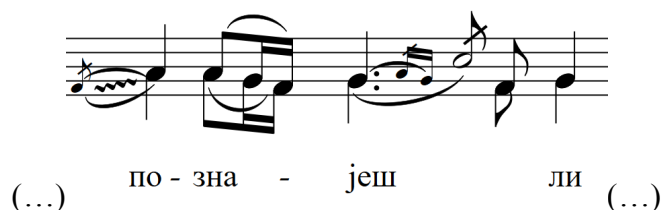
Тонски низ песама ове подгрупе чини молски трикорд  $f^1 - g^1 - a^{s1}$ ,<sup>51</sup> који се налази у основи готово свих интонационих модела у певању Срба са Пештера. Исти или сличан тонски низ (може се јавити и као  $f^1 - g^1 - a^1$ ) представља, такође, базу лествичних и мелодијских модела у традиционалној вокалној пракси различитих крајева Србије (Големовић 2019: 60).

Начин обликовања и изградње мелодије доминантно почива на односу финалис – (снижени) хиперфиналис. Мелодија песама је осцилаторна, будући да се комплетан мелодијски ток базира на снажној упоришној равни тона финалис

<sup>50</sup> У мастер раду из 2012. године скренута је пажња на ову појаву. Том приликом анализирано је 75 песама и издвојено 8 интонационих инваријанти. (Живчић, 2012: 32).

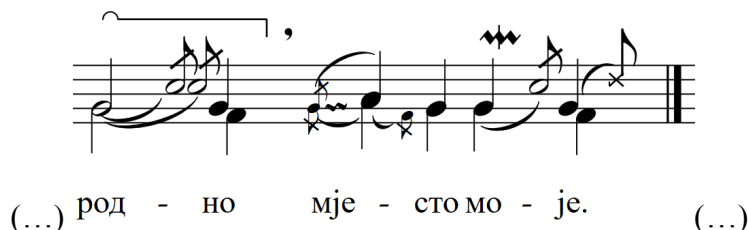
<sup>51</sup> Сагласно усвојеном стандарду у транскрипцији, традиционалне мелодије се транспонују на финалис  $g^1$ , док се њихов оригинални финалис назначавача на крају нотног записа (Dević 1974: 20).

у нешто дужим нотним вредностима, поготово на местима цезуре и агогичких застанака. Трајање хиперфиналиса је најчешће у вредностима четвртине и/или осмине, са осетном тежњом ка ‘разрешењу’ у тон  $g$  (као што илуструје сегмент из примера бр. 6):



Карактеристичан мотив – две осмине или две четвртине на хиперфиналису ( $as^1$ ), потом четвртина или половина на финалису ( $g^1$ ) – основни је начин мелодијског кретања у овим песмама. Такво ритмизовано понављање минијатурних сегмената, које садржи слоге текста у низу изведене на висини финалиса, потврђује функцију тоналног центра ове тонске висине (Големовић 2019: 75). Једноставност структурирања мелодија упућује и на претпоставку њиховог старијег порекла.

Имајући у виду да је групно певање једна од базичних одлика ове вокалне праксе, важном се испоставља и сазвучна компонента, која се у певању пештерских Срба исказује кроз сегменте хетерофоне структуре унутар групног извођења. У том смислу, типични су сазвуци секунде између хипофиналиса и финалиса ( $f - g$ ), посебно у полукаденцијалним и каденцијалним одсецима музичког тока, као и на местима цезуре, и то након више пута узастопно отпеваног унисона на финалису, што илуструје и следећи одломак из примера број 1:



Није уочена правилност у погледу поделе гласова, али је честа појава да извођач који почиње песму креира секундни сазвук „спуштањем” на хипофиналис. Овај сазвук јавља се вероватно као последица поступног кретања мелодије наниже (у каденцирајућим одсецима), али и као потврда финалиса –

тоналног тежишта. Посебну важност за саме извођаче, певаче и певачице, има управо однос између гласа солисте и групе која га (је) прати. Свим осталим музичким компонентама – мелодијској, формалној, мелопоетској, сазвучној, певачи претпостављају артикулацију, то јест, сливеност и тембровску уједначеност гласова, о чему сведочи исказ: „Певамо како он почиње“ (певачи групе *Штаваљ*, интервју, новембар 2008). Сходно већ реченом, за певаче са Пештера важно је да солиста буде добар, сигуран певач, али његова улога није посебно истакнута; далеко је важније да се постигне сагласје у ‘боји’ гласа између њега/ње и групе. То потврђују и бројни искази саговорника са терена: „На славама нема солисте, нема доминантног певача!“, или: „Онај који води и почиње песму помало се и одмара док други прихвате песму“ (певачи групе *Штаваљ*, интервју, новембар 2008).

Имајући у виду да се ради о хетерофоној традицији, многи казивачи не перципирају ову певачку праксу као двогласну, већ сматрају да се ради о *истогласју* (В. Попадић, интервју, Буђево, 22.07.2016). Овај термин је у вези са вокалном традицијом Пештера користио етномузиколог Петар Вукосављевић, осамдесетих година 20. века. У, за сада, јединој публикованој етномузиколошкој студији која је за предмет имала проучавање традиционалне музичке праксе Пештера, Вукосављевић је представио две стотине двадесет (220) нотних примера, од којих су 210 транскрипције вокалне, а 10 вокално-инструменталне праксе (певање уз гусле, уз деф и уз тамбуру). Ову збирку прати и краћи текст у коме аутор покушава да објасни нека од суштинских, онтолошких питања која се тичу аутохтоности и самосвојности пештерског музичког наслеђа, међу којима и његове сазвучне особине. Подела на *једногласје*, *истогласје* и *двогласје* извршена је према „врстама музичког извођења“ (Вукосављевић 1984: 13). Према Вукосављевићевом тумачењу, једногласје је, заправо, солистичко певање, певање једне особе (Исто: 11). Исти аутор је дефинисао истогласје као вокално музичко извођење које „се јавља у облику истогласног кретања од првог до последњег тона попевке, што је прави – основни облик“ (Исто: нотни пример бр. 61) и „у варијантама са секундним завршетком, а то је већ прелазни облик према двогласју“ (Исто: 13). Наводећи, даље, да истогласје остварују углавном два певача која дуго заједно певају, Вукосављевић оправдава сам назив чињеницом

да „поред извођачко-техничке подударности, ова врста музичког извођења подразумева и истоветну боју гласова (истакла А.П.)“ (Исто: 13). Двогласје Вукосављевић дефинише кроз однос водећег и пратећег гласа, те предлаже одређену типизацију према времену, месту и начину наступања секундних сазвука, наводећи да је овакво груписање последица „нарочитости овог, пештерско-сјеничког, горштачког двогласја” (Исто: 14). Вукосављевић не одређује прецизно да ли је истогласје део, (под)врста двогласа или не, указујући да су за то неопходна даља проучавања ове вокалне праксе (Исто: 14). Могуће је да је његова запитаност о овој појави имала образложење, између осталог, и у чињеници да је он не именује хетерофонијом као одређеним сазвучним концептом.

Издавањем *штаваљског, дежевског и гусињског* гласа, Вукосављевић је покушао да одреди мелопоетске парадигме пештерске вокалне традиције али приликом сопствених теренских истраживања, а посебно у селу Штаваљ, нисам наишла на потврду овакве поделе у пракси. Независно од тога, ова његова кратка студија, која истиче у први план управо важност вокалног израза Пештера, артикулационих и стилских карактеристика, вредна је и незаобилазна полазна тачка у бављењу музичком традицијом овог простора.

Могућност да се песме подвргну приказу у софтверу доноси претпоставке о тембровским својствима ових извођења. Наиме, код групног певања ове врсте неколико звучних извора – појединачни гласови већег броја певача – звуче једновремено. Одабир спектралног приказа мелодијског опсега у самом софтверу аутоматски је подешен тако да маркира и у први план истиче најистакнутије фреквенције у датом тренутку. Како је музички ток својим највећим делом једногласан, у тути сегменту се појачавају основне фреквенције сваког отпеваног тона, па се, из тог разлога, први аликвотни тон/аликвот (хармоник, парцијал)<sup>52</sup> визуелно истиче као фреквенција са највећим акустичким потенцијалом, док основна фреквенција (фундаментал) готово ишчезава. Ова појава је честа у

---

<sup>52</sup> У физици (акустика), електроакустици и електротехници аликвотни тонови се називају још и хармоницима и парцијалним тоновима (парцијалима). Видети: Andelković 1995 55; Miljković, Vjelić, Šumarac Pavlović, Protić 2018: 88. Будући да је у музици и наукама о музици термин који се најчешће употребљава *аликвоти* и у овој тези ће бити задржан тај принцип.

софтверима за визуализацију звука, с обзиром на то да су они засновани на Фуријеовој трансформацији (видети фусноту 39 у трећем поглављу).

У примерима ИМ1а подгрупе читав мелодијски ток проистиче искључиво из тонског потенцијала интонационог језгра  $f^l - g^l - as^l$ . Уколико би се издвојио само нотни запис, такво извођење би деловало веома сведено, без могућности истицања фактора динамизације постигнутих ангажованом извођачком артикулацијом:

**Илустрација бр. 12:** комплетна транскрипција песме *Весели се домаћине* на финалис  $g^1$  (пример бр. 4).

♩ = cca 68

♩ = cca 58

Ве - се - ли се до - ма - ћи - не и - маш гос - те

ој, ми - ли - не, ве - се - ли се до - ма - ћи - не

и - маш гос - те од ми - ли - не.

Током иницијалног преслушавања аудио записа стиче се утисак да се ради о карактеристичном интензитету и начину извођења. Ипак, приликом пажљивог

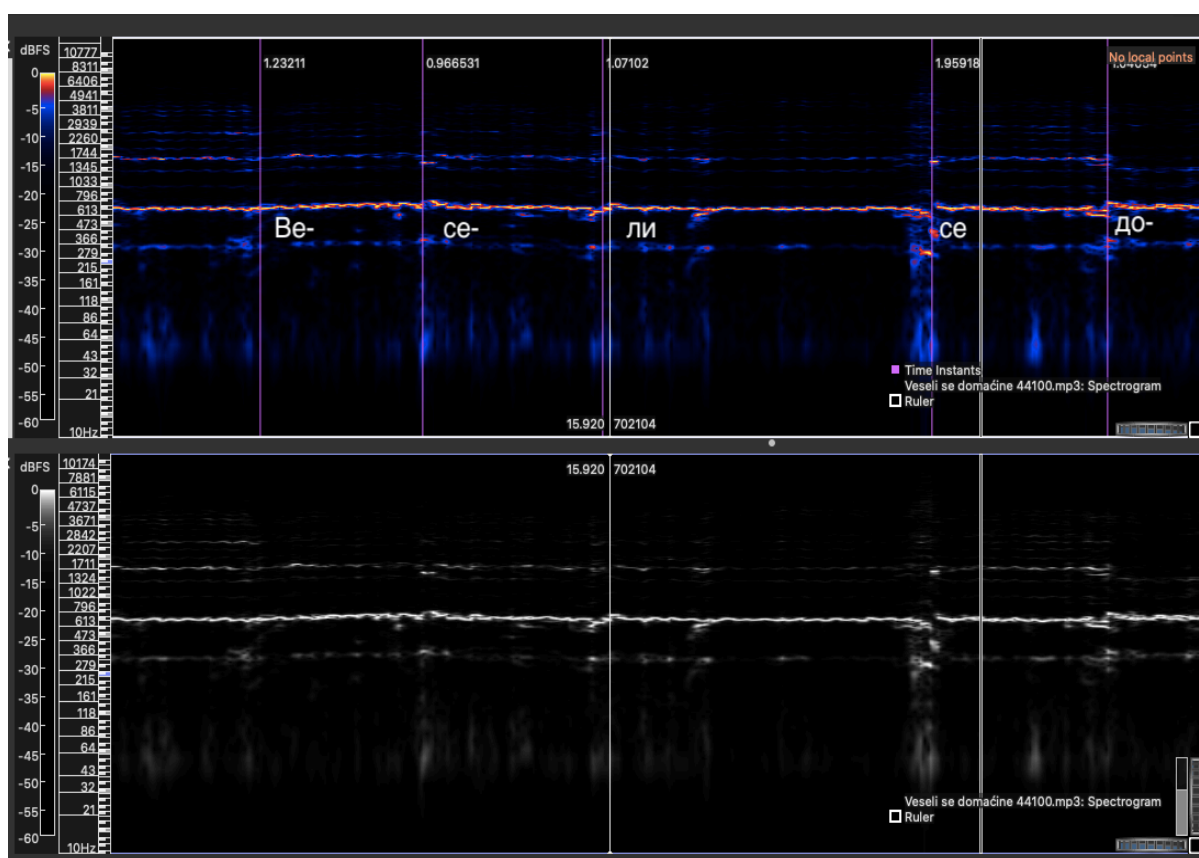
слушања, посебан степен напетости и интензитета тона,<sup>53</sup> као и специфично обликовање комплетног вокалног тракта у својству резонатора, чине да ово певање звучи посебно. Анализом у софтверу Соник вижуралајзер сагледане су све артикулационе, а кључно тембровске особености, које није било могуће приказати и анализирати искључиво методом транскрипције и мелопоеетске анализе. Спектралној анализи посебно су подвргнута места у музичком току за која је слушањем процењено да поседују висок степен звучне засићености, у погледу интензитета певања и тембровског потенцијала. Таква места, такозвани агогички застанци, потцртана су дужим нотним вредностима, и јављају се на различитим местима у зависности од интонационе инваријанте којој припадају. У песмама ове подгрупе агогички застанак је на трећем певаном слогу сваког стиха унутар осмерачког дистиха који сачињава мелострофу, што је, уједно, и тон са најдужим трајањем, па су посебно сагледаване спектралне карактеристике тог места. Како се за време првог певаног стиха група певача прикључује солисти у различитим моментима, издвојено је посматран дуго држани тон у другом певаном стиху.

**Илустрација бр. 13:** одломак песме бр. 4 *Весели се домаћине*, место агогичког продужетка, певани слогови 1 – 4 у оквиру поновљеног дистиха.



<sup>53</sup> Посебно илустративне у овом смислу су речи Миљојка Јелића из пештерског села Штаваљ: „Овде ти је циљ да се што јаче запева, да тројица кад запевају – гасе лампу!” (М. Јелић, интервју, новембар, 2008).

**Илустрација бр. 14:** спектрални приказ одломка песме бр. 4 *Весели се домаћине*, у Sonic Visualizer софтверу, певани слогови 1- 5, агогички продужетак на трећем певаном слогу *ли* (други део мелострофе, понављање дистиха). Приказани су спектрограм вршне фреквенције (енг. Peak Frequency Spectrogram) у горњој половини слике и уобичајени спектрограм у доњој половини слике. На хоризонталној оси је видљиво трајање певаних слогова 1-5 у секундама, док је на вертикалној оси исказан фреквенцијски опсег у Hz, као и опсег нивоа звука у дигиталном формату одређен у децибелима у односу на пуну скалу (енг. decibels relative to full scale - dBFS).

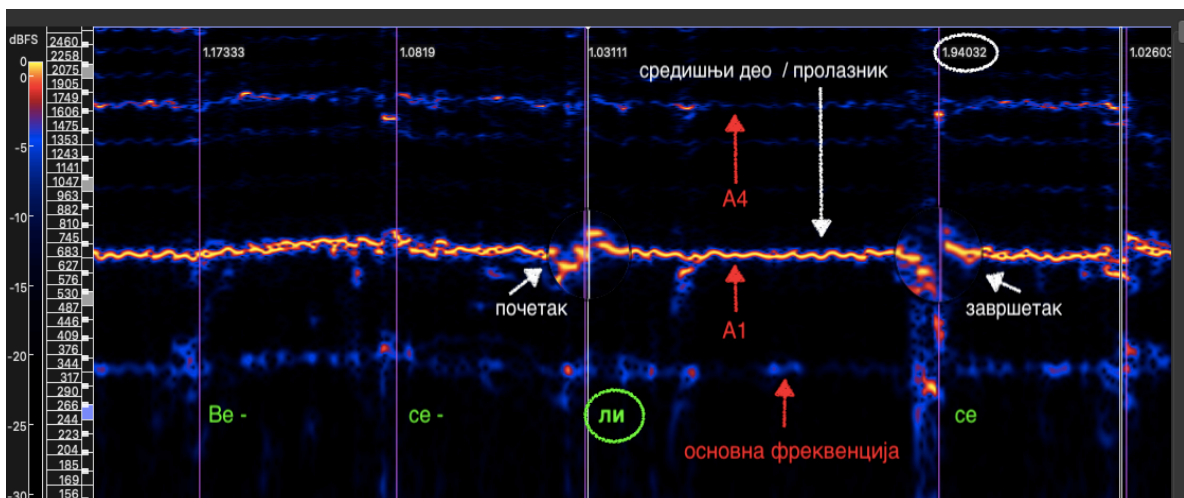


Сагледавајући темпоралну раван приметно је, дакле, да се 2. и 3. певани слогови (*се* и *ли*) изводе у нешто дужем трајању (1.03 и 1.94 секунде). Тако се трећи певани слог продужава готово двоструко у односу на просечно трајање певаних слогова у овој песми, које износи 0.98 секунди. На најдужем, трећем певаном слогу *ли* у анализираном сегменту, издвојени су и моменти почетне фазе звучног сигнала – *attack* (тренутка у ком звучни талас достиже своју највишу амплитуду), ‘стабилан’, средишњи део тона, то јест, временски интервал током



кога се успоставља стабилни ниво амплитуде звучног таласа (пролазник) – *sustain*, као и моменат ‘гашења’ – *deccay*. На следећој илустрацији дати су наведени сегменти у увећаном визуелном спектралном приказу:

**Илустрација бр. 15:** детаљни спектрални приказ трећег певаног слога примера бр. 4 са издвојеним моментима почетка (*attack*), пролазника – стабилног дела тона (*sustain*) и завршетка (*deccay*) тог тона – приказан је спектрограм мелодијског распона, (енг. *Melodic range spectrogram*).



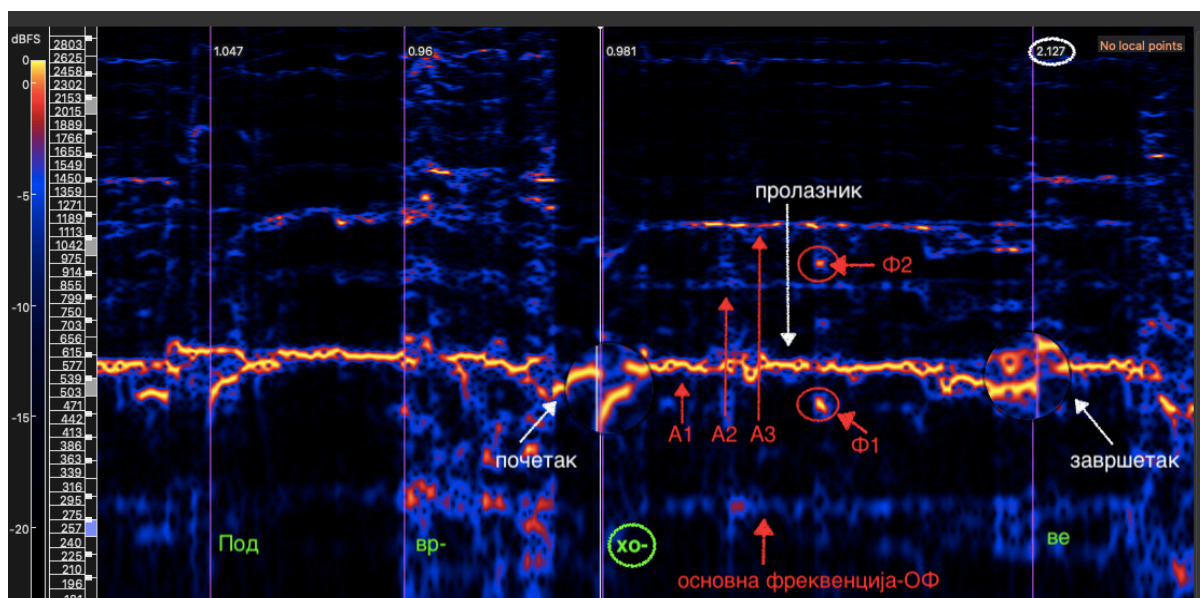
Поред темпоралних елемената на илустрацији бр. 15 налазе се и неке од основних фреквенционих одлика у звуку. Наиме, приметан је благи глисандо током отпочињања и завршетка певаног слога. У трајању (дакле у средишњем, ‘стабилном’) делу тона нема украса, те се ради о мирном делу звучања унутар овог певаног слога. Уочава се и да се управо у току његовог средишњег дела укључио још један певач, најпре под претпоставком да је узимао ваздух (благи глисандо одоздо), а који је звучно сагласје са групом убрзо постигао и уклопио се у општи тембровски ‘блок’, то јест, у *укупну тембровску мешавину*. (Alluri and Toivianen 2010: 224).

На претходним илустрацијама сагледава се и то да се готово цела песма изводи у распону од само два тона, а да је упоришна раван на тону финалис, чија је оригинална висина у овом примеру просечно 15 центи нижа од тона  $f^1$ . Будући да извођачи специфично артикулишу певане слогове (грло је стиснуто, а пева се снажно и гласно) смањује се један део резонантног простора у самом вокалном тракту, што за последицу има формирање специфичног спектралног приказа

звучања аликвотних тонова. Основна фреквенција на певаном слогу *ли* приказује се као слабија и мање видљива, док се као доминантна и највидљивија испољава фреквенциона линија првог аликвотног тона (A1). Ова појава уочава се и у другим примерима прве подгрупе ИМ1, али и у песмама осталих група, о чему ће у даљем току овог поглавља бити више речи.

Први аликвот се такође истиче као најјача фреквенција и у песми *Под врхове село што је* (пример бр. 1). На истовремено већу видљивост и трећег аликвотног тона упућује следећа илустрација:

**Илустрација бр. 16:** приказ поновљеног првог стиха певаног дистиха песме *Под врхове село што је*, пример бр. 1 (други и трећи певани слог).



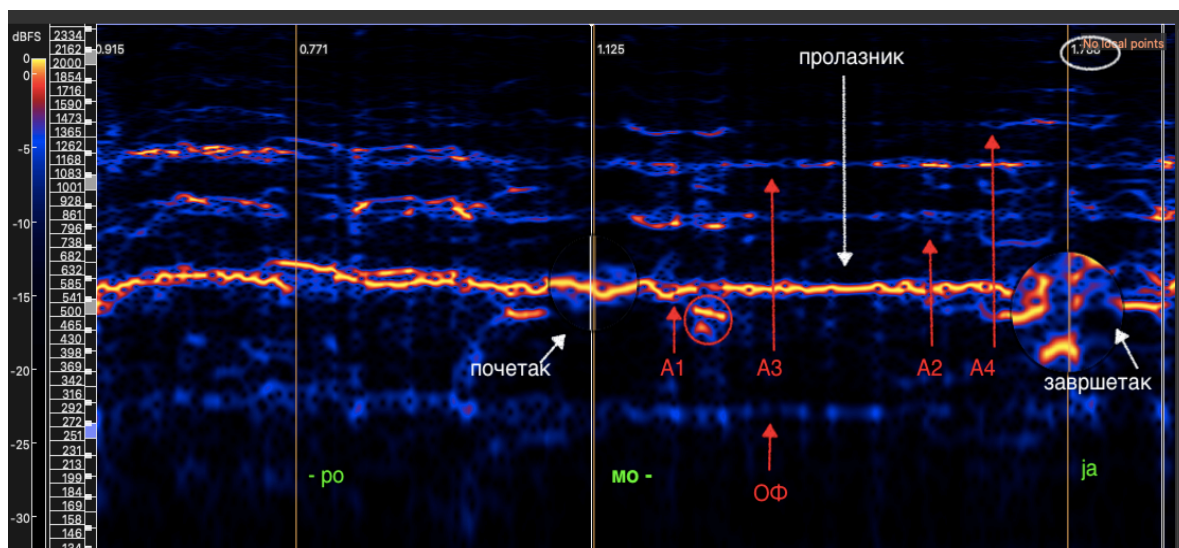
У склопу агогичког продужетка на трећем певаном слогу *хо* овог примера јављају се и први и други формант, током средишњег, стабилног дела звучања тона. На илустрацији су видљиви као две жуто-наранџасте тачке изнад основне фреквенције, у размаку мале сексте (Ф1) и изнад првог аликвотног тона (Ф2). Посебно је занимљиво да се ради о тренутку у музичком току када је изведен такозвани квоцајући тон. Овај тон неодређеног звучног квалитета не траје довољно дуго да би и сам емитовао аликвоте, већ се у визуелном приказу читава као формант – резонирајућа фреквенција чија амплитуда звучног таласа не происходи најдиректније из звучног извора (вибрирања гласних жица).

С обзиром на чињеницу да се комплетан вокални тракт непрекидно мења код свих певача, није могуће дефинисати фреквенције  $F_1$  и  $F_2$  прецизно као што је то случај у приказу аликвота који прате основну фреквенцију звучног извора на тачно одређеној удаљености.

Темпорални сегмент трећег певаног слога карактерише изузетно дуго трајање – 2.13 секунди, које је двоструко дуже од просечног трајања певаног слога – 1.06 секунди. То је омогућило и адекватно анализирање његових појединачних елемената. Издвојени су тренутак ‘напада’ и ‘гашења’ и израчуната су њихова трајања, а видљива је и структура ових сегмената. Наиме, тренутак отпочињања тона је поступан уз глисандо који претходи досезању коначне тонске висине. Отпочињање тона траје 0.157 секунде, док је завршетак нешто одсечнији и дужи – 0.176 секунди, будући да је истакнут сазвуком секунде између финалиса и хипофиналиса ( $g^l - f^l$ ). У погледу фреквенцијских одлика овог извођења, на вертикалној оси евидентно је веће присуство буке/шума, јер услови за снимање нису били оптимални, а певање се одиграло у већој просторији са више десетина особа које су непрекидно разговарале. Ипак, доминантна фреквенција се јасно издваја и мерења показују да је оригинални финалис у овој песми на тону  $d^l$  са осцилацијама од чак 30 центи.

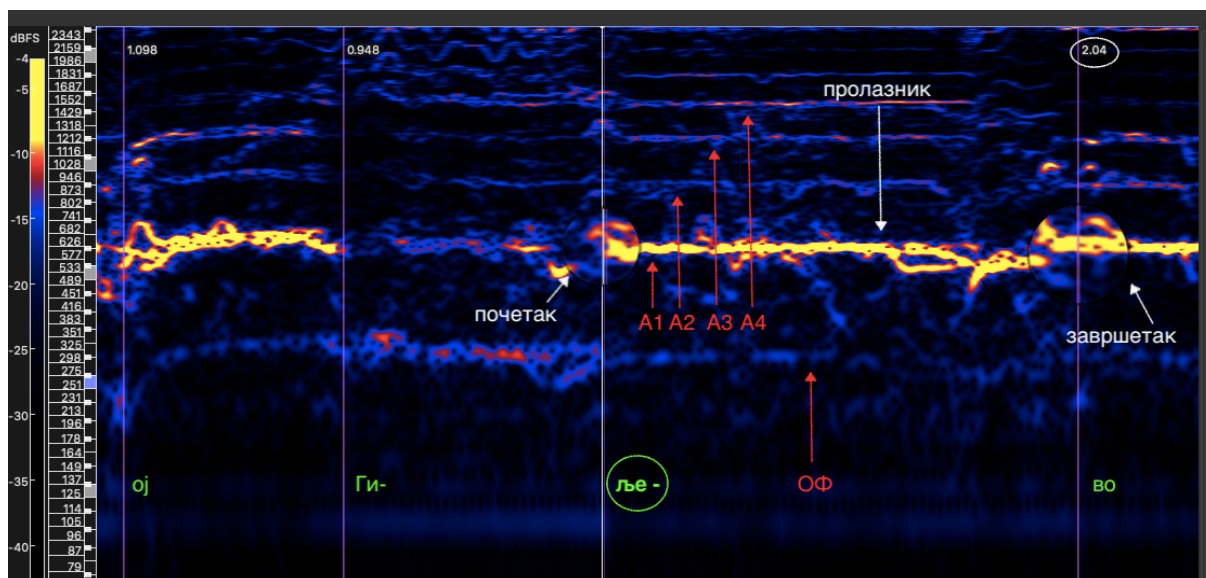
На месту анализираниог агогичког продужетка (трећи слог првог стиха - мо) у песми *Гаро моја остар’о сам* (пример бр. 3) приметна је извесна неусаглашеност у изговарању слогова текста, што се одражава и на издвојене темпоралне сегменте тона, па су тако и ‘напад’, то јест, почетак певаног слога цезуре и његов завршетак нејасно маркирани. Приликом извођења иницијалног дела анализираниог тона нису сви певачи једновремено отпочели са певањем (видљив је глисандо навише од хипофиналиса до финалиса). У финалном сегменту трајања истог тона део певача изводи хипофиналис, творећи тако секундни сазвук као маркер завршног дела трајања слога. Посебно је важно поново скренути пажњу на активацију аликвотних тонова. Поред  $A_1$ , који је наистакнутији, уочљиви су и  $A_2$ ,  $A_3$  и  $A_4$ . Визуелно издвојен као наранџаста тачка на спектралном приказу у првој трећини ‘пролазника’ је квоцајући тон интониран приближно за чисту квинту више у односу на основни тон (на илустрацији бр. 17 заокружен је црвеном линијом).

**Илустрација бр. 17:** детаљни спектрални приказ трећег певаног слога у песми *Гаро моја остар'о сам* (пример бр. 3) са издвојеним моментима почетка (*attack*) и завршетка (*decay*) тог певаног слога.



За разлику од претходних примера, у песми *Ој, Гиљево кршевита* (пример бр. 2) певани слог на месту агогичког продужетка отпочиње директно и једновремено (без глисанда карактеристичних за раније анализиране примере), али се већ наступом централног дела (пролазника) мења звучна слика овог слога. Најпре се јављају два квоцајућа звука, један за другим (маркирани црвеним тачкама у непосредној близини фреквенционе линије првог аликвотног тона). Један од певача се у глисандо покрету спушта на хипофиналис, да би потом на кратко узео ваздух и на исти начин – глисандом се придружио групи у испевавању основног тона овог слога. Том приликом се ствара упечатљив секундни сазвук.

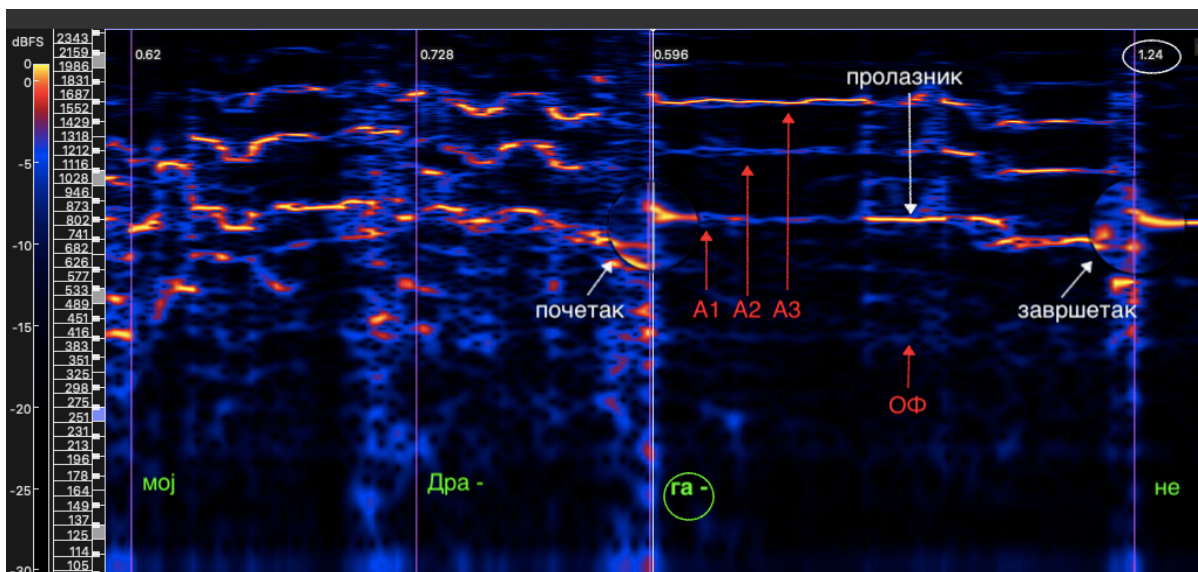
**Илустрација бр. 18:** спектрални приказ агогичког продужетка у песми *Ој, Гиљево кршевита* (пример бр. 2).



Песма која је снимљена у женском извођењу, а припада овој подгрупи је *Мој драгане, моје луче* (пример број 6). У њој доминира глас солисткиње. Иако је већина мелопоетских карактеристика готово идентична као и у мушким извођењима, одмах се запажа да је темпо знатно бржи ( $\text{♩} = \text{сса } 120$ )<sup>54</sup>, а укупно извођење, то јест, изговарање текста делује ангажованије, иако је артикулациони принцип веома сличан. Као кратак, илустративни приказ и у случају ове песме коришћен је део прве мелострофе, то јест, место агогичког продужетка на трећем певаном слогу:

<sup>54</sup> Поређењем апсолутног трајања певане мелострофе ове песме са трајањем певаних мелострофа у мушким извођењима закључује се да је она (са трајањем од 21.794 секунди) уједно и најкраћа међу примерима ове подгрупе. Илустрације ради, пример *Под врхове село што је* (пример бр.1) има најдужу мелострофу од свих песама ИМ1 – 34.678 секунди.

**Илустрација бр. 19:** спектрални приказ трећег певаног слога у поновљеном првом стиху песме *Мој драгане, моје луче* (пример бр. 6).



Моменат ‘напада’ показује да се упркос брзом темпу извођења и овде јавља благи глисандо наниже. Завршетак је директан и без глисанда, а централни део певаног слога обележен је стабилним звучањем и спуштањем на хипофиналис током последње трећине свог трајања, као што се види и на илустрацији бр. 19. Истакнута су прва три аликвота и украс у виду квоцајућег звука, што је маркирано визуелно на половини трајања певаног слога *га*, линијама плаве боје и наранџастим тачкама у фреквенцијском спектру између прва три аликвотна тона.

Након илустрованих софтверских, спектралних приказа структуре фреквенцијске и темпоралне компоненте у одабраним примерима ИМ1а, може се закључити да се у први план истичу аликвотни тонови (највећим делом прва три аликвота), као и карактеристични квоцајући звуци. Временску димензију одликују дуго држани тонови на местима агогичких продужетака са израженим особеностима отпочињања и завршавања тона, кључно глисандом.

Песме *друге подгрупе* ИМ1б чине примери од бр. 7 до бр. 17. Њихово основно обележје је иницијални силазни мелодијски покрет у поступном кретању (обично од  $b^1$  до  $g^1$ ). Овај начин изградње мелодије веома је заступљен и у Црној Гори, а један од његових репрезентата је познати напев *Ој, ђевојко, Миљана / Ој,*

*ђевојко, ђекли, ђекли* (Лајић Михајловић 2004: пример бр. 39). Примери песама заснованих на оваквим мелопоетским структурама веома су бројни у литератури, како у публикацијама које су за предмет проучавања имале подручје Пештера и Сјенице (Вукосављевић 1984: примери бр. 80, 81, 85, 87, 88, 100; Живчић 2012: примери бр. 9, 10, 11, 12, 13; Шекуларац примери бр. 12, 13, 14, 15, 16), тако и у онима из Црне Горе (Васиљевић 1963: пример бр. 372; Рашић 1999: пример бр. 10; Марјановић 2011: пример бр. 158), као и у изворима фокусираним на певање Црногораца колонизованих у Војводини (Лајић Михајловић 2004: примери бр. 38, 39, 40, 41 и 42; Ранковић 2012: 40, 41, 46, 49, 50).

У односу на описане музичке карактеристике примера прве подгрупе, другу подгрупу кључно карактеришу две појаве. Прва је проширење тонског низа – од трикордалног ка тетракордалном  $f^1$ ,  $g^1$ ,  $as^1(a^1)$ ,  $heses^1(b^1)$ , у зависности од конкретног извођења песме. Другу ‘новину’ представља унеколико другачије мелодијско структурирање, нарочито приликом извођења првог полустиха сваког певаног стиха. Може се рећи да су ове две појаве међусобно условљене. Песме које припадају овој подгрупи карактерише таласasti мелодијски покрет (за разлику од осцилаторног који је био заступљен у песмама прве подгрупе). Поред тога, честа је појава да песме отпочињу управо највишим тоном тонског низа  $heses^1(b^1)$ , па се стиче утисак да се ради о двоструко-силазном мелодијском кретању.

**Илустрација бр. 20:** одломак транскрипције песме *Ој, ђевојко, све ме чуди* (почетак), пример бр. 7.

♩ = cca 62

8 Ој, ђе - вој - ко све ме чу - ди,  
(...)

Други начин изградње мелодије у песмама ове подгрупе је да се поступним покретом у првом полустиху досегне највиши тон на почетку другог полустиха првог певаног стиха. Овим начином се формира специфична,

таласаста контура мелодије са израженим гравитирањем ка финалису у целокупном трајању мелострофе.

**Илустрација бр. 21:** одломак транскрипције песме *Сипај газда ту ракију* (пример бр. 11) – први певани стих.

♩ = сса 105

Си- пај, газ - да ту ра - ки - ју, 'о - ће

(...)

Формалне карактеристике су веома сличне као и код песама прве подгрупе. На макроформалном плану се ради четвороделној форми која је најчешће заснована на монотематском материјалу, понављаном са већим или мањим изменама:  $A A_v A_1 A_{v1}$  (примери бр. 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17). Песме ове подгрупе су такође изометричне, кључно силабичне, са четвртином (пр. бр. 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15 и 16), ређе осмином (пр. бр. 7, 9, 17), као и трајањем половина на местима мелодијских цезура:

(примери бр. 8 и 10)

(примери бр 7, 9 и 17)

(примери бр. 15 и 16)

(примери бр. 11, 12, 13 и 14)

Као што се види из ове илустрације, песме које припадају другој подгрупи карактерише поклапање агогичког застанка / продужетка – на четвртном и осмом певаном слогу (примери бр. 11, 12, 13, 14, 15, 16), или на трећем, четвртном,



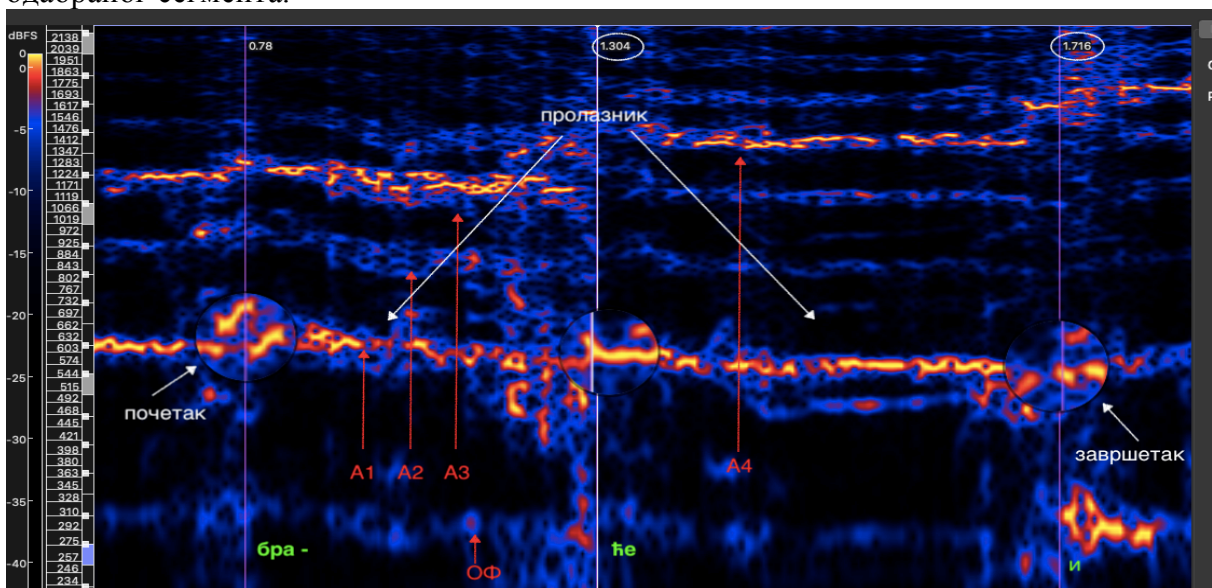
седмом и осмом певаном слогу унутар сваког стиха (примери бр. 7, 8, 9, 10 и 17) – и текстуалне цезуре. На овим местима примењена је аналитичка надградња посредством Соник вижуралајзер софтвера.

Један од специфичних примера је песма *Ево браће и јарана* (пример бр. 8), у којој су фреквенционе тембровске одлике веома истакнуте. Приметна је изразито замагљена линија основне фреквенције (и првог аликвотног тона), услед групног, интензивног певања. Овај агогички продужетак чине два певана слога текста (трећи и четврти, означени болдом):

*Е – во **бра** – **ће** и **ја** – ра – на*

Укупно трајање агогичког продужетка је 3.02 секунде. Отпочињање трећег певаног слога обележено је моментом ‘напада’, благим узлазним глисандом другог гласа, а тренутак завршетка четвртог певаног слога додатно је потцртан секундом између финалиса и хипофиналиса, која звучи готово три четвртине овог певаног слога. Трајања ‘напада’ и ‘гашења’ су веома кратка (0.034 и 0.4 секунде). Ова два певана слога текста посматрана су као целина, па се средишњи део (пролазник) остварује у оквиру њиховог трајања. Темпорална тембровска димензија је у овој песми потпуно у служби фреквенционе, која је истакнута бројним резонирајућим фреквенцијама, са посебно назначеним аликвотним тоновима (нарочито од А1 до А4).

**Илустрација бр. 22:** спектрални приказ дела мелострофе примера бр. 8 на месту агогичког продужетка на трећем и четвртном певаном слогу. Означене су темпоралне и фреквенционе одлике видљиве у приказу звучног спектра одабраног сегмента.



Међу примерима ове подгрупе занимљива је песма *Овако су наши стари* (пример бр. 9), која је изведена групно уз пратњу гусала. Овакво певање је честа појава у новијој вокалној пракси Пештераца.. Након краћег увода на инструменту, који се мелодијски формира на основу истог мотивског материјала мелострофе гуслар отпочиње песму. Инструмент удвајају деоницу гласа солисте (у једноставнијем облику), будући да је он уједно и гуслар, што потврђује и следећа илустрација:

**Илустрација бр. 23:** транскрипција песме *Овако су наши стари* (пример бр. 9) уз пратњу гусала.

↑ гусле: Бољаре

↓ ♩ = сса 90

*solo* ♩ = сса 75

8 (θ) О - ва ко су на - ши ста - ри, доб - ро пи -

♩ = сса 75

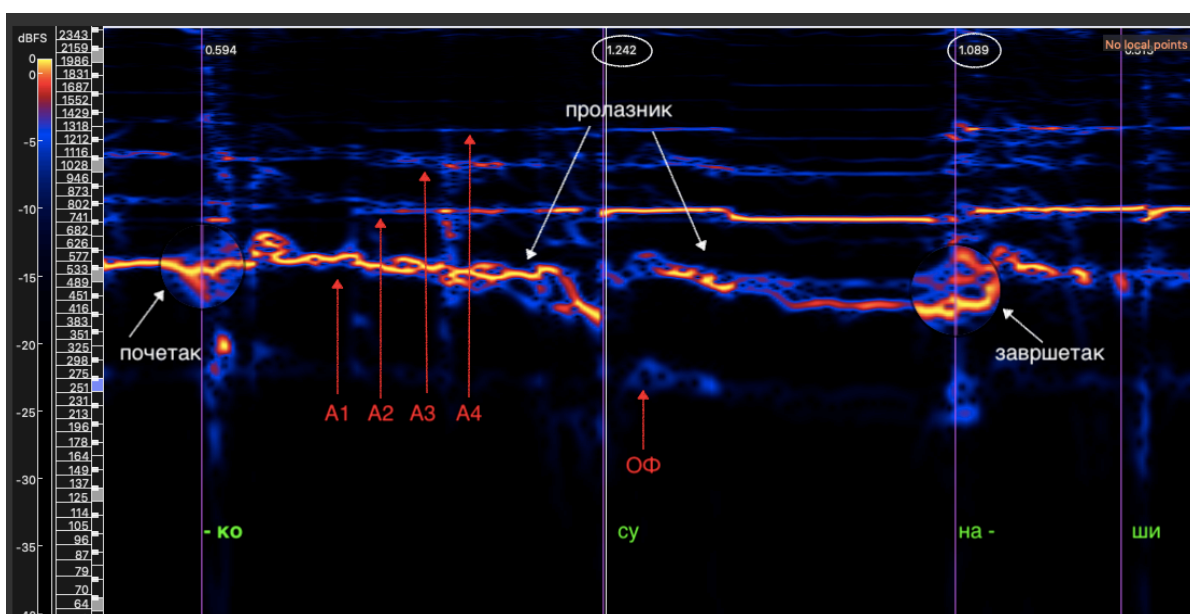
8 > *tutti* - ли. и пје - ва ли. О - ва - ко су

A1 A2 A3 A4

8 на - ши ста - ри, доб - ро пи - ли. и пје - ва - ли.

Спектрална слика овог примера је веома богата звучним дешавањима. Иако је оригинални финалис исти и за гусле и за певаче, деоница гласова визуелно је уочљива тек на висини првог, а гусала – другог аликуота. Истовремено, линија основне фреквенције, као фундаментална, готово се уопште визуелно не перципира. Тембровска структура вокалне деонице нешто је замагљенија и током оба певана слога уочавају се тренуци раздвајања првог и другог гласа у виду секундних размимоилажења (како је приказано на илустрацији бр. 24, на линији А1). На линији А2 видљива је деоница гусала, посебно на четвртом певаном слогу *су*. Темпорална раван овог сегмента одређена је превасходно трајањем у оквиру два певана слога (трећег и четвртог – *ко* и *су*). Њихово укупно трајање је 2.3 секунде. Почетак трећег певаног слога обележен је узлазним глисандом. Будући да се у њиховом трајању смењују различите тонске висине, у виду два силазна покрета ( $b^l - a^l - g^l$  на трећем и  $a^l - g^l - f^l$  на четвртом слогу), структура пролазника је таласаста и у одређеној мери неуједначена (уколико се визуелно пореде линије А1 и А2).

**Илустрација бр. 24:** део спектралног приказа песме *Овако су наши стари* (пример бр. 9) на месту агогичког продужетка у првом певаном стиху.

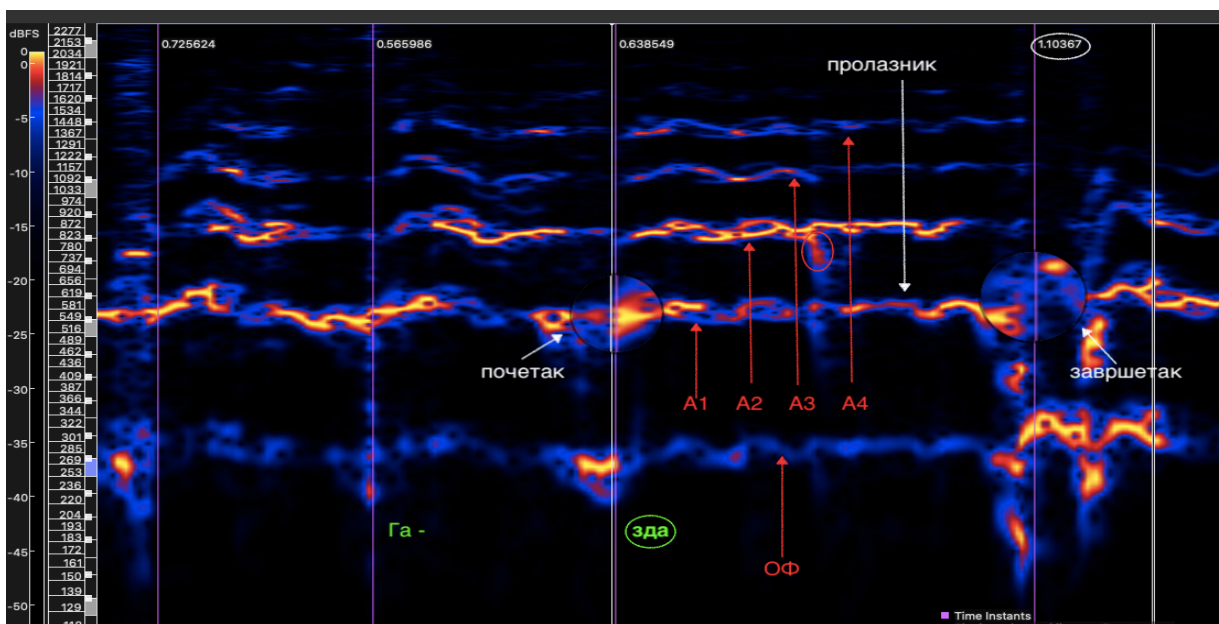


Неколико песама које припадају овој подгрупи карактерише у извесном смислу и другачији мелодијски покрет (примери бр. 11, 12, 13 и 14). Ради се о транспонувању мелодије наниже са другог полустиха првог певаног стиха на први полустих другог певаног стиха. Овим поступком обезбеђује се минимални контраст у опажању другог певаног стиха као нове тематске целине. Будући да су такве музичке особености забележене од само једне, мешовите групе извођача, намеће се претпоставка о индивидуалном извођачком ‘упису’ у инваријантни мелодијски образац, те одређеном степену импровизације. Просечно трајање певаних слогова током агогичког продужетка је око 1.2 секунде, што је краће у односу на трајања истих места у осталим песмама ИМ1б.

У погледу артикулационих (тембровских) показатеља уочљива је конзистентност у свим анализираним примерима ИМ1б. Исти темпорални и фреквенциони елементи сагледавају се и у песми *Синај газда ту ракију* (пример бр. 11), уз посебну израженост аликвота. Како се ради о мешовитој групи певача (три жене и један мушкарац), глас солисте мушкараца се јасно издваја, што је посебно видљиво на половини трајања четвртог певаног слога. У том моменту он престаје да пева (нагли глисандо наниже на средини линије А1, заокружен црвеном бојом, на илустрацији бр. 25), а то утиче на фреквенционе линије виших аликвота у виду њиховог слабљења (преласка из црвених, наранџастих и жутих нијанси у плаву). Отпочињање овог певаног слога је постигнуто глисандом, а завршетак је директан.

Конзистентност и сличност међу примерима ове подгрупе, те припадност истом ИМ, обезбеђена је, између осталог, и препознатљивим каденцијалним сегментом током испевавања другог полустиха другог певаног стиха мелострофе (илустрација бр. 26). Овај покрет од (сниженог) хиперфиналиса ка финалису карактеристика је и других интонационих модела. О њему ће надаље бити речи као својеврсној парадигми истраживаног дијалекта.

**(Илустрација бр. 25:** спектрални приказ дела прве мелострофе у песми *Синај газда ту ракију* (пример бр. 11) на месту агогичког продужетка у поновљеном првом стиху.



**Илустрација бр. 26:** одломак песме *Ој, младости што ме мину* (пример бр. 10) каденцијални део.



#### 4.3.1.1. Компарација ИМ1 са примерима из Црне Горе

Песме које су снимљене у Црној Гори (или су забележене од Црногораца у Војводини),<sup>55</sup> а које су послужиле за компарацију са примерима са Пештера у

<sup>55</sup> Као што је у претходном току рада напоменуто, песме које су анализирани у циљу компарације са пештерским прибављене су из више различитих извора, будући да су због специфичности спровођене анализе били неопходни звучни снимци, а не само транскрипције. У случају примера за компарацију са ИМ1, снимци су преузети да Јутјуба, као и из архиве ЦИРГИП *Колашин*, љубазношћу Давора Седларевића.

оквиру ИМ1, подвргнуте су истом начину и поступку анализе. На мелопоетском нивоу увиђају се многе сличности, нарочито са песмама друге подгрупе, и то на плану тонских низова, начина мелопоетског структурирања и формалних одлика.

Песма *'Оћемо ли бијела радо* (пример бр. 18) забележена је у извођењу мушке групе певача на подручју Кучких катуна на планини Комови у источној Црној Гори.<sup>56</sup> Поређење овог примера са песмама које припадају ИМ1 вршено је кључно на основу примењене спектралне анализе певаних слогова текста који чине агогички продужетак (3. и 4. певани слог) у поновљеном првом стиху (илустрација бр. 27). Уочавају се одређене разлике између ове песме забележене у Црној Гори и песама у извођењу пештерских Срба.

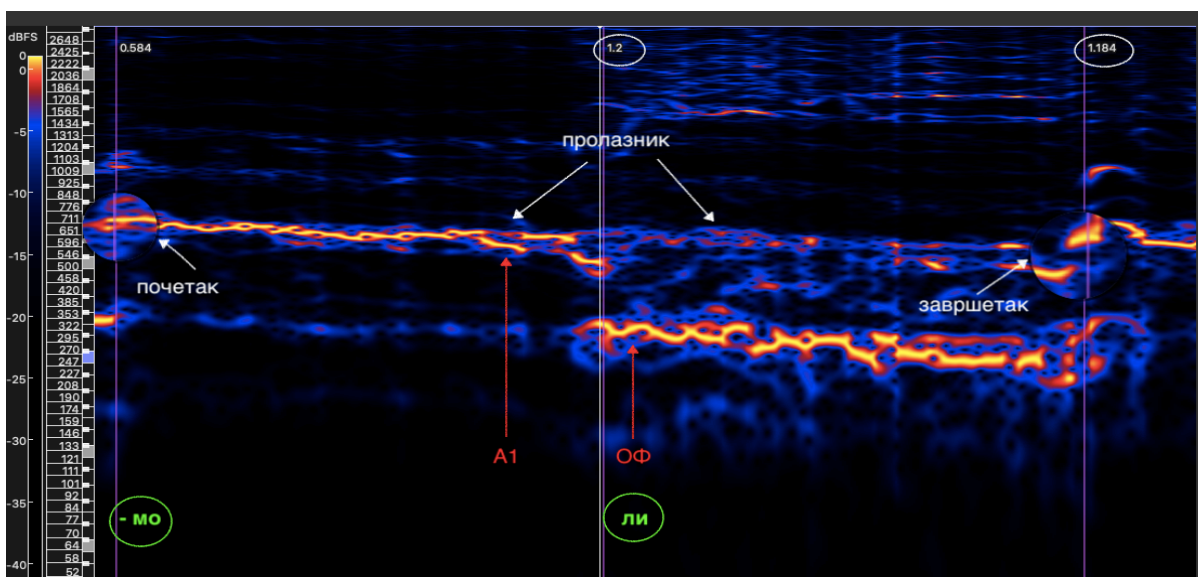
Најпре, током првог певаног слога овог сегмента *мо* евидентно је да у вертикалној фреквенционој равни аликвоти нису истакнути, изузев А1. Иако су видљиви, они су слабијег интензитета у односу на неке од песама истог ИМ изведене од стране певача са Пештера (упоредити илустрације бр. 25 и 27). Други певани слог *ли* карактерише веома нејасна фреквенцијска слика на линији ОФ (основне фреквенционе линије) која се на визуелном, спектралном приказу уочава као дебља, жута линија константно променљиве тонске висине и слабе тембровске сливености (што се опажа на основу много издвојених жутих линија). У погледу темпоралних одлика издваја се нејасни завршетак првог певаног слога, у благом глисанду наниже, што је веома чест случај и код извођача са Пештера, па се на хоризонталном нивоу артикулационе разлике на месту агогичких продужетака не могу констатовати.

---

<sup>56</sup> Веначна планина Комови у источном делу Црне Горе представља последњу планину која припада Динаридима. Више у: Миливојевић 2004.

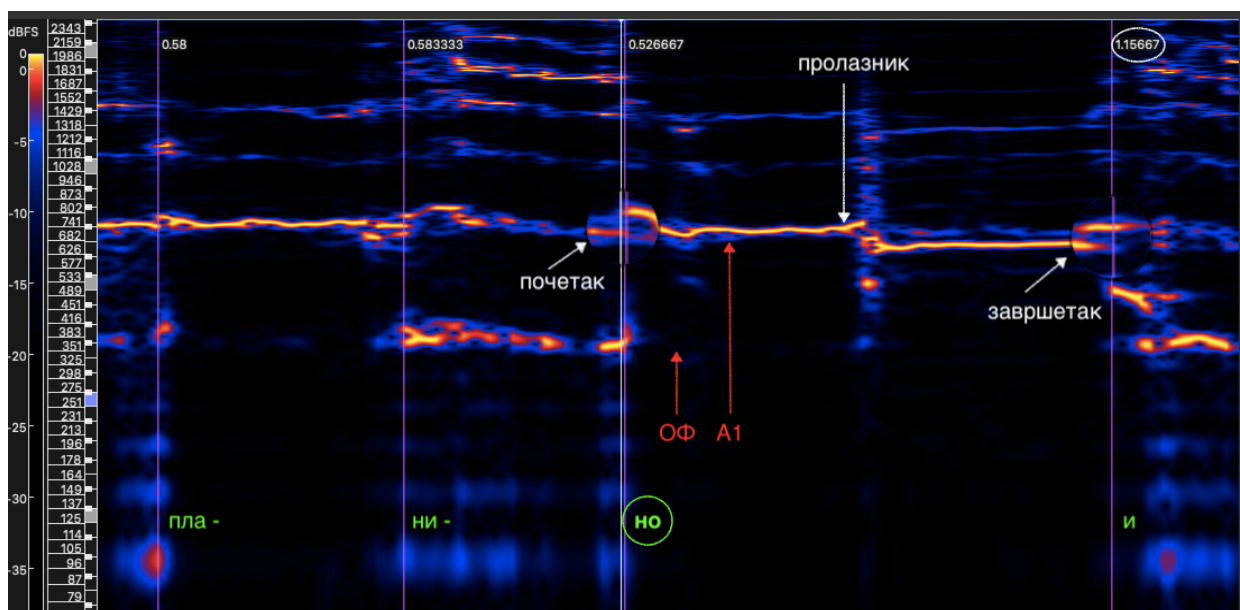
Наведени пример преузет је из видео-серијала: Црном Гором – Кучки катуни: кучки сједник, аутора Драгана Јоцовића. Емисија је доступна на: <https://www.youtube.com/watch?v=RFiSfdhrC84>

**Илустрација бр. 27:** Место агогичког продужетка у примеру *Оћемо ли бијела Радо* (пр. бр. 18) (3. и 4. певани слогови у другом извођењу првог певаног стиха).



Ипак, поједини примери из Црне Горе значајније контрастирају вокалној традицији Срба са Пештера на свим нивоима. Песма *Ој, планино и све твоје* (пример бр. 20) забележена је у месту Забрђе у североисточном делу Црне Горе, у општини Андријевица. Начин изградње мелодије ове песме, као и њено мелопоетско обликовање, у великој мери су слични песмама ИМ1б. Разлике се огледају у метроритму и темпу извођења и карактеристичним цезурама на крају сваког певаног стиха које су додатно потцртане апокопама. Апокопа, као и други видови рада се текстом који подразумевају изостављање или „гутање“ слогова, није обележје вокалне традиције пештерских Срба. Темпо извођења је знатно бржи и нема успоравања у тути сегментима, које је одлика пештерског певања. Такође, сазвучна компонента ове песме је другачија са далеко фреквентнијим присуством сазвука секунде. Поново, слабија активност и истакнутост виших аликвотних тонова евидентирана приликом анализе издвојених сегмената музичког тока на местима агогичких продужетака, јесте кључна разлика на нивоу артикулације.

**Илустрација бр 28:** Илустрација места агогичког продужетка у првом, поновљеном стиху песме *Ој, планино и све твоје* (пример бр. 20).



На основу спроведене спектралне анализе целовитих мелострофа сваке од песама из прве групе, анализе сличних примера у извођењу Црногораца, те приказаних резултата спектралне анализе агогичких продужетака неких од њих у претходном сегменту текста, у наставку ће се извршити њихово сумирање и компарација.

Раније су сагледаване карактеристике у домену певачке артикулације и тембра на местима агогичких продужетака у мелострофама на фреквенционом и темпоралном плану. На темпоралном нивоу уочљиво је најпре да су просечна укупна трајања агогичких продужетака, било да се ради о продужецима које чине један или два певана слога, дужа код пештерских песама него код компаративних примера. Уколико се ради о песмама у којима је агогички продужетак један певани слог (као код песама прве подгрупе ИМ1) онда је његово трајање у просеку око две секунде, док је код примера из Црне Горе просечно око 1.2 секунде. У случају агогичких продужетака са два певана слога, њихово трајање је око 3.1 секунду у пештерским и око 2.2 секунде у примерима изведеним од стране Црногораца. Сагледавајући резултате као и спектралне приказе дате на претходним илустрацијама на фреквенционој вертикалној равни евидентна је далеко већа активираниост прва четири аликвота (посебно А2, А3 и А4) на истим



местима у песмама са Пештера него у песмама из Црне Горе. У складу са раније предложеним моделом уочавања сличности и разлика кроз парове означених и неозначених појмова могуће је дати сумарни, табеларни приказ, који ће на најсликовитији начин приказати тембровске специфичности и на хоризонталном и на вертикалном нивоу.

Имајући у виду прегледност табеле, ознаке су дате у виду скраћеница. Тако се за категорију *време*, поткатегорије *почетак* и *завршетак* означавају словом Д за директан, Г за глисандо (уз стрелицу навише или наниже у зависности од смера глисанда), уз додатак броја 2 поред слова и/или стрелице уколико глисандо завршава у секунди. За поткатегорију *пролазник* употребљавана су слова С (за сливено) или Р (за разуђено) звучање, такође уз додатак броја 2 уколико се сазвук секунде јавља током трајања пролазника. У вертикалној категорији *фреквенција* за поткатегорију *ОФ* (*основна фреквенција*) користе се словне ознаке Ј (јасна) или З (замагљена, слабије видљива). Аликвотни тонови од 1 до 4, за које је утврђено да су најчешће видљиви приликом анализе носе ознаке А (активан) или П (пасиван). Уколико је било која компонента изузетно наглашена или истакнута, у табели је представљена подвучено. На примеру табеле за групу песама која припада првом евидентираном интонационом моделу, овако изгледају резултати за ИМ1:

**Табела 2:** обједињене артикулационо-тембровске карактеристике на местима агогичких продужетака у песмама прве групе у извођењу Срба са Пештера.<sup>57</sup>

Назив песме (број у Прилогу 2)	ПЕШТЕР ИМ1							
	време			фреквенција				
	почетак	пролазник	завршетак	ОФ	А1	А2	А3	А4
<i>Весели се, домаћине (4)</i>	Г ↑	С	Г ↓	З	А	П	П	А
<i>Под врхове село што је (1)</i>	Г ↑	Р	Д 2	З	А	П	А	П
<i>Гаро моја остар'о сам (3)</i>	Г ↑	С	Д 2	З	А	А	А	А
<i>Ој, Гиљево кршевита (2)</i>	Д	Р	Д	З	А	А	А	А
<i>Мој драгане, моје луче (6)</i>	Г ↓	С	Г ↓	З	А	А	А	П
<i>Ево браће и јарана (8)</i>	Г ↑	Р	Д 2	З	А	А	А	А
<i>Овако су наши стари (9)</i>	Г ↑	Р	Д 2	З	А	А	А	А
<i>Сипај, газда ту ракију (11)</i>	Г ↑	Р	Д	Ј	А	А	А	А

**Табела 3:** обједињене артикулационо-тембровске карактеристике на местима агогичких продужетака у песмама прве групе изведених од стране Црногораца (видети Легенду уз Табелу 1, фуснота бр. 57).

Назив песме (број у Прилогу 2)	ЦРНА ГОРА ИМ1							
	време			фреквенција				
	почетак	пролазник	завршетак	ОФ	А1	А2	А3	А4
<i>'Оћемо ли бјела Радо (18)</i>	Г ↑	Р	Г ↓ 2	Ј	А	П	П	П
<i>Ој, планино и све твоје (20)</i>	Г ↓	С	Д 2	З	А	П	П	П

<sup>57</sup> Легенда уз табелу 1:

ОФ – основна фреквенција; А1 (А2, А3, А4) – први аликут, други аликут, трећи аликут...; З – замагљено; Ј – јасно; А – активно; П – пасивно; Г – глисандо; Г ↑ - глисандо навише, Г ↓ - глисандо наниже, Г2 – глисандо који се завршава секундним сазвуком, а стрелица одређује смер; Д – директно; Д2 – директан завршетак у сазвуку секунде; С – сливено; Р – разуђено.

- уколико је било која ознака у табели дата подвучено то значи да је посебно истакнута.

#### 4.3.2. Други интонациони модел – ИМ2

Друга група песама примарно је карактеристична због типа рада са текстом, који подразумева инверзно излагање и понављање симетрично осмерачког једностиха (VIII: 4, 4). Инверзија певаног текста, то јест, „излагање стиха у обрнутом редоследу његових чланака” (Големовић 2019: 79), јесте појава уобичајена за српску традиционалну вокалну праксу, а присутна је у „нашим најзаступљенијим метричким врстама, симетричном VIII-ерцу и X-ерцу” (Радиновић 2011: 237). У музичкој традицији каква је пештерска, за коју рад са текстом није карактеристичан, овакав тип извођења представља посебну занимљивост. Током извођења излаже се најпре други чланак стиха, а потом цело осмерачки стих у правилном редоследу, да би се исто поновило још једном:

*Пусто доба, ој, младости пусто доба,  
пусто доба, ој младости пусто доба!* (пример бр. 25)

У погледу жанровског одређења, све песме које припадају овом моделу могу се окарактерисати као *песме опште намене*, са најчешће љубавном тематиком, како је раније већ истицано. Увек присутан, могло би се рећи и вечни мотив љубави према родном месту и лепотама родног краја, постоји и у овој групи песама пештерских Срба:

*Горо, горо, ој, зелена горо, горо,  
горо, горо, ој, зелена горо, горо.* (пример бр. 23)

Или:

*Село моје, ој, Бољаре, село моје  
село моје, ој, Бољаре, село моје.* (пример бр. 24)

Иако малобројније у односу на песме које припадају ИМ1, и песме из друге групе веома су популарне и карактеристичне за територију Пештера, а појединачне звучне конкретизације могу се дијахронијски пратити од средине осамдесетих година 20. века. Два примера се налазе и у збирци Петра Вукосављевића (Вукосављевић 1984: примери бр. 89 и 130). Три песме које

припадају ИМ2 забележене су и у мастер раду ауторке 2012. године, а на основу добијених аматерских снимака насталих у периоду између 1975. и 1980. (Живчић 2012: примери бр. 48, 49 и 50).

Овај начин мелопоеетског структурирања окарактерисан је као један од инваријантних образаца и у традиционалном музичком наслеђу Црногораца и Херцеговаца у Војводини (видети: Лајић Михајловић 2004: примери бр. 10 и 53; Ранковић 2012: примери бр. 36, 37, 38 и 72). Изналажење неких од звучних снимака наведених примера омогућило је поређење са пештерским песмама које припадају ИМ2 на најдиректнији начин.<sup>58</sup> На основу увида и у ове примере, али и у доступну литературу раније објављиваних збирки песама са територије Санцака и из Црне Горе (при чему се, пре свих, имају у виду зборници Миодрага Васиљевића који садрже највећи број записа из ових предела; Васиљевић 1953, 1965), може се закључити да су песме друге групе присутне на просторима Пештера и Црне Горе у дужем временском периоду. У Васиљевићевој збирци мелодија из Санцака записане су и песме у асиметричном десетерцу (X:4,6) са излагањем стиха, а онда његовим инверзним понављањем (Васиљевић 1953: примери бр. 30<sup>б</sup>, 367<sup>б</sup>). У зборнику песама из Црне Горе налазе се примери са симетрично осмерачким стихом у виду такозване *обрнуте инверзије* (Golemović 1990: 7; Васиљевић 1965: примери бр. 496, 552, 556), што је присутно и у песмама са Пештера. Поред карактеристичног текстуалног (поетског) поступка инверзије, парадигматски ниво обележава и специфично мелопоеетско обликовање са метроритмичким структурирањем, које се може остваривати на два начина, о чему ће, надаље, бити више речи.

Концепт соло-тути резултира хетерофоном фактуром песама. Тренутак у коме се соло певачу прикључује група није строго одређен. Ипак, због инверзног излагања текста може се установити правилност почетног излагања читавог певаног стиха од стране солисте (како би се разумео текст у потпуности) и прикључивања групе певача током његовог понављања у инверзији. У појединим ситуацијама група се придружује солисти на почетку другог полустиха у иницијалном излагању. У пракси се често дешава да се сви певачи не прикључују солисти једновремено, већ сукцесивно. Овај поступак видљив је у песми *Ој*,

---

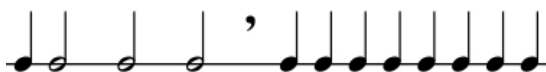
<sup>58</sup> За уступање личних теренских снимака посебно сам захвална Сањи Ранковић.

*ђевојко, ружо бјела* (пример бр. 28). Након што је солиста отпевао стих у инверзији, први певач из групе (П1) прикључује се на половини речи *ружо* (на шестом певаном слогу); други певач (П2) – на наредном слогу (седми певани слог, почетак речи *бјела*); остали певачи – при понављању инверзног стиха:

СОЛО  
 ↓  
*Ружо бјела, ој ђевојко, ружо бјела,*  
 П1 П2  
 ↓ ↓  
 ТУТИ  
 ↓  
*ружо бјела, ој ђевојко, ружо бјела.*

Такав поступак, уобичајен током неформалних извођења, јесте својеврсни спецификум истраживане музичке традиције.

Већ поменуто метроритмичко структурирање напева из ове групе карактерише јединица четвртине на којој почивају певани слогови текста. Будући да је у већем делу мелодијског тока метричка пулсација изохрона, динамичност на плану метра се остварује иницијалном ритмичком фигуром у релацији краћа нотна вредност (четвртина) – дужа нотна вредност (половина, то јест, група тонова на једном певаном слогу у трајању половине), која се, аудитивно може перципирати као синкопа, мада реална трајања тонова не одговарају тој фигури (примери бр. 23-26). Овим поступком се додатно потцртава инверзија стиха, јер се у том тренутку достиже и највиши тон тонског низа песме (примери од 23 до 26). Наведену правилност могуће је установити тек током понављања инверзног једностиха, будући да се током првог извођења, посебно у соло деоници, метроритмичка слика тек успоставља. На основу реченог конструише се први од два инваријантна метроритмичка модела у песмама ове групе:



Моменат агогичког продужетка, као посебно место у музичком току када је могуће најјасније уочити и чути артикулационо нијансирање, јесте други певани слог поновљеног другог полустиха у инверзији, с обзиром да се до тог момента у мелострофи звучање групе певача “стабилизује”, те устали, па је ефекат тембровског бојења најупечатљивији (у примерима бр. 23 - 26).

У другом случају, песма почиње инверзно, али са истоветним начином метроритмичког обликовања другог полустиха као у полукаденцијалним, то јест, каденцијалним деловима (видети примере бр. 27 и 28).



Занимљиво је и да су ове две песме изведене групно уз гусле, па се поставља питање да ли је овакво уједначено извођење (непрекидно низање четвртинских јединица) последица певања уз инструменталну пратњу. Наиме, треба имати у виду да у примеру бр. 24, иако исте вокално-инструменталне фактуре, изостаје изохрона метроритмичка пулсација. Због поменуте (уједначене) метроритмичке и мелопоетске организације музичког тока, тренутак агогичког продужетка није јасно маркиран дужим трајањем тона / тонова. Зато је за детаљнију софтверску проверу у обзир узет трећи певани слог поновљеног првог полустиха, будући да се тада досеже највиши тон у песми, као и да је звучна засићеност у том тренутку најизраженија.

На плану макроформе, песме ове групе су дводелне (инверзно излагање једностиха и његово понављање) – А А<sub>1</sub>. Ипак, због инверзије текста на нижем хијерархијском нивоу формалног обликовања уочава се троделност, заснована најчешће на контрастном, битематском материјалу.<sup>59</sup> Тако су за песме чији почетак садржи метричку фигуру која подсећа на синкопу карактеристичне три тематско-формалне целине *a*, *a<sub>v</sub>* и *b* (примери бр. 23 - 26):

А	А <sub>1</sub>
a a <sub>v</sub> b	a <sub>1</sub> a <sub>v</sub> b <sub>1</sub>
4 4 4	4 4 4

Сличан мотивски материјал поседују и примери са изохроном метричком пулсацијом (примери бр. 27 и 28):

А	А <sub>1</sub>
a b a <sub>v</sub>	a b a <sub>1</sub>
4 4 4	4 4 4

<sup>59</sup> Употребом термина *контрастни* материјал жели се истаћи да су у случају песама које припадају ИМ2, али и иначе песмама Срба са Пештера, битематизам и/или политематизам у музичком смислу веома ретки. Чак и када се нека целина, најчешће певани полустих, означи новим словом у формалној схеми, заправо је реч о минимално контрастном музичком материјалу, којег је, ради прецизних формалних одређења, потребно адекватно означити.

Иако је унутрашње формално структурирање у песмама ИМ2 групе троделно, ипак се као основна форма перципира дводел – макроформа која је иманентна не само овој групи песама, већ уопште вокалном дијалекту пештерских Срба.

Тонски низ у песмама ове групе, као и у случају ИМ1, развија се из тонског језгра – хипофиналиса, финалиса и (сниженог) хиперфиналиса –  $f^1$ ,  $g^1$ , ( $as^1$ )  $a^1$ , уз могуће надовезивање тона  $b^1$ . Овај највиши тон у конкретним реализацијама често се бележи као  $b^1$  уз одговарајућу дијакритичку ознаку или, чак, као *heses* (видети примере бр. 24 и 25). Формирање мелопоеетске целине (у виду мелострофе), као и мелодијско структурирање, одражавају дубљу везу са метроритмичком компонентом. Песме које почињу карактеристичном ритмичком фигуром (краћа нотна вредност – дужа нотна вредност) обележава иницијални покрет навише, скоком (пример бр. 23) или поступно (примери бр. 24, 25) у кулминациони тон (инверзно изложени други полустих).

**Илустрација бр. 29:** сегмент примера бр. 23.

$\text{♩} = \text{cca } 86$

Go - ro, go - - ro oј, ze - le - na

go - ro, go - ro (...)

У случају примера бр. 27 и 28, изведених уз гусле, мелострофа се формира од два различита мелодијска мотива. Занимљиво је да стих отпочиње истим мотивом којим се и завршава, а који карактерише покрет наниже од хиперфиналиса ка финалису. Солисти започињу певање глисандом од хипофиналиса до хиперфиналиса (у маниру гусларске праксе), што не утиче битније на мелодију (примери бр. 27 и 28). Приликом извођења првог полустиха у уобичајеном редоследу поступним покретом достиже се највиши тон ( $b^1$ ) са накнадним повратком мелодије на финалис.

Илустрација бр. 30: сегмент примера бр 28.

$\text{♩} = \text{сса } 60$   
*solo*  
 (a) ру - жо бе - ла ој, ђе - вој - ко ру - жо *tutti*  
 Г.

бје - ла ру - жо бје - ла ој, ђе - вој - ко  
 Г.

(...)

Колемљивост хиперфиналиса је карактеристична за пештерску вокалну традицију уопште, али се посебно уочава у песмама ове групе. У поступном силазном кретању (најчешће у полукаденцијалним и каденцијалним сегментима), хиперфиналис тежи ка снижавању, образујући интервал мале секунде са финалисом. У узлазном кретању са повишавањем хиперфиналиса остварује се удаљеност за велику секунду од финалиса (видети илустрацију бр. 30). Ова појава, иако својствена вокалној традицији Срба са Пештера, није обележје само музичке праксе овог подручја. О томе сведочи и констатација Димитрија Големовића да је за српско традиционално певање карактеристична интонативна нестабилност тонова изнад финалиса, те да у том смислу они „представљају својеврсне критичне тонове“ (Големовић 2019: 63).

Описани начини обликовања мелодије у песмама ове групе упућују на одређене мелодијске и метроритмичке закономерности, као поступака у



остваривању музичког динамизма. Због карактеристичне фигуре на почетку мелострофе (краћи ненаглашен први слог – дужи наглашен други слог), секундни покрет навише делује као скок. Таква својеврсна „ритмичка формула“ (Големовић 2019: 59) може се сматрати обележјем овог интонационог модела (видети илустрације бр. 31 и 32). Двоструко-силазни мелодијски покрет који се опажа као секвенца представља, такође, истакнут „композициони“ поступак у обликовању ИМ2.

**Илустрација бр. 31:** сегмент примера бр. 24 – секвентно поновљени силазни мотив.



У другом случају, у извођењу две песме уз пратњу гусала (примери бр. 27 и 28) почетни и завршни мелодијски мотив је особен, до крајности поједностављен, јер почива на изохроним метричким јединицама (четвртине), док је мелодијски покрет сведен на однос хиперфиналис – финалис.

**Илустрација бр. 32:** сегмент примера бр. 28 – илустрација основног мелодијског покрета: хиперфиналис-финалис.



Овај мотив, који у поетској структури симетричног осмерца чини један полустих, карактеристичан је не само за песме које припадају ИМ2, већ и за целокупни вокални израз Срба са Пештера. Другим речима, исти мотив се јавља и у песмама ИМ1 (ИМ1а се и базира на овом мелоритмичком клишеу), а, као што ће се видети у даљем току рада, типичан је и за ИМ3.

Поред изложених посебности које су уочене након мелопоетске анализе песама ИМ2, јављају се и артикулационо-тембровске карактеристике које се аудитивно најбоље перципирају на местима структурних тежишта – агогичких

продужетака. Тон(ови) агогичког продужетка нема(ју) дужа трајања као у песмама ИМ1. У примерима који поседују специфични ритмички мотив на почетку (перципиран као синкопа) управо ће то место бити подвргнуто спектралној анализи (други слог инверзно поновљеног полустиха), нпр:

*се – ло мо је, ој, Бо – ља – ре се – ло мо – је.*

Код песама уз пратњу гусала са „основним“ почетним мотивом (четири узастопне четвртинске јединице од којих је само прва на хиперфиналису, док су преостале три на финалису), за софтверску анализу узет је сегмент музичког тока са достизањем највишег тона низа (видети обележено место на илустрацији бр. 30) на трећем слогу првог полустиха поновљеног стиха, нпр:

*Ру – жо бје – ла ој, ће – вој – ко, ру – жо бје – ла.*

Као и у претходној групи песама, и у песмама ИМ2 управо се на оваквим местима најјасније аудитивно перципирају артикулационе посебности које се уочавају, пре свега, као специфична тембровска бојења. Осим тога, карактеристике у погледу начина мелодијског, то јест, тонског структурирања, које се могу маркирати као још једна специфичност вокалног наслеђа Пештера, пажљивије су уочене на оваквим местима. Тон који се узима за анализу је највиши тон низа, обележен у транскрипцијама као  $b^1$  или  $heses^1$ , а готово увек уз дијакритичке ознаке за нешто ниже звучање од записаног. Након његовог достизања у свим извођењима следи поступно кретање наниже до финалиса у сливеном, легато, а веома често и глисандо покрету. На таквим местима у вокалним деоницама уочљиво је да су односи међу тоновима знатно мањи чак и од полустепена, поготово на релацији  $a/as^1$  и  $b/heses^1$ .

У музичкој традицији која почива на нетемперованим тонским структурама, говор о тонским низовима (као и интервалским односима међу тоновима) треба схватити условно. Иако се они именују у складу са лествичним, дур-мол системом успостављеним у уметничкој музици, важно је напоменути да се тонске структуре на којима се заснива музички израз Срба са Пештера (као и осталих крајева у Србији, па и музици других народа; Девих 1997:222) реализују тако да су односи међу тоновима увек ужи него што је то случај у дванаесттонском темперованом систему.

Још током седамдесетих и осамдесетих година 20. века, приликом истраживања музичке традиције Пештера, етномузиколог Петар Вукосављевић је уочио да је тонски систем традиционалне музике на Пештеру, као и генерално у Србији, посебан, па је у својим радовима говорио о „микроинтервалским сазвучјима“. Вршивши мерења тон-генератором, Вукосављевић је утврдио да су односи међу тоновима, а посебно вишим тоновима тонских низова (од хиперфиналиса навише), ужи него у уобичајеној дур-мол лествици, те да су у већини случајева мањи од полустепена. У студији која и носи назив *Микроинтервалска сазвучја*, он је, подстакнут оваквим резултатима тонских мерења, предложио и посебан начин записивања, такозвано „графисање микроинтервалских сазвучја“ (Вукосављевић 1989: 188). Такав метод нотације није никада био системски примењиван у пракси српских етномузиколога, чак га ни сам Вукосављевић није доследно користио, иако се за његову примену веома залагао. Стварање и „читање“ оваквих транскрипција захтевало би посебну обученост и знатно већи простор графичког представљања.<sup>60</sup> Коришћењем софтвера и мерењем одређених параметара (као и у случају ИМ1) неке Вукосављевићеве претпоставке могу се потврдити, иако не са стопостотном сигурношћу у исправност таквих закључака, јер су, нажалост, његови теренски звучни снимци остали недоступни. Другим речима, једина анализирана звучна грађа потиче са теренских истраживања ауторке овог рада, као и од сарадника на терену.<sup>61</sup>

Песму *Ој, зелена горо, горо* (пример бр. 23) карактерише ритмичка фигура синкопе на почетку, чиме се наглашава други слог инверзно изложеног другог полустиха. Будући да се једностих у инверзији и понавља, анализи је подвргнут такав наглашени слог у групном извођењу.

У погледу вертикалне фреквенцијске димензије најпре се уочава линија првог аликвота – приказана јарко жутом бојом. Као и у случају песама из претходне групе, линија основне фреквенције готово је невидљива на

---

<sup>60</sup> У наведеном Вукосављевићевом раду, од укупно 55 страница више од половине заузимају транскрипције (графике). Видети: Петар, Вукосављевић. 1989. „Микроинтервалска сазвучја“, *Гласник етнографског музеја*, књ. 52-23: 185-240.

<sup>61</sup> Комплетан корпус теренских и звучних снимака са Пештера као и сви извори наведени су у другом поглављу (странице 33-35)

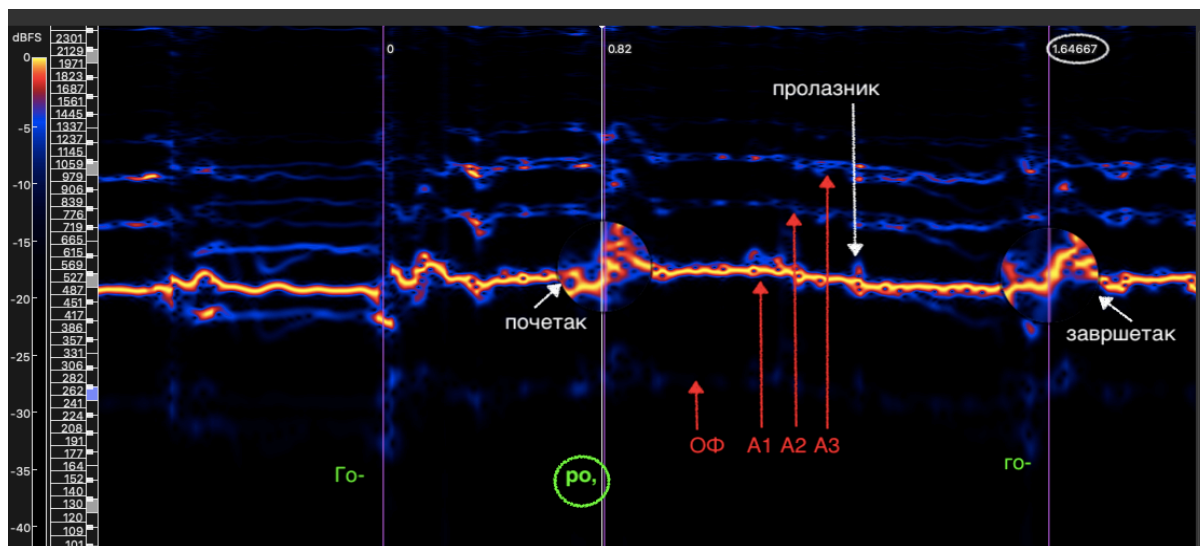
спектралном приказу. Све релевантне особености звука визуелно се читавају са линије која приказује први аликвотни тон – А1. Важна одлика укупне тембровске мешавине видљива на линији А1 јесте њена „замагљеност“, што је очигледно на илустрацији бр. 33 (жута линија је нешто шира са постепеним прелазом ка наранџастој, а затим – светло плавој). Јасно се издвајају и други и трећи аликвотни тон (А2 и А3), који конзистентно прате основну фреквенцијску нит. У конкретном примеру занимљиво је да се структура као и неке веома важне карактеристике пештерског двогласног (хетерофоног) певања боље могу уочити спектралним приказима виших аликвота (А2 и А3), чиме њихове фреквенције јасно раздвајају деонице гласова. О овој појави је било речи и током анализе песама из групе ИМ1, а она је у вези чињеницом да песму изводи велики број певача.<sup>62</sup> Различитости у фреквенцијској линији аудио сигнала, које су последица неједначених боја гласова певача, неће бити уочене као „грешка“ нити као певање на другој тонској висини, већ ће се управо на нивоу тембра испољити као нешто замагљенија линија на основној фреквенцији са широм спектралном омотницом (енг. *spectral envelope*) (McAdams 2019a: 27).

У погледу темпоралних одлика издвојеног места агогичког продужетка најпре се уочава изразито дуго трајање певаног слога *po* – 1.65 секунди. Централни део тог певаног слога (пролазник) одликује се веома сливеним, скоро глисандо кретањем наниже од највишег тона до финалиса. Тренутак наступања овог слога (почетак тона, *attack*) изведен је глисандом навише (видети овај сегмент на илустрацији бр. 33). Завршетак тона на певаном слогу *po* (*decay*) је обележен глисандом наниже али са секундним „излазом“ (светло плава линија која се одваја од основне фреквенције и постепено бледи). Овај пример је посебно драгоцен с обзиром на бројност певача, и могућности детаљнијег увида у артикулационо-тембровске особености у односу на остале далеко чешће ситуације снимања мањег броја певача на терену.

---

<sup>62</sup> У конкретном примеру песме *Ој зелена горо, горо*, (пример бр. 23) претпоставка је да је песму певало више од четири певача који се виде на теренском видео-снимку.

**Иллустрација бр. 33:** део песме *Ој, зелена горо, горо*, (пример бр. 23) – спектрални приказ артикулационих особености на месту агогичког продужетка.

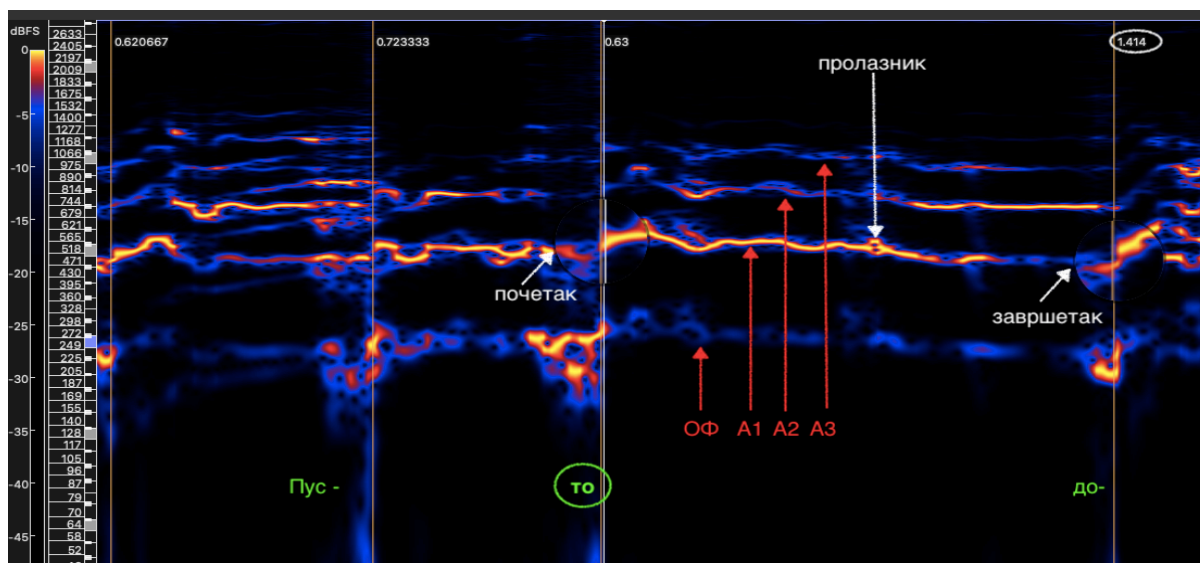


Још једна мешовита група (три певачице и један певач) извела је две песме као реализације мелопоетске парадигме ИМ2. Песме *Ој, младости пусто доба* и *Мала моја цвеће росно* (примери бр. 24 и 25) карактеристичне су посебно због извођачке слободe и аутентичног, особеног стила мушког певача – солисте, чији глас се јасно одваја од осталих, што је веома изражено у тренутку агогичког продужетка на другом певаном слогу другог полустиха (место које је посебно анализирано).

У примеру бр. 25 (илустрација бр. 34) јасно се уочавају размимоилажења између гласа солисте и пратећих женских гласова (сваки глас се опажа као засебан). Такође, пред крај последњег дела певаног слога *то* када певач који води песму прекине тон, нестаје и линија основне фреквенције и А1, док, у исто време, линија А2 остаје видљива и не опажа се потпуни прекид звучања. Претпоставка је да је у овом случају то последица мешовитог састава певачке групе и чињенице да у том делу тона остају да звуче само женски гласови. Зато је тембр потпуно измењен 'губљењем' певачевог гласа, што сведочи о његовој доминацији – кључно на нивоу артикулације извођења. Чак се и орнаменти које изводи солиста јасније уочавају овде, поготово у иницијалним сегментима певаног слога *то*. Укупно трајање другог певаног слога је 1.41 секунду. Почетак овог тона је одређен је глисандом навише на који се надовезује пралтрилер на тону *b<sup>1</sup>*.

Централни део тона је у свом целокупном трајању обележен сливеним покретом наниже до тона финалис. У самом завршетку тона који је директан (звучање на висини  $g^1$  се прекида без глисанда) учествују искључиво женски гласови.

**Илустрација бр. 34:** сегмент из примера бр. 25. На слици се види издвојени део рада у софтверу са приказаним певаним другим слогом другог полустиха *то*. Приказане су фреквенционе и темпоралне одлике анализираниог певаног слога.



Иста група певача извела је и песму – *Мала моја цвеће росно* (пример бр. 26). Она је издвојена због веома „речите“ илустрације импровизовања водећег певача (што се, такође, од стране Срба са Пештера сматра посебним естетским квалитетом у извођењу и показатељем завидног певачког умећа). Солиста почиње песму у знатно бржем темпу и са другачијом мелодијском и ритмичком организацијом иницијалног музичког мотива:

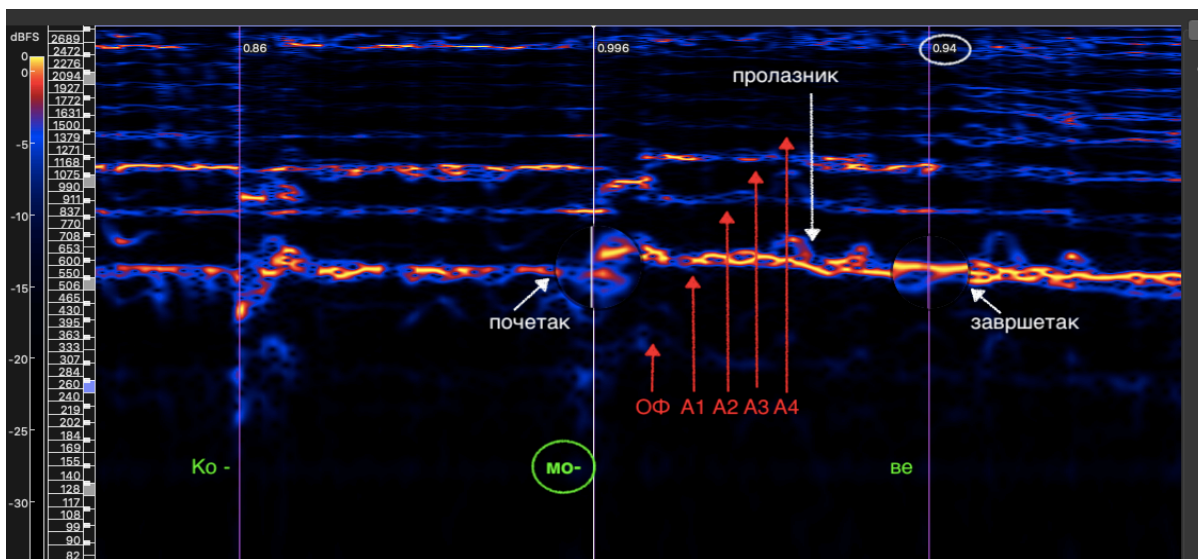


Сви остали параметри спектралне анализе овог напева у највећој мери су слични са резултатима до којих се дошло и у анализи претходне песме (пример бр. 25 / илустрација бр. 34).

Као што је већ речено, међу забележеним песмама које припадају ИМ2 налазе се и две изведене уз пратњу гусала. Примери *Је л' се она зелен' јела* и *Ој, ђевојко, ружо бјела* (примери бр. 27 и 28), због унеколико различите мелопоетске организације у односу на до сада представљене примере, другачије су третирани у погледу одабира места за спектралну анализу. Тренутак агогичког продужетка, то јест, структурног тежишта је трећи слог првог полустиха у поновљеном осмерачком једностиху (видети илустрацију бр. 30). Додатно обогаћење у виду звука гусала јасно се перципира на спектралном приказу (видети илустрацију бр. 35).

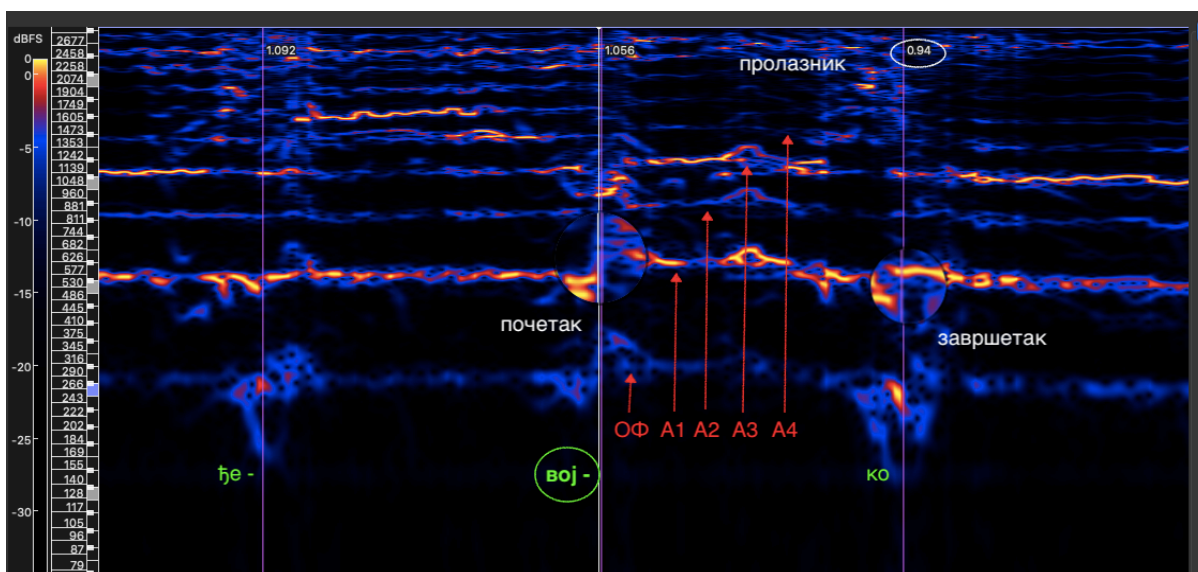
Велики број певача у примеру бр. 27 утиче на графички приказ основне фреквенције, као и А1. Јасно је да се мноштво извора звука покушава стопити у јединствену фреквенцију. Поред А1 и А2, посебно се истичу и виши аликвотни тонови – А3 и А4, као и још виши, који нису на илустрацији посебно означени. Сама фактура овог спектралног приказа је гушћа и богатија у односу на претходне. Једна од претпоставки јесте да звук гусала додатно обогаћује звучни спектар, истичући управо више аликвоте. Анализирани певани слог има трајање од скоро једне секунде – 0.94. Тренутак отпочињања тона је директан, да би се одмах потом након предудара, достигао највиши тон кратког трајања. Читав централни део звучања овог тона обележен је благим глисандом наниже до хиперфиналиса, док је завршетак тона директан, иако се опажа незнатно кашњење у изговарању слога од стране једног броја певача. Поред наведеног, посматрајући линију А1 уочава се колико је хроматски тонски низ у овој мелодији сужен (релације међу појединачним тоновима мање су од полустепена, а највиши тон је на висини између  $b^1$  и  $heses^1$ ). Томе доприноси и начин извођења, који је иако силабичан на појединим местима обележен изразитим легато кретањем мелодије.

**Илустрација бр. 35:** сегмент песме *Је л' се она зелен' јела* (пример бр. 27). На слици се види део софтверског спектралног приказа и три слога првог полустиха поновљеног једностиха прве мелострофе. Посебно је означен трећи слог „мо” са приказаним фреквенционим и темпоралним елементима (основна фреквенција – ОФ, аликвотни тонови: А1- А4, трајање, иницијални, медијални и финални сегменти анализираног певаног слога).



Веома сличан начин извођења анализираног места у музичком току уочен је и у песми *Ој, ђевојко ружо бјела* (пример бр. 28).

**Илустрација бр. 36:** сегмент песме *Ој, ђевојко, ружо бјела* (пример бр. 28). На слици је видљив део софтверског спектралног приказа и последња три слога првог полустиха у поновљеном једностиху прве мелострофе. Посебно је означен трећи слог „вој“. Назначени су и први формант и аликвотни тон чија се фреквенција меша са основном фреквенцијом мелодије гусала.





Кључна разлика између ова два примера је у чињеници да је преклапање фреквенције на којој се јављају први аликувот вокалне деонице и основна мелодијска линија гусала изражено, а звучање није на исти начин уједначено. Уопште, поредећи примере бр. 27 и 28 (илустрације 35 и 36) може се закључити да је ниво буке/шума у потоњем примеру велики (што је последица бројности певача, као и технологије снимања на терену) и то се одражава на укупну звучну, а тиме и артикулациону слику. Док је група певача остајала иста, мењао се солиста, који је уједно био и извођач на гуслама (примери бр. 27 и 28). Улога солисте се, како је већ констатовано, на Пештеру не перципира морфолошки и структурно кључном, као у неким другим деловима Србије и другачијим традиционалним вокалним облицима вишегласја. У тим ситуацијама могу се опазити разлике у домену извођачке артикулације групе, а као последица идиолекатског “уписа” певача / гуслара (о овоме ће бити речи и надаље).

#### 4.3.2.1. Компарација ИМ 2 са примерима из Црне Горе

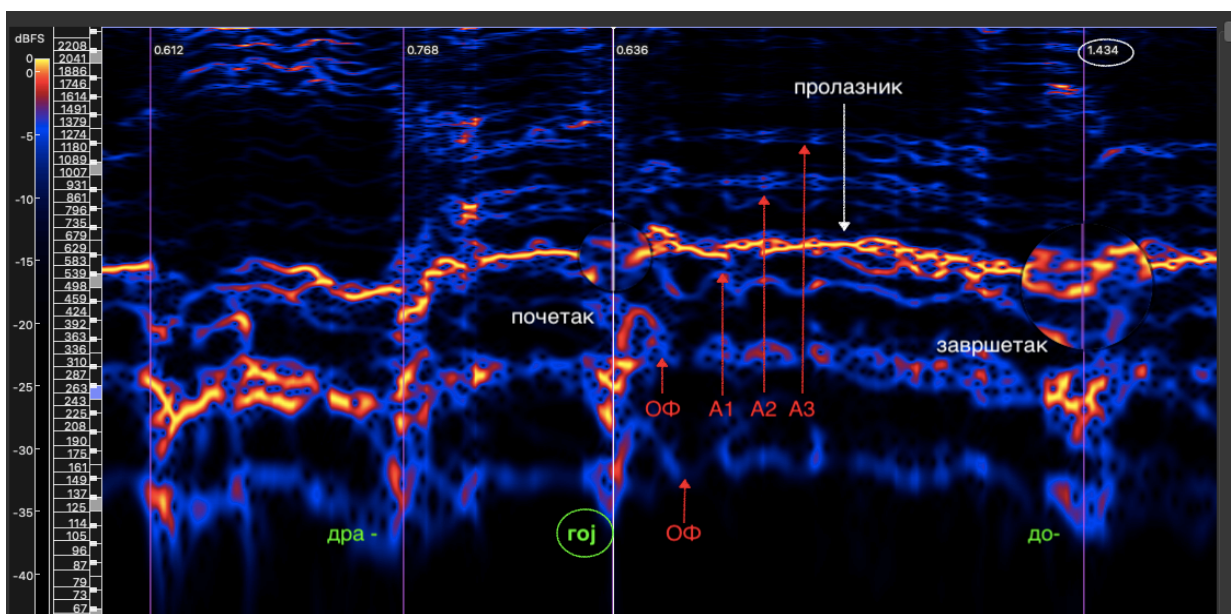
Такозвани контролни примери – песме које потичу из Црне Горе, били су бројни у случају ИМ2, с обзиром на то да је овај ИМ један од распрострањенијих у традиционалној црногорској вокалној пракси<sup>63</sup> (примери бр. 29 и 30 забележени су од колониста у Војводини; Ранковић 2012: 34, 36; примери бр. 31- 34 регистровани су од певача у Црној Гори).<sup>64</sup> Три звучна снимка конкретних реализација ИМ2 од стране певача из Црне Горе (примери бр. 32-34) послужила су као основни материјал за компарацију. Све три песме имају иницијални ритмички мотив синкопе (као и већина забележених песама са Пештера) и све су изведене без пратње гусала. Посебна занимљивост примера бр. 33 је певање за октаву ниже од стране једног дела певача, што се на спектралном приказу уочава

<sup>63</sup> Видети: Golemović 1996; Лајић Михајловић 2004; Ранковић 2012.

<sup>64</sup> Примери бр. 32 и 33 потичу из емисије *Кучки катуни* (<https://www.youtube.com/watch?v=RFiSfdhrC84&t=995s>), док је звучни пример бр. 34 добијен љубазношћу Давора Седларевића из збирке теренских снимака ЦИРТИП „Колашин” из Црне Горе.

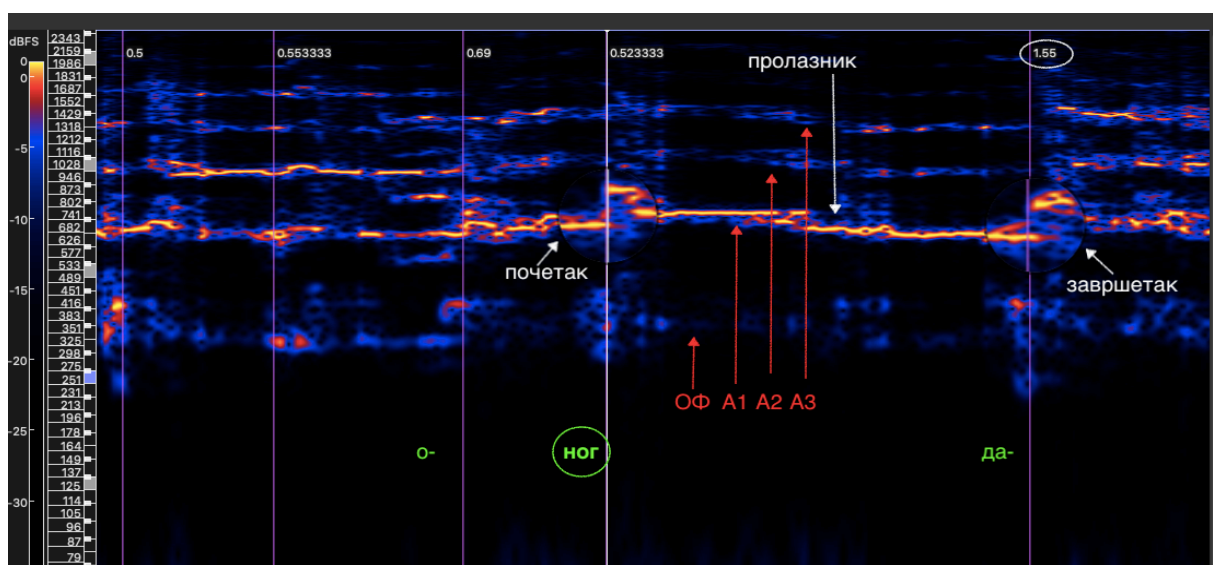
кроз постојање две линије основне фреквенције, при чему се виша поклапа са првим аликвотним тоном ниже ОФ. Уопштено гледано, читав визуелни приказ овог примера делује „густо” са богатим звучним дешавањима (илустрација бр. 37), примарно услед чињенице да га је извео заиста велики број певача, те да су звучни извори многоструки. За разлику од песама са Пештера које су до сада анализирани у оквиру групе ИМ2, ова песма (пример 33) нема у истој мери активираних више аликвотних тонова. Изузетно замагљене линије и основних фреквенција, али и аликвотних тонова, онемогућавају јасније сагледавање њихове структуре. Временска релација анализираних агогичког продужетка је окарактерисана дугим трајањем ( 1.5 секунди). Почетак и завршетак овог певаног слога одређени су глисандом (навише на почетку и наниже на крају), а његов средишњи део је изузетно нестабилан и разуђен (видети илустрацију бр. 37) уз појаву секундних и бројних других, ‘пролазних’ (случајних) сазвука. Ово се може објаснити чињеницом да је извођење песме бр. 33 било масовно, са више десетина певача, у циљу снимања телевизијске емисије, па се боље усаглашавање на нивоу артикулације и тембра није ни могло постићи.

**Илустрација бр. 37:** сегмент песме *Ој да ми је једне ноћи* (пример бр. 33). На слици су видљиви други, трећи и четврти слог првог полустиха у оквиру поновљеног једностиха. Посебно је наглашен 2. певани слог као тренутак агогичког продужетка са назначеним артикулационим и тембровским особеностима.



Песма *Знаш драгане оног дана* (примербр. 30) изведена је од стране групе жена из Сивца, које је у оквиру истраживања за своју докторску дисертацију снимила етномузиколог Сања Ранковић. У питању је исти модел мелопоетског обликовања, с тим што се јасно уочава изузетна тембровска усклађеност гласова певачица на линији првог аликовта. Иако слабије видљиви, на месту агогичког продужетка (певани слог *ног*), присутни су и виши аликовти (A2 и A3). Темпоралну компоненту карактерише дуго трајање певаног слога агогичког продужетка – 1.55 секунди, што је три пута дуже у односу на просечно трајање певаних слогова које у овом примеру износи 0.5 секунди. Тренутак започињања певаног слога је директан, док је завршетак обележен глисандом наниже.

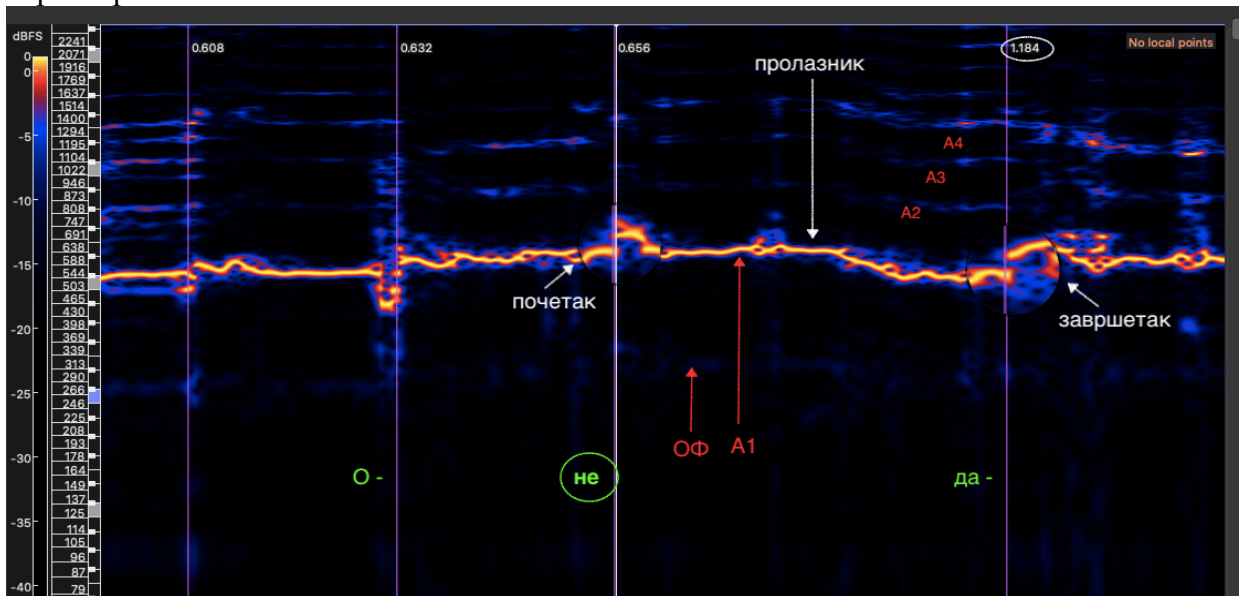
**Илустрација бр. 38:** *Знаш драгане оног дана* (пример бр. 30), спектрални приказ агогичког продужетка на 2. певаном слогу.



Према компарацији истоветних параметара, у случају треће „контролне” песме *Знаш ли, мала оне дане* (пример бр. 34) уочене су измене на тембровском нивоу, то јест, у акустичким показатељима артикулације. Овај пример забележен је у околини Берана у Црној Гори. На снимку се чује га изводе два певача, чији се гласови изузетно добро стапају. Ипак, недовољна истакнутост аликовтних тонова као резонирајућих фреквенција јасно упућује на различитости на нивоу извођачке артикулације. На илустрацији бр. 39 су мањим словима назначена места на којима се виде обриси виших аликовта (A2, A3 и A4), који су, у овом

случају, пасивни. Темпорални оквир анализираниог места агогичког продужетка је 1.2 секунде, са иницијалним моментом који карактерише глисандо наниже и директним завршетком тона.

**Илустрација бр. 39:** место агогичког продужетка у примеру бр. 34. Видљива су прва три певана слога првог полустиха у поновљеном једностиху. Посебно је обележен други слог *не*, као и његове фреквенционе и темпоралне карактеристике.



Концептуализовање изнађених артикулационо-тембровских специфичности у оквиру другог интонационог модела у песмама Срба са Пештера, а у компарацији са примерима из Црне Горе, упућује на разлике које се огледају и на нивоу мелоритмичког структурирања (видљиво кроз категорију „време”), и на нивоу извођачке артикулације (видљиво кроз категорију „фреквенција”). У складу са предложеном методом груписања уочених специфичности у парове означених и неозначених појмова, сумирани су сви резултати до којих се дошло приликом софтверске анализе и компарације. Из табеларних приказа у наставку текста евидентно је да су кључне разлике у оквиру другог интонационог модела (ИМ2) између песама са Пештера из Црне Горе настале на нивоу вертикалне фреквенцијске компоненте, уз изразитију активност виших аликвота (од А2 до А4) у песмама са Пештера. Темпорална дистинкција није кључна за примере ове групе, уз напомену да је просечно трајање певаног слога агогичких продужетака у песмама са Пештера незнатно дуже него у песмама из Црне Горе.

**Табела 4:** обједињене карактеристике на местима агогичког продужетка у песмама ИМ 2 у извођењу Срба са Пештера.<sup>65</sup>

Назив песме (број у Прилогу 2)	ПЕШТЕР ИМ2							
	време			фреквенција				
	почетак	пролазник	завршетак	ОФ	А1	А2	А3	А4
<i>Ој, зелена горо, горо (23)</i>	Г ↑	С	Г ↓ 2	З	А	П	А	П
<i>Ој, младости пусто доба (25)</i>	Г ↑	С	Д	З	А	А	А	П
<i>Је л' се она зелен' јела (27)</i>	Д	Р	Д	З	А	А	А	А
<i>Ој, ђевојко ружо бјела (28)</i>	Г ↓	Р	Г ↓ 2	З	А	А	А	А

**Табела 5:** обједињене карактеристике на местима агогичког продужетка у песмама ИМ 2 из Црне Горе.

Назив песме (број у Прилогу 2)	ЦРНА ГОРА ИМ2							
	време			фреквенција				
	почетак	пролазник	завршетак	ОФ	А1	А2	А3	А4
<i>Знаш драгане оног дана (30)</i>	Д	С	Г ↓	З	А	П	А	П
<i>Ој, да ми је једне ноћи (33)</i>	Г ↑	Р	Г ↓ 2	З	А	А	П	П
<i>Знаш ли, мала оне дане (34)</i>	Г ↓	С	Д	З	А	П	П	П

<sup>65</sup> Легенда је дата у фусноти бр. 57.

### 4.3.3. Трећи интонациони модел – ИМЗ

Група песама која припада ИМЗ окарактерисана је најпре поетском организацијом текста. Мелострофу гради осмерачки једностих специфичне поделе (VIII: 3, 2, 3). Од укупно седам примера селектованих за анализу, четири су изведена *a capella* – три од стране мушке (примери бр. 35, 38 и 39), а један од стране мешовите групе певача (пример бр. 37). Затим, две песме забележене су у солистичком извођењу (примери бр. 40 и 41), а једна од групе певача уз пратњу гусала (пример бр. 36).

У циљу компарације, послужиће примери од којих је један забележен у извођењу певачке групе „Јабука” из истоименог села у околини Пријепоља,<sup>66</sup> и други – са аудио-касете која прати публикацију Димитрија Големовића о музичкој традицији Црне Горе (Golemović 1996).

Према досадашњим подацима, ова интонациона парадигма била је, присутна у музичком изразу Срба са Пештера, иако не у великом броју песама.<sup>67</sup> У публикацијама Миодрага Васиљевића из Санцака (1953) и из Црне Горе (1965) евидентирани су конкретизације овог инваријантног обрасца, уз већу његову фреквентност на територији Црне Горе (Санцак: примери бр. 5<sup>a</sup> и 5<sup>b</sup>; Црна Гора: примери бр. 44, 103, 272, 308, 373, 417). У традиционалној вокалној пракси исељеника из Црне Горе песме овог типа, такође, су веома бројне (Golemović 1996: пример бр. 9; Марјановић 2002: пример бр. 175; Лајић Михајловић 2004: примери 45-49; Ранковић 2012: примери бр. 7 и 23).

У погледу жанровског одређења ове песме са Пештера припадају ширем, забавном репертоару са лирско-љубавном тематиком, док су оне у вокалној пракси Црногораца окарактерисане као део свадбеног обреда, то јест, његовог *празничног* дела (Лајић Михајловић 2004: 33).

---

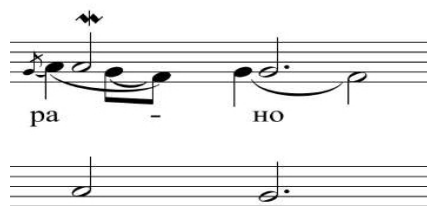
<sup>66</sup> Аудио материјал са Летње уметничке школе Универзитета уметности, у Пријепољу 2014. године, љубазно ми је уступила Сања Радиновић на чему јој искрено захваљујем.

<sup>67</sup> У збирци Петра Вукосављевића налазе се примери који припадају ИМЗ (Вукосављевић 1984, примери бр. 68, 117); у мастер раду ауторке, од забележене седамдесет четири мелодије само једна носи обележје ИМЗ (Живчић 2012; пример бр. 74); у дипломском раду Марије Шекуларац јављају четири нотна примера карактеристична за ову групу песама (Шекуларац 2013: примери бр. 21-25).

Музичка реализација одвија се на два начина који се разликују само у свом првом делу, те су и тумачени као конкретизације једног истог инваријантног обрасца. Мелопоетско обликовање почива на истом принципу, са понављањем прва три слога једностиха а затим и репетицијом читавог једностиха:

*Ој, моја, ој, моја, ружо румена,  
ој, моја, ој, моја, ружо румена.*

У погледу сазвучне компоненте и песме ИМЗ групе карактерише хетерофонија. Повремени секундни сазвуци (између финалиса и хипофиналиса) дешавају се често, и то на местима полустиховних цезура, као и у полукаденцијалним и каденцијалним деловима песама. Сазвук секунде кога образују финалис и хиперфиналис јавља се у моментима музичког тока као “пролазни”, - при поступном кретању мелодије, као што се види на наредној илустрацији (сегмент примера бр. 36):



Ритмичке вредности у оквиру којих се може остварити сазвук секунде су најчешће четвртина, осмина и ретко половина ноте. Наведени пример одликује благо таласаста мелодија на почетку, ритмички мотив синкопе и кретање од финалиса ка хиперфиналису. Надаље се мелодијски ток поступно спушта од највишег тона низа до финалиса у четвртинским вредностима. Током наредна два слога метроритмичке јединице се аугментирају, изнова у релацији хиперфиналис – финалис, уз карактеристични завршни покрет четвртинских вредности  $as^l - g^l$  који води у финални сазвук финалис – хипофиналис.

**Илустрација бр. 40:** сегмент примера бр. 36 као илустрација мелопоетског обликовања.

♩ = cca 96

*solo*

Што си се што си се

*tutti*

ра - но

Г.

раз - ви - ла

Песме ове групе које су другачије обликоване у свом првом делу (током излагања и понављања прва три слога текста – примери бр. 40, соло, 38 и 39 , групно мушко *a capella* извођење) показују сличност са начином мелопоетског структурирања црногорских воклних облика, поготово у контексту свадбеног обреда.<sup>68</sup> Мелодијски ток је обележен иницијалним, двоструко-силазним покретом у четвртинским нотним вредностима, од највишег тона тонског низа  $b^1$  до финалиса, након чега се мелодија обликује на претходно описан начин.

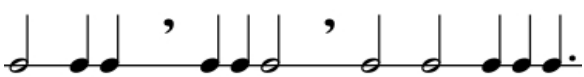
**Илустрација бр. 41:** сегмент примера бр. 40 као илустрација мелопоетског обликовања.

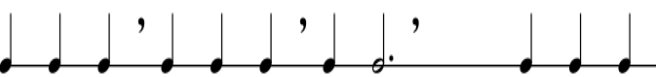
за - пје - вај по - пје - вај си - ви со - ко - ле. (И!)

<sup>68</sup> Најтипичнија песма *Ђевојко, златна јабуко* забележена је на територији читаве Црне Горе, али и код исељеника у Војводини (Васиљевић 1953: пример 5а; Васиљевић 1965: примери 308, 373; Golemović 1996, пример бр. 9; Лајић Михајловић 2004: пример 45; Ранковић 2012: пример 7).



У основи ИМЗ се налазе два метроритмичка модела:

1.  (примери бр. 35, 36 и 37)

2.  (примери бр. 38, 39 и 40)

Начин формалне организације на макронивоу идентичан поступку у ИМ2 – излагање подразумева понављање једностиха монотематског карактера и образовање музичке целине А А<sub>1</sub>. Будући да постоји (минималан) рад са текстом у виду понављања првог чланка певаног стиха, у основи тросложне поетске целине је музички микро четвородел. Начин мелопоетског обликовања певаног стиха одређује његову унутрашњу структуру (у примерима бр. 35, 36 и 37):

А	А <sub>1</sub>
а а <sub>v</sub> а <sub>1</sub> а <sub>2</sub> .	а а <sub>v</sub> а <sub>1</sub> а <sub>2</sub>
3 3 2 3	3 3 2 3

Нешто другачије микроформално структурирање присутно је у примерима бр. 38, 39 и 40:

А	А <sub>1</sub>
а а а <sub>1</sub> а <sub>2</sub>	а а а <sub>1</sub> а <sub>2</sub>
3 3 2 3	3 3 2 3

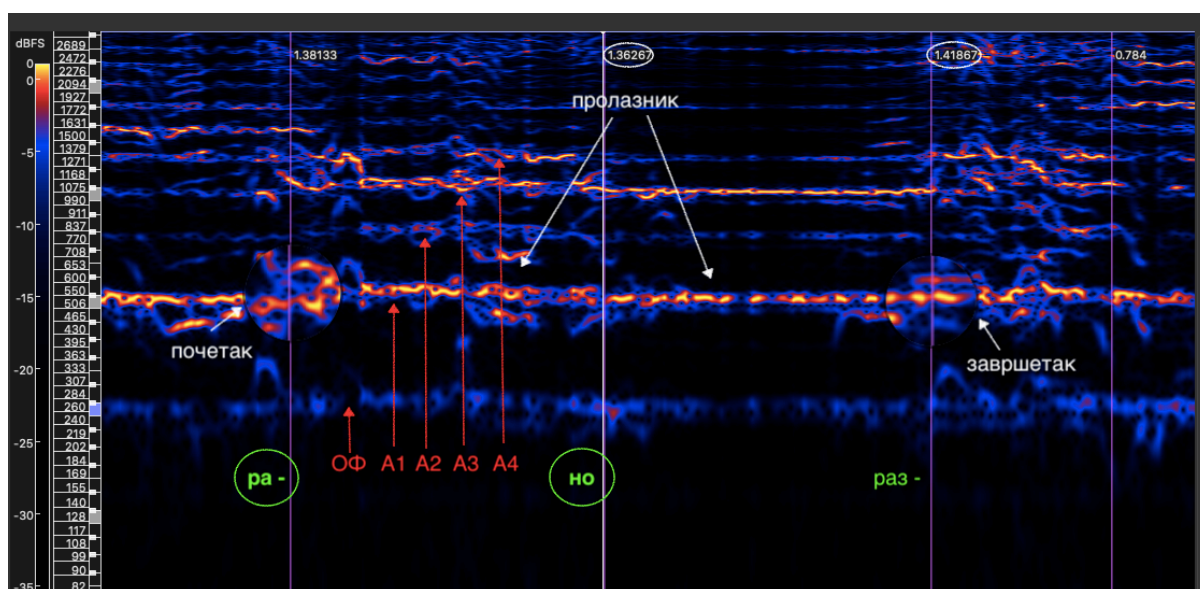
Тонски низ у песмама ове групе је хроматски:  $f^{\flat} g^{\flat} a s^{\flat} a^{\flat} b^{\flat}$ . Важно је напоменути да се ради о нетемперованом тонском низу са размацима међу тоновима који су најчешће мањи од полустепена, што је у транскрипцијама исказано дијакритичким знацима, а у спектралним приказима видљиво на основу читавања фреквенције.

Карактеристични мелоритмички мотиви остварују кохерентну и препознатљиву музичку целину у виду конкретизације интонационог модела посебним начином синтагматског низања. Тачке спајања (и/или раздвајања) музичког тока на мање сегменте су места агогичких продужетака, која су у песмама ове групе посебно назначена дужим трајањем тона/тонова, а највише њих кореспондира са тросложном метричком поделом стиха, то јест, са стиховним цезурама на трећем, петом и осмом слогу стиха. Агогички застанак у музичком смислу се јавља на четвртном и петом певаном слогу од понављања

првог чланка стиха (у песмама бр. 35, 36 и 37), или само на петом у истом поступку рада са текстом (у примерима бр. 38, 39 и 40). У потоњем случају евидентно је потпуно поклапање текстуалне и мелодијске цезуре. Као што је то био случај и у до сада анализираним групама песама, и овде ће се у обзир за спектралну анализу узимати места агогичких застанака у другом делу мелострофе (током понављања певаног стиха од стране групе певача).

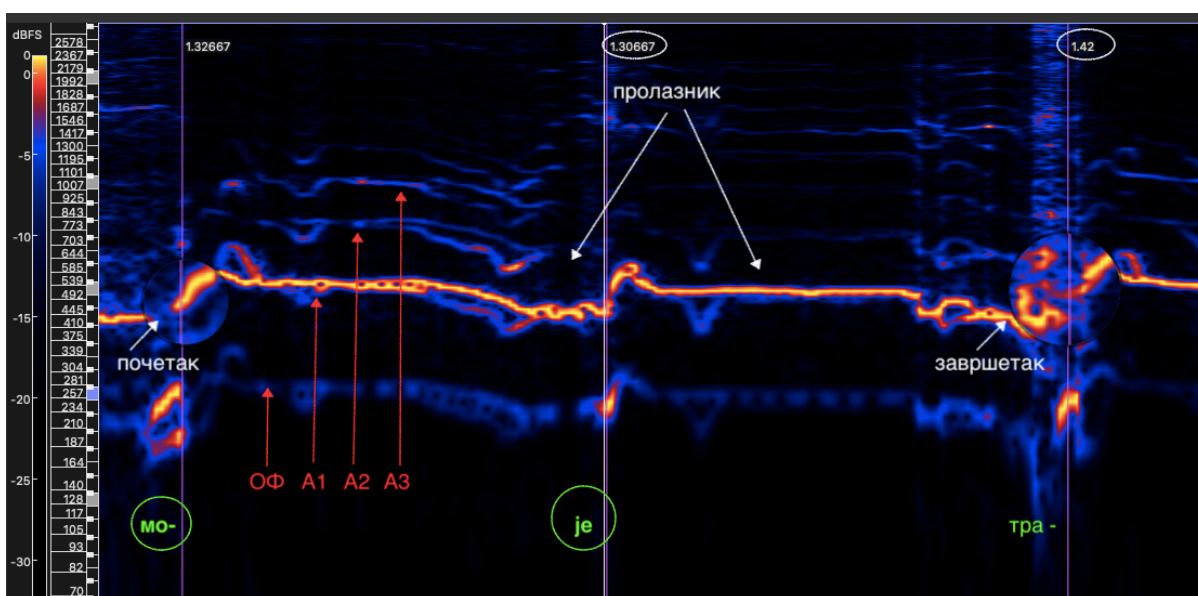
Песме бр. 35 и 36 реализоване су на различите начине у погледу извођачке формације. У примеру бр. 35 учествују два певача, а у песми бр. 36 – већа група певача уз пратњу гусала. На спектралним приказима ове разлике су у објективном звучању евидентне, али без већег утицаја на специфичности у домену тембровске артикулације. Напротив, чини се као да се сличности у домену артикулације додатно истичу ангажовањем трећег аликвотног тона (А3), посебно у примеру бр. 36. Како је већ раније речено, у многим песмама ове групе агогички продужетак траје током два певана слога – обично, као у поменутом примеру, четвртог и петог. На четвртом певаном слогу се на вертикалној оси (која се односи на фреквенционе особености) јасно читавају прва четири аликвота. Други певани слог потцртан је нешто већом наглашеношћу А3 који удваја деоницу гусала (као и у примерима уз гусле у оквиру ИМ1 и ИМ2). Обележја основне фреквенције су кључно секундни сазвуци, као и мешање великог броја гласова, што се визуелно манифестује изузетно замагљеном, широком и недефинисаном линијом, посебно А1. У темпоралном погледу, читав агогички продужетак траје готово три секунде (његов други певани слог је нешто дужи, а трајање је означено у илустрацији која следи). Почетак и завршетак агогичког продужетка (иницијално звучање слога *ра* и финално звучање слога *но*) директни су и без глисанда. Ипак приметни ритмички дисбаланс (у виду кашњења једног дела групе у испевавању текста), као и орнаменти који се јављају и на почетку и на крају агогичког продужетка, замагљују почетак и крај ових певаних слогова. Средишњи део (пролазник) изузетно је разуђен, јер се јасно уочава фреквенцијска, као и темпорална неусаглашеност гласова извођача.

**Илустрација бр. 42:** сегмент агогичког продужетка из примера бр. 36. На слици су видљиви 4. и 5. певани слог *ра* и *но* са означеним специфичностима у домену темпоралне и фреквенционе равни (трајање слогова, активација аликвотних тонова).



У наредној илустрацији сегмента из примера бр. 35 евидентно је учешће мањег броја певача (јасно се чују гласови само двојице), што утиче на сличан, замагљен изглед основне фреквенцијске линије мелодије. Поред првог аликвота (A1) истакнути су и A2 и A3, кључно током првог слога агогичког продужетка. Виши аликвоти су уочљиви на илустрацији, али нису довољно јасно изражени. У погледу темпоралне димензије, и у овом напеву је изражено дуже трајање оба певана слога (*мо* и *је*) – 2.7 секунди. Други певани слог је нешто дужи, његов централни део је миран, док је у првом слогу средишњи део тона (пролазник) осцилирајућег карактера. Поред тога, пролазник првог певаног слога додатно је наглашен сазвуком секунде који неубичајено дуго траје. Иницијални део агогичког продужетка окарактерисан је глисандом навише, док се он напушта глисандом у супротном смеру.

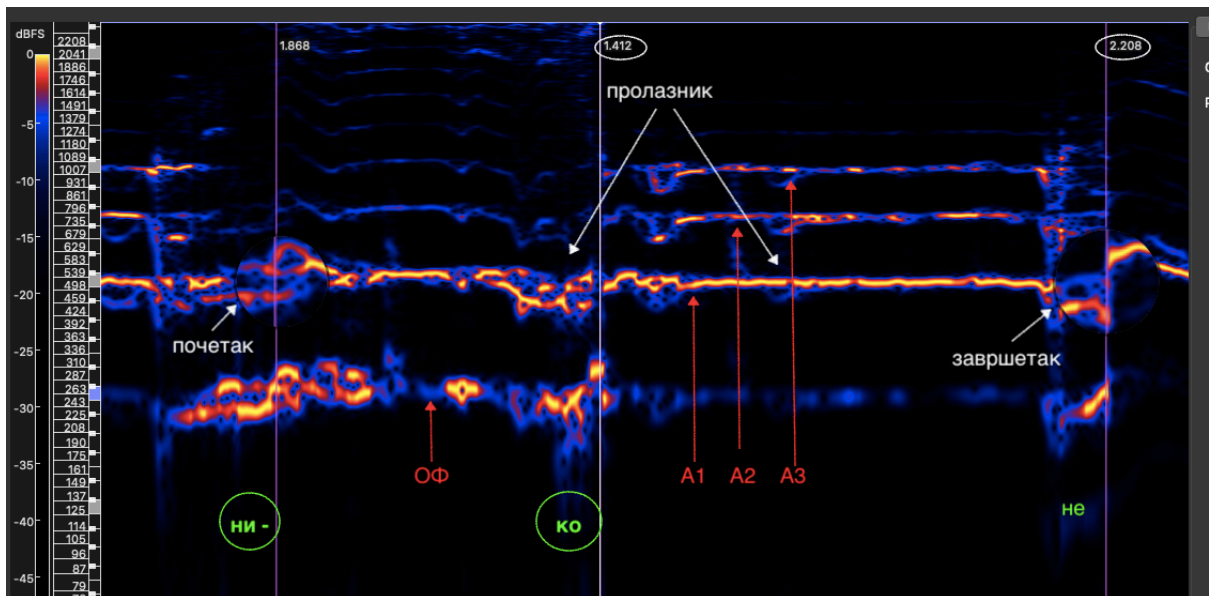
**Илустрација бр. 43:** сегмент примера бр. 35, тренутак агогичког продужетка са приказаним тембровско-артикулационим специфичностима. На слици су видљиви 4. и 5. певани слогови *мо* и *је* са означеним елементима у домену темпоралне и фреквенционе равни.



Песма *Што л' ово нико не пјева* (пример бр. 37) изведена је од стране мешовите групе певача, са истакнутим гласом јединог мушкарца – солисте у свим забележеним нумерама. И у песмама ИМЗ јасно се уочава доминација његовог гласа, посебан тембр и начин украшавања мелодије. Попут претходна два примера, и у овој песми четврти и пети певани слог маркирају тренутак агогичког продужетка, с тим што је активност првог аликвота интензивнија током петог певаног слога. Особености основне фреквенције су нешто већа замагљеност четвртог певаног слога и много јаснија слика петог слога. Разлог за ову појаву (а сличне су се јављале и у претходне две песме) може бити у чињеници да је код групног извођења лакше уједначено и тачно извести један тон него групу тонова у одређеном мелодијском кретања. Будући да се мелодија поступно креће од хиперфиналиса наниже (на четвртом слогу *ни*) и да се на петом слогу *ко* достиже тон финалис, као интонационо тежиште, природно је да се тембровско уједначавање догоди управо на таквом месту. Темпоралне одлике агогичког продужетка овог примера су посебно упечатљиве. Његово укупно

трајање износи готово четири секунде (само други отпевани слог траје дуже од две секунде). Читав сегмент отпочиње благим глисандом навише. Пролазник четвртог певаног слога је изузетно покретљив, док је у петом – миран. Продужетак се завршава директно, излажењем у сазвук секунде између финалиса и хиперфиналиса. Све речено најбоље ће се видети на наредној илустрацији:

**Илустрација бр. 44:** сегмент примера број 37 (агогички продужетак).

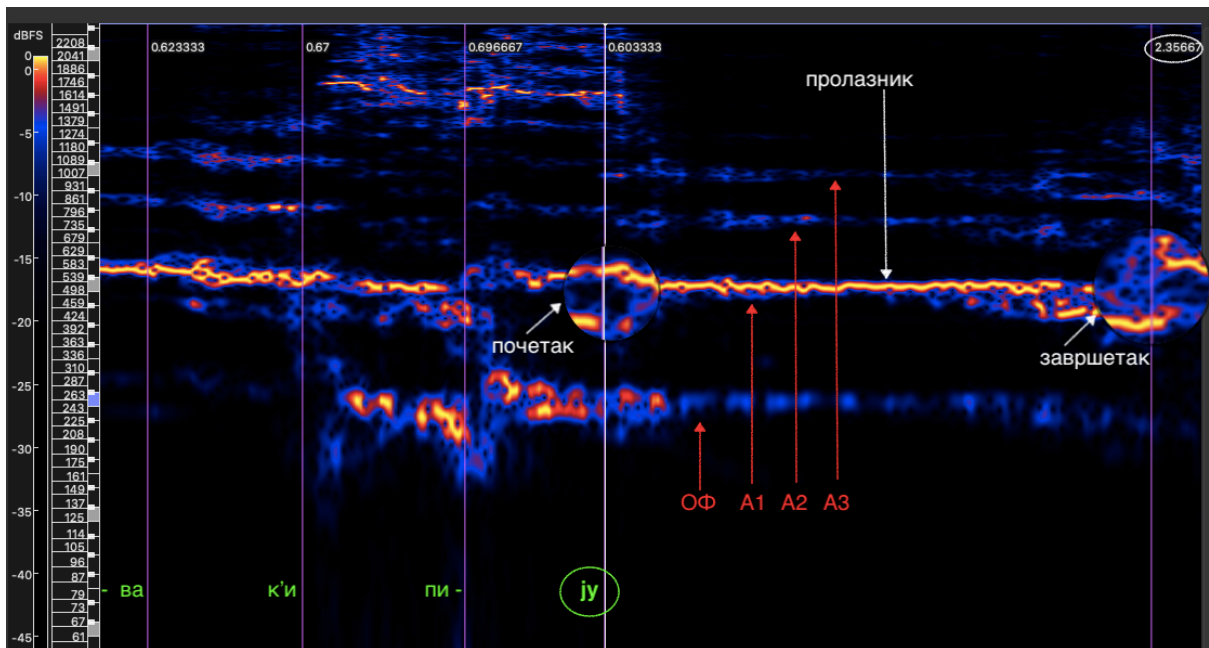


Наредни примери *Овак'и поју ракију* и *Ја реко' тебе ђевојко* (бр. 38 и 39) изведена су од стране певача из села Штаваљ (чланова истоимене певачке групе) и разликују се од претходно анализираних по начину структурирања првог дела мелодије. Сваку песму је почињао други извођач. Централни део у виду агогичког продужетка за обе песме налази се на петом певаном слогу текста, када се музички ток осетно успорава на тону финалис након претходних двоструко-силазних мелодијских таласа. У групи из Штавља посебно је изражена уједначеност гласова, коју достижу одмах након интонационог успостављања на тону  $g^1$ . Ипак, спектрална анализа доноси неке занимљивости које пружају могућност компарације идиолекатски окарактерисане тембровске слике, као и промишљања о (не)свесности певача о „улози” у којој наступају, било да се ради о водећем или о пратећем гласу. Илустрације примера 38 и 39 уследиће једна за другом, како би се могле сагледати поменуте посебности. У оба примера

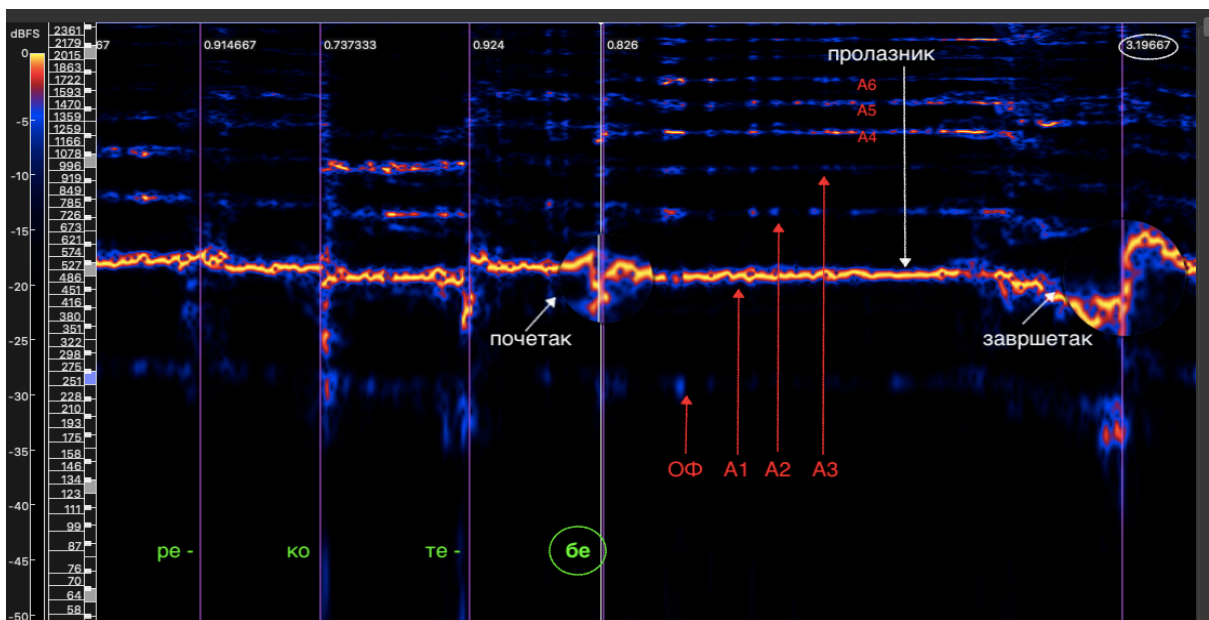
агогички застанак изузетно дугог трајања је на петом слогу (у примеру бр. 39 износи 3.2 секунде, а у примеру 38 – 2.4 секунде). Карактер средишњег дела тона (пролазник) је миран док су почетак и завршетак директни (у примеру 39 глас водећег певача се у последњем делу тона агогичког продужетка спушта на хипофиналис, уз прекид звучања осталих певача). У песми бр. 38 тон се напушта директно сазвуком секунде. Почети тона су у оба случаја директни.

Разлике се, међутим, уочавају на вертикалном нивоу и претпоставка је да су условљене кључно променама у гласовима певача – солиста, то јест, у домену њихове индивидуалне тембровске интонације, идиолекатског музичког израза. У примеру бр. 39 стапање гласова је у тој мери истакнуто да ни аликвотни тонови не долазе готово уопште до изражаја. С друге стране, у примеру бр. 38 тонови из тембралног спектра извођачке артикулације веома су истакнути, па се на приказу могу видети, поред означених (А1, А2 и А3) и назнаке виших аликвота (А4, А5, А6 и виших), што је ређи случај у истраживаној музичкој пракси (видети илустрације бр. 44 и 45). Може се претпоставити да су овакве фреквенционе одлике резултат специфичних гласовних карактеристика солиста. Иако извођач који води песму бр. 39 има функцију пратећег у примеру 38, у потоњем случају особности његовог личног вокалног израза не долазе у први план, штавише, у примеру бр. 38 стапање гласова свих певача у *опиту тембровску мешавину*, то јест, усаглашеност у извођачкој артикулацији је врло висока. Ови показатељи извођачке артикулације сугеришу да се код певача са Пештера, а посебно у случају чланова певачке групе (као у песмама бр. 38 и 39), јасно испољава свест о естетски и стилски важним критеријумима у традиционалном певању.

Илустрација бр. 45: сегмент (место агогичког продужетка) примера бр. 38.



Илустрација бр. 46: сегмент (агогички продужетак) примера бр. 39.



#### 4.3.3.1. Компарација ИМЗ са примерима из Црне Горе

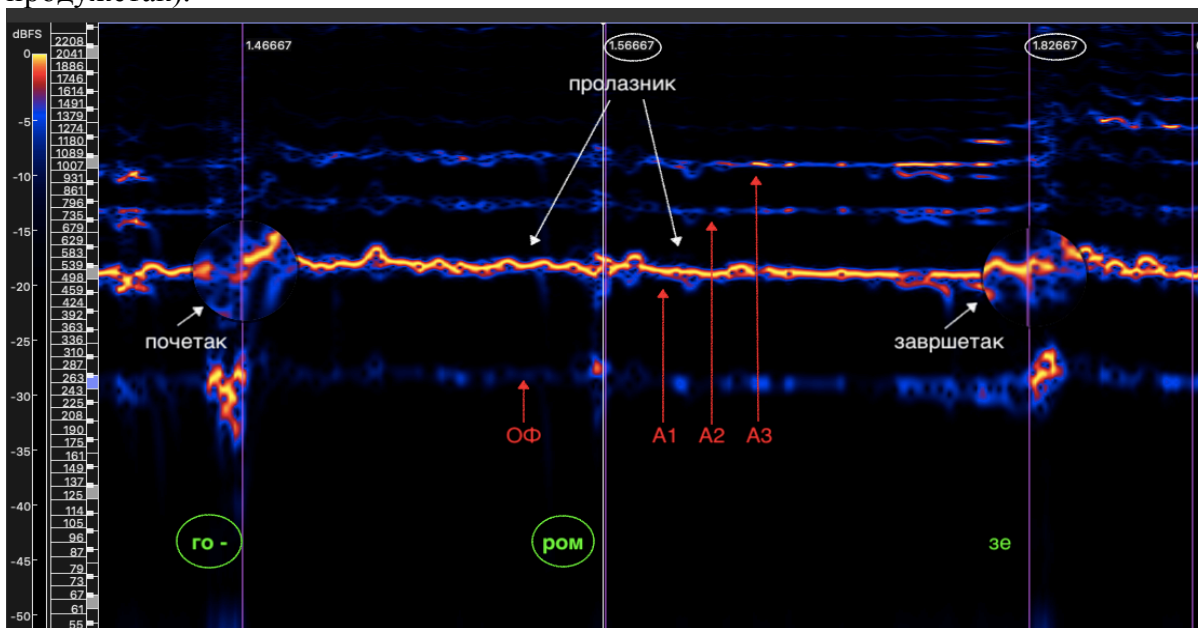
Две песме чији су аудио снимци били доступни за компаративну анализу у оквиру ИМЗ су забележене на различитим локацијама. Песма *Под оном гором зеленом* (пример бр. 42) снимљена је 2014. године у Пријепољу<sup>69</sup>, а извођачи су били певачи групе *Јабука* из истоименог села у околини Пријепоља. Друга песма је део публиковане грађе Димитрија Големовића из Црне Горе (Golemović 1996: пример бр. 9) и изведена је од стране мешовите групе певача. Оба примера била су подвргнута истом (претходно описаном) начину спектралног. Илустрација бр. 46 приказује сегмент примера бр. 42. Анализирајући вертикални сегмент приказаног звучног спектра на месту агогичког продужетка (четврти и пети слог стиха – *го* и *ром*) јасно се уочава активираност прва три аликвотна тона, те замагљеност основне фреквенције. У овом домену је анализирани пример испољио велику сличност на артикулационом нивоу са примерима Срба са Пештера, а таква и у тој мери истакнута аналогија није уочена у компарацији претходних група песама. Сличности су евидентирани и на хоризонталној равни, која доноси увид у темпоралне специфичности. Укупно трајање агогичког продужетка је просечно око три секунде и у песмама са Пештера и у примеру бр. 42. С друге стране, на илустрацијама су видљиве веће разлике у домену средишњег дела агогичког продужетка. Наиме, током првог певаног слога у продужетку евидентан је тремоло какав није примећен у пештерским примерима. Сливеност која карактерише део пролазника који припада другом певаном слогу продужетка је нарушена кратким секундним сазвуком при крају слога. Његов завршетак, то јест, ‘излазак’ је ипак директан, за разлику од узлазног глисанда на почетку.

---

<sup>69</sup> Видети фусноту бр. 66.



**Илустрација бр. 47:** спектрални приказ сегмента примера бр. 42 (агогички продужетак).



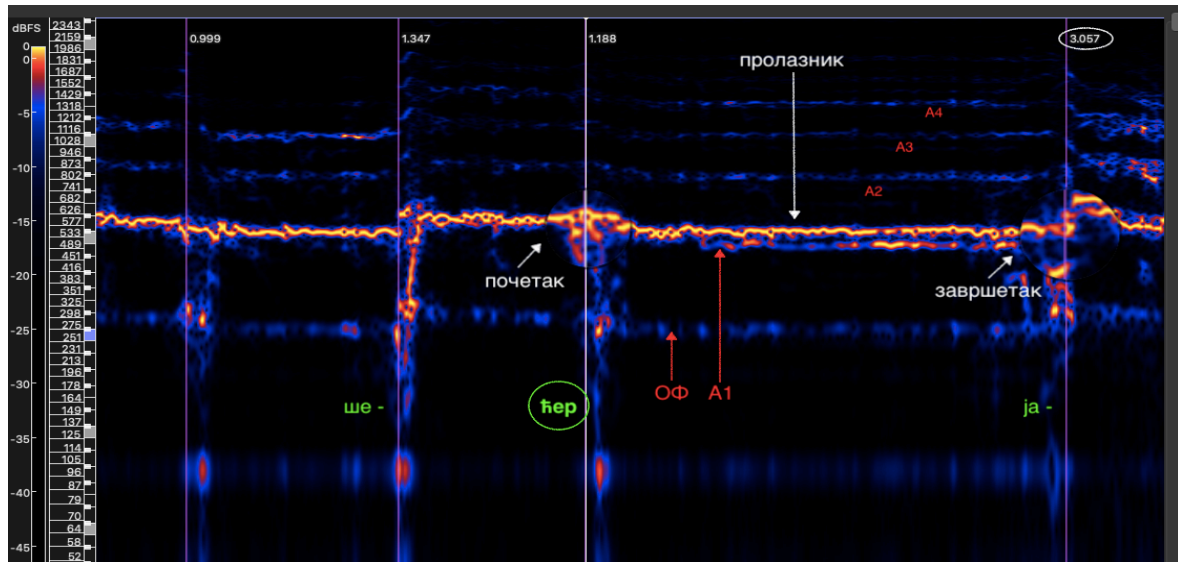
Веће разлике су уочене у компарацији са песмом из Црне Горе – *Ђевојко, шећер јабуко* (пример бр. 43), а тичу се активације аликвотних тонова који су у овом примеру потпуно пасивни (видети илустрацију бр. 48). Након А1 виши аликвоти су приметни само у обрисима, па су и означени малим словима на наредној илустрацији. Занимљиво је да се током (готово целокупног) трајања пролазника јавља звучање у паралелној секунди, што није уочено у пештерским примерима. Почетак и завршетак агогичког продужетка су директни.

На основу изложених резултата анализе на одабраним примерима у оквиру треће групе песама са Пештера, као и њихове компарације са сличним примерима из суседних области, могу се изрећи одређени општи закључци.

У поређењу са резултатима анализираних прве две групе песама (ИМ1 и ИМ2), у случају ИМ3 се евидентирају веће сличности на нивоу артикулације и тембра у анализираним сегментима, и на фреквенционој и на темпоралној равни. Вертикални ниво поређења доноси увид у нешто уједначенију слику активираних прва три аликвотна тона и у пештерским и у контролним примерима. На темпоралном нивоу се запажају аналогије у погледу иницијалних и финалних сегмената у звучању тона (тонова) који чине агогички продужетак. У односу на ИМ1 и ИМ2 са карактеристичним почетним и завршним сегментима звучања у глисанду, у случају ИМ3 далеко је више пештерских и других примера

у којима звучање тона/тонова агогичког продужетка почиње и завршава се директно (упоредити табеле 2, 3, 4 и 5 са табелама 6 и 7 у наставку текста).

**Илустрација бр. 48:** спектрални приказ сегмента примера бр. 43 (агогички продужетак).



**Табела 6:** обједињене карактеристике на местима агогичког продужетка у песмама ИМ 3 у извођењу Срба са Пештера.<sup>70</sup>

Назив песме (број у Прилогу 2)	ПЕШТЕР ИМ3							
	време			фреквенција				
	почетак	пролазник	завршетак	ОФ	A1	A2	A3	A4
<i>Опадај лишће са горе (35)</i>	Г ↑	Р/С	Г ↓	3	А	А	А	П
<i>Ој, моја ружо румена (36)</i>	Д	Р	Д	3	А	А	А	А
<i>Што л' ово нико не пјева (37)</i>	Г ↑	Р/С	Д 2	3	А	А	А	П
<i>Овак'и пију ракију (38)</i>	Д	С	Д	3	А	А	П	П
<i>Ја реко' тебе ђевојко (39)</i>	Д	С	Д	3	А	А	А	А

<sup>70</sup> Легенда је дата у фусноти бр. 57

**Табела 7:** обједињене карактеристике на местима агогичког продужетка у песмама ИМ 3 са подручја Пљеваља и Црне Горе.

Назив песме (број у Прилогу 2)	ЦРНА ГОРА ИМ3							
	време			фреквенција				
	почетак	пролазник	завршетак	ОФ	А1	А2	А3	А4
<i>Под оном гором зеленом (42)</i>	Г ↑	Р	Д	З	А	А	А	П
<i>Ђевојко, шећер јабуко (43)</i>	Д	Р	Д	З	А	П	П	П

#### 4.3.4. Анализа осталих песама

Приликом теренских истраживања бележени су и примери који не припадају анализираним интонационим инваријантама (ИМ1, ИМ2, ИМ3), а чије су појединачне конкретизације најбројније. Таквих песама је било мање, а извођене су спорадично од група певача и, далеко чешће, од појединаца. У групи осталих песама спадају пештерски примери бр: 44, 45, 49, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62 и 63. У истој групи налази се и шест контролних примера из других области: 46, 47, 48, 50, 52 и 54. Важно је истаћи да су поједине песме, које су конкретном корпусу грађе евидентирание као појединачни примери, конкретизације различитих и бројних интонационих модела који су раније означени као типични за ову вокалну традицију (Живчић 2012: 15-49). Песме *Ој, зелена буквино* и *Ој, јелова грана вита* (примери бр. 44 и 45) део су шире интонационе инваријанте која је у мастер раду ауторке издвојена као *четврти интонациони модел* (Исто: примери бр. 39-47). Позната свадбена мелодија *Текла вода на валове* (пример бр. 49) забележена је само у једном извођењу, док је током ранијих истраживања евидентирана већа група песама које су биле

реализације ове интонационе парадигме, тада означене као *други интонациони модел* (Исто: примери бр. 14-33). Пример *Ој, ђевојко, гаравога ока* (пример бр. 53) забележен је као једина конкретизација интонационог модела који је некада био типичан за женска групна извођења (Исто: примери бр. 51-57). Једина песма која је окарактерисана као божићна *Ој, Божићу, један у години* (пример бр. 55) такође је раније евидентирана у оквиру веће групе песама (Исто: 61-64). Дакле, и поред чињенице да су конкретизације интонационих инваријаната неких од примера (који су у овој дисертацији означени као остали) раније биле далеко фреквентније, њихова недовољна бројност у конкретном корпусу анализираних мелодија била је кључна да се они након групе песама у оквиру ИМЗ даље не групишу, већ да се разматрају одвојено. За неке од ових песама могуће је било изнаћи сличне звучне примере из Црне Горе (оне који припадају истој звучној инваријанти), па ће у наставку текста и они бити упоредно анализирани. Представљање и анализа ових песама били су неопходни и важни из два разлога:

1. Сама чињеница да постоје и друге забележене песме потврђује и даје легитимитет првим трима групама песама, чинећи их окосницом пештерског традиционалног вокалног репертоара у садашњем времену. У раду је укупно селековано четрдесет и четири (44) примера изведених од стране Срба са Пештера и још деветнаест (19) ‘контролних’ – најчешће са подручја Црне Горе, који су служили за компарацију. Од поменутих четрдесет четири, чак четрнаест не припада ни једној од три доминантна интонациона модела, што је 32% од укупне грађе са Пештера, дакле, готово трећина. У наставку рада ови примери ће бити анализирани, а њихове карактеристике подробније описане, што ће допринети релевантности закључака изнетих на основу аналитичких показатеља из прве три групе песама, а у домену извођачке артикулације.

2. Све забележене песме поседују изузетну фактографску и историографску важност и, као такве, представљене су и анализирани у овом раду. Како је већ раније напомињано, до сада је објављена једна етномузиколошка публикација која за предмет проучавања има музичко наслеђе пештерске висоравни. Необјављене етномузиколошке студије – дипломски и мастер радови студената етномузикологије – такође се баве музичком традицијом овог краја, али су малобројне (Ненић 2004, Живчић 2012, Шекуларац

2013). С обзиром на лоше чињенично стање на терену у погледу опстајања традиционалне песме Срба са Пештера, које је условљено кључно масовним иселовањем српског становништва са ове Висоравни, упитно је да ли ће уопште (у којој мери и у каквом облику) на Пештеру и даље опстајати традиционално српско певање. Све наведено мотивисало је одлуку да се у овој тези нађу сви релевантни примери вокалне праксе Срба са Пештера забележени у садашњости.

Две песме које су у оквиру истог интонационог модела интерпретирани различити извођачи (једну уз пратњу гусала), поетски одређује римовани симетрично осмерачки дистих (као и у случају ИМ1). Ради се о примерима *Ој, зелена буковино* и *Ој, јелова грана вита* (примери бр. 44 и 45), које су део општег, забавног вокалног репертоара. Њихова основна карактеристика је начин мелопоеетског обликовања, кључно метроритмичка компонента као његов фундаментални део. Соло-тути остаје основни начин конципирања двогласног извођења, као и у раније анализираним групама песама. Будући да се мелострофа изграђује на темељу римованог осмерачког дистиха који се понавља, ради се о четвороделним формама следеће структуре:

А	В	А <sub>1</sub>	В <sub>1</sub>
а а <sub>1</sub>	б а <sub>v</sub>	а а <sub>1v</sub>	б <sub>1</sub> а <sub>v</sub>

Хетерофонија је у основи сазвучних одлика ових песама. Секундна размимоилажења међу гласовима дешавају се између финалиса и хипофиналиса, иако постоје места у музичком току где се секундни сазвук ређе може јавити као ‘пролазни’ између виших тонова тонског низа:



...

... (сегмент из примера бр. 44)

Дијатонско-хроматске низове чине тонови:  $f^1 - g^1 - as^1 - heses^1$  (пример бр. 44) или:  $f^1 - g^1 as/a^1 - b^1$  (пример бр. 45). Нетемперованост је посебно изражена у постојању тона *heses*, док је појава такозваног колебаљивог хиперфиналиса ( $as/a^1$ ) типична за вокалну праксу пештерских Срба, као и за традиционалну вокалну музику широм Србије (Големовић 2019: 63).

Начин обликовања мелодије у спреси је са метроритмичком основом ових песама са карактеричном диминуцијом метричких јединица – носилаца певаних слогова текста током извођења другог стиха римованог дистиха:

**Илустрација бр. 49:** сегмент примера бр.45.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef, marked 'Г.'). The first system is marked 'solo' and the second 'tutti'. The lyrics are: 'Ој, је - ло - ва гра - но ви - та' and 'би те неш-то ра - до пи - та'. A red box highlights the first four notes of the vocal line in the second system, which correspond to the words 'би те неш-то ра - до'. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter).

У примеру бр. 45 мелострофа се обликује тако што се први стих излаже у оквиру мелодијских таласа са поступним кретањем гласа од виших тонова тонског низа ка финалису (по један талас за сваки полустих), док се други певани стих формира осцилаторним кретањем на релацијом (снижени) хиперфиналис-финалис у осминским нотним вредностима (изузев у последња два певана слога који потврђују финалис у вредности четвртине).

У песми бр. 44 карактеристичан је покрет хипофиналис-финалис на почетку првог стиха, с тим да увек прва два певана слога сваког полустиха почињу краћим нотним вредностима. Други стих дистиха доноси поступно кретање ка највишем тону (heses) у осминским вредностима, да би на самом крају

последња два слога дужег трајања била изведена на финалису уз подсећање на иницијални мотив:

**Илустрација бр. 50:** иницијални и финални сегменти примера бр. 44.

♩ = cca 52  
solo

Кроз те - бе је (...) про - ше та - ла. (И!)

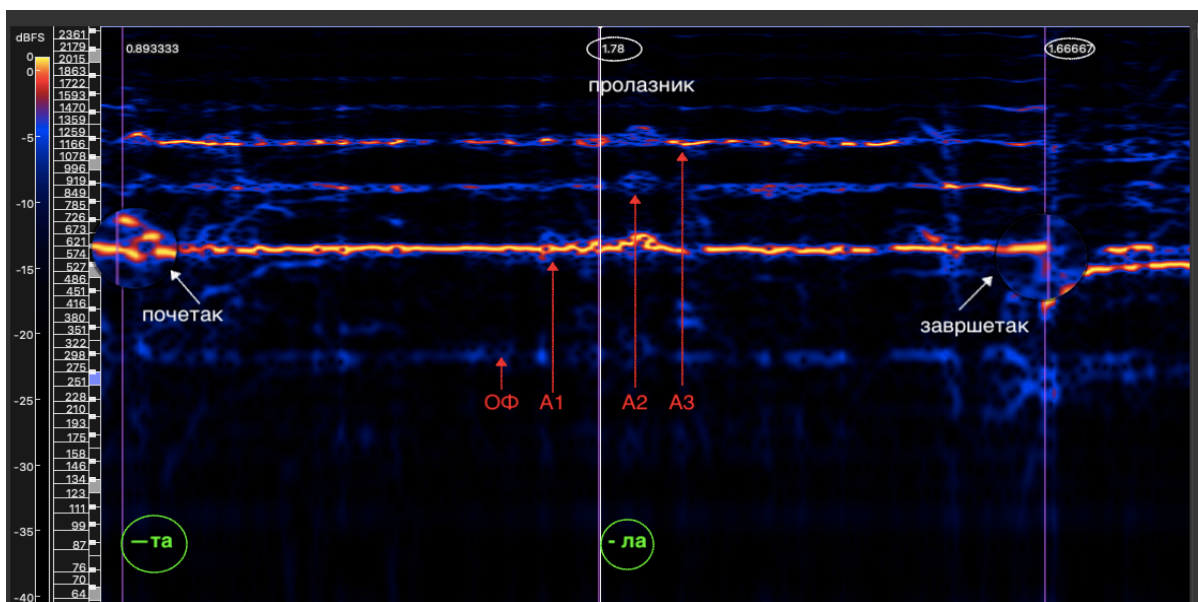
Издвојени метроритмички модели ових песама показују незнатне разлике:

(пример бр. 44)

(пример бр. 45)

Спектралне особености ова два напева сагледаване су у сегменту музичког тока који је звучно 'најбогатији'. У примеру бр. 44 то су била последња два певана слога иницијално изложеног дистиха. У случају песме бр. 45 анализирано је место петог и шестог слога првог певаног стиха у понављању дистиха. Оба агогичка продужетка у наведеним примерима карактеришу дуго држани тонови. У примеру бр. 44 – *Ој, зелена буковино* укупно трајање агогичког продужетка је 3.5 секунде. Иницијални покрет је веома благи глисандо наниже, док је завршетак директан. Средишњи део продужетка (пролазник) карактерише мирноћа и сливеност гласова. Може се претпоставити да је то последица испевавања тона финалис током два слога узастопно, а како је он својеврсно интонационо упориште не чуди чињеница да се гласови певача управо ту најбоље и слажу. У погледу вертикалних одлика, видљиво је да је истицање и активност прва три аликвотна тона битно замаглило слику основне фреквенције (илустрација бр. 51).

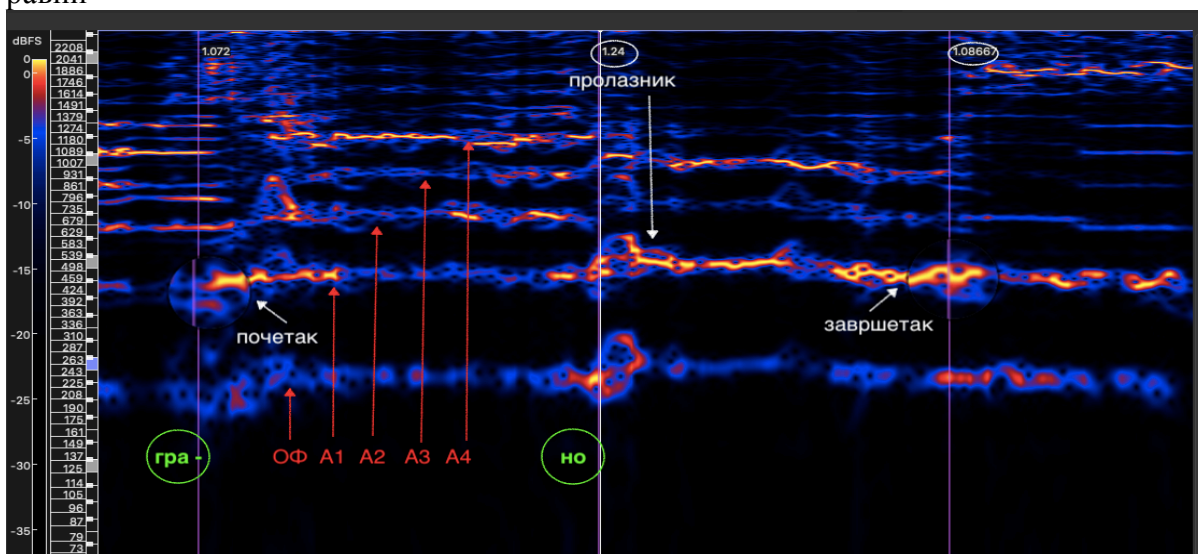
**Илустрација бр. 51:** место агогичког продужетка у примеру бр. 44. Спектрални приказ са назначеним карактеристикама у домену фреквенционе и темпоралне равни.



С друге стране, пример бр. 45 има знатно краће трајање агогичког продужетка (дужина трајања оба певана слога је 2.3 секунде). Почетак и завршетак су обележени глисандима навише на почетку и наниже на крају. Пролазник је веома разуђене текстуре која се мења приликом промене певаног слога. Ипак, то на фреквенционој равни оставља утисак далеко веће активiranости аликвотних тонова, чак и виших од А4. Мелодијска линија гусала такође удваја први или чак трећи аликвот и доприноси већем звучном богатству. Линија основне фреквенције овде је далеко уочљивија у односу на претходни пример (упоредити илустрације бр. 51 и 52):



**Илустрација бр. 52:** место агогичког продужетка у примеру бр. 45. Спектрални приказ са назначеним карактеристикама у домену фреквенционе и темпоралне равни



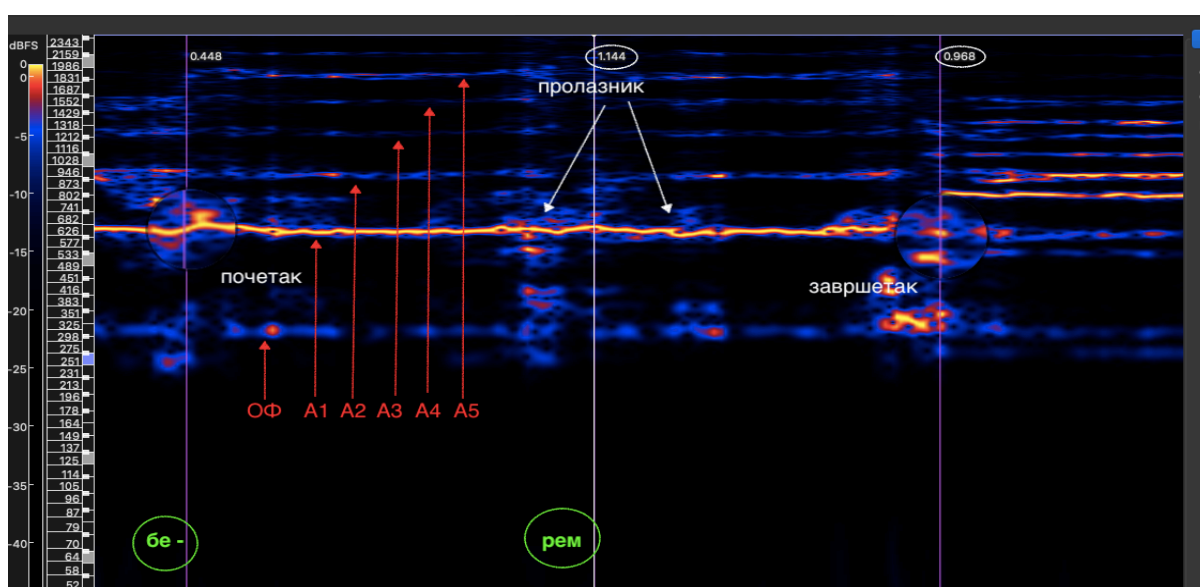
Песме овог интонационог модела евидентиране су на подручју Пештера и приликом ранијих теренских истраживања (Вукосављевић 1989: примери бр. 66, 114; Живчић 2012: примери 39 - 47), тако да се може претпоставити њихов дијакхронијски континуитет на испитиваном подручју. Овакав начин мелопоеског обликовања типичан је и за певање Црногораца на њиховом матичном простору и код исељеника у Војводини. Сања Ранковић бележи неке од песама које припадају овом интонационом моделу код исељеника у Бачкој (Ранковић 2012: примери бр. 32 и 47). Такође, у околини Бијелог Поља и на подручју Кучких Комова у Црној Гори снимљене су песме које имају сличне карактеристике. Чак три звучна примера из Црне Горе<sup>71</sup> било је могуће анализирати према истим параметрима, у циљу компаративног сагледавања артикулационих особености.

Једини пример изведен од стране женске певачке групе забележен је у Сивцу, под називом *Планинама цвијет вене* (примр бр. 46). На основу увида у особености звучног спектра на месту агогичког продужетка (последња два слога

<sup>71</sup> Звучни примери за компарацију у овом случају добијени су љубазношћу Сање Ранковић (теренска грађа, певање женске групе из Сивца, пример бр. 46) и Давора Седларевића из Центра за проучавање народних песама и игара – ЦИРТИП Колашин (теренска грађа из околине Бијелог Поља у Црној Гори, пример бр. 48). Пример бр. 47 потиче из емисије *Кучки катуни* (<https://www.youtube.com/watch?v=RFiSfdhrC84&t=995s>)

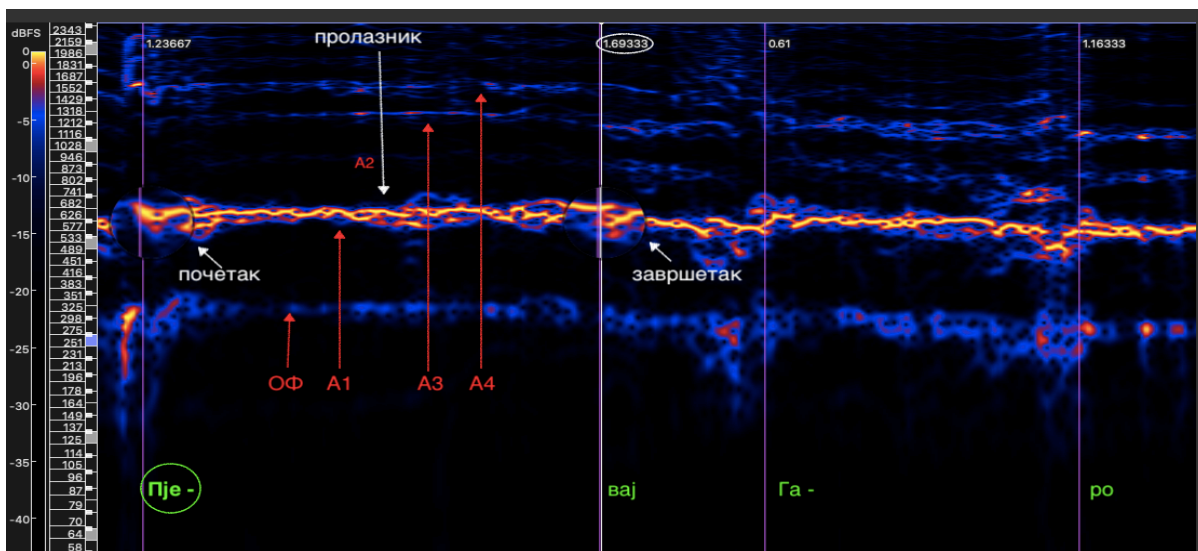
другог стиха у излагању дистиха) примећује се изузетно висок степен активiranости аликвотних тонова, поготово виших (A4, A5). Такође, линија основне фреквенције нешто је наглашенија него у две претходно анализиране песме са Пештера. У оквиру темпоралне равни приметно је да је укупно трајање агогичког продужетка незнатно краће него у пештерским примерима (око 2 секунде). Почетак првог певаног слога у оквиру агогичког продужетка је у благом глисандо покрету навише, док је завршетак другог певаног слога (уједно и завршетак агогичког продужетка) директан. Средишњи део звучања карактерише уједначеност и сливеност гласова у погледу тембра, што је видљиво на приказу фреквенционе линије A1 (видети илустрацију 53).

**Илустрација бр. 53:** место агогичког продужетка у примеру бр. 46.



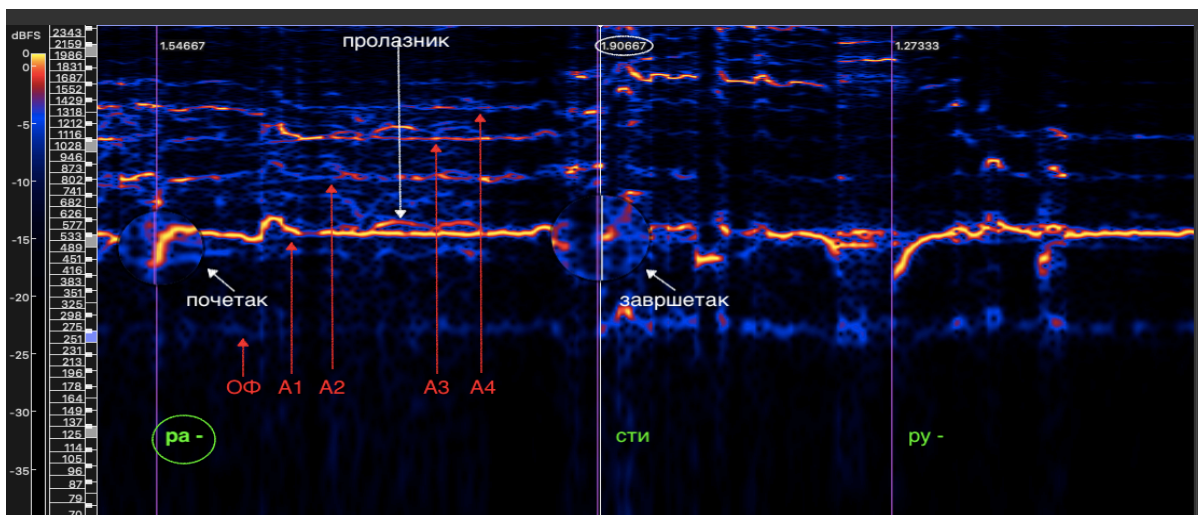
Песма *Пјевај, Гаро са планине* (пример бр. 47) изведена је од стране великог броја певача, што је видљиво на темпоралној равни по неуједначености и разубјености средишњег дела агогичког продужетка (први певани слог првог стиха поновљеног). Почетак овог тона обележен је глисандом навише, а његов завршетак – глисандом у супротном смеру. Основна фреквенција је изузетно замагљена, док је други аликвот (A2) пасиван, за разлику од A1, A3 и A4 чија је активност јасно видљива:

Илустрација бр. 54: место агогичког продужетка у примеру бр. 47.



У песми *Расту ружо, још си млада* (пример бр. 48) анализиран је такође први певани слог у поновљеном дистиху. Фреквенционе карактеристике анализираног места агогичког продужетка у овој песми доминантније су у односу на темпоралне. Иако се на снимку може чути да и ову песму изводи велики број певача, спектрална слика показује да се јасно издваја глас солисте. На линијама A1 и A4 уочљиво је размимоилажење између водећег и пратећих гласова, које резултира сазвуком секунде. Основна фреквенција је замагљена, али је активност аликвота од A1 до A4 веома висока. Глисандо навише којим се „улази” у тон је приметан и наглашен, док је завршетак агогичког продужетка директан (илустрација бр. 55).

Илустрација бр. 55: спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 48.



На основу анализе свих пет песама у оквиру ове групе могуће је констатовати да је кохерентност њихових појединачних конкретизација ниска (у поређењу са песмама прва три ИМ). Иако опште карактеристике сугеришу да се ради о истом интонационом моделу (начин мелодетског обликовања, изградња мелодије, метроритам), компарација анализираних артикулационих особености упућује на закључак да су различитости на овом нивоу велике, чак и међу примерима са истог подручја. Реч је, такође, о немогућности успостављања истог места агогичког продужетка у песмама (последња два певана слога у примеру бр. 44 и пети и шести слог у примеру бр. 45). Резултати спроведене анализе потврђују да ова појава није условљена (само) мањим метроритмичким променама и неуједначеностима у песмама, већ, пре свега, различитим артикулационим конкретизацијама ИМ у погледу места, интензитета и тембровске засићености звука. Из наведених разлога, као и чињенице да се ради о веома малом броју песама, примери од бр. 44 до бр. 48 (од чега само два са Пештера – 44 и 45) не могу бити обједињени у оквиру потенцијалног ИМ4.

На овај начин сагледана су и упоређена још три пара песама, које чини по један пример са Пештера и један са другог подручја.

Песма *Текла вода на валове* (пример бр. 49) је изузетно распрострањен свадбени напев карактеристичан примарно за вокалну традицију Црне Горе,<sup>72</sup> али је позната и певана и на Пештеру. Овај модел је инспиративан за испевавање најразличитијих текстова (Вуосављевић 1984: пример бр. 26; Живчић 2012: примери бр.14-32). Звучна компарација у домену извођачке артикулације спроведена је у песми *Текла вода на валове*, међу извођењима две мушке певачке групе – *Штаваљ* и *Јабука*, из истоимених села са обода Пештерске висоравни и из околине Пријепоља (примери бр. 49 и 50). Уочене аналогije су велике: исти начин мелопоеетског обликовања; излагање осмерачког једностиха у виду два истоветна мелодијска таласа; поступно силазно кретање са почетком рефрена *ој, јаворе, зелен' боре* и завршни део, својеврстан каденцирајући обрт, са понављањем тона финалис током последња три слога рефрена. Оба примера метрички испољавају карактеристике „аксак” ритма, али с обзиром на честа продужења/скраћења певаних слогова и, уопште, неуједначеност у трајањима тонова, није их било могуће тако забележити. Песма изведена од стране певачке групе *Јабука* посебно не подлеже таквом начину записаивања, због изразитих продужавања појединих певаних слогова. У оба извођења постоји својеврсно проширење на нивоу метричке структуре припевног рефрена – уместо осмерачког стиха *ој, јаворе, зелен' боре*, рефрен се излаже у асиметричном десетерцу *ој, јаворе, мој зелени боре*. Тиме се нарушава метрички шаблон у мелострофи, а додати певани слогови су специфично ритмизовани, при чему и шеснаестина може бити носилац певаног слога:

... (финални сегмент из примера бр. 49)

Оба напева су хетерофона, с тим што се у певању групе *Јабука* секундни сазвук знатно продужава. Акцентуација слогова текста посебно је упадљива у овим примерима, будући да се акцентују четврти и осми певани слог и у певаном

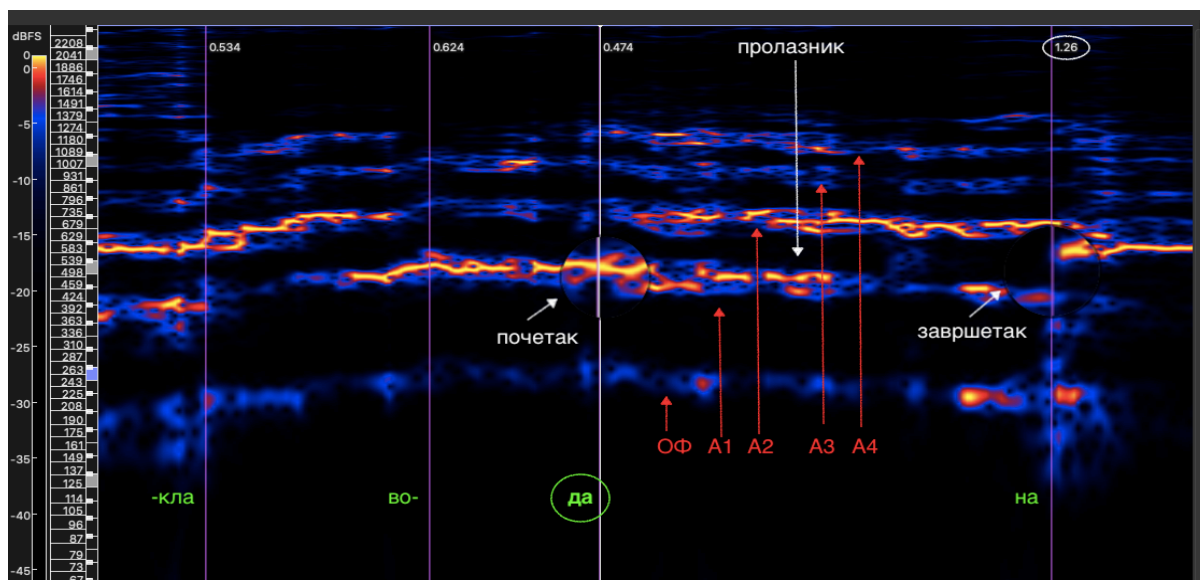
<sup>72</sup> Видети: Васиљевић 1965; Големовић 1996; Марјановић 1998; Лајић Михајловић 2004; Марјановић 2005; Ранковић 2012.

стиху и у рефрену, као и сваки слог другог полустиха у поновљеном десетерачком рефрену (видети илустрацију изнад). Пример са Пештера отпеван је у бржем темпу (пример бр. 49), са ангажованијом и динамичнијом сменом певаних слогова, док извођачки стил групе *Јабука* подсећа на *певање из вика* које је карактеристично за златиборски крај (Големовић и Радиновић 2020).

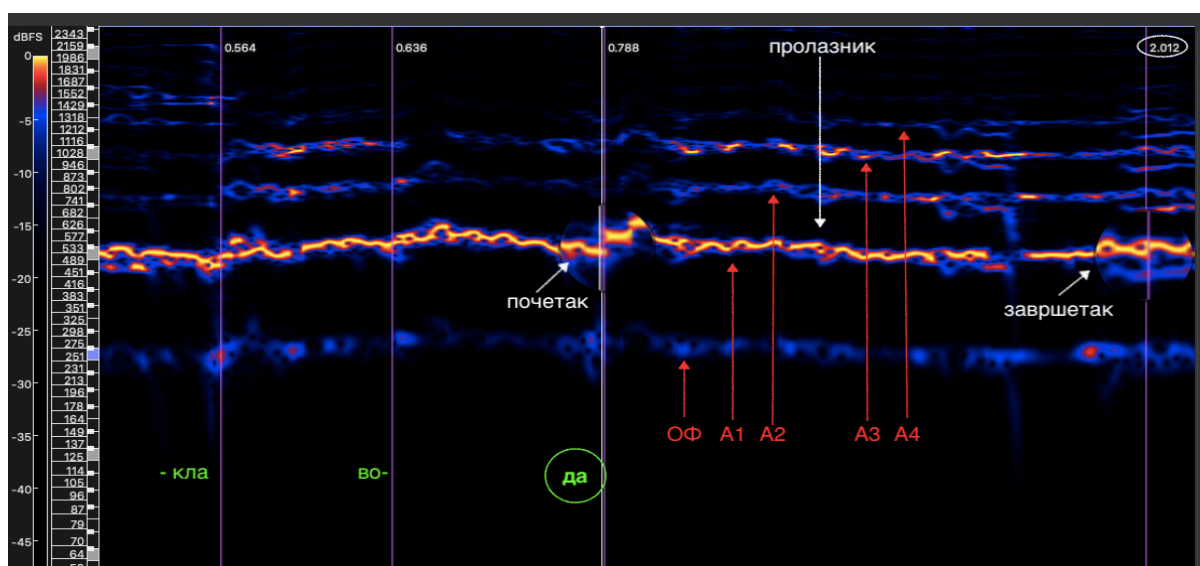
Спектрална анализа подразумева сагледавање места агогичког продужетка, те је у оба примера посматран четврти певани слог поновљеног једностиха у тути делу мелострофе (видети илустрације бр. 56 и 57).

У погледу темпоралних одлика, прва разлика која се уочава поређењем песама бр. 49 и 50 јесте двоструко дуже трајање певаног слога агогичког продужетка у примеру из Јабуре (око 2 секунде наспрам 1.26 секунди у примеру из Штавља). У току иницијалних момената (сам почетак тона) у штаваљском примеру је глисандо навише, док је у песми са Јабуре директан. Карактеристично је да су у оба случаја „изласци” из тона увезани, то јест, уланчани са почецима наредних певаних слогова. Средишњи део (пролазник) је разуђен и неуједначен, што је посебно видљиво у примеру са Пештера. Фреквенцијске одлике су веома сличне, поготово у домену ангажовања прва два аликвота. Активност А3 је наглашенија у песми групе *Јабука*, а А4 у примеру из Штавља. Линија основне фреквенције такође је наглашенија у примеру бр. 49. На линији А1 која је највише истакнута, у оба случаја приметан је тренутни престанак водећег певача, нарочито у последњој трећини трајања агогичког продужетка (одвајање бледо-плаве линије вертикално на доле од линије основне фреквенције; видети илустрацију бр. 57). У примеру са Пештера прекид певања код водећег певача наступио је директно и оштрије, након кратког задржавања у сазвуку секунде (илустрација бр. 56). Ово веома речито говори о артикулационо-стилским, последично и о тембровским разликама, будући да извођачки стил групе *Јабука* подсећа на манир двогласног певања старијег слоја западне Србије (певачи готово никада не прекидају звучање, нити симултано узимају ваздух, што није случај са извођачима са Пештера).

Илустрација бр. 56: спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 49.



Илустрација бр. 57: спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 50.



На терену Пештерске висоравни, у селу Бољаре, забележена је и једна песма (*Три ђевојке друговале*, пример бр. 51) у извођењу групе мушкараца, коју карактерише необично дуг самостални припевни рефрен (Големовић 2000: 37), што је реткост за пештерску вокалну праксу и једини је пример те врсте у корпусу снимљене грађе:

**Илустрација бр. 58:** нотни запис примера бр. 51.

♩ = cca 93

Три ђе - вој - ке дру - го - ва - ле ви - ди, ви - ди, ле - пе

Ма - ре, крес - ни, крес - ни о - ком на ме', ој, де - вој - ко зла - то

мо - је(а) о`ли по - ћи за ме', о`ли по - ћи за ме'?

Подаци из литературе сведоче да је ова песма део пештерске вокалне праксе у дужем периоду. У студији из 1984. Петар Вукосављевић објављује два њена нотна записа (примери бр. 15 и 74). Основна карактеристика песме је управо рефрен, који у овом обиму може понети и назив *рефренске строфе* (Радиновић 2011: 250), будући да надмашује основни певани текст песме заснован на симетрично осмерачком једностиху. Посебна одлика овог дугог рефрена је и пауза која се јавља на његовој средини, након изложена два стиха који се могу тумачити као шестерац са стилском фигуром епизеуксе (понављање



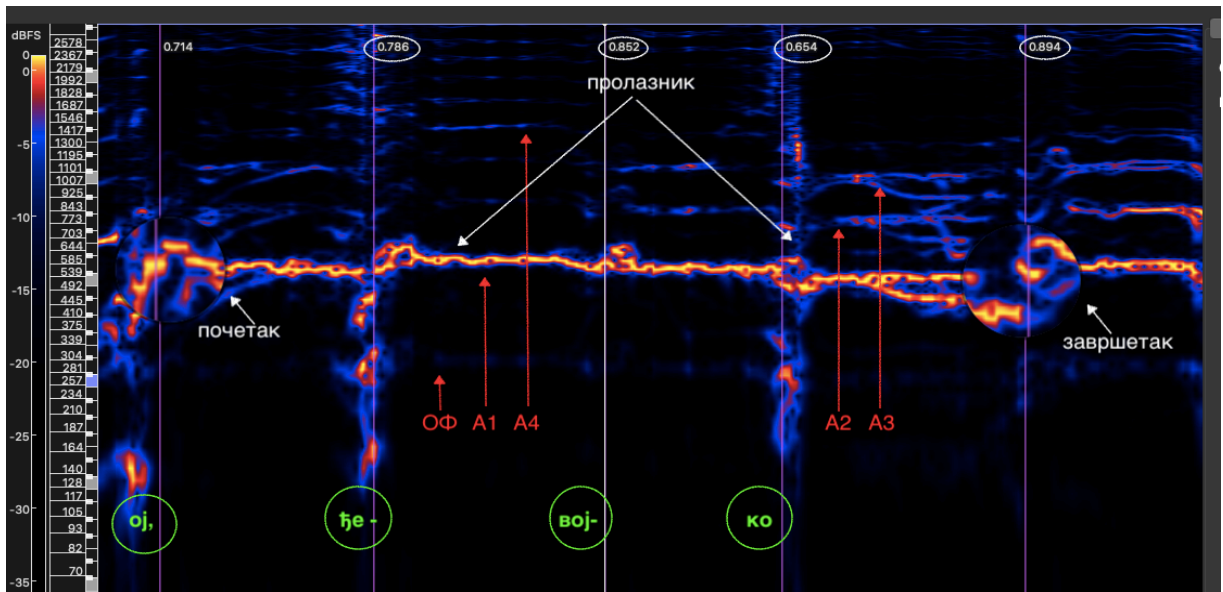
прве речи, то јест, прва два слога). Претпоставка је да се овој стилској фигури прибегнуто у циљу усаглашавања метричке слике основног и рефренског текста. У другом делу рефрена наступа нови симетрично осмерачки стих током кога се готово истоветно понавља двоструко-таласasti мелодијски покрет са почетка песме. Последњи, шестерачки стих се најпре изложио, а онда понавља специфичним осцилаторним мелодијским покретом са израженим тежиштем на тону финалис, као сигналу краја. Комплетна мелострофа сложеније форме заснована је на битематском принципу.

Све описане мелопоетско-формалне карактеристике односе се и на исти пример изведен од стране певачке групе *Јабука* (пример бр. 52). Спектрални приказ тренутка агогичког продужетка обезбеђује детаљнији увид у артикулационе особености ових примера, њихове сличности и разлике на нивоу тембра и извођачког стила. У овој комплексној форми сегмент агогичког продужетка представљају прва четири слога трећег рефренског стиха: *Ој, ђе-вој-ко, зла-то мо-је*.

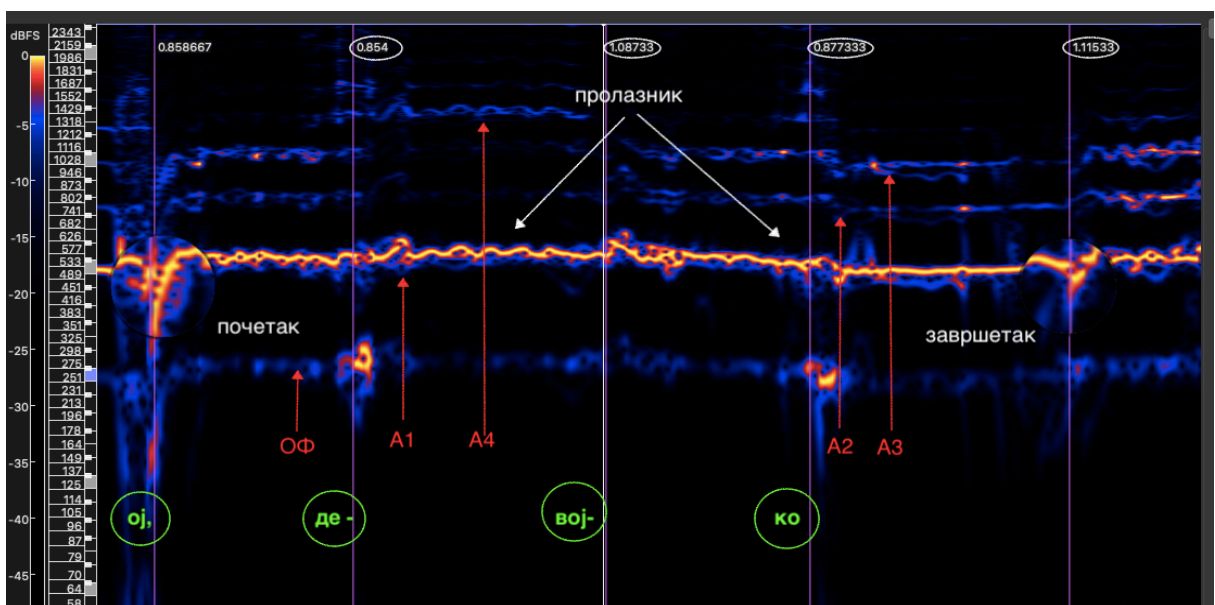
Након пажљивог слушања и подвргавања оба примера анализи у софтверу (видети илустрације бр. 59 и 60), испоставило се да се у овом тренутку у њима испољава највиши ниво звучне (акустичке) енергије кроз специфично тембровско бојење, као артикулационог поступка. Приликом иницијалног поређења резултата добијених на основу мерења одређених параметара звучног спектра дошло се до закључка да сегменти агогичких продужетака у оба примера исказују висок ниво сличности и на артикулационом пољу. Посебно је занимљива чињеница да су само на фреквенционом нивоу сличности видљиве на линијама основне фреквенције, али и на прва четири аликвота. А1, А2 и А3 активни су током сва четири певана слога агогичког продужетка у овим песмама, док се активност А4 читава само у тренутку извођења другог слога *ђе* (у примеру 51, то јест, *де* у примеру 52). Ипак структура линије А1 доноси одређене разлике и указује на појединачне стилске особености, будући да је у примеру из Јабукe доминантан вибрато солисте, па у укупној тембровској мешавини његов глас одређује начин звучања групе. У песми са Пештера група постепено преузима примат у „освајању звучног простора”, те се гласови израженије стапају (пример бр. 51). Средишњи део пролазника (одмах након почетка првог

слога до краја испевавања четвртог слога стиха) карактерише већа разубуђеност у примеру из Јабуре, иако се она, у извесној мери, примећује и у песми са Пештера. У оба случаја, гласови певача обележени су секундним сазвучима.


**Илустрација бр. 59:** спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 51.



**Илустрација бр. 60:** спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 52.



Последњи пар песама упоређиваних на овај начин су примери у асиметричном десетерцу, по први пут разматрани у овом раду. Песма *Ој, ђевојко гаравога ока* (пример бр. 53) забележена је од солисте из села Долиће, док је песму *Пјевни пјевко, лијена ђевојко* (пример бр. 54) извела група певачица из Сивца (теренски снимак Сађе Ранковић). Мелострофе ових песама креиране су понављањем асиметрично десетерачког стиха са епизеуксом (репетицијом прва два слога певаног стиха, нпр: **Пјев-ни, пјев-ни пјев-ко, ли-је-на ђе-вој-ко**). Обе песме имају дводелну форму монотематског карактера. Поступно низање тонова истог трајања (осмина у примеру бр. 53 и четвртина у примеру бр. 54) обликује два мелодијска таласа  $a^l - b^l - a^l(as^l) - g^l$ , која се транспоновано за секунду ниже и са мањим изменама понављају у другом делу мелострофе. Тонски низ  $f^l - g^l - as^l(a^l) - b^l$  садржи променљив хиперфиналис, који се у узлазном кретању јавља у размаку велике секунде од финалиса –  $a^l$ , а у силазном – као снижени –  $as^l$ . На орнаменталном нивоу ова два извођења се разликују, што је условљено нешто слободнијом солистичком интерпретацијом (поред трилера, мордената, квоцајућх тонова, у примеру бр. 53 присутне су и мање ритмичке варијације):



(...) и још о - сам е - то ко - ли - ко - сам, (...)

Пример бр. 54 карактеришу кључно квоцајући тонови:



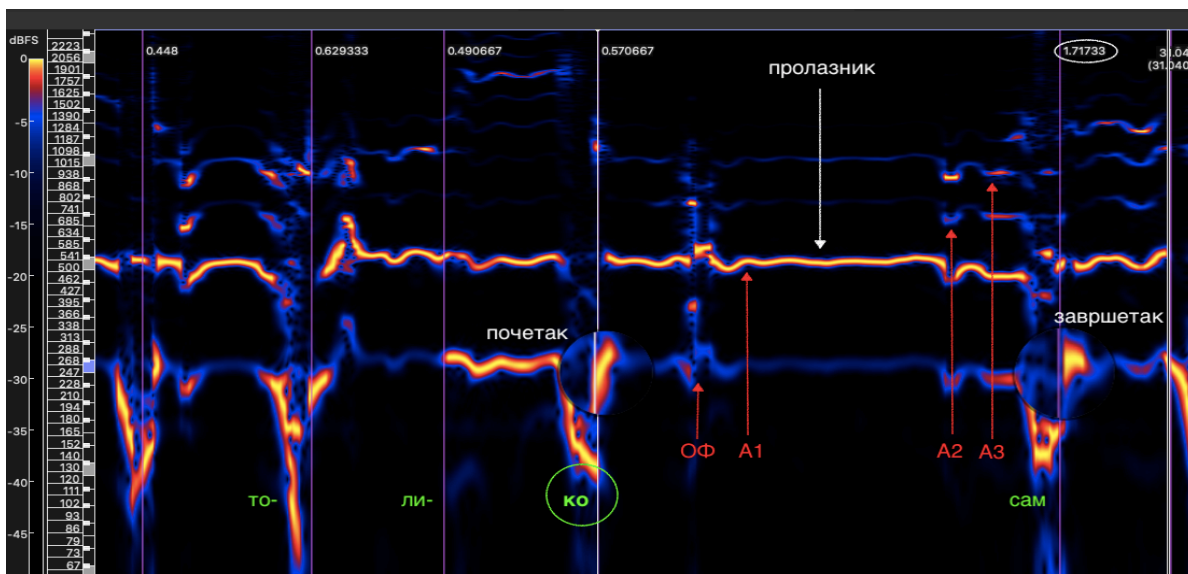
(...) *tutti*  
Пјев-ни, пјев-ни пјев-ко, ли-је - па ђе - вој - ко.

Спектрална слика тренутака агогичког продужетка (претпоследњи слог текста у поновљеном стиху) даје детаљнији увид у ове разлике. На фреквенционој равни разлике се уочавају у видљивијој линији основне фреквенције (фундаментала) у солистичком примеру са Пештера у односу на

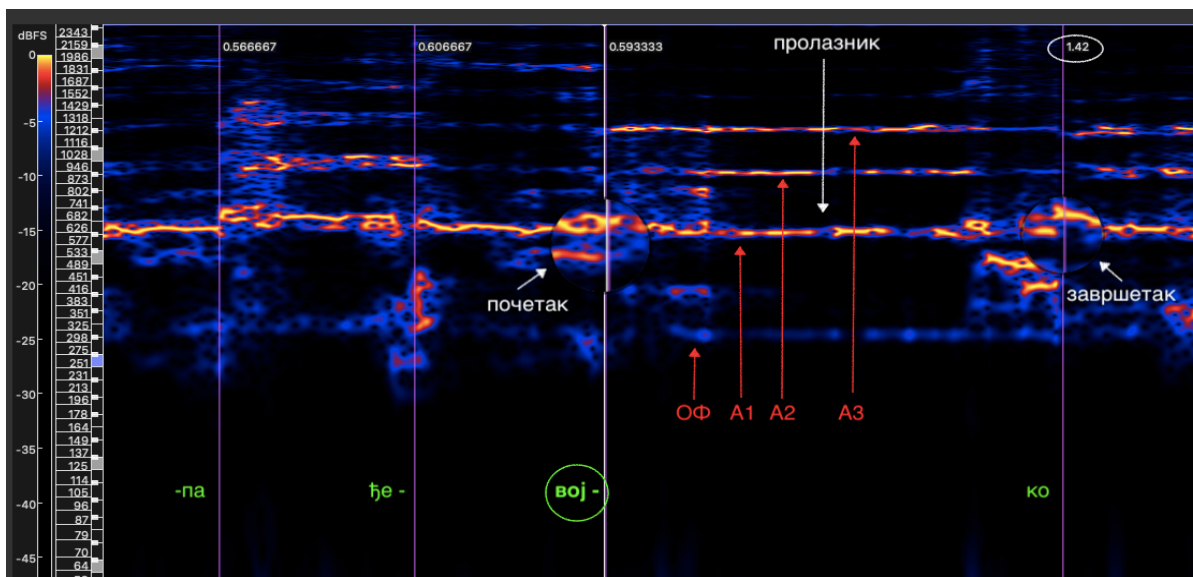
групни пример из Сивца. Први аликут је веома истакнут у оба примера, док се А2 и А3 перципирају као активни у групно изведеној песми (пример бр. 54). Њихова активност у соло извођењу знатно се смањује (пример бр. 53). Логично је претпоставити да је то последица групног певања, поготово групног једногласног извођења (на тону финалис), које појачава и истиче резонирајуће фреквенције основног тона, што резултира и појачавањем виших аликута.

Темпоралне одлике иницијалног и финалног сегмента агогичког продужетка такође показују разлике. У примеру 53 он почиње и завршава се глисандом, док се у песми 54 тренуци „напада” и „гашења” јављају директно. Средишњи део (пролазник) је сливен у групном примеру, што је потврда тембровске уједначености гласова певачица (видети илустрације бр. 61 и 62).

**Илустрација бр. 61:** спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 53.



Илустрација бр. 62: спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 54.



Преосталих девет примера (55-63) груписано је на основу поетских особина, будући да су изразито херетогени у погледу музичких одлика. Чак шест песама (примери бр. 55, 56, 57, 58, 59 и 60)<sup>73</sup> има поетску основу асиметричног десетерца и у њима се мелострофа гради понављањем стиха – дословним (примери бр. 56 и 60), уз неки од елемената рада са текстом (повнављање прва два слога / епизеукса у примерима 55 и 57), или уз појаву краћег упевног рефрена (примери 58 и 59). На симетричном осмерцу базиране су још три песме (римовани дистих у примерима 61 и 63; једностих са променљивим рефреном у примеру бр. 62).

Група од шест десетерачких примера садржи чак пет различитих начина мелопоетског обликовања. Песму *Ој, Божићу један у години* (пример бр. 55) чланови певачке групе *Штаваљ* окарактерисали су као божићну, иако јој је текст кључно профаног карактера. Иста текстуална варијанта пронађена је и код досељеника из Херцеговине у Војводини (место Клек, видети Ранковић 2012:

<sup>73</sup> У примерима бр. 59 и 60 ради се о истој песми која је изведена и групно уз гусле (пример 59) и солистички (пример 60), што је било посебно значајно у извршавању компаративне анализе на нивоу извођачке артикулације.

пример 51), с тим што се у херцеговачком примеру мелострофа обликује понављањем римованог дистиха:

*Ој, Божићу, један у години,  
славићу те, макар у пећини!  
Ој, Божићу, један у години,  
славићу те макар у пећини!*

Мелострофу примера из Штавља гради поновљени једностих уз рад са текстом у виду понављања прва четири певана слога (епизеукса):

*Ој, Божићу, ој Божићу један у години,  
ој Божићу, ој Божићу један у години.*

Овакав начин мелопоеетског структурирања запазио је и Петар Вукосављевић и у студији из 1984. назвао га *штаваљски глас* (Вукосављевић 1984: 15, примери: 1, 6, 90...). Још приликом иницијалних теренских истраживања на Пештеру 2008. године управо са казивачима из Штавља запазила сам да су, у датом тренутку, у певачкој пракси чешће биле песме које припадају другим интонационим инваријантама, а не *штаваљском гласу*. У мастер раду забележене су само четири песме овог ИМ (од којих је једна управо пример 55. Видети: Живчић 2012: примери бр. 61, 62, 63 и 64). Занимљиво је да се веома слични примери и у великом броју јављају у области Јасеница (Шумадија) где су окарактерисани као свадбени (Јовановић 2014: примери 48-64). Етномузиколог Јелена Јовановић ову појаву објашњава великим утицајем динарске метанастазичке миграционе струје досељеника, који су почетком 19. века населили просторе Шумадије, као и чињеницом да „динарско становништво представља већину у највећем броју јасеничких насеља” (Јовановић 2014: 46). Током новијих теренских истраживања спровођених за потребе овог докторског рада није пронађен ниједан пример сличне мелопоеетске основе, што је највероватније у вези са нестајањем неких од раније типичних вокалних образаца пештерских Срба.

Форма ових песама је дводелна, настала на монотематској основи са препознатљивим иницијалним покретом хипофиналис (краћа нотна вредност) – финалис (дужа нотна вредност уз њену вишеструку узастопну потврду). Након тога следи понављање првог полустиха и излагање другог у поступном

мелодијском кретању до највишег тона  $b^1$  и повратку на финалис. Поновно потврђивање финалиса обележено је препознатљивим „каденцијалним обртом” током последња четири певана слога у дужим нотним вредностима.

**Илустрација бр. 62:** сегмент транскрипције примера бр. 55.

(...)

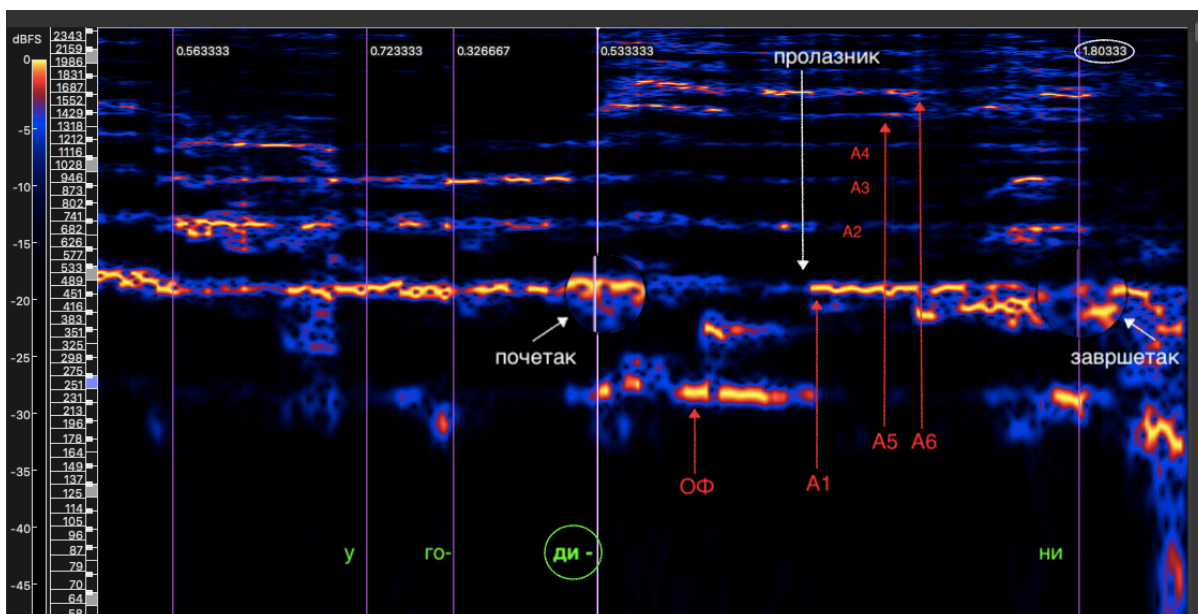
♩ = cca 90

*tutti*

(d) ој, Бо- жи - ћу, ој, Бо - жи-ћу је- дан\_ у го- ди - ни.

Неки од сегмената артикулације (попут акцената и стакато извођења завршног сазвука) видљиви су и у транскрипцији. Од важности је и сагледавање особине тембра у спектралном приказу тренутка агогичког продужетка (претпоследњи слог поновљеног стиха). Посебно се истиче активност високих аликуота  $A_5$  и  $A_6$  на фреквенцијској равни, као и сегментираност и разубуђеност линија основне фреквенције и првог аликуота, с обзиром на то да се током испевавања овог слога текста јавља наглашени секундни сазвук између финалиса и хипофиналиса. На темпоралној равни приметно је дуго трајање агогичког продужетка – готово 2 секунде.

**Илустрација бр. 64:** спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 55.



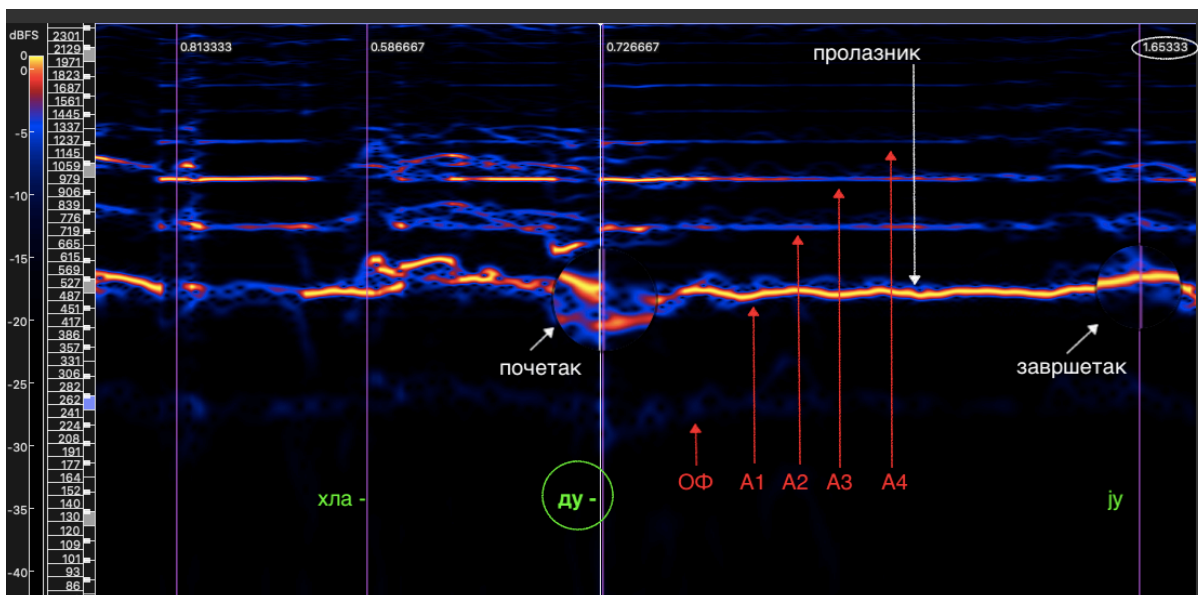
Песма *Овце пасу, чобани хладују* је изведена уз пратњу гусала (пример бр. 56). Поетска основа је асиметрично десетерачка строфа. Посебност извођења ове песме је нешто мелизматичнији начин испевавања слогова текста током првог полустиха у трајању половина, што је двоструко дуже у односу на силабично извођење прва четири певана слога другог полустиха у четвртинским нотним вредностима:

**Илустрација бр. 65:** део примера бр. 56.

Таласасто, поступно и сливено, кретање у оквиру типичног тонског низа од  $f^1$  до  $b^1$  основна је мелодијска карактеристика овог напева. Поред устаљених места (цезуре и самог краја песме), секундни сазвуци се остварују и у другим сегментима музичког тока као ‘пролазни’ што додатно обогаћује хетерофону фактуру напева (видети илустрацију бр. 65). Претпоследњи певани слог узет је у разматрање спектралне анализе и у овом примеру. Измерени параметри показују велику уједначеност гласова певача (међусобно и са звуком гусала), како је и приказано на линији првог аликвотног тона (у првом делу пролазника уочљив је вибрато, да би се у другом делу звучање потпуно уједначило). Приметна је активност виших аликвота (од  $A_2$  до  $A_4$ ), као и готово потпуно губљење линије основне фреквенције (ОФ), што је последица великог извођачког апарата (певача и гуала), будући да истовремено унисоно звучање више различитих звучних извора појачава фреквенције хармоника. И почетак и завршетак певаног тона агогичког продужетка обележени су глисандом навише (видети илустрацију бр. 66).



Илустрација бр. 66: спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 56.



И песму *Поранила Јагода на воду* (пример бр. 57) карактерише групно певање уз пратњу гусала. Примери са истим текстом јављају се на територији Санцака и Црне Горе, од стране Миодрага Васиљевића, средином 20. века. У збирци из Санцака (1953) налазе се песме са истим текстом, али другачијом мелопоетском основом (примери бр. 27а, 243), док се у Црној Гори (1965) срећу врло слични примери и на музичком и на поетском плану (примери бр. 358 и 471). Ова традиционална песма из Црне Горе током протеклих деценија популаризована је путем интернета.<sup>74</sup>

И ова, као и претходна, песма има дводелни облик настао понављањем стиха у асиметричном десетерцу. Присутан је и рад са текстом у виду понављања оба полустиха, приликом излагања и понављања једностиха. Карактеристичан је иницијални мотив на највишем тону тонског низа, готово екскламаторног карактера (узастопно понављање тона  $b^1$  током извођења прва четири слога), затим поступно силазно кретање у хроматском низању тонова од  $b^1$  до финалиса

<sup>74</sup> На платформи Јутјуб (енг. Youtube) налази се снимак извођења ове песме од стране мушке певачке групе *Пива* из Плужина (<https://www.youtube.com/watch?v=pQvrKp7tz4k>), као и студијски снимак варијанте који је отпевала Бранка Шћепановић Поповић (<https://www.youtube.com/watch?v=pVQ19EDjBn0>)

$g^1$  (видети илустрацију бр. 67). Други полустих формира се осцилаторним покретом од сниженог хиперфиналиса према тону  $g^1$  – централној интонационој равни. То је својеврстан мелодијски модел медијалних и/или терминалних сегмената и у песмама Срба са Пештера које припадају другим интонационим моделима (о чему ће надаље бити више речи).

**Илустрација бр. 67:** сегмент примера бр. 57.

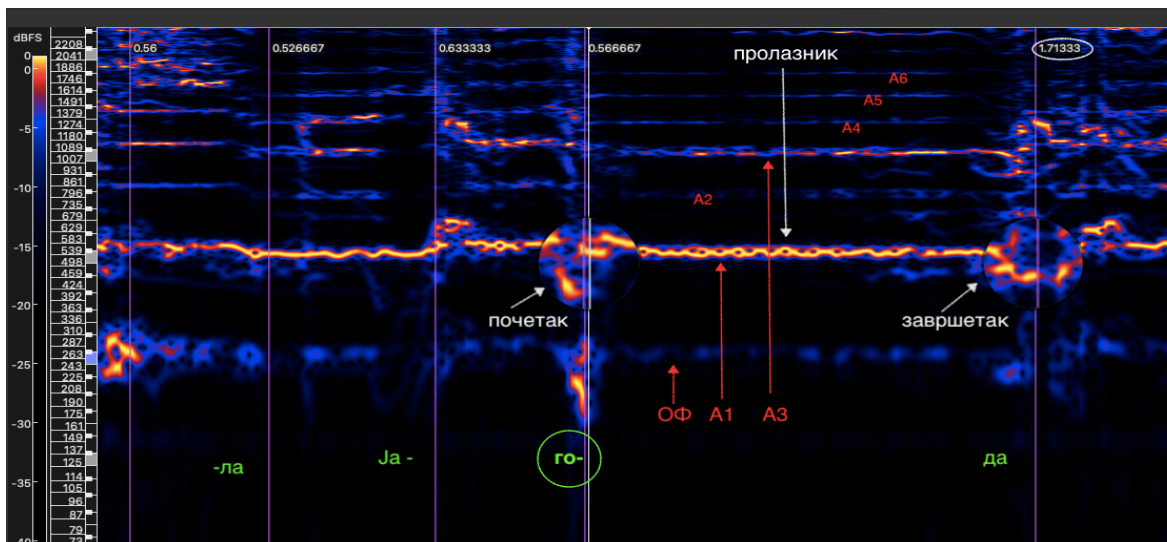
Музичка нотација са српским текстом: По - ра-ни - ла, по - ра - ни - ла Ја - го - да на во - ду Ја - го - да

(...)

Метроритмичка слика одликује се кључно низањем изохроних, четвртинских јединица, као најчешћих носилаца певаних слогова. Карактеристични су агогички застанци, двоструко или троструко дужег трајања на шестом певаном слогу, приликом сваког понављања другог полустиха: (...) *ja* – go – да на во – ду

На таквом месту сагледавају се и тембровске особености певања. На илустрацији бр. 68 уочава се најпре изразито дуго трајање шестог певаног слога у односу на остале (1.71 секунди). Иницијални сегмент тона је директан, док се тон напушта глисандом наниже. Средишњи део тона обележен је вибратором и то доста уједначеним звучањем певача, као и у претходном примеру, вероватно потпомогнуто звуком гусала. Како је линија основне фреквенције готово невидљива, аликвоти преузимају примарну улогу у одређивању акустичке структуре тона. Изражен је велики број аликвота (од А1 до А6), који нису једнако активирани, а то је приказано писањем мањих ознака уз њихову фреквенциону линију.

Илустрација бр. 68: спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 57.



Два различита извођења исте песме, од стране групе певача уз пратњу гусала и у солистичкој интерпретацији, илуструју примери бр. 58 и 59 – *Бејтуране*<sup>75</sup>, *беру л'те ђевојке*. Ова песма је веома позната и певана песма на територији Пештерске висоравни, а нарочито у селима на југоистоку (Долиће и Бољаре). Према речима саговорника, ова љубавна песма у прошлости је била део заједничког музичког репертоара свих Пештераца, без обзира на верску или етничку припадност. Осим два извођења, која су као најрепрезентативнија одабрана за представљање у овом раду (примери бр. 58 и 59), у укупном фонду снимљене теренске грађе постоји више њених конкретизација. Пример са истим текстом, али нешто измењеном мелодијом, на Пештеру је забележио и Петар Вукосављевић (1984: пример бр. 121). Две варијанте ове песме записао је Миодраг Васиљевић у збирци из Црне Горе (1965: примери бр. 29 и 381), а Данка Лајић Михајловић налази је и код досељеника из овог подручја у Војводину (Лајић Михајловић 2004: пример бр. 68). Питање о пореклу и распрострањености

<sup>75</sup> Ради се о биљци у народу познатој и као *слатки пелин* (лат. *Artemisia annua*). Видети: Чајкановић 2009: 139, доступно на: <https://www.antikvarne-knjige.com/elektronskeknjige/assets/uploads/pdf-106.pdf>

ове песме неколико пута се наметало као засебан проблем током истраживачког процеса, коме ће се у будућности свакако посветити пуна пажња.

Поетска основа песме је асиметрични десетерац са упевним рефреном *jado* након почетна четири слога текста, то јест, на месту поетске цезуре, чиме је она додатно истакнута. У оквиру амбитуса чисте кварте  $f^1 - b^1$  у мелострофама се остварује монотематска дводелна структура. Мелодијска линија се успоставља поступним кретањем од финалиса, преко двоструког покрета навише током прва три певана слога текста, да би се у четвртом променили и начин и смер кретања мелодије (релација хиперфиналис - хипофиналис), што је карактеристични иницијални мотив ове песме:

**Илустрација бр. 69:** сегменти примера 58 (групно) и 59 (солистичко извођење). Приказан је иницијални мелодијски мотив.

♩ = сса 79

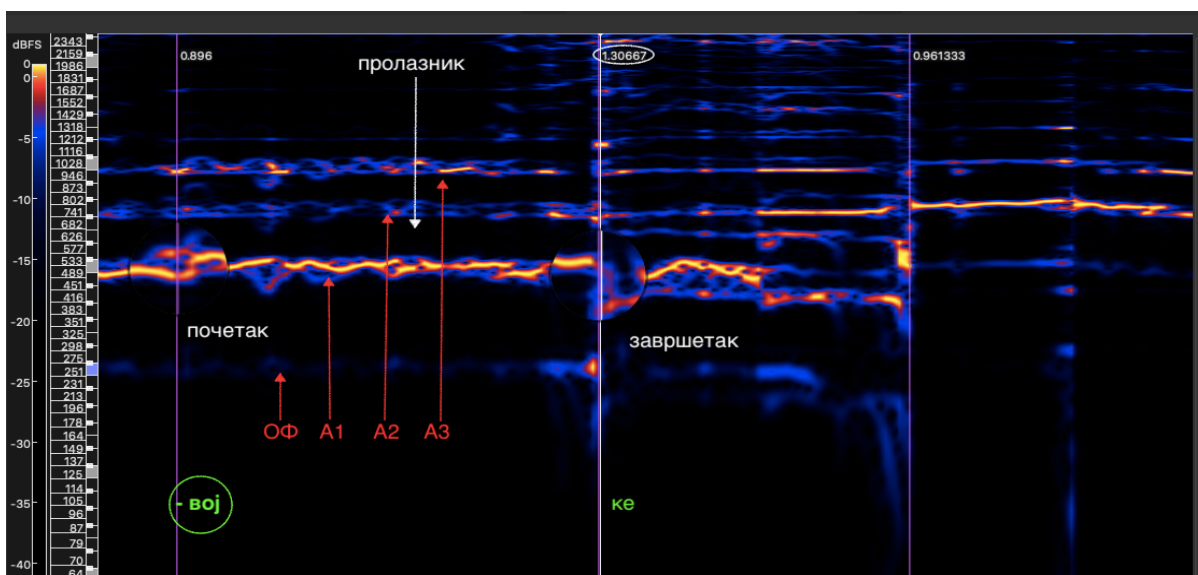
Беј - ту - ра - не,

Г. Беј - ту - ра - не

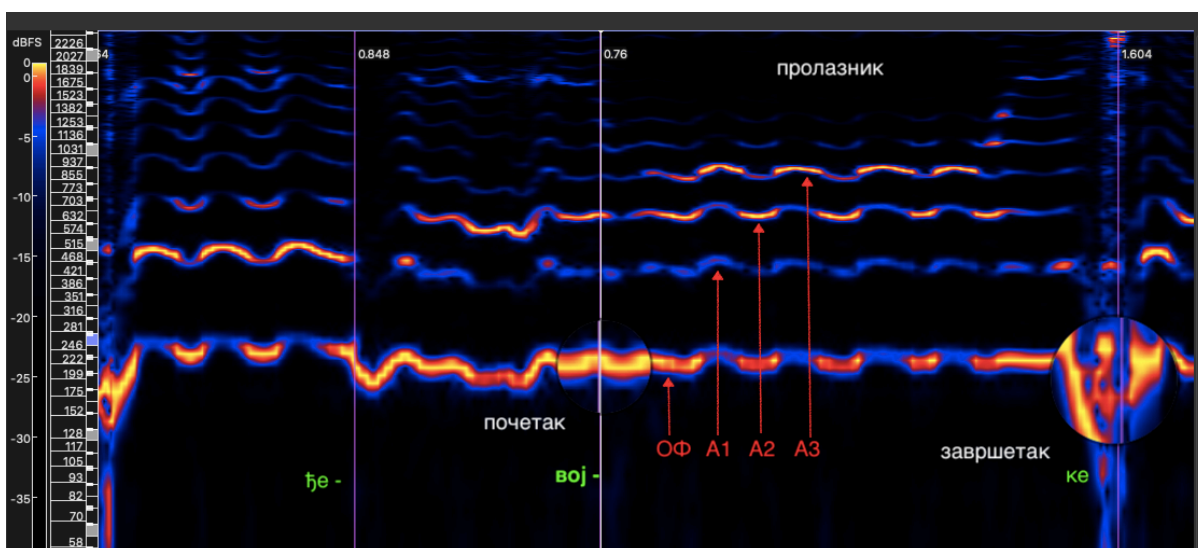
Први певани слог рефрена изводи се на највишем тону низа и у мелизматичном, поступном покрету, који се транспонован за секунду ниже понавља и на другом слогу рефрена. Даљи ток мелодије је подсећање на иницијални мотив са поступним кретањем у виду мелодијског таласа и смирењем на финалису током последња три певана слога. Доминантно четвртинску метричку структуру, која је носилац слога (чији пулс је израженији у певању групе), ремете агогички продужетак у тренутку испевавања рефрена, као и честа употреба ритмичке фигуре триоле, чиме се постиже ефекат још итакнутије мелизматичности. Претпоследњи слог текста такође је наглашен дужим трајањем тона, што је опште обележје финалних сегмената у пештерској вокалној пракси и тренутак који је одабран за детаљнију анализу у својству агогичког продужетка.

Основне разлике које се уочавају на нивоу артикулационих показатеља између напева бр. 58 и 59 огледају се управо у фреквенционој равни. Линија основне фреквенције јасно је видљива у солистичком напеву, док је линија првог аликуота замагљенија (илустрација бр. 71). Поред тога, читавају се још и А2 и А3, чак и виши аликуоти приметни на илустрацији али не и активирани. У случају групне песме (пример бр. 58) спектрални приказ показује слику на којој је основна фреквенција готово невидљива, а линија првог (од три активна аликуота) испоставља се доминантном.

**Илустрација бр. 70:** спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 58.



**Илустрација бр. 71:** спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 59.



У селу Долиће забележена је и песма *Лепо пева кроз гору ђевојка* у солистичком извођењу (пример бр. 60). Она је јединствена по веома мелизматичном карактеру мелодије, нетипичном за вокалну праксу Срба са овог подручја. Према речима казивача, песма је у прошлости била део репертоара и православног и муслиманског становништва (М. Луковић, интервју, Долиће, 28.08.2020). Увидом у доступну литературу утврђено је да је иста песма некада бележена на Пештеру, као и у Бијелом Пољу (Васиљевић 1953: 292б; Вукосављевић 1984: 148). Занимљиво је да је у Васиљевићевој збирци мелодија из Санцака овај напев пропраћен коментаром да је реч о љубавној песми из Полимља (Васиљевић исто: 246).

Поетска основа примера бр. 60 је асиметрични десетерачки стих, чијим се понављањем изграђује мелострофа. Присутан је и рад са текстом у виду понављања првог полустиха (епизеукса), што је регистровано и у неколико претходних песама (видети примере бр. 55 и 57). Комбинација ова два поступка приликом изградње мелодије (повнављање полустиха као и изузетно мелизматично извођење) утицали су на то да се форма ове песме перципира као троделна  $A A_1 A_v$ .

### Илустрација бр. 72: нотни запис примера бр. 60.

$\text{♩} = \text{сса } 61$

Ле - по пе - ва , (а) ле -

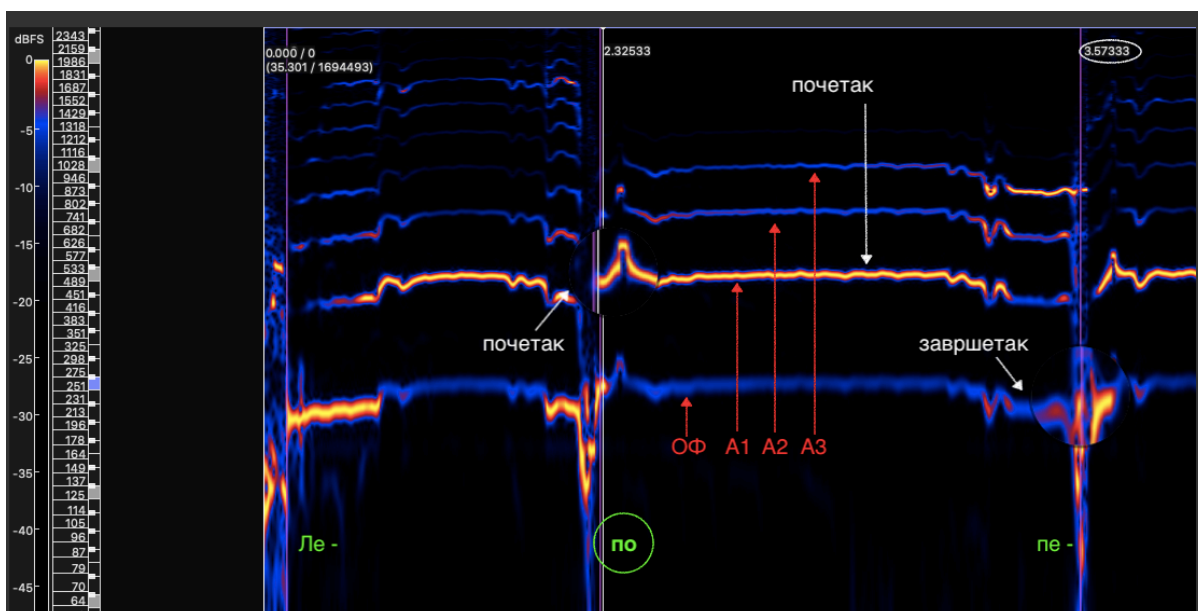
- по пје - ва И! кроз го -

- ру ђе - вој - ка И!

^    ○    ♯

Тонски низ је трикордални:  $f^l - g^l - as^l$ . Мелодију карактерише поступно кретање између ова три тона са посебним истицањем хиперфиналиса, који је носилац прва три слога првог полустиха, као и петог, шестог, седмог и деветог певаног слога у оквиру другог полустиха. Поступни, сливени покрети мелодије, орнаментација (чести предударни и морденти), као и особени извођачки стил и акустичке особине гласа доприносе динамизацији музичког тока. Означени сегмент на овој илустрацији (други певани слог), као место агогичког продужетка изабран је за сагледавање спектралних особености у звуку. У оквиру временске равни приметно је најпре његово дуго трајање – чак 3.57 секунди. Почетак и завршетак обележени су глисандом (почетак узлазним и завршетак силазним; видети илустрацију бр. 73). С обзиром на то да се ради о солистичком извођењу, фреквенцијска слика је посебно јасна, те се уочавају и основна фреквенција и прва три аликвотна тона уз посебно истицање линије првог аликвота. Јасно се перципирају и орнаменти, као изражено идиолекатско обележје музичког израза певача (о овоме ће у наредном потпоглављу бити више речи).

**Илустрација бр. 73:** спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 60.



Последње три песме *Једно јутро прије зоре*, *Које ли је доба ноћи* и *Ој, планино, врх од горе* (примери бр. 61, 62 и 63) солистички је извела Будимирка

Куч из села Бољаре. Њихова поетска основа је симетрични осмерачки стих. У примерима бр. 61 и 63 мелострофу гради поновљени римовани дистих, док се у примеру бр. 62 она формира на основу поновљеног једностиха са променљивим припевним рефреном: *јело, јело; ој, моја јело*. По својој мелопоетској организацији пример бр. 61 подсећа на песме друге подгрупе првог интонационог модела. Таласасто, мелизматичније кретање мелодије у првом стиху са препознатљивом ритмичком фигуром која подсећа на синкопу смењује се са двоструко силазним мотивом и каденцијалним делом другог стиха препознатљиве тонске релације: финалис – хиперфиналис.

**Илустрација бр. 74:** део нотног записа примера бр. 61.

♩ = сса 97

Јед - но јут - ро при - је зо - ре у - зе' пуш - ку

и ље - во - ре,

Исту мелопоетску основу има и пример бр. 63, али уз другачији начин изградње мелодије. У литератури и доступним звучним примерима блиских музичких дијалеката нису пронађене сличне песме. Могуће је претпоставити да је овај пример изведен по узору на песме које припадају првој подгрупи ИМ1, с обзиром на то да испољава одређене структурне сличности у погледу начина формирања мелодије и тонских односа (видети примере од 1 до 6). Ову песму карактеришу динамичнији музички ток и силабичност (осим на претпоследњим слоговима сваког певаног стиха који се продужавају):



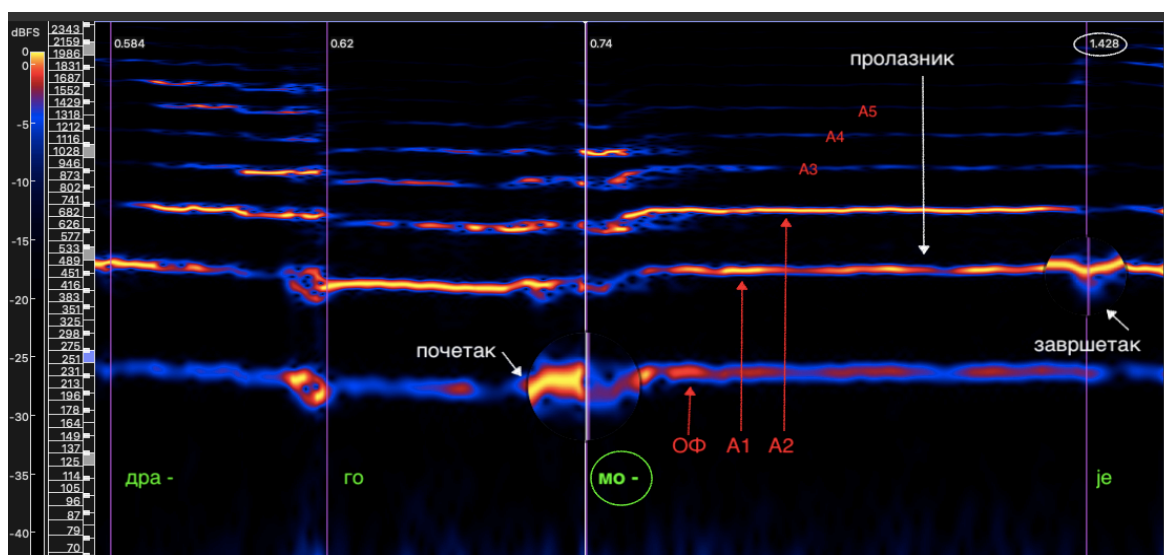


ми дра - го мо - је.

(финални сегмент из примера бр. 63)

Продужени претпоследњи слог изабран у циљу дубље тембровске анализе, као структурно тежиште.

**Илустрација бр. 75:** спектрални приказ агогичког продужетка у примеру бр. 63.



Имајући у виду да је песму извела старија певачица (која је у тренутку снимања имала осамдесет три године), требало би узети у обзир и њен замор у певању, као фактор који може утицати на коначну изведбу.

Последња анализирана носи назив *Које ли је доба ноћи* (пример бр. 62). Мелострофу гради поновљени симетрично осмерачки једностих са променљивим припевним рефреном:

*Које ли је доба ноћи, Јело, Јело?*

*Које ли је доба ноћи, ој, моја Јело?*

Ова врста рефрена налази се у црногорским „свадбеним” песмама, али у оквиру другачије интонационе инваријанте (Рашић 1999: пример бр. 62; Лајић Михајловић 2004: пример бр. 51; Ранковић 2012: пример бр. 24). Током ранијих

теренских истраживања ауторке овог рада, на Пештеру је забележен само један сличан пример у селу Штаваљ (Живчић 2012: пример бр. 70).

Песма бр. 62 у извођењу Будимирке Куч из Бољара има готово потпуно силабичан ток до тренутка првог слога припевног рефрена *ој, моја Јело*, који је поред дуже нотне вредности наглашен и кратким извиком (специфичним звучним обогаћењем у фалсетном регистру).

**Илустрација бр. 76:** нотни запис примера бр. 62.

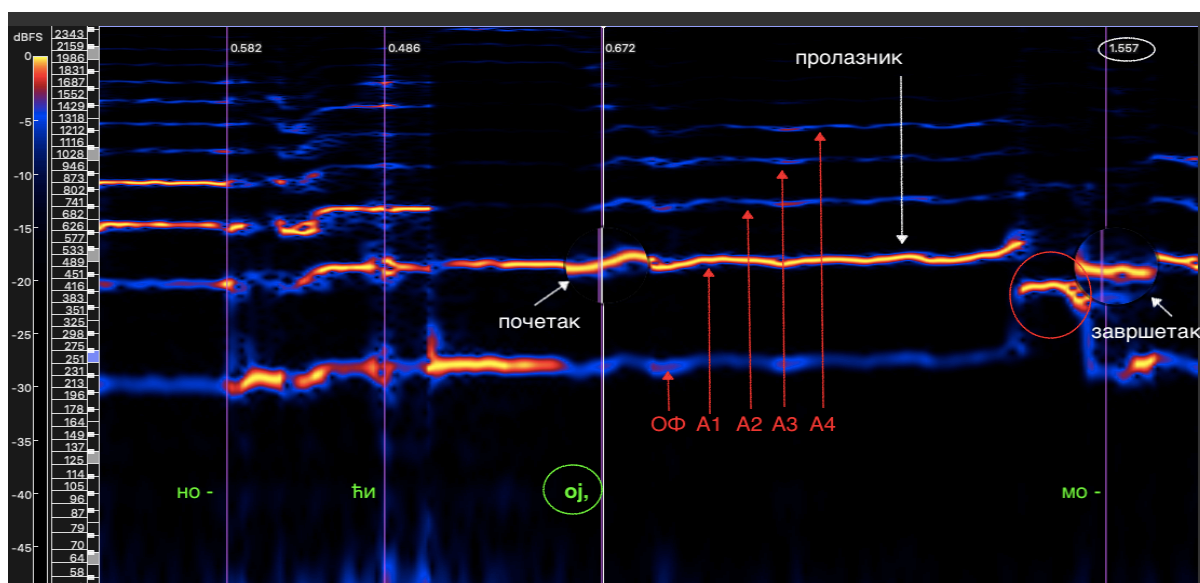
$\text{♩} = \text{сса } 88$

Ко - је ли је до - ба но - ћи, је - ло, је - ло,

ко - је ли је до - ба но-ћи, ој, (и!) мо - ја је - ло!

Мелодија се формира у оквиру тонског низа  $f^1 - g^1 - as^1 - b^1$ . Излагање и понављање певаног стиха реализују се у оквиру поступног кретања до највишег тона и повратка на финалис. Припевни рефрен доноси потврду тоналног центра понављањем више слогова на финалису. Његов први слог уједно је и место агогичког продужетка у песми. Темпоралну равну агогичку продужетку одликује покрет глисанда на почетку и на крају. Пролазник је миран, осим у моменту последње четвртине трајања слога. На том месту се кратки извик најпре припрема (видљиво је да се глас креће у глисанду навише), а онда и реализује, што је посебно означено црвеном линијом (илустрација бр. 77). Приметни су и виши аликвоти (A2 – A4), иако се A1 опажа као најистакнутији.

Илустрација бр. 77: спектрални приказ агогичког продужетка из примера бр. 62.



На концу излагања о особеностима забележених појединачних, негруписаних примера, могу се изнети одређене констатације у вези са њиховом бројношћу и распрострањеношћу, посебно на основу поређења са фреквентношћу појединачних реализација одређених интонационих инваријанти изнађених у вокалном изразу Срба на Пештеру у прошлости. За све песме са Пештера из категорије осталих примера, осим за напеве бр. 56, 61 и 63, може се установити да су и раније биле присутне у вокалној пракси становника овог краја. У претходном току рада установљена је и сличност многих од њих са песмама са подручја Црне Горе и других делова југозападне Србије. Све наведено упућује на закључак да и примери из категорије осталих припадају интонационим инваријантима које су у прошлости биле део вокалне праксе Срба са Пештера, иако су у актуелном тренутку забележена само њихова варијантна извођења. Другим речима, четрнаест ‘осталих’ песама у извођењима пештерских Срба конкретизације су чак *девет различитих интонационих инваријанти*. Заједно са прва три интонациона модела, који су се показали иманентним за највећи број песама, у грађи која је чинила основ за ову тезу препознато је укупно дванаест различитих интонационих инваријанти, што је податак који сведочи о

богатству и разноликости овог вокалног наслеђа и чињеница која охрабрује у погледу његовог одржања у будућности.

С друге стране, чак шест од четрнаест примера из ове категорије, извели су солистички само старији казивачи (примери бр. 53, 59, 60, 61, 62 и 63). Такође, поредећи бројност појединачних конкретизација сваког интонационог модела издвојеног у мастер тези ауторке (Живчић 2012) са тренутним бројем песама, закључује се да су сада веће групе примера могле бити оформљене само у оквиру три интонационе инваријанте, док је 2012. године то било могуће у оквиру чак осам ИМ. С обзиром на све мањи број носилаца ове музичке праксе на примарном локалитету, као и њихове старије животне доби, закључује се да одржање вокалне традиције Срба са Пештера кључно зависи од Пештераца који насељавају друга подручја у Србији.

#### **4.4. Основна обележја вокалног дијалекта пештерских Срба**

Спроведена анализа допринела је детаљном увиду у мелопоетске структуре кроз које се остварује вокални дијалекат Срба са Пештера у процесу *музикализације*. Сумарни преглед сагледаваних параметара могао би се свести на следеће:

- непостојање правила у вези са бројем и родним одређењем певача у групи;
- одсуство жанровски детерминисаних мелопоетских образаца;
- учесталост *песама опште намене*, најчешће са љубавном тематиком;
- доминантност песама које припадају ИМ1 – посебно карактеристичан ИМ1а јавља се искључиво на Пештеру;
- посебност звучних одлика на нивоу интензитета певања (*forte* динамика) и извођачке артикулације – са тембром као најистакнутијим елементом;
- трикордално интонационо језгро са „колебљивим“ хиперфиналисом из кога се формирају хроматски тонски низови;
- постојање мелоритмичких образаца;
- доминација двостиховних, симетрично осмерачких поетских структура;

- фреквентност поетских образаца.

Неки од ових параметара заједнички су за вокални дијалекат пештерских Срба и црногорски вокални дијалекат са којим певање Срба на Пештеру изказује највише сличности: исти интонациони модели; симетрично осмерачке римоване двостиховне целине; инверзија стиха и рад са текстом; хетерофони вид двогласа; макроформална дводелност. Шире посматрано, српска пештерска вокална пракса сродна је и са другим динарским вокалним дијалектима, узимајући у обзир појединачне параметре.<sup>76</sup> Са херцеговачким вокалним дијалектом аналогije се перципирају на следећим нивоима: поетском и мелопоетском, музички инваријантном, сазвучном и орнаменталном. Слични појединачни елементи изнађени су и са осталим вокалним варијететима динарских Срба, мада у мањој мери примарно у вези са општим правилима поетске организације текста (римовани дистиси – присутни у свим дијалектима), преовлађујућом хетерофонијом (херцеговачки и купрешки дијалекат) и орнаментацијом у виду квцајућих тонова (херцеговачки дијалекат) (Ранковић 2012: 123-163).

Пажњу посебно привлачи већ поменуто постојање истих поетских садржаја у пештерским и у песмама блиских динарских подручја (пре свих у Црној Гори). Они могу исказивати и веома сличне музичке особине, али је далеко чешћа појава текстуалних клишеа, то јест, флоскуле у различитим инваријантним музичким обрасцима. Познати пример поетских клишеа су варијације осмерачког римованог дистиха који говори о младости:

*Ој, младости, што ме мину,*

*кај 'но магла уз планину?*

*(...)*

*Ој, младости, брзо прође,*

*ја не знадо' ни кад дође!*

*(...)*

*Ој, младости, молим ти се,*

*још једанпут поврати се!*

---

<sup>76</sup> Сања Ранковић издвојила је осам различитих вокалних дијалеката динарских Срба у Војводини: црногорски, херцеговачки, купрешки, дијалекат Босанске крајине, дијалекат Далматинске загоре, лички, банијски, кордунашки. Детаљније видети у: Ранковић 2012: 96-318.

*Врати ми се, кад те молим  
и од свега више волим!* (пример бр. 10)

Готово истоветан текст пронађен је и код Црногораца из Бачке приликом теренских истраживања крајем 20. и током 21. века:

*Брзо ли ме младос' прође,  
ја не знадок ни кад дође.*

*Брзо ли ме младос' мину,  
као магла уз планину.*

*Ој, младости, молим ти се,  
још једанпут врати ми се.*

*Врати ми се, кад те молим,  
и о' свега више волим!* (Лајић Михајловић 2004: пример бр. 19)

*Брзо моја младос' прође,  
ја не знадо' ни кад дође.* (Ранковић 2012: пример бр. 47)

Римовани осмерачки дистих као клишетирани иницијални поетски мотив односно својеврстан сигнал почетка певања забележен је у извођењу Пештераца, али и у певању Херцеговаца у Војводини:

*Запевајмо ноћас ође,  
помог'о нам свети Ђорђе.*

*Свети Ђорђе и Илија,  
И Острошки Василија!* (пример бр. 12)

*Запевајмо сложено, вође,  
помог'о нам свети Ђорђе*

*Свери Ђорђе и Илија,  
и Острошки Василија!* (Ранковић 2012: примери бр. 52 и 53)

Пример који је окарактерисан као божићни садржи исти текст као и песма Херцеговаца у Војводини:

*Ој, Божићу, један у години,  
славићу те, макар у пећини!* (пример бр. 55; Ранковић 2012: пример бр. 51).

За овај дистих Сања Ранковић наводи да се у вокалној пракси Херцеговаца јавља у функцији денотирања жанра, као и то да је профаног карактера и, вероватно, новијег датума (Исто: 133). Историчари и теоретичари књижевности истичу да је управо дистих, као посебан вид синтаксичко-интонационе целине, погодан медиј за обликовање и успостављање клишеа, посебно у традиционалним друштвеним системима где усмену поезију и иначе карактеришу селекција и типизирање синтаксичких података (Петковић 2006: 197). На виталност и постојаност римованог дистиха указала је и Сања Радиновић. Разматрајући особине строфичних облика у српским народним песмама и истичући катрен, као један од најраспрострањенијих, она наставља:

„Слично се може рећи и за дистих, који је готово универзална строфична форма, присутна одвајкада и такорећи свугде. Нарочито је зступљен као монострофа, и то не само у песништву, већ и у епитафима, у епиграмима разних врста, данас чак и у рекламама, политичким слоганима, и сл.“ (Радиновић 2017: 113).

Употребна вредност римованог симетрично осмерачког дистиха потврђује се и кроз поједине текстове из корпуса анализираних грађе, који су настали као резултат тренутне инспирације извођача:

*Овако су наши стари,  
добро пили и невали.* (пример бр. 9) или :

*Одрећи се нећу пића,*

*српске Славе и Божића* (пример бр. 14).

Такав процес креирања нових поетских садржаја одраз је виталности и очуваности одређене вокалне музичке праксе, а омогућен је кључно чињеницом да њени носиоци располажу залихом синтаксичких образаца, „као делом колективнога и личног памћења“ (Петковић 2006: 197).

У традиционалној вокалној музици Пештераца, поред приказаних поетских двостиховних флоскула, јављају се и мелопоетски садржаји који се (на нивоу једне и/или више строфа, или чак читаве песме) уочавају и у црногорском традиционалном певању. Приликом анализе и компарације на претходним страницама регистровано је више таквих примера. Најтипичније песме које илуструју речено евидентиране су на простору југозападне Србије и Црне Горе. Прва је познати свадбени напев *Текла/врела вода на валове* који се јавља у западној и југозападној Србији, на ширем простору Црне Горе, као и код Црногораца у Војводини (Видети: пример бр. 50 – певачка група *Јабука*; Девић 1986: пример бр. 3; Големовић 1996, Марјановић 2013: пример бр. 166, Лајић Михајловић 2004: примери бр. 11, 12, 13). Занимљив је и податак да је Милоје Милојевић исту песму пронашао на Косову и Метохији, у Пећи (Милојевић, ред. Девић 2004: 73). Конкретизацију интонационе инваријанте базиране на асиметричном осмерцу представља и песма *Ој, моја ружо румена*, забележена на наведеним подручјима (Васиљевић 1953: примери бр. 5<sub>б</sub>, 17<sub>а</sub>; Васиљевић 1965: пример бр. 44; Лајић Михајловић 2004: примери бр. 46, 171; Марјановић 2013: примери бр. 99, 136, 175). Може се претпоставити да су обе песме широко распрострањене управо због миграција црногорског, динарског становништва које се кроз историју континуирано одвијало ка различитим областима у Србији, као и због чињенице да су биле део свадбеног репертоара, будући да се певање које је пратило овај обред најдуже очувало у сећањима и пракси носилаца традиције (Лајић Михајловић 2004: 50)

Песма *Бејтуране, беру л' те ђевојке* честа је у опусу српских певача са Пештера и у овом раду је представљена као варијанта у солистичком и извођењу мушке вокалне групе уз пратњу гусала (примери бр. 58 и 59). Карактерише је самосвојни начин изградње мелодије, који нема структурне сличности ни са једним одређеним интонационим моделом. Њено континуирано бележење у



дужем временском периоду на просторима Пештера и Црне Горе (Вукосављевић 1984, пример бр. 121; Васиљевић 1965: примери бр. 29 и 381; Лајић Михајловић 2004: пример бр. 68), као и Босне и Херцеговине (где је окарактерисана као севдалинка),<sup>77</sup> омогућава дијахронијско сагледавање и упућује на претпоставку да се ради о специфичној, јединственој мелопоетској структури. Ова песма снимљена је и уз орекстарску пратњу (од стране певача новокомпоноване народне музике).<sup>78</sup> То је вероватно допринело њеном одржавању у сећањима и репертоару извођача традиционалне музике.

Изузетак од правила да рефрени нису својствени певачкој пракси пештерских Срба представља песма *Три ђевојке друговале* (пример бр. 51), коју карактерише изузетно дуг рефрен. Исти пример (са измењеним почетним стихом – *Ој, ђевојко моја плава*) забележен је и у околини Пријепоља (пример бр. 52) и Бијелог Поља (Рашић 1999: пример бр. 33). Нотни пример из Бијелог Поља садржи нешто краћи рефрен, мада се несумњиво ради о истој песми. Као и у претходном случају, и ова песма је јединствена мелопоетска форма, континуирано одржана на ширем географском подручју.

До сада су сумиране основне сличности вокалне праксе Срба са Пештера са вокалним традицијама сродних и суседних подручја. Кључни елементи који дефинишу разлике уочавају се на два нивоа:

1. Постојање варијанте у оквиру првог интонационог модела (ИМ1а) чије су конкретизације забележене само у певачкој пракси пештерских Срба (примери бр. 1-6),
2. Пронађене разлике у оквиру тембровског елемента извођачке артикулације, чије је издвајање и дефинисање омогућила спроведена спектрална анализа и компарација, манифестују се у оквиру агогичких продужетака – посебно истакнутих сегмената музичког тока са *најпотпуниом звучном информацијом*.

Специфичан тембр, аудитивно перципиран у овој вокалној пракси, обележен је кључно активацијом аликвотних тонова (хармоника). Систематизовани резултати спектралне анализе у оквиру прва три интонациона

---

<sup>77</sup> Видети: <https://soundcloud.com/semir-vranic/zanin-berbic-bejturane-jado-beru-l-te-djevojke>

<sup>78</sup> Видети: <https://www.youtube.com/watch?v=VVghB7FV6YM>

модела (примери од 1 до 43) табеларно су приказани (видети табеле бр. 2-7). Кључне разлике уочавају се на вертикалном фреквенционом нивоу значајнијом активацијом виших хармоника у пештерским примерима (А2 – А4) у односу на анализиране примере из других области, посебно код ИМ1 и ИМ2. У песмама које припадају ИМ3 изостаје појачана активност четвртог аликуота (А4), па се разлике у односу на контролне примере евидентирају само на фреквенционим линијама А2 и А3.

Темпорална равн, као још једна испитивана тембровска димензија показује такође одређене разлике на нивоу укупног трајања агогичких продужетака, као и појединачних елемената трајања тона/тонова који чини/чине агогичке продужетке (почетак – пролазник – завршетак). Ови сегменти музичког тока дужег су трајања у готово свим пештерским примерима у поређењу са песмама са других подручја, што је истакнуто на претходним страницама у контексту сагледавања издвојених спектралних слика. Парцијална компајрација одређених елемената трајања агогичких продужетака омогућила је детаљнији увид у разлике и на микро нивоу. У оквиру ИМ1 и ИМ2 такве разлике се уочавају примарно код завршетака агогичког продужетка, то јест, начина напуштања – „изласка из“ тона (енг. *deccau*). У већини пештерских песама овај процес је директан – без глисанда, док се у контролним примерима он чешће јавља. У песмама ИМ3 овакве разлике нису уочене, напротив, у завршним сегментима агогичких продужетака пештерски и контролни примери испољавају сличности. Аналогије се уочавају и код иницијалних и медијалних делова агогичких продужетака свих примера (видети табеле 2-7).

Сагледане сличности и разлике на свим нивоима поткрепљују почетну претпоставку да су артикулационе особености кључна одлика вокалног дијалекта пештерских Срба. Спроведена анализа на одабраном узорку из корпуса звучних примера са Пештера и из Црне Горе, и других, блиских географских области, испоставља управо тембр као музички параметар који у себи обједињује и сажима све диферентне одлике испитиваног музичког идиома. Будући вишедимензионални елемент звука, тембр у себи садржи информације које се односе на висину, јачину и трајање тонова. Посебна важност анализе спроведене на овај начин је праћење свих музичких компонената у процесу извођења –

*музикализације*, то јест, у просторно-временском континууму. То значи да су у фокусу били чиниоци тембра који су иманентни већем броју песама (појединачних музичких конкретизација). Предочене су могућности сагледавања само појединих његових димензија, кључно оних за које се испоставља да имају исти или сличан степен активације у највећем броју забележених песама, без обзира на број и/или пол извођача. То је резултурало превазилажењем досадашњих дескриптивних и експланаторних приступа артикулационо-тембровским и стилским музичким обележјима. Специфична методолошка надградња у таквом аналитичком процесу водила је ка откривању свих релевантних звучних (музичких) чинилаца једног вокалног дијалекта. Од посебне важности је и поступак означавања артикулационо-тембровских промена на местима агогичких продужетака у нотним записима (видети Прилог 2), што додатно наглашава њихову семантичку и нумеричку информативност (Закић 2009б: 225).

Резултати спроведеног аналитичког процеса упућују на закључак да се у случају вокалне праксе Срба са Пештера управо тембр издвојио као *структурно тежиште* (Роровић 1998: 114), то јест, *морфолошка доминанта* (Мациевский 2002: 12). Ова два, у основи подударна концепта (Zakić 2022: 3) подразумевају да се један елемент музичке структуре у одређеном тренутку времена издвоји као доминантан уз могућност његовог смењивања другим елементима, у циљу динамизације музичког тока. С обзиром на то да се иста музичка компонента на једнак начин активира у већем броју ових анализираних напева, она се тумачи као значајно обележје вокалног дијалекта (Живчић 2012: 59). Зато је тембр издвојен као *непрестано делујући интонациони показатељ* (Асафьев 1963: 279) у оквиру истраживане музичке праксе.

На овај начин и захваљујући постојаности издвојених тембровских особености на нивоу укупне певачке традиције, тријадни модел Земцовског: *музикализација – интонација – артикулација* (Zemtsovsky 1996: 7) захтевао је реконструкцију са измењеним редоследом два виша хијерархијска елемента као: *музикализација – артикулација – интонација*.

У даљем току рада добијени резултати биће елаборирани у релацији са ванмузичким чиниоцима, то јест, у ширем контексту у коме се остварује вокални

дијалекат Срба са Пештера. Дискурзивно „читање“ овог музичког израза, као својеврсног културног текста, и успостављање везе са локалним културним, друштвеним и историјским контекстом кључно је за његово дубље разумевање. У том смислу суперпонирање концепта интонације добија своје пуно оправдање.

## V МОГУЋНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЕ ЗА УСПОСТАВЉАЊЕ ЕТНОМУЗИКОЛОШКЕ ТЕОРИЈСКО-АНАЛИТИЧКЕ МЕТОДОЛОГИЈЕ ИЗВОЂАЧКЕ АРТИКУЛАЦИЈЕ У ТРАДИЦИОНАЛНОЈ ВОКАЛНОЈ ПРАКСИ

Експериментална анализа спроведена у претходном поглављу имала је за циљ да покаже да се основна обележја традиционалног вокалног дијалекта Срба са Пештера могу кључно одредити на основу артикулационих интерпретативних особености, што је представљало једну од основних хипотеза у овом раду. Изналажење и (ре)креирање теоријско-методолошког оквира чинило је важан корак у укупном истраживачком процесу. У трећем поглављу поменути и ретки етномузиколошки искораци у овом правцу нису испоставили јасна концептуална (као ни таксономијска и методолошка) одређења на нивоу анализе особености артикулације. Наредни редови биће посвећени разматрању применљивости предложеног модела мелопоеетско-артикулационе анализе, те његовом (у одређеној мери) критичком сагледавању кроз призму трансдисциплинарних преговора на релацијама различитих видова појавности звука – акустике, перцепције и спознаје (Siedenbурg et.al. 2019). Поред тога, у другом делу поглавља биће разматрана важност одређења вокалног дијалекта Срба са Пештера у светлости ширих контекстуалних (друштвених, политичких, етничких и демографских) околности, као и модалитети његовог опстанка у садашњем времену.

### 5.1. Трансдисциплинарна умрежавања – неопходност и потенцијали

Термин *трансдисциплинарност* јавља се седамдесетих година 20. века, а сматра се да је први пут употребљен од стране швајцарског психолога и филозофа Жан Пијаже (Jean Piaget), творца теорије когнитивног развоја (Hillel Bernstein 2015: 2). Иницијално одређење трансдисциплинарности Пијаже је дао

у односу на интердисциплинарност, као „вишу фазу која ће наследити фазу интердисциплинарних односа“ (Piaget 1972: 138). Пијажеова визија трансдисциплинарности предвиђа да се „интеракције између специјализованих истраживачких пројеката“ сместе у „потпуни систем без чврсте границе између дисциплина“ (Исто). Као шири друштвени концепт, трансдисциплинарност је реактуализована крајем двадесетог века на пољима важних глобалних друштвених питања, попут енергетске ефикасности, технологија, друштвеног активизма, „истовремено проучавајући више нивоа и углова стварности“ (Hillel Bernstein 2015: 1). Она отвара могућности за нове нивое разумевања музичких пракси, искустава и значења, укључујући физиолошке, психолошке, социокултурне, акустичке и технолошке аспекте.

У друштвено-хуманистичким наукама трансдисциплинарност је посебно важан концепт, а сматра се да се у дискурс ових наука уводи као последица рецепције француских и немачких теоријских и филозофских концепата трансдисциплинарног карактера, из шездесетих година прошлог века (Osborne 2015: 14). У складу са предоченим, трансдисциплинарност се ипак не може схватити само као истицање нејасноће и замагљености граница међу дисциплинама (Исто: 15), иако одбацује оштро раздвајање и дистрибуцију научних тема и приступа (Hillel Bernstein 2015: 7). У свету који се непрекидно мења и у коме се технолошки и научни напредак брзо одвијају, примена трансдисциплинарног приступа омогућава дијалог и сарадњу са другим дисциплинама, у циљу постизања целовитог разумевања и проналажења одрживих решења за сложене проблеме.

Најновија истраживања у етномузикологији намећу плурализам могућих методолошких (и теоријских) приступа, као последицу гранања и увећања потенцијалних предмета, као и практичних могућности и услова истраживања. Скори осврти на питања дисциплинарног одређења у етномузикологији тичу се, пре свега, нових поступака у истраживачкој методологији. Харис Бергер и Рут Стоун (Harris M. Berger, Ruth M. Stone) посебно наглашавају истраживачке приступе, попут рефлексивне етнографије, мутилокацијског истраживања, етнографског рада усмереног ка појединцима, перформативне етнографије... (Berger and Stone 2019: 12-13). Исти аутори издвајају, актуализују и репонирају

квантитативна експериментална истраживања из домена музичке перцепције и/или компјутерске анализе великих база података везаних за музику (Исто). Истраживање које је резултирало овим радом делимично се заснива на неким од поменутих методолошких приступа (вишелокацијски теренски рад, анализа перцептивних и когнитивних звучних атрибута), и управо због иновативног приступа, те методолошких упоришта у неким од истраживачких резултата у другим научним пољима, може бити окарактерисано као трансдисциплинарно. Иако се, дакле користи бројним квантитативним (појединачним) методама у циљу егзактних, нумеричких представљања појединачних резултата, конкретно срповедено истраживање суштински је одређено квалитативним приступом, примарно кроз употребу нестандартних метода и техника, као и кроз концептуализацију нових теоријских праваца. Нови (теоријски) концепти су, у одређеној мери предефинисани подацима, то јест, својствима истраживане материје (Neuman 2014: 480). Иако развој и примена трансдисциплинарности у етномузикологији омогућавају значајно проширење области истраживања у правцу улоге музике у културним, друштвеним и политичким контекстима, у оквиру ове дисертације разматрају се њена улога из значај као теоријског алата за приступ онтолошким својствима музичког звука садржаним у начину његовог извођења у оквирима јединствене музичке праксе.

Како је већ раније било речи о неопходности увида етномузиколога у постојеће доприносе у истраживању тембра и других важних компонената звука, трансдисциплинарност се испоставља посебно важном у превазилажењу неуједначености код примене дисциплинарно-специфичних методолошких поступака. С обзиром на вишедимензионалну природу испитиваних параметара у музици, као и на спрегу акустичких и перцептивних чинилаца звука, неопходно је успоставити релације између њихових акустичких појавности и перцептуалних (и значењских) особина. Другим речима, трансдисциплинарно умрежавање може дати одговор на једно од основних питања у истраживању тембра, а тиче се „разлика између улоге тембра као знака за идентитет звучног објекта (укључујући активност која се претвара у вибрацију), и улоге тембра као перцептивног квалитета који се може поредити у различитим догађајима“ (McAdams 2019a: 24).

У спроведеној (експерименталној) анализи у овом раду посебно су били значајни претходни увиди у актуелне методологије бављења тембром из различитих научних перспектива. Досадашњи резултати показују да су кључни помаци у систематском проучавању тембра као комплексног слушног параметра постигнути на неколико поља: физика (психо/електро/акустика), когнитивна неуронаука, подручје преузимања музичких информација. Многи од њих су последњих година промовисани у стандардне методолошке поступке приликом анализе тембра (такви су нпр. мултидимензионално скалирање и семантички диференцијали). Ипак, јака линија разграничења постоји у приступима анализи тембра из домена природних и техничко-технолошких наука у односу на науке о музици. Разлози за то су бројни и узроковани самом природом тембра. Најпре, он се посматра (у зависности од научног поља из којег му се приступа) као строго акустички елемент звука, или као структурни, градивни елемент *музичког звука*, то јест, као чисто музички параметар. Надаље, ни у једном, а ни у другом случају поменуто разграничење не разрешава потенцијалне дилеме у погледу методолошких алата, с обзиром на постојање бројних модалитета приступа овом истраживачком проблему.

У првом случају, тембр (као чисто акустичка појава) сагледава се и исказује на нивоу физичке величине кроз комбинацију мерљивих акустичких јединица. Иницијална проучавања у домену перцепције тембра почивала су управо на оваквим приступима. Сва спровођена истраживања ослањала су се на експерименте готово искључиво у домену перцепције тембра, с обзиром на став већине научника да је тембр перцептивно својство које је у материјалном, акустичком свету заправо фузија неколико различитих елемената (McAdams 2019: 25). Чак и данас готово стандардизованом употребом методе вишедимензионалног скалирања није било могуће обезбедити *критични степен тачности* и поузданости резултата у спроведеним истраживањима, за шта су кључна два разлога:

- како варијетети међуиндивидуалних разлика обликују перцепцију тембра (то јест, како специфични, самосвојни идентитети сваког појединца, учесника у истраживању, утичу на његове / њене одговоре);



- вербални описи испитаника за које се не може са сигурношћу проценити да ли одражавају перцептивну или афективну процену квалитета звука (Siedenburg et.al 2019: 16).

С друге стране, бављење когнитивним процесима и значењима тембра условљено је његовом функционалном спознајом. У том смислу издваја се концепт карактеристичан за сагледавање тембра из визуре друштвено-хуманистичких наука. Раније споменут теоријски приступ когнитивној лингвистици тембра омогућава разматрање когнитивних механизма, који су у основи вербалних тембровских описа (Wallmark and Kendall 2018: 3). Пратећи путању од акустичких корелата тембра у самом звучном сигналу, преко различитих димензија његових описа, научници су утврдили да код вербалних (лингвистичких) дескрипција постоје два потенцијална проблема. Први се повезује са изузетно великом могућношћу реификације<sup>79</sup> до које долази приликом учешћа у експерименту код слушалаца (испитаника, проценитеља). Реификација се одређује као покушај конкретизовања потпуно апстрактне појаве, који у процесу перцепције тембра (под притиском научне објективности) може да резултира такозваном „заблудом погрешне коректности“, то јест, приписивања материјалног, конкретног догађаја апстрактној, нематеријалној идеји (Исто: 7). С друге стране непостојање јединствених нормативних и таксономијских референцијалних оквира у научном дискурсу о тембру додатно појачава ефекте реификације. Поред тога, важно је подсетити и на раније поменут процес *перцептуализације* који карактерише дивергентност опаженог звука од акустичког сигнала, и његов снажан утицај на когнитивну детерминисаност тембра (Fales 2002: 63). Трансдисциплинарно садејство у концептуализацији тембра у пракси се огледа у одређењу *тембровске семантике*, као средства емпиријског тумачења лингвистичких описа његове перцептивне појавности. (Saitis и Weinzierl 2019: 119).

Начин на који су у спроведеној анализи у овом раду искоришћена достигнућа досадашњих истраживања тембра сугерише управо неопходност трансдисциплинарног умрежавања, посебно при спровођењу других

---

<sup>79</sup> Термин *реификација* се разрађује на пољу политичких теорија, а до осамдесетих година 20. века евидентирано је више од двадесет његових појединачних одређења. Више о томе: (Pitkin 1987).

експерименталних и квантитативних приступа. Почетно упознавање са стратегијама у систематичном истраживању литературе водило је ка натурализацији дела овог дискурзивног корпуса у етномузиколошки наратив. Најважнији вишедимензионални параметри тембра су акустички, перцептивни и когнитивни. Спроведена мелопоеско-артикулациона анализа посматрана је у релацији са сваким од њих, уз посебну пажњу посвећену аналитичким поступцима заснованим на трансдисциплинарним увидима.

Акустичка димензија тембра сагледавана је најпре у целости, а онда (посебно и детаљно) само у оквиру агогичких продужетака у свакој песми, као местима посебно истакнутим укупном звучном засићеношћу, то јест, својим акустичко-експресивним својствима. У таквим сегментима извршена су спектрална и темпорална мерења и одређења базичних квалитета тона на основу читавања резултата измерених у софтверу (линија основне фреквенције и аликвотних тонова за спектралну и структура почетка, трајања и завршетка тона – за темпоралну слику). Подешен софтверски, спектрални приказ представљао је најдиректније и најобјективније могуће пренесену звучну слику, која је била неопходна за даље аналитичко-синтетичке процесе.

Прожимање са другим научним правцима у студијама тембра дешава се на нивоу перцепције (и дескрипције) тембровских особености. Најизазовнији део у раду са софтвером било је изналажење акустичких корелата перципираних звучних особености, то јест, *аудио-дескриптора* који карактеришу тембр у (анализираној) музици (Caetano et.al. 2019: 298). Суштински, трансдисциплинарни сусрет етномузиколошког рада и резултата истраживања тембра из перспективе неуронауке, поља преузимања музичких информација, електро и психоакустике, догодио се у процесу ишчитавања информација са спектралног приказа. С обзиром на непостојање сличне методологије рада у етномузикологији, овај део истраживања захтевао је време, а пре свега већ поменуто упознавање са литературом и истраживачким резултатима из наведених научних дисциплина. Као што је раније напоменуто, модификација одређених методолошких поступака била је неопходна. Наредни изазов је наступио у процесу перцепције и дескрипције (посебно касније концептуализације) измерених вредности и изнађенх акустичких корелата, те у

успостављању система који би био функционалан и примењив на целокупну грађу. Сам тембр као дистинктивни звучни квалитет опире се било каквим покушајима генерализације и/или редукције на неколико најистакнутијих акустичких корелата. Зато су даља интер/трансдисциплинарна прожимања била усмерена на превазилажење нестабилности на релацији перцепција – дискрипција – когниција – концептуализација успостављањем широке теоријско-методолошке мреже приступа, који су омогућили адекватну синтезу и компарацију добијених резултата (видети табеле од 2 до 7 у претходном поглављу).

Потенцијали трансдисциплинарних умрежавања ове врсте у будућим етномузиколошким истраживањима су веома значајни, вишеструки и, како се чини, следе актуелне дисциплинарне парадигме које у садашњем тренутку представљају својеврсни „теоријско-методолошки кластер“. Неке од могућности етномузиколошке примене резултата које би донела синтеза знања и метода из области природних наука и етномузикологије обухватају:

- квалитативно истраживање тембра (као и извођачке артикулације и стила) у различитим музичким културама;
- аутоматску анализу и класификацију музичких записа;
- проучавање музичке експресије и комуникације у контексту етничких група;
- дубље разумевање музичких феномена и промовисање нових методолошких приступа у етномузикологији.

Најважнији резултати примењеног аналитичко-методолошког поступка ипак су апропријација и проширивање етномузиколошке истраживачко-аналитичке методологије рада, као и креирање јединствене базе за будућа проучавања артикулационих и стилских особености традиционалне музике.

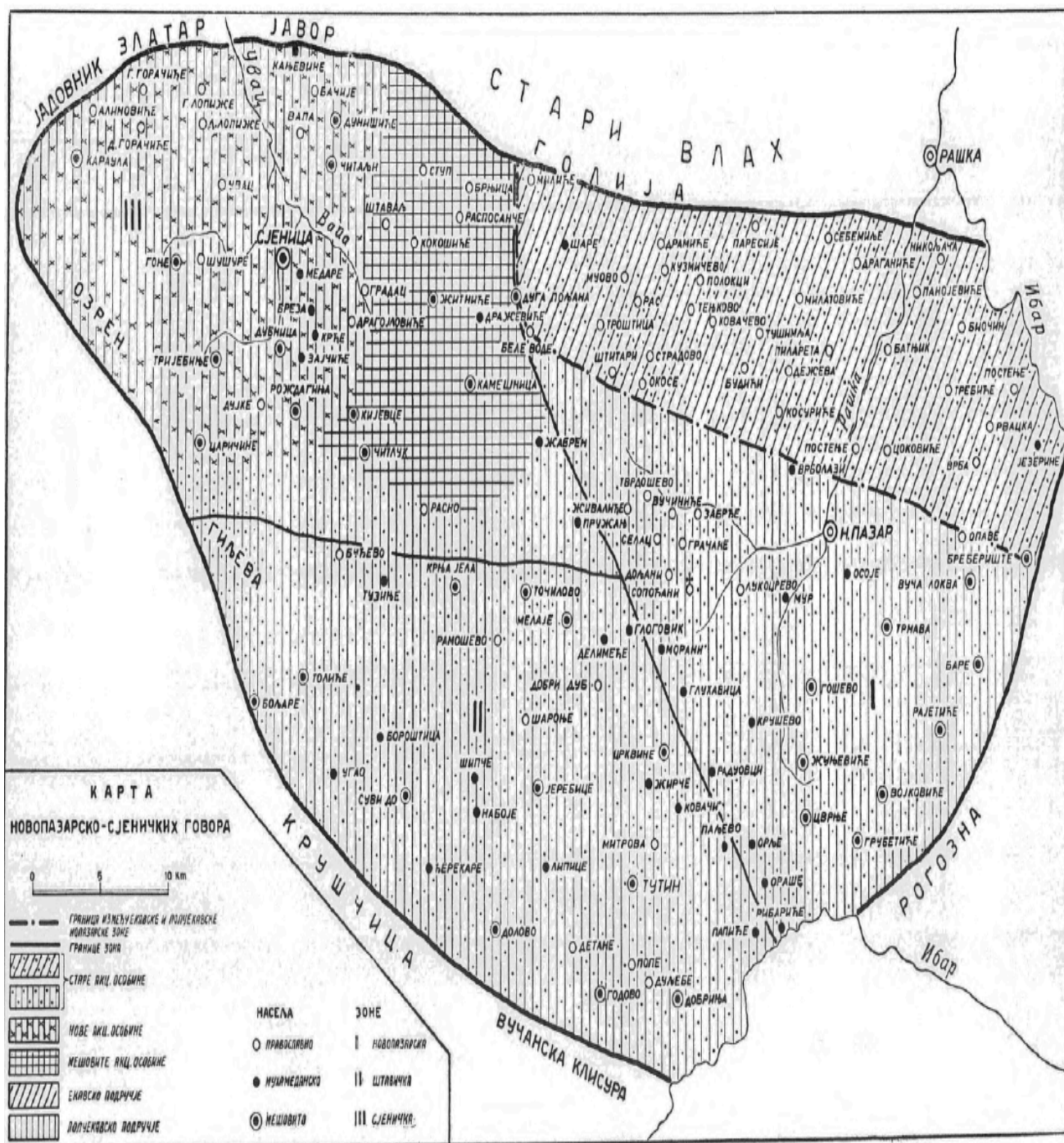
## 5.2. Артикулација у оквиру интонације – дијалекат у оквиру система

Дијалекат се у лингвистици дефинише као „основна колективна манифестација једног језика карактеристична за групу његових говорника. Та група може да буде одређена географски, историјски, друштвено – или пак неком комбинацијом ових чинилаца” (Bugarski 2003: 239). Сам термин *дијалекат* данас је у широкој употреби, веома често са подразумеваним општеприхваћеним значењем.

Говор људи Пештера припада сјеничко-новопазарском поддијалекту зетско-рашког дијалекта српског језика (Okuka 2008: 183). Једна од основних одлика овог говора је „комбинована ијекавско-екавска замена јата“ (Исто: 186). Иако је у одређеним говорима зетско-рашког дијалекта сачуван стари, штокавски, двоакценатски систем (Исто: 175), за сјеничко-новопазарски тип говора специфична је четвороакценатска слика. Изражено присуство турцизама такође карактерише овај поддијалекатски говор (турцизми су учесталији код муслиманског становништва, иако се они, према сазнањима са терена, неретко јављају и у говору хришћана).

Средином 20. века Данило Барјактаревић је извршио поделу целокупног *сјеничко-новопазарског* говорног подручја на три зоне: новопазарску, штавичку (којој, највећим делом припада Пештерска висораван) и сјеничку (1966: 5). У складу са оваквом поделом, исти аутор је истакао и неуједначену акцентуацију, наводећи територију Пештера као подручје које је (тада) чувало старе акценатске особине (Исто). Ипак, накнадни увиди у Барјактаревићеву грађу (Ивић 2009: 52-62), као и недавно спроведена теренска истраживања говора овог подручја (Вељовић 2019: 85), показују да у поменутој грађи постоје недоумице у вези са класификацијом говора, посебно у домену акцентуације. Разлог је симултано постојање старијег и новијег типа акцентуације, али и немогућност тачног дефинисања њихових граница.

Слика бр. 4: карта новопазарско-сјеничких говора; преузета из: Барјактаревић 1966: 161.



У доступној и релевантној лингвистичкој литератури нису детаљније разматрана питања утицаја ареалних фактора на овај говорни тип, а посебно у вези са етничким и конфесионалним разликама, иако су оне констатоване у бројним студијама (Барјактаревић 1966: 9-12, Ивић 2001: 157-174; Вељовић Поповић 2021: 350-359). О овом питању, посредно се може закључивати на основу савремених увида филолога и дијалектолога о границама и унутрашњој микрораслојености *тутинско-новопазарско-сјеничког говора* (Вељовић Поповић 2021: 175). Ова појава настаје у оквиру сусрета „језичких и ванлингвистичких чинилаца“ (Вељовић 2019: 83) и испољава се као *хоризонтална* или *вертикална* микрораслојеност (Исто: 83-84). Хоризонтална микрораслојеност дефинисана је просторним (ареалним) факторима, и последица је лиминалног положаја тутинско-новопазарско-сјеничког говора у односу на суседне дијалекте (херцеговачко-крајишки на истоку и косовско-ресавски на западу), као и са зетско-сјеничким идиомом истог дијалекта на југу (Исто). Утицаји поменутих дијалеката и говорних група евидентни су на целокупној територији простирања овог говора, без разлике у конфесионалној припадности говорника. С друге стране, елементи вертикалне микрораслојености тутинско-новопазарско-сјеничког говора су директно повезани са етничком структуром становништва. Истраживања су показала да постоје извесне језичке црте „на основу којих се диференцира говор хришћана с једне и говор двеју скупина муслиманског становништва с друге стране, а које се темеље на различитом присуству степена страног (арбанашког или турског) елемента у заједничком, српском језику“ (Исто: 92-93), што је нарочито уочљиво на фонетско-фонолошком и лексичком плану (Исто: 93). Посебности у артикулацији изговора одређених вокала уочени су код становника Пештерске висоравни – редукован изговор вокала *a* као и затворенији изговор вокала *e* и *o* (Исто). Такозвано ‘умекшавање’ сонанта *л* испред самогласника *e* или *и* (тако да се он изговара и чује као *љ*), дешава се само у говору муслимана са овог подручја, нпр: *ораљи, тољико, чуљи...* Ова појава је приметна и у певаним и поетским текстовима у појединим песмама из збирке Петра Вукосављевића – *Расла трава детељина, Све редом по ред јасеље, Три ливаде, нигде ‘лада нема* (Вукосављевић 1984: примери бр. 137, 173, 202...), и

показала се корисном у расветљавању непотпуних података о казивачима и месту бележења.

Међусобним релацијама и утицајима говорног језика и традиционалне вокалне музичке праксе у највећој мери су се бавили руски (Земцовский 1996; Пашина 2003; Гиљарова 2004), украјински (Гошовский 1971) литвански (Ambrazevičius и Leskauskaitė 2007), бугарски (Джиджев 1982), македонски (Величковска 2006) и српски (Девих 1996; Јовановић 2014) етномузиколози. Поред тога, концепција монографских етномузиколошких (и етнокоролошких) студија у Србији с краја 20. и почетка 21. века омогућила је проучавање музичких карактеристика појединих географских подручја у Србији (међу којима су: Девих 1986, 1990; Васић 1980, 1984, 1990, 2011; Големовић 1980, 1987, 1990; Вукичевић-Закић 1993; Радиновић 1992; Ракоћевић 2011). Систематичан преглед научних приступа овој проблематици дала је Сања Ранковић (Ранковић 2012: 41-48), која је и предложила дефиницију музичког дијалекта: „Под вокалним дијалектом подразумеваће се основне одлике певачке праксе одређене географске области и правила по којима се она усваја и преноси” (Исто: 48). Предложена дефиниција је и полазна тачка одређења специфичног вокалног дијалекта у овој студији. Синтагма *основне одлике певачке праксе* (у конкретном случају Срба са Пештерске висоравни) пружа могућност надограђивања и проширења тумачења вокалног дијалекта од стране Сање Ранковић, пре свега, дефинисањем неких ‘основних одлика’ у погледу структуре саме музичке компоненте, то јест, музичког звука. Једна од најважнијих је артикулација, дефинисана раније као материјализација укупне суштинске и естетске димензије звука истраживане музичке традиције (видети стр. 71). Тембр би се у том случају концептуално могао одредити и као „егзистенцијални модел музичке супстанце која се у усменој традицији појављује не само као културна, већ и као антрополошка форма“ (Zemtsovsky 2018: 172).

Иако су у пракси честа територијална подударења простирања говорних и музичких дијалеката то „не значи да певање и говор треба изједначавати на свим плановима структуре“ (Ранковић 2012: 46). Драгоцени резултати на пољу лингвистичких проучавања тутинско-новопазарско-сјеничког говора (Вељовић 2019) ипак омогућавају изналажење корелационих односа са музичко-

дијалекатским обележјима у вокалној пракси Срба са Пештера. Подударана се уочавају на пољу перципиране артикулације говорних и певаних вокала који се опажају као „затворенији“ (вокали *e* и *o*). Код Пештераца муслиманске вероисповести евидентиран је и специфичан изговор вокала *a* – редуковано *a*“ које се јавља на крају речи, као и на позицијама испред и иза акцента, што упућује на страни (арбанашки или турски) утицај, (нпр. *испросилǎ*, *прифатилǎ*), а чега нема у говору хришћана са овог подручја (Исто: 93).

Занимљиво би било спровођење експерименталних испитивања са изоловањем и мерењем говорних и певаних вокала (по узору на истраживање литванских колега – видети Ambrazevičius и Leskauskaitė 2007: 1-17), а посебно са изоловањем форманата у вокалима, у циљу егзактног утврђивања артикулационих корелација у говору и певању. Једино на овај начин могуће је прецизно утврђивање музичких и говорних (језичких) изражајних средстава, као чинилаца обликовања извођачке артикулације у певању Срба са Пештера.

Како је показано, у говорном језику људи са Пештера, и шире, целокупне територије сјеничког, тутинског и новопазарског краја (где и преовладава истоимени тип говора зетско-рашког дијалекта) мање разлике на вертикалном нивоу у говорима припадника различитих конфесија називају се *микрораслојеношћу*. Закључак лингвиста је да су у говорном језику најприсутније диференцијације „које се рефлектују на гласовном и лексичком плану, док је на нивоу прозодије, морфологије и синтаксе стање знатно уједначеније“ (Вељовић: 97). С друге стране, у музици разлике се евидентирају у целокупном (музичком) језику, због чега традиционални музички изрази хришћана и муслимана са Пештера представљају два независна музичка система, у оквиру којих се српски музички дијалекат издваја као засебан. Овакво стање потврђује хипотезу „да су музичка изражајна средства другачија од језика и да је музика као медиј апстрактнија“ (Ранковић 2012: 48).

Сагледавањем ширег контекста остваривања и испољавања вокалног дијалекта Срба са Пештера уочава се његова припадност динарском вокалном систему (Исто: 325). Општа обележја овог система проистичу из особености динарских вокалних дијалеката који га чине. Анализом је утврђено да вокални дијалекат Срба са Пештера исказује највише сличности са црногорским и, у



мањој мери, херцеговачким вокалним дијалектом. Поред тога, укупна (не само музичка) фолклорна, друштвена и културна пракса Срба са Пештера припада ширем динарском културном идиому. Дефинисањем вокалног дијалекта пештерских Срба као самосвојног ентитета, динарском вокалном систему се придружује још један градивни елемент (Ранковић 2012: 96-318). Другим речима, с обзиром на непосредну географску близину територија осталих динарских вокалних дијалеката, те хоризонтални (географски / територијални) и вертикални (временски, друштвени и културни) континуитет и степен сродности пештерске традиционалне музичке праксе са другим дијалектима динарског вокалног система, истраживана музика може се и нормативно окарактерисати као самосвојна структура у оквиру ширег музичког идиома.

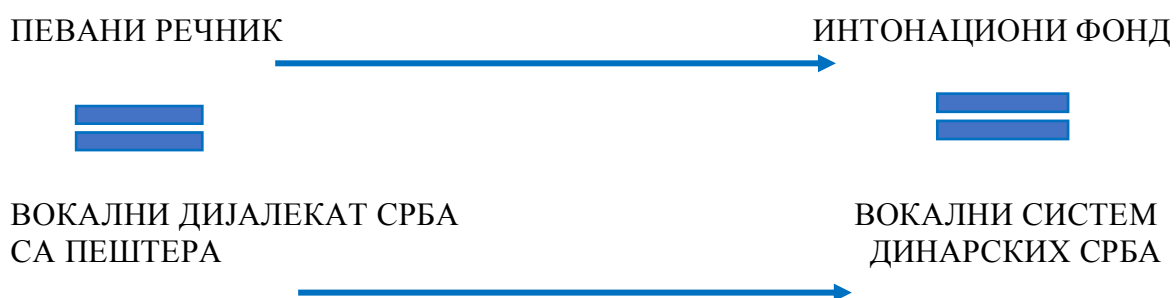
Дијалектички и реверзибилни однос између теорије и праксе (теорије и објекта истраживања) додатно је наглашен закључцима и резултатима овог истраживања. По први пут су јасно концептуализована и истакнута значењска својства тембра (као и уопштено, извођачке артикулације и стила) у традиционалној вокалној музичкој пракси једне локалне и етничке заједнице људи. Предложене (ре)дефиниције концепата *артикулације* и *интонације* стоје у релацији дела према целини на готово исти начин на који се такав однос успоставља између појединачног дијалекта и система (вокалних) дијалеката. Ипак, како се и у досадашњем току рада показало, хијерархијска сегментација на релацији (могућих) значења појмова *артикулација* и *интонација* није и не може бити оштра, с обзиром на њихове практичне детерминанте испољене кроз људско културно и духовно, као и музичко деловање. Ослањајући се на једну од полазних претпоставки на основу које је Земцовски изградио *теорију артикулације* – уверење да „артикулација фолклора“ представља „знак етничке културе“<sup>80</sup> (Zemtsovsky 1996: 7) – дефинише се и вокални дијалекат Срба са Пештера управо као етнички карактеристичан музички израз на истраживаном подручју, то јест њихов „певани речник“ (Земцовский 1980: 194) или „колективна вокалност“ (Meizel и Daughtry 2019: 193). Артикулација се остварује искључиво кроз жива музичка извођења, али је условљена интонацијом, то јест, укупним

---

<sup>80</sup> Цитирани сегменти текста представљају превод наслова једног од радова Изалија Земцовског, у коме дефинише артикулацију „Артикулација фолклора као знак етничке културе“, (енг. *Articulation of Folklore as a Sign of Ethnical Culture*).

музичким знањем и искуством, као и ширим емпиријским, друштвеним, психолошким, наследним и осталим контекстуалним факторима. Снажна тежња Срба са Пештера ка колективној, територијалној и етничкој идентификацији, поред говорних наратива, најјасније се исказује средствима артикулације у вокалним музичким извођењима. Оваква артикулација проиходи из интонације као неисцрпног фондуса могућих (мишљених, замисливих) духовних, културних и друштвених облика људског бивања и начина његовог (артикулисаног) деловања.

**Схема бр. 4:** илустративни приказ корелација у односима између вокалног дијалекта Срба са Пештера и вокалног система динарских Срба.



Интонација у ширем смислу, на конкретном случају спроведене анализе у овом раду, поистовећује се са *динарским вокалним системом* уз његово неминовно презначење у *вокални систем динарских Срба*. На тај начин се на симболичком, локалном нивоу (Пештер), али и на метанивоу (вокални систем динарских Срба) успоставља етничка идентификација / интерпелација путем музичких изражајних средстава, што је у овој студији потврђено емпиријски, аналитички и методолошки.

## ЗАКЉУЧАК

У реализованој студији, чији је циљ био спознаја елемената артикулационе музичке компоненте као носиоца основних одлика вокалног дијалекта Срба са Пештера, примењена је комплексна интер/трансдисциплинарна методологија. Иницијална хипотеза подразумевала је могућност издвајања одређеног вокалног музичког израза кључно на основу тембра, као истакнуте музичке компоненте из домена извођачке артикулације. У циљу потврђивања такве претпоставке спроведено је комплексно, дуготрајно и вишеслојно истраживање, чији је само један део чинио етномузиколошки теренски рад. Сагласно томе, по први пут је у савременој српској етномузикологији извршено прожимање сазнања из најразличитијих области научног бављења тембром, у циљу изналажења и успостављања адекватне методологије рада.

Полазну тачку представљало је непосредно (професионално и лично) искуство са вокалном праксом Срба са Пештерске висоравни, која је годинама била извор инспирације за сопствени етномузиколошки рад. На основу вишедеценијског искуства слушања ове музике, непрекидног контакта са њеним носиоцима, као и познавања ширег друштвеног контекста у коме се она данас изводи, стечена су одређена (пред)знања о њеној структури, уз осећај да се кључна обележја испољавају у сегментима звука које није било могуће аналитички и емпиријски представити и објаснити. Зато је полазна тачка у раду припала дефинисању структуре становништва (с обзиром на чињеницу да је подручје Пештера мултиетничка средина) и географском одређењу истраживаног простора, будући да се Пештер веома често погрешно поистовећује са читавим простором Сјеничког краја.

Посебна пажња посвећена је сагледавању тренутне ситуације на територији јужног и југозападног дела Пештера, имајући у виду све лошију демографску слику тамошњих Срба. Негативни тренд њиховог иселјавања

кулминирао је током 21. века. У том смислу неопходна је била примена мултилокацијског истраживања и спровођење интервјуа и са Србима пореклом са Пештера исељених у друге крајеве Србије. Представљена је и традиционална култура живљења Срба на Пештеру у прошлости и сада. Посебно су занимљива сазнања у вези са патријархалним устројством у породичној организацији живота, снажним моралним начелима, као и чињеницом да се и у новим срединама (у мери и на начин на који је то могуће) одржава систем живота научен у местима рођења. Стечени увиди упућују на закључак да се истраживана традиционална вокална пракса негује и даље и то примарно ван територије Пештера. Успостављање везе Срба са Пештера са динарским српским културним идиомом такође је део овог рада.

У другом поглављу извршена је сублимација и систематизација досадашњих истраживања Пештера и то из неколико области: етнологије, антропологије, географије, историје и етномузикологије. Обухватно су приказани резултати ових испитивања са циљем да се укаже на природне, географске, културолошке и социолошке посебности читавог подручја. На основу дугогодишењг теренског рада у прегледној форми изложени су општи подаци о вокалној пракси пештерских Срба. Поред такве теренске (примарне) грађе анализиран је и одређени број песама истих интонационих основа, најчешће из различитих крајева Црне Горе, а у циљу адекватне звучне компарације. Овакав методолошки поступак није примењиван у досадашњим етномузиколошким студијама, посебно монографског типа, али је у овом раду био неопходан због специфичности предмета истраживања. Посебна пажња била је посвећена афирмацији емског (инсајдерског) приступа у истраживању, који је разрађен на неколико нивоа. Полазећи од субјективног, непосредног искуства у теренском раду посебно су се истакле присне, породичне везе са саговорницима на терену, а самим тим и њиховом певачком праксом. Превладавање сложених изазова у балансирању између две истраживачке перспективе значило је и превазилажење емско-етске дихотомије. То је постигнуто прихватањем субјективних елемената у истраживању и афирмацијом такозваног *прећутног знања* о одређеној музичкој традицији, као легитимног, емпиријског сегмента читавог процеса. Концепт *истраживања праксе за транслациону*

*етномузикологију* (McKerrell 2021: 22) показао се посебно корисним у превазилажењу *емског отпора* (Исто: 19), што је од нарочитог значаја за испитивање стилских и артикулационих карактеристика одређене музичке традиције. У конкретном случају, то је значило изналагање модуса за афирмацију и субјективних осећаја и утисака истраживача. Надаље, овакав поступак отворио је могућност да се из дубоко личне сфере емоционалне и афективне спознаје кључни елементи у интерпретацији особености извођачке артикулације *објективизују*.

Постепено превладавање императива потпуне и апсолутне истраживачке неутралности настављено је и додатно разрађено у вези са теоријско-методолошким координатама у раду. То је превасходно учињено у вези са питањима идентитета припадника истраживане заједнице као и самог истраживача, с обзиром на комплексност и бројност (али и осетљивост) идентитетских позиција. Ослањањем на концепт *интерпелације музиком (путем музике)* (Nenić 2019: 35), те његовим ширењем у правцу примене на сопствене идентитетске релације у вези са истраживаном музичком праксом и њеним носиоцима, створена је адекватна дискурзивна платформа за разматрање референцијалних својстава и потенцијала певачке праксе пештерских Срба. Интерпелациони процеси сагледани су код свих субјеката у истраживању – код саговорника и певача на терену, али и интроспективно, у односу на сопствено искуство у различитим сегментима рада. На тај начин извршена је конкретизација уопштеног процеса интерпелације. Код самих носилаца музичке праксе интерпелација музиком препозната је на два нивоа: идеолошком (наглашавање националног идентитета) и локално-специфичном (који је на ужем нивоу условљен локалним поделама и социокултурним нормама). Овакву интерпретацију најбоље су илустровали наративи самих саговорника, који су у раду употребљавани и као методолошки поступак доказивања одређених тврдњи, а такође и као посебно ‘речита’ потврда изнетих теоријских експликација, исказана аутентичним језиком истраживаног поднебља. У односу на сопствено истраживачко искуство идентификовала сам интерпелациони процес као примарни и секундарни. Примарни је подразумевао непосредно, афективно, телесно и емотивно реаговање на музику у аутентично-ситуационом

контексту њеног извођења, док се секундарни ниво интерпелације односио на процесе каснијег рада са снимљеним материјалима и накнадна промишљања о њима. Оба интерпелациона нивоа креирала су и уобличио моју емско-етску позицију у овом истраживању. Бављење сопственим емоционалним и личним искуством у вези са испитиваном музиком мотивисало је потребу за истраживањем начина на који слушамо, с обзиром на то да је сâм процес слушања најнепосредније одређујући у односу на људску перцепцију, емоције и знања. Сагледана су достигнућа из домена студија звука, посебно теорија слушања, као специфичног субдисциплинарног поља, на основу чега је изведен концепт *партиципаторног слушања*, као једна од карактеристика поменуте истраживачке позиције, у великој мери одређена и емским приступом. Партиципаторно слушање представља активни процес усмерен на дубље разумевање и интерпретацију звука. Оно је више од простог примања акустичких информација – то је централна активност која инкорпорира контекст, поимање и значај. Чување (опажање звучног надражаја чулом слуха) у контексту партиципаторног слушања не представља само пасивну рецепцију звука, већ пажљиво, свесно усмеравање пажње на звучни садржај и контекст. Интерпретација је процес дешифровања звучних образаца, кроз призму емоционалних, културних, личних, ситуационих и бројних других слојева сопствених искустава и знања. Најзад, (ре)акција на примљени звучни сигнал, подразумева емоционално / афективно и/или когнитивно и референцијално креирање звучног знања кроз интерпретацију и разумевање аудитивно примљених информација.

Будући интегрални део процеса теренског рада, снимање (аудио и видео) посебно је истакнуто у спознаји суштине истраживане музичке праксе. Користећи метафору Томаса Порсела *испис-кроз* (Porcello 1998: 486) покушала сам да укажем на важност слојевитости у самом искуству слушања и, напослетку, успоставила место и улогу истраживача у граничној позицији између инсајдера и аутсајдера као *слушајућег човека*. Такав слушајући човек поседује способност прожимања различитих методолошких концепата теренског испитивања уз уважавање и афирмацију личних и искуствених знања и осећања у вези са *истраживањем* (музичке) *праксе*.

Наглашавање уобичајеног и, донекле, подразумевајућег практичног, истраживачког и методолошког рада етномузиколога спроведено је са циљем да се што објективније сагледају међуодноси на релацији истраживач – саговорник/ци, те да се легитимизује субјективна димензија искуства као интегрални део истраживачког процеса и (са)знања о одређеној друштвеној заједници, њеној култури и музици. Према истом принципу афирмише се и *прећутно звучно знање* у/о музици, а захваљујући оваквој анализи истраживачких поступака јасније се истиче њихова важност у спознаји првенствено музичко-артикулационих показатеља као дистинктивних одлика једног вокалног дијалеката.

Појединачне термилошке одреднице: музикализација, артикулација и интонација, као и посебно издвојени елемент – тембр, размотрене су најпре као појединачни појмови у различитим модалитетима значења, а касније и редефинисане у оквиру трихотомног концепта, то јест „концептуалног круга“, како га назива његов творац Изалиј Земцовски (Zemtsovsky 1996: 9). Успостављање теоријског модела изведено је, дакле, на темељима две ‘теорије’ руских научника – теорије интонације (Асафјев) и теорије артикулације (Земцовски). У њиховом дубљем разматрању, а полазећи пре свега од карактеристика истраживане музике, концепт тембра као *обједињујућег фактора*, то јест, *непрестано делујућег интонационог показатеља* испоставио се веома важним. Зато је у крајњој теоријској поставци управо тембр позициониран на централно место, уједно и као тачка пресека између интонационих, артикулационих и музикализацијских процеса.

По први пут у српској етномузикологији дат је синтетичан дијахронијски преглед проучавања тембра. Сагласно томе, он се афирмише и контекстуализује у анализираном музичком материјалу као кључни део музичке структуре. Предложена дефиниција тембра – звучне компоненте која се из укупног интонационог фонда издваја као акустички најизраженије артикулационо средство остварено у процесу музикализације – прва је такве врсте у савременој етномузиколошкој литератури.

Раније описан обухватни методолошко-аналитички процес, заједно са основним акустичким одликама испитиване вокалне праксе, генерисао је

теоријско-методолошки модел који се показао изузетно оперативним. У истраживачком приступу у коме се кретало „од дна према врху“, то јест, од структуре музичког звука и његових основних обележја, преко анализе, ка успостављању теоријске надградње, резултати су постигнути кроз прожимање свих појединачних сегмената и њихово повезивање у јединствену целину. На овај начин остварено је обједињавање структурно-синтаксичке и шире, контекстуалне области и модалитета појавности и извођења анализиране музике. Како би ово било постигнуто примењени су нови поступци у различитим етапама аналитичко-методолошког процеса, од којих су најзначајнији:

- примена софтверске анализе као допуне мелопоетској, уз маркирање тренутака структурног тежишта – сегмента музичког тока где је звучна засићеност највећа (проширивање и надградња аналитичке методологије);
- увођење нових ознака за тембровске промене у транскрипције на местима структурних тежишта (унапређење методологије бележења);
- издвајање тембровске компоненте музичке артикулације као најзначајнијег стилског идентификатора (тембр – структурно и градивно важан елемент музичког тока);
- издвајање првог интонационог модела (посебно његове прве подгрупе – ИМ1а) као *омиљене звучне формуле*.

У најобимнијем (аналитичком) сегменту рада наглашене су и испољене најважније карактеристике сваког од три издвојена интонациона модела. Сагледане су и особености оних песама које су репрезенти другачијих интонационих инваријанти (раније утврђених на овом простору, Живчић 2012), али је њихова мања бројност условила њихово представљање у виду појединачних мелопоетских структура. Анализа и компарација одабраних примера вокалне праксе Срба са Пештера са песмама које припадају истим интонационим моделима са других подручја спроведене су паралелно. Поред истих мелопоетских аналитичких поступака идентични параметри током софтверске анализе примењивани су и на пештерске и на примере из других области (доминанто Црне Горе). Кључни доприноси постигнути приликом рада у софтверу јесу визуализација тембровске компоненте и њено рашчлањење на



темпоралну и фреквенциону раван. На темпоралном нивоу посматрани су почеди и завршеци сваког агогичког продужетка, као и средишњи, стабилни део тона – пролазник. На фреквенционој равни сагледавана је бројност и структура аликвотних тонова у односу према основној фреквенцији. Именовани елементи представљали су *акустичке корелате*, изнађене на основу спектралних мерења. Они су, надаље, применом адаптираних метода вербалних атрибута дескрипције систематизовани у табелама, по принципу давања ознаке одређеном атрибуту: активан / пасиван, сливен/ разуђен и сл. Другим речима, одређење тембра у анализираним песмама изведено је на три нивоа:

- акустичко испољавање – читавање мерљивих параметара у софтверу;
- идентификација и начин перцепције – ознаке у табелама;
- концептуализација – дефинисање и одређење тембра као артикулационо и интонационо важне карактеристике вокалне праксе пештерских Срба, то јест, као једног од најистакнутијих музичких средстава у одређењу специфичног вокалног дијалекта.

Кључне разлике између пештерског и других вокалних дијалеката динарских Срба огледају се у постојању посебне подгрупе песама у оквиру првог интонационог модела (ИМ1а) – карактеристичне искључиво за вокалну праксу пештерских Срба. Поред тога, на нивоу свих интонационих инваријанти, као и појединачних песама и/или мањих група песама, анализом су констатоване одређене правилности на нивоу тембра. Појава већег броја аликвотних тонова (у опсегу од првог до четвртог аликвота), као и њихова дистрибуција, учесталост и ‘активност’ на местима агогичких продужетака, приметне су у песмама Срба са Пештера више него у компаративним примерима са других подручја. Овако извршена мерења наводе на закључак да је вертикална фреквенцијска компонента звука (спектрална омотница) важан фактор артикулационо-тембровске диференцијације и афирмације вокалног дијалекта Срба са Пештера као самосвојног динарског вокалног дијалекта.

На основу резултата мелопоетско-артикулационе анализе, у овој дисертацији предложене су и ознаке за бележење изнађених тембровских карактеристика, које до сада нису назначаване у оквиру стандардних етномузиколошких нотних записа. Графичке ознаке замишљене су и реализоване

у форми додатних дијакритичких знакова, којима се указује на дешавања у домену извођачке артикулације и тембра већ на примарном нивоу визуелног упознавања са вокалном праксом пештерских Срба. Тежња ка једноставности и минималном ‘оптерећењу’ стандардног нотног записа додатним ознакама, резултирала је симултаним приказивањем спектро-темпоралних одлика одређених места у мелострофама, као најефикаснијег облика визуелног представљања. Овај процес рада имао је две подједнако важне етапе: осмишљавање и креирање ознака, те њихово техничко извођење и позиционирање у нотном тексту. Успостављен је систем у коме су тембровске одлике које карактеришу укупну звучну слику дате на почетку нотног записа и односе се на читаву песму, док се тембровски посебно истакнута места обележавају додатно.

Спроведени начин анализе и компарације само је један у низу могућих видова аналитичке елаборације тембра. Одабрани поступак омогућава откривање артикулационих (и тембровских) особина јединствених за певање Срба са Пештера, као и специфичног културног контекста у каквом се оно развијало и у каквом данас опстаје.

Приликом проучавања стилских и артикулационих особености у овој музици сагледане су такође могућности трансдисциплинарних размена и потенцијала њиховог умрежавања. Делимично и као одговор на „изазов“ који је поставио Мартин Клејтон 2008. године о „развоју етномузиколошке теорије која потиче из саме природе свог објекта истраживања“ (2008: 142), спроведена тембровска анализа представља моћан инструмент за етномузиколошка истраживања, обезбеђујући нове начине за разумевање и интерпретацију музике као културног израза.

Напослетку, извршена је компарација говорног и традиционалног вокалног дијалекта Срба са Пештера. Уочена унутрашња микрораслојеност вертикалног типа (на етничком нивоу) видљива је у говорном језику. Музичко-дијалектолошка обележја овог краја сугеришу, међутим, веће разлике на свим музичким плановима, па се вокална пракса Срба издваја као самостални музички ентитет. Сагледане су и релације између успостављених концепата артикулације и интонације, са једне, и вокалног дијалекта и вокалног система, са друге стране,

чији је однос кључно дводимензионалан. На вертикалном нивоу, артикулација према интонацији, као и вокални дијалекат према систему вокалних дијалеката, налазе се у односу дела према целини. На хоризонталној равни, на истим тачкама хијерархијских нивоа стоје артикулација и појединачни вокални дијалекат (Срба са Пештера), као и интонација и вокални систем динарских Срба. Симбиотски однос артикулације и интонације истоветан је односу вокалног (музичког) дијалекта и дијалекатског система. Повезивање ових концепата омогућило је дубљи увид у (могуће) начине на које се музика ствара, памти, преноси и изводи у савременом тренутку.

Докторска дисертација „Утицај компонената музичке артикулације на обликовање вокалног дијалекта Срба са Пештерске висоравни“ реализована је као трансдисциплинарна студија, у којој су размотрена нека од фундаменталних питања у вези са традиционалним вокалним изразом. Иако је истраживање спроведено на узорку песама вокалне праксе Срба са Пештера, успостављени, иновативни методолошко-теоријски модел може бити примењиван и на будућа етномузиколошка истраживања. Трансдисциплинарни приступ у овом раду изнедрио је нови и јединствен теоријско-методолошки концепт *мелопоетско-артикулационе / тембровске анализе*, окарактерисан другачијим начином сагледавања и установљења музичког (текстуалног) и контекстуалног спецификаума истраживаног вокалног дијалекта. Резултати овог рада представљају основу за даља проучавања извођачке артикулације и тембра и њиховог идентификационог, градивног и структурног значаја у традиционалној музичкој пракси Србије.

## ЛИТЕРАТУРА

Alluri, Vinoos and Petri Toivianen. 2010. "Exploring Perceptual and Acoustic Correlates of Polyphonic Timbre". *Music Perception No. 10*. 223-241. доступно на: [https://www.researchgate.net/publication/232767615\\_Exploring\\_perceptual\\_and\\_acoustic\\_correlates\\_of\\_polyphonic\\_timbre](https://www.researchgate.net/publication/232767615_Exploring_perceptual_and_acoustic_correlates_of_polyphonic_timbre) (приступ: 05.06.2023.)

Ambrazevičius, Rytis and Asta Leskauskaitė. 2007. "Effect of spoken dialect on singing technique in Lithuanian traditional music". *CIM 07: Proceedings of the 3rd Conference on Interdisciplinary Musicology*. 1-7. 15-19 August. Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre.

Асафьев, Борис Владимирович. 1963. *Музыкальная форма как процесс (книги первая и вторая)*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.

Aucouturier, Jean-Julien and Francois Pachet. 2007. "The influence of polyphony on the dynamical modeling of musical timbre". *Pattern Recognition Letters, Vol 28, Issue 5*. 654-661. <https://doi.org/10.1016/j.patrec.2006.11.004>

Baily, John. 2001. "Learning to perform as a research technique in ethnomusicology" *British Journal of Ethnomusicology Vol.10, Issue 2*: 85-98. <https://doi.org/10.1080/09681220108567321> (приступ: 13.03.2023.)

Барјактаревић, Данило. 1966. „Новопазарско-сјенички говори“. *Српски дијалектолошки зборник, књ. XVI*. Београд: Институт за српскохрватски језик.

Bartók, Béla. 1951. *Serbo-Croatian Folk Songs: Texts and Transcriptions of Seventy-five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies* (Foreword by George Herzog), New York: Columbia University Press, <https://archive.org/details/serbocroatianfol00bart/page/n6/mode/1up?ref=ol&view=theater> (приступ: 13.03.2023.)

Bartók, Béla and Lord Albert B. 1978. *Yugoslav folk music. Vol. I, Serbo-Croatian folk songs and instrumental pieces from the Milman Parry collection*. New York: State University of New York Press.

Barz, Gregory. 2008. "Confronting the Field(note) In and Out of the Field: Music, Voices, Texts and Experiences in Dialogue". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology (second edition)*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley. 206-223. New York: Oxford University Press.

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. University of California Press.

Berger, Harris M. 1999. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Music/Culture Book Series. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Berger, Harris M. and Ruth M. Stone. 2019. "Introduction". *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*, edited by Harris Berger and Ruth Stone (2<sup>nd</sup> edition), 1-25. New York and London: Routledge.

Bernard, Russel H. 2006. *Research Methods in Anthropology (Qualitative and Quantitative Approaches)*. New York – Toronto – Oxford: AltaMira Press.

Bojrn, Svetlana. 2005. *Budućnost nostalgije*. Beograd: Geopoetika.

Bregman, Albert S. 1990. "Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound". *The Journal of the Acoustical Society of America* 95 (2). DOI:10.1121/1.408434 (приступ: 29.05.2023.)

Bugarski, Ranko. 2003. *Uvod u opštu lingvistiku. (drugo izdanje)*. Beograd: Čigoja štampa, Biblioteka XX vek.

Bugarski, Ranko. 2010. *Jezik i identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Wake, Sanae and Toshiyuki Asahi. 1998. "Sound Retrieval with Intuitive Verbal Expressions". DOI: 10.14236/ewic/AD1998.30.

Wallmark, Zackary and Roger Kendall A. 2018. "Describing sound: The Cognitive Linguistics of Timbre" In Emily I. Dolan and Alexander Rehding eds., *The Oxford Handbook of Timbre*. Oxford University Press. 579-608. <http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.14> (приступ: 18.12.2020.)

Wallmark, Zackary. 2019. "Semantic Crosstalk in Timbre Perception". *Music and Science Vol. 2*. <https://doi.org/10.1177/2059204319846617> 1-18 (приступ: 18.12.2020.)

Васиљевић, Миодраг А. 1965. *Народне мелодије Црне Горе*, С. Ђурић-Клајн ур. Музиколошки институт, Посебна издања књ. 12, Београд: Научно дело.

Васиљевић, Миодраг А. 1953. *Народне мелодије из Санџака*, САН, Посебна издања књ. ССV, Музиколошки институт књ. 5, Београд: Научна књига.

Васић, Оливера и Димитрије Големовић. 1980. *Народне песме и игре у околини Бујановца*. Београд: Етнографски институт Српске академије наука и уметности.

Васић, Оливера. 1984. „Народне игре Пештерско-сјеничке висоравни“. *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. Ур. Слободан Атанацковић. 191-314. Београд: Радио Београд.

Васић, Оливера. 1990. *Народне игре и забаве у титовоужичком крају*. Посебна издања, књ. 30, св. 3. Београд: САНУ.

Васић, Оливера. 2011. *Играчки дијалетки сеоских игара Србије у колу*. Београд: Факултет музичке уметности.

Waterman, Elen. 2019. "Performance Studies and Critical Improvisation Studies in Ethnomusicology" In *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*, edited by Harris Berger and Ruth Stone (2<sup>nd</sup> edition), 141-175. New York and London: Routledge

Величковска, Родна. 2006. *Дијалекти у македонском традиционалном народном певању*. (докторски рад, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију Факултет музичке уметности.

Вељовић, Бојана. 2019. „Унутрашња микрораслојеност тутинско-новопазарско-сјеничке зоне“. *Исходишта*, бр. 5. 83–99. Зборник радова са V међународног научног скупа „Материјална и духовна култура Срба у мултиетничким и/или периферним областима“, одржаног на Филолошком факултету Западног Универзитета у Темишвару (19–21. 10. 2018), Темишвар – Ниш: Савез Срба у Румунији – Филозофски факултет Универзитета у Нишу.

Вељовић Поповић, Бојана М. 2021. „Морфолошке одлике глаголских облика говора Тутина, Новог Пазара и Сјенице“. *Српски дијалектолошки зборник LXVIII*. 159-604. Београд: Српска академија наука и уметности, Институт за српски језик.

Westegard, Peter. 1975. *An Introduction to Tonal Theory*. New York: W. W. Norton & Company Inc.

Viljanen, Elina. 2005. "Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology". PhD diss., University of Helsinki.

Villegas Veléz, Daniel. 2018. "The Matter of Timbre: Listening, Genealogy, Sound" In *The Oxford Handbook of Timbre*, edited by Emily I. Dolan and Alexander Redhing. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.20> (приступ 29.05.2023. )

Witzleben, Lawrence J. 1997. "Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music". *Ethnomusicology* 41. 220-242.

Вујадиновић, Снежана и Мирјана Гајић. 2004. „Географски аспекти развоја насеља“. *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 313-332. Београд: Географски факултет.

Вукичевић-Закић, Мирјана. 1993. *Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења*. (магистарски рад, у рукопису). Београд, Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Вукичевић-Закић, Мирјана. 1994. „Бордун у музичкој традицији Заплања“. *Нови Звук бр. 4-5*. 11-26. Београд: СОКОЈ.

Вукосављевић, Петар Д. 1984. „Народне мелодије Пештерско-сјеничке висоравни“. *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. ур. Слободан Атанацковић. 6-190. Београд: Радио Београд

Вукосављевић, Петар Д. 1989. „Микроинтервалска сазвучја“. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 52-53. 185-240. Београд: Етнографски музеј.

Гилярова, Наталья Николаевна. 2004. „К истории и методике исследования звука в традиционной культуре“. *Звук в традиционной народной культуре – сборник научных статей*. Составитель: Н. Н. Гилярова. Редакционная коллегия: Т. А. Старостина, Е. Г. Богина, Л. П. Махова, Е. В. Кривцова. 3-21. Москва: Научтехлитиздат

Geearets, Dirk and Hubert Cuyckens. 2012. *Introducing Cognitive Linguistics*. 1-21. DOI:10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0001 (приступ: 30.05.2023.)

Gilman, Benjamin Ives, : “Hopi Songs.” *Journal of American Ethnology and Archaeology* 5 (1908): 1–235, преузето са: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1635713.pdf?refreqid=excelsior%3Aa968e9d150e7992aa022e8fd80956441> (приступ: 17.11.2020.)

Glaser, Barney G. and Anselm L. Strauss. 2006. *The Discovery of Grounded Theory – Strategies for Qualitative Research* (4th edition). New Brunswick and London: Aldine Transaction.

Големовић, Димитрије О. 1980. „Музичка традиција“. *Народне песме и игре у околини Бујановца*. Београд: Етнографски институт Српске академије наука и уметности.

Golemović, Dimitrije O. 1987. *Narodna muzika Podrinja*. Sarajevo: Književna zajednica Drugari.

Големовић, Димитрије О. 1990. *Народна музика ужичког краја. Посебна издања, књ. 30, Св. 2*, Београд: Етнографски институт САНУ.

Golemović, Dimitrije O. 1996. *Muzička tradicija Crne Gore*, Podgorica: Pergamena.

Големовић, Димитрије О. 2000. *Рефрен у народном певању (од обреда до забаве)*. Бјелјина: Реноме, Бања Лука: Академија умјетности.

Големовић, Димитрије О. 2005а. „Епско певање“. *Гусле*. 10-13. Београд: Савез гуслара Србије.

Golemović, Dimitrije O. 2005b. *Etnomuzikološki ogledi (drugo izdanje)*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Големовић, Димитрије О. 2008. *Певање уз гусле*. Београд: Српски генеалогски центар, Чигоја штампа.

Големовић, Димитрије О. 2009. *Крстивоје*. Ваљево: Друштво за очување српског фолклора “Градац”.

Големовић, Димитрије О. 2019. *Свака птица својим гласом пева*. Београд: Balkan Culture Heritage. Ваљево: Друштво за очување српског фолклора „Градац“.

Големовић, Димитрије О. и Сања Радиновић. 2020. *Певање из века: методски практикум*. Нова Варош: Друштво за неговање традиционалног певања из века.

Golemović, Dimitrije O. 2006. *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Gómez, Emilia Perfecto Herrera and Francisco Gómez-Martin. 2013. “Computational Ethnomusicology: perspectives and challenges”. *Journal of New Music Research*, 42:2, 111-112. DOI: 10.1080/09298215.2013.818038 (приступ: 20.04.2023.)

Гошовский, Владимир Леонидович. 1971. *У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению*. Москва: Советский композитор.

Девећ, Драгослав. 1960. „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке“. *Гласник Етнографског музеја у Београду* 22–23: 99–122.

Девећ, Драгослав. 1986. *Народна музика Драгачева (облици и развој)*. Београд: Факултет музичке уметности.

Девећ, Драгослав. 1990. *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса*. Бор: ЈП Штампa, радио и филм; Бољевац: Културно-образовни центар; Београд: Факултет музичке уметности.

Девећ, Драгослав. 1997. „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама“. *Изузетност и сапостојање, V међународни симпозијум „Фолклор – музика – дело“ (Београд, 15-18 април 1997)*, ур. Мишко Шуваковић. 216-244. Београд: Факултет музичке уметности.

Дердемез, Хусеин. 1984. „Веровања и обичаји за неке верске празнике у Барама“. *Новоназарски зборник бр. 8*. 191-199. доступно на: <https://muzejnp.rs/ZBORNİK/8/index.html> (приступ: 01.05.2023.)

Dolan, Emily I. 2013. *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technology of Timbre*. New York: Cambridge University Press

Думнић, Марија. 2019. *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*. Београд: Чигоја штампа.

Душковић, Весна. 1992. „Свадебни обичаји“. *Гласник етнографског музеја у Београду – Сјеничко-пештерска висораван, бр.56*. 351-380. Београд: Етнографски музеј.

Ђоковић, Емилија и Радовановић Светлана. 2004. „Етичка и професионална структура“ *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 299-304. Београд: Географски факултет.



Ђурђић, Снежана и Сања Смиљанић. 2004. „Инфраструктурни системи – основна обележја“. *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 123-138. Београд: Географски факултет.

Elphic, Daniel. 2021. “Boris Asafiev and Soviet Musical Thought: Reputation and Influence”. *Muzikologija 2021 Issue 30*. 57-74. Belgrade: Musicological Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

Erlman, Veit. 2010. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books. 2010. доступно на: <https://academic.oup.com/ahr/article-abstract/116/5/1441/11012> (приступ: 04.04.2023.)

Живковић, Драгица и Мила Павловић. 2004. „Број становника, домаћинства и густина насељености“. *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 217-226. Београд: Географски факултет.

Живчић, Ана. 2008. „Развој транскрипције и нотације у српској етномузикологији у односу на његов интернационални контекст“, (семинарски рад, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Живчић, Ана. 2012. *Интонациона обележја песама Срба на Пеиштерско-сјеничкој висоравни – прилог проучавању вокалних дијалеката југозападне Србије*, (мастер рад, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Zackharakis, Asteris., Konstantinos Pastiadis and Joshua Reiss. 2014. “An Interlanguage Study of Musical Timbre Semantic Dimensions and Their Acoustic Correlates”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 31, No. 4 (April 2014)*, 339-358. <http://dx.doi.org/10.1525/mp.2014.31.4.339> (приступ: 30.05.2023.)

Закић, Мирјана. 2009а. *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*. Етномузиколошке студије – дисертације, св.1/2009. Београд: Факултет музичке уметности.

Закић, Мирјана. 2009б. „Комплементарност поетског и музичког система у обредним опходима домова“. *Музикологија*. 9/2009. 133-152. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Закић, Мирјана. 2015. *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*. Београд: Факултет музичке уметности.

Zakić, Mirjana. 2022. „Aspekti determinisanja „strukturnog težišta“ / „morfološke dominante“ u etnomuzikologiji“. *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića*. Urednici: Tijana Popović Mladenović, Ivana Petković Lozo i Ivana Miladinović Prica. 213-226. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, Srpsko muzikološko društvo.

Заткалик, Милош. 2014. „Како наратив може бити музикалан? Колико музикалан може бити наратив? [How can narrative be musical? How musical can a narrative be?]“. *Музички талас, год. 20. бр.43*. ур. Христина Медих. 44-64. Београд: Clio.

Земцовский Изалий И.1980. „Б.В. Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки“. *Критика и музыкознание – сборник статей, выпуск 2*. 184-198. Издательство музыка Ленинградское отделение.

Земцовский, Изалий И. 1996. „Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий“. *Музыкальная коммуникация*, 97-104. Сборник научных трудов, Серия „Проблемы музыкознания“ Выпуск 8. Санкт – Петербург: Министерство культуры Российской Федерации, Российская академия наук, Российский институт истории искусств.

Земцовский, Изалий И. 2006. „Специфика многогласного артикулирования: фактура и тембр“. *Из мира устных традиций – заметки впрок (к 70-летию И. И. Земцовского)*. 184-189. Санкт-Петербург: Федеральное агентство по культуре и кинематографии – Российский институт истории искусств.

Zemtsovsky, Izaly I. 1996. "Articulation of Folklore as a Sign of Ethnic Culture". *Antropology and Archeology of Eurasia*, Vol. 35. No.1. 7-51. [https://www.academia.edu/9447220/Articulation\\_of\\_Folklore\\_as\\_a\\_Sign\\_of\\_Ethnic\\_Culture](https://www.academia.edu/9447220/Articulation_of_Folklore_as_a_Sign_of_Ethnic_Culture) (приступ: 18.04.2020.)

Zemtsovsky, Izaly I. 1999. "Fieldwork and Workshop: A Paradox of Authenticity and Dialogue". *Music, Folklore, and Culture: Essays in Honor of Jerko Bezic*. 57-62. Zagreb, Croatia: Institute of Ethnology and Folklore Research.

Zemtsovsky, Izaly I. 2018. "Do We Need a concept of 'Musical Substance'". *Journal of Ethnology and Folklore* 1-2. 163-189.

Златановић, Сања М. 2012. *Однос етничког и других облика колективног идентитета: теренска истраживања српске заједнице на југоистоку Косова*, (докторска дисертација, у рукопису), Универзитет у Београду, Филозофски факултет.

Ивановић, Зорица. 2005. „Терен антропологије и теренско истраживање пре и после критике репрезентације“. *Етнологија и антропологија: стање и перспективе*. Драгана Радојичић и Љиљана Гавриловић, ур. 123-141. Београд: Етнографски институт САНУ.

Ивић, Павле. 2001. *Дијалектологија српскохрватског језика: Увод и итокавско наречје (3. издање)*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.

Ивић, Павле. 2009. *Српски дијалекти и њихова класификација*. (приредио Слободан Реметић). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.

Јањић Сириџански, Марина. 2004. „Природно кретање становништва“. *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 187-200. Београд: Географски факултет.

John Ellis, Alexander. 1885. “On the musical scales of various nations” *Journal of the Society of Arts* 33, 485-527. Доступно на: <https://soundandscience.de/text/musical-scales-various-nations> (приступ: 13.03.2023.)

Jokić, Olga. 2009. „Boris Asafjev i osnove „intonacionog sveta“ muzike“, *Treći program, br. 141-142*. 359-362.

Kapchan, Deborah. ed. 2017. *Theorizing Sound Writing*. Middletown CT: Wesleyan University Press.

Kendall, Roger A. and Edward C. Carterette. 1993. “Verbal Attributes of Simultaneous Wind Instrument Timbres: I von Bismark’s Adjectives”. In *Music Perception: An Interdisciplinary Journal Vol. 10, No. 4*. University of California Press. 445-467. DOI: <https://doi.org/10.2307/40285583> (приступ: 17.01.2020.)

Kendall, Roger A. and Edward C. Carterette. 1993. “Verbal attributes of simultaneous wind instrument timbres: II. Adjectives induced from Piston's *Orchestration*”. *Music Perception*, 10(4), 469–501. <https://doi.org/10.2307/40285584> (приступ: 05.06.2023.)

Kharuto, Alehander. 2015. “Musical Information Research In Russia (History And The Present Time)”. *ISIS Summit Vienna 2015—The Information Society at the Crossroads*. Доступно на: <https://sciforum.net/paper/view/2798> приступ 30.05.2023.

Kisliuk, Michelle. 2008. “(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives”. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology (second edition)*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley. 183-205. New York: Oxford University Press.

Коњовић, Петар. 1954. *Милоје Милојевић композитор и музички писац*. Београд: Српска академија наука, посебна издања ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности (књига 1)

Костић, Петар. 1989. „Годишњи обичаји“. *Гласник етнографског музеја у Београду књ. 52-53*. 73-123. Београд: Етнографски музеј.

Крстић, Марко. 2018. „Значај прегледа литературе за научно истраживање”. *Економски погледи, часопис за питања економске теорије и праксе бр.2*. 71-86. Косовска Митровица: Економски факултет.

Kuhač, Franjo. 1878. *Južno-slovijenske narodne popievke*. Zagreb: Knjigotiskarna i litografija C. Albrecht.

Kuhač, Franjo. 1879. *Južno-slovenske narodne popievke [Chansons nationales des Slaves du Sud], II knjiga*, Zagreb: Tiskara I litografija C. Albrechta. Доступно на: [https://www.academia.edu/6332844/Južno\\_slovenske\\_narodne\\_popievke\\_Chansons\\_nationales\\_des\\_Slaves\\_du\\_Sud\\_vol\\_2](https://www.academia.edu/6332844/Južno_slovenske_narodne_popievke_Chansons_nationales_des_Slaves_du_Sud_vol_2) (приступ: 13.03.2023.)

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

Лајић-Михајловић, Данка. 2007. „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција“ *Музикологија бр. 7*. 135-156. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

Лајић-Михајловић, Данка. 2008. „Етномузиколошки портрет народног музичара“ *Музикологија бр. 8*. 225-240. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

Leedy, Douglas and Bruce Haynes. 2001. “Intonation (ii)”. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53762> (приступ: 29.05.2023.)

Leković, Biljana. 2015. *Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: muzika i Sound Art*. (doktorska disertacija, u rukopisu). Beograd: Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti.

Lemaitre, Guillaume and Patrick Susini. 2019. “Timbre, Sound Quality and Sound Design” In *Timbre: Acoustics, Perception and Cognition*, edited by Kai Siedenburg et al., 245-273. Springer Handbook of Auditory Research Vol. 69. Switzerland: Springer Nature

Lindley, Mark. 2001. “Just Intonation”. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14564> (приступ: 27.06.2023.)

Лобкова, Галина Владимировна. 2004. „Семантика интонационных средств народной песенной речи”. *Звук в традиционной народной культуре – сборник научных статей*. Составитель: Н. Н. Гилярова. Редакционная коллегия: Т. А. Старостина, Е. Г. Богина, Л. П. Махова, Е. В. Кривцова. 55-98. Москва: Научтехлитиздат.

Љешевић, Милутин, Дејан Шабих и Снежана Ђурђић. 2004. „Географски положај и физичкогеографска обележја“. *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 9-52. Београд: Географски факултет.

Марјановић, Весна. 2015. *Српске славе и празници: темељи наше традиције*. Београд: Вулкан

Марјановић Крстић, Злата. 1998. *Вокална музичка традиција Боке Которске*. Подгорица: Удружење композитора Црне Горе.

Марјановић, Злата. 2002. *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама Николе Херцигоње*. Подгорица: Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.

Марјановић, Злата. 2005. *Народна музика Грбља*. Нови Сад: Друштво за обнову манастира Подластва, Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.

Mamlok, Dan. 2017. "Active Listening: Music Education and Society". *Oxford Research Encyclopedias – Education*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.186> (приступ: 20.04.2023.)

Marcus, George E. "Etnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Etnography". *Annual Review of Antropology* 24 (1995). 95-117. <http://www.jstor.org/stable/2155931> (приступ: 31.05.2023.)

Марковић, Младен. 2010. *Виолина у народној музици Србије*. (докторска дисертација, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Махова, Людмила Петровна. 2004. „Мужские исполнительские приемы ‘польских старообрядцев’ Сибири“. *Звук в традиционной народной культуре – сборник научных статей*. Составитель: Н. Н. Гилярова. Редакционная коллегия: Т. А. Старостина, Е. Г. Богина, Л. П. Махова, Е. В. Кривцова. 99-149. Москва: Научтехлитиздат.

Мациевский Игорь. 2002. „О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке“. *Искусство, устной традиции. Историческая, морфология*, Санкт-Петербург.

Meizel, Katherine and Martin Daughtry J. 2019. "Decentering Music: Sound Studies and Voice Studies in Ethnomusicology". *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*, edited by Harris Berger and Ruth Stone (2<sup>nd</sup> edition), 141-175. New York and London: Routledge. 176-203.

Mejer, Leonard B. 1977. „Знаčenje u muzici i teorija informacije“. *Estetika i teorija informacije*. ur. Umberto Eko. 173-195. Beograd: Prosveta.

Миливојевић, Милован. 2004. „Глацијална морфологија Комова“. *Гласник Српског географског друштва бр.2*: 45-60.

Милојевић, Милоје. 2004. *Народне песме и игре Косова и Метохије*. прир. Драгослав Девић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Београд – Карић фондација.

Miljković, Ljubinko. 1986. „Računari i etnomuzikologija“. *Izveštaji i studije br. I*. Beograd: RTV, Centar za istraživanje programa i auditorijuma.

- Miljković, Tamara, Miloš Bijelić, Dragana Šumarac Pavlović, Jovana Protić. 2018. „Hromatogram tonova duvačkih instrumenata“. ETRAN. Palić. доступно на: [https://www.etrان.rs/2018/common2018/pages/young/AK2\\_3%20Hromatogram%20tonova.pdf](https://www.etrان.rs/2018/common2018/pages/young/AK2_3%20Hromatogram%20tonova.pdf) (приступ: 05.06.2023.)
- McAdams, Stephen, Vincent Roussarie, Antoine Chaigne, Bruno L. Giordano. 2004. “The psychomechanics of stimulated sound sources: Material Properties of Impacted Thin Plates”. *The Journal of Acoustical Society of America* 128(3):1401-13 DOI:[10.1121/1.3466867](https://doi.org/10.1121/1.3466867)
- McAdams, Stephen and Bruno L. Giordano. 2006. “Generalizing timbre space data across stimulus contexts: The meta-analytic approach”. *The Journal of the Acoustic Society of America* 119. DOI:10.1121/1.4786681 (приступ 21.12.2020.)
- McAdams, Stephen. 2019a. “The Perceptual Representation of Timbre”. *Timbre: Acoustics, Perception and Cognition*, edited by Kai Siedenburg et.al., 23-58. Springer Handbook of Auditory Research Vol. 69. Switzerland: Springer Nature.
- McAdams, Stephen. 2019b. “Timbre as a Structuring Force in Music”. *Timbre: Acoustics, Perception and Cognition*, edited by Kai Siedenburg et.al., 211-244. Springer Handbook of Auditory Research Vol. 69. Switzerland: Springer Nature.
- McKerell, Simon. 2022. “Towards Practice Research in Ethnomusicology”. *Ethnomusicology Forum Vol. 31, No.1.* 10-27. Routledge. <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1964374> (приступ: 08.05.2023.)
- Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. New York: Harwood Academic Publishers
- Mounir, Mina. Peter Karsmakers and Toom van Waterschoot. 2021. “Musical note onset detection based on a spectral sparsity measure”. *J AUDIO SPEECH MUSIC PROC.* 30 (2021). <https://doi.org/10.1186/s13636-021-00214-7> (приступ: 05.06.2023.)
- Murray Schafer, Robert. 1969. *The Soundscape - A Handbook for the Modern Music Teacher*, Ontario and New York: Brandol Music Limited and Associate Music Publishers Inc.
- Мушовић, Ејуп. 1979. *Етнички процеси и етничка структура становништва Новог Пазара*, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Мушовић, Ејуп. 1989. *Становништво сјеничког и тутинског краја, Етноантрополошки проблеми, Монографије*. Београд: Одељење за етнологију Филозофског факултета у Београду.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening*. translated by Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.

Nattiez, Jean-Jacques. 1991. *Music and Discourse (Toward a Semiology of Music)*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Ненић, Ива. 2004. *Мишљење о музици, мишљење музичког: Ка тематизацији културно-музичке праксе на примеру овчарске свирке Муслимана Пештерско-сјеничке висоравни*. (дипломски рад, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Ненић, Ива. 2015. *Дерегулација канона: идентитети, праксе и идеологије женског свирања на традиционалним инструментима у Србији*. (докторска дисертација, у рукопису) Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Ненић, Ива. 2019. *Гусларке и свирачице на традиционалним инструментима у Србији*. Београд: Clio.

Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois Press.

Neuman, Lawrence W. 2014. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches* (7<sup>th</sup> edition). Edinburgh: Pearson

Okuka, Miloš. 2008. *Srpski dijalekti*. Hrvatska: SKD Prosvjeta.

Оташевић, Олга. 2011. „Интонациони свет“ Бориса Асафјева“. *Мокрањац*, бр. 13. 22-30. Неготин: Дом културе Стеван Мокрањац.

Osborne, Peter. 2015. “Problematizing Disciplinarity, Transdisciplinary Problematics”. *Theory, Culture & Society Vol. 32, Issue 5-6: Special Issue: Transdisciplinary Problematics*. 3-35. <https://doi.org/10.1177/0263276415592245> (приступ: 05.05.2023.)

Pablo Bello, Juan. Laurent Daudet, Samer Abdallah, Chris Duxbury, Mike Davies, and Mark B. Sandler. 2005. “A Tutorial on Onset Detection in Music Signals”. *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing*, vol. 13, no. 5. 1035-1047. doi: 10.1109/TSA.2005.851998 (приступ: 05.06.2023.)

Павловић, Мила. 2004. „Привреда“. *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 75-122. Београд: Географски факултет.

Пашина, Ольга А. 2003. „Типологическая систематика весенних закличек“. *Смоленский музыкально-этнографический сборник Том I, Календарные обряды и песни*. Москва: Российская Академия музыки им. Гнесинных

Peričić, Vlastimir. 2008. *Višejezični rečnik muzičkih termina (3. izdanje)*. Beograd : Srpska akademija nauka i umetnosti : Zavod za udžbenike ; Novi Sad : Univerzitet [i. e. Akademija] umetnosti.

Петковић, Ивана. 2018. *Музички универзум Клода Дебисија. У трагању за непосредношћу сагласја између уха и ока* (докторска дисертација, у рукопису). Београд: Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности.

Петковић, Новица. 2006. *Огледи из српске поезике (2. издање)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Петровић, Ана. 2022. „Сегменти некадашњег свадбеног обреда у казивањима Срба с Пештерске висоравни“. *Фолклористика година 7, бр. 2*. 145-153. Београд: Удружење фолклориста Србије.

Петровић, Милена. ур. 2016. *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења (тематски зборник радова са 18. Педагошког форума сценских уметности)*. Београд: Факултет музичке уметности.

Петровић, Радмила. 1989. *Српска народна музика – песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

Piaget, Jean. 1972. “The epistemology of interdisciplinary relationships”. *Centre for Educational Research and Innovation (CERI), Interdisciplinarity: Problems of teaching and research in universities*. 127-139. Paris, France: Organisation for Economic Co-operation and Development.

Pitkin, Hanna Fenichel. 1987. “Rethinking Reification”. *Theory and Society Vol. 16, No. 2*. 263-293. <http://www.jstor.org/stable/657354> (приступ: 05.06.2023.)

Pontara, Tobias and Urlik Volgsten. 2017. “Muzicalization and Mediatization”. *Dynamics of Mediatization*, 247-269, reprint, DOI: [10.1007/978-3-319-62983-4\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-319-62983-4_12) (приступ: 18.12.2020.)

Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Београд: Clio.

Попадић, Вукосав. 1987. „Свадбени обичаји Срба на Пештери“. *Гласник етнографског музеја књ. 51*. 243-256. Београд: Етнографски музеј.

Поповић, Душан. 2020. *Суви До*. Нови Пазар: Душан Поповић.

Поповић, Душан. 2021. *Културно наслеђе Сувог Дола*. Нови Пазар: Историјски архив „Рас“

Porcello, Thomas. 1998. “Tails out: Social Phenomenology and the Ethnographic Representation of Technology in Music-Making”. *Ethnomusicology Vol. 42, No. 3*. 485-510. University of Illinois Press.

Porcello, Thomas. 2004. Speaking of Sound: “Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers”. *Social Studies of Science 34 (5)*. 733-758. DOI:[10.1177/0306312704047328](https://doi.org/10.1177/0306312704047328) (приступ: 15.04.2023.)



Прелић, Младена. 2008. *(Н)и овде, (н)и тамо: етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века*, Београд: Етнографски институт САНУ, Посебна издања, књ. 64.

Радивојевић, Маја. 2021. *Милија Радивојевић Баја: традиција у настајању*. Пожаревац: Импулс Србија.

Радиновић, Сања. 1992. *Старо двогласно певање Заплања*. (магистарски рад, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију Факултет музичке уметности.

Радиновић, Сања. 2011. *Облик и реч – закономерности мелопоетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе, етномузиколошке студије – дисертације, свеска 3/2011*. Београд: Факултет музичке уметности.

Радиновић, Сања. 2017. *Морфологија српских народних песама 1*. Београд: Нема Kheya Neue.

Радовановић, Светлана и Емилија Ђоковић. 2004. „Етничка и конфесионална структура“ *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 299-304. Београд: Географски факултет.

Rakočević, Selena. 2011. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Etnomuzikološke studije – disertacije, sveska 2/2011. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Ранковић, Сања. 2012. *Вокални дијалекти динарски Срба у Војводини*, (докторски рад у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Rahaim, Matthew. 2019. “Theories of Participation” *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*, edited by Harris Berger and Ruth Stone (2<sup>nd</sup> edition), 219-232. New York and London: Routledge.

Рашић, Јасмина. 1999. *Вокална музичка традиција Бијелог Поља и околине*. (магистарски рад, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију Факултет музичке уметности.

Rice, Timothy. 2003. “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography.” *Ethnomusicology* 47, no. 2. 151–179. <https://doi.org/10.2307/3113916> (приступ: 31.05.2023.)

Rice, Timothy. 2014. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford: University Press.

Rice, Timothy. 2017. *Modeling Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press.

Рудић, Срђан. 2004. „Историјски и демографски развој“. *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 139-156. Београд: Географски факултет.

Ružić, Žarko. ur. 2008. *Enciklopedijski rečnik versifikacije*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Saitis, Charalampos and Stefan Weinzierl. 2019. “The Semantics of Timbre” In *Timbre: Acoustics, Perception and Cognition*, edited by Kai Siedenburg et.al., 119-150. Springer Handbook of Auditory Research Vol. 69. Switzerland: Springer Nature.

Samuels, David W., Louise Meintjes, Ana Maria Ochoa and Thomas Porcello. 2010. “Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology”. *The Annual Review of Anthropology No. 39*. 329-345. DOI: 10.1146/annurev-anthro-022510-132230 .

Seashore, Carl E. 1938. *Psychology of Music*. New York: McGraw Hill Book Company Inc. <https://archive.org/details/psychologyofmusi030417mbp/page/n5/mode/2up> (преузето са: 29.05.2023.)

Селимовић, Салих. 2004. „Порекло становништва и миграциона динамика“. *Сјенички крај – антропогеографска проучавања: научна монографија*. 157-186. Београд: Географски факултет.

Селимовић, Салих. 2017. *Рашка или Санџак*. Београд: Српска радикална странка.

Siedenburg, Kai and Stephen McAdams. 2017. “Four Distinctions for the Auditory ‘Wastebasket’ of Timbre”. *Frontiers in Psychology Vol. 8: 1747*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01747> (приступ: 30.05.2023.)

Siedenburg, Kai, Charalampos Saitis, Stephen McAdams, Arthur N. Popper and Richard R. Fay. editors. 2019. *Timbre: Acoustics, Perception and Cognition*. Springer Handbook of Auditory Research Vol. 69. Switzerland: Springer Nature

Siedenburg, Kai, Charalampos Saitis and Stephen McAdams. 2019. “The Present, Past and Future in Timbre Research”. In *Timbre: Acoustics, Perception and Cognition*, edited by Kai Siedenburg et. al. 1-22. Springer Handbook of Auditory Research Vol. 69. Switzerland: Springer Nature.

Silverman, Carol. 2012. *Romani routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. Oxford University Press.

Sköld, Mattias. 2022. “The Visual Representation of Timbre”. In *Organised Sound 27* (3). 387-400. doi:10.1017/S1355771822000541 (приступ 05.05.2023.)

Smalley, Denis. 1997. “Spectromorphology: Explaining Sound Shapes”: *Organised Sound, 2*. 107-126. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059> (приступ: 05.06.2023.)

- Smit, Antoni D. 2010. *Nacionalni identitet*. (drugo izdanje). Beograd: Biblioteka XX vek.
- Smith, Antony D. 2009. *Ethno-symbolism and nationalism, a cultural approach*. New York: Routledge, доступно на: <https://smerdaleos.files.wordpress.com/2014/08/187370296-anthony-d-smith-ethno-symbolism-and.pdf> (приступ: 15. 06. 2020.)
- Steiner, George. 1971. *In Bluebeard's castle: Some notes towards the redefinition of culture*. New Haven, CT: Yale University Press. преузето са: <https://rtraba.files.wordpress.com/2015/11/steiner-in-bluebeards-castle.pdf> (приступ: 29.05.2023.)
- Stock, Jonathan P. J. 2001. "Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology." *The World of Music* 43, No.1. 5–19. <http://www.jstor.org/stable/41699350> (приступ: 31.05.2023.)
- Stokes, Martin, ed. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: the Musical Construction of Place*. Oxford UK: Berg.
- Sun Eidsheim, Nina. 2018. "The Triumph of Jimmy Scott: A Voice Beyond Category" *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*, edited by Robert Fink, Melinda Latour and Zachary Wallmark, 141-158. New York: Oxford University Press.
- Shepard, Roger N. 1962. "The analysis of proximities: Multidimensional scaling with an unknown distance function I." *Psychometrika* 27. 125-140. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02289630>. (приступ: 11.06.2023.)
- Shelemay, Kay Kaufman. 2008. "The Ethnomusicologist, Ethnographic Method and the Transmission of Tradition". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology (second edition)*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley. 141-156. New York: Oxford University Press.
- Schaffer, Robert M. 1994. *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books. Доступно на: [https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer\\_R\\_Murray\\_The\\_Soundscape\\_Our\\_Sonic\\_Environment\\_and\\_the\\_Tuning\\_of\\_the\\_World\\_1994.pdf](https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf) (приступ: 30.04.2023.)
- Tarasti, Ero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Titze, Ingo R, Lynn M. Maxfield and Megan C. Walker. 2016. "Predicting Achievable Fundamental Frequency Ranges in Vocalization Across Species". *PLOS Computational Biology* 12(6): e1004907. <https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1004907> (приступ: 05.06.2023.)

Трифуновић, Бранислава. 2018. „Позориште које плеше: стање ‘физичке музикалности’ у театру Всеволода Мејерхољда“, *Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику*, бр.59. 11-22, Нови Сад: Матица српска.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago; London: The University of Chicago Press.

Thoresen, Lasse and Andreas Hedman. 2007. “Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology.” *Organised Sound* 12. 129 - 141. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771807001793> (приступ: 12.05.2023.)

Tzanezakis, George, Ajau Kapur, W. Andrew Schloss and Mathew Wriht. 2007. “Computational Ethnomusicology” In *Journal of Interdisciplinary Music Studies Vol. 1 Issue 2*. 1-24. Преузето са: [https://www.researchgate.net/publication/235569358\\_Computational\\_Ethnomusicology](https://www.researchgate.net/publication/235569358_Computational_Ethnomusicology) (приступ: 29.05.2023.)

Fales, Cornelia. 2002. “The Paradox of Timbre”. *Ethnomusicology Vol.46, No. 1*. University of Illinois Press. 56-95.

Fales, Cornelia. 2018. “Hearing Timbre: Perceptual Learning among Early Bay Area Ravers” *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*, edited by Robert Fink, Melinda Latour and Zachary Wallmark, 21-42. New York: Oxford University Press

Feld, Steven. 1991. “Voices of the Rainforest”. *Public Culture* (1991) 4 (1): 131–140. <https://doi.org/10.1215/08992363-4-1-131>

Feld, Steven. 2015. “Acoustemology”. In *Keywords in Sound*, edited by David Novak and Matt Sakakeeny, 12-21. Durham and London: Duke University Press.

Fink, Robert Melinda Latour and Zachary Wallmark, eds. 2018. *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*. New York: Oxford University Press.

Fletcher, Alice C. and Francis La Flesche. 1992. *The Omaha Tribe*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Halmos, István, György Köszegi, György, Mandler. 1978. *Computational Ethnomusicology in Hungary in 1978*. Institute for Musicology Hungarian Academy of Science. <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.1978.044/1/--computational-ethnomusicology-in-hungary-in-1978?page=root;size=150;view=text> (приступ: 29.05.2023.)

Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Bethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Hauck, Caiti. 2020. “Text Articulation and Musical Articulation in Choral Performance: A Case Study.” *Music and Practice Vol.6*. доступно на:

<https://www.musicandpractice.org/volume-6/text-articulation-and-musical-articulation-in-choral-performance/> (приступ: 13.03.2023.)

Headland, Thomas N. 1990. "Introduction: A Dialogue Between Kenneth Pike and Marvin Harris on Emics and Etics". *The Journal of American Folklore* Vol. 105 No. 418. 489-491. DOI:[10.2307/541632](https://doi.org/10.2307/541632) (приступ: 25.04.2023.)

Heideman, Kate. 2014. "Hearing Women's Voices in Popular Song: Analyzing Sound and Identity in Country and Soul". PhD diss., Columbia University.

Helmholtz, Herman. 1877. *On the sensations of tone - a physiological basis for the theory of music*, Fourth (German) edition, translated by A. J. Ellis (third edition), New York: Longmans, Green and Co. 1895. доступно на: <https://soundandscience.de/text/sensations-tone-physiological-basis-theory-music> (приступ 13.03.2023.)

Hennion, Antoine. 2012. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music" chapter 22 part IV *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, 2<sup>nd</sup> edition. Edited by Martin Clayton, Richard Middleton, Trevor Herbert. 249-260. New York and London: Routledge

Hillel Bernstein, Jay. 2015. "Transdisciplinarity: A Review of its Origins, Development and Current Issues". *Journal of Research Practice* Vol. 11, Issue 1. 1-20. Canada: AU Press. доступно на: [https://www.researchgate.net/publication/282285072\\_Transdisciplinarity\\_A\\_Review\\_of\\_Its\\_Origins\\_Development\\_and\\_Current\\_Issues](https://www.researchgate.net/publication/282285072_Transdisciplinarity_A_Review_of_Its_Origins_Development_and_Current_Issues) (приступ: 05.06.2023.)

Hofman, Ana. 2015. "The Affective Turn in Ethnomusicology". *Musicology Issue* 18. 35-55. Belgrade: Musicological Institute of Serbian Academy of Sciences and Arts.

Honikman, Beatrice. 1964. "Articulatory Settings". D. Abercrombie, D.B. Fry, P.A.D. MacCarthy, N.C. Scott and J.L.M. Trim. eds. 1964. *In Honour of Daniel Jones*, 73-84. London: Longman.

Hornbostel, Erich M. von and Curt Sachs. 1961. "Classification of Musical Instruments." Trans. Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *Galpin Society Journal* 14: 3-29. Translation of "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch," 1914. doi:10.2307/842168 (приступ: 02.10.2020.)

Caetano, Marcelo, Charalampos Saitis and Kai Siedenburg. 2019. "Audio Content Descriptors of Timbre". In *Timbre: Acoustics, Perception and Cognition*, edited by Kai Siedenburg et.al., 297-334. Springer Handbook of Auditory Research Vol. 69. Switzerland: Springer Nature

Цвијић, Јован. 1966. *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Београд: завод за уџбенике и наставна средства.

Ceribašić, Naila. et.al. 2019. "Musings on Ethnomusicology, Interdisciplinarity, Intradisciplinarity and Decoloniality / Promišljanja o etnomuzikologiji, interdisciplinarnosti, intradisciplinarnosti i dekolonijalnosti". *Etnološka Tribina – Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* 42/49. 3-39. <https://doi.org/10.15378/1848-9540.2019.42.01> (приступ: 11.04.2023.)

Clayton, Martin. 2008. "Toward an Ethnomusicology of Sound Experience" *The New (Ethno)musicologies*, edited by Henry Stobart, 135-169. Maryland: Scarecrow Press.

Cooley, Timothy J. and Gregory Barz. 2008. "Casting Shadows: Fieldwork is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology (second edition)*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley. 3-25. New York: Oxford University Press.

Crossberg, Lawrence. 1996. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is". *Questions of Cultural Identity*. edited by Stuart Hall and Paul du Gay. SAGE Publications Ltd. 87-107. <https://doi.org/10.4135/9781446221907> (приступ: 20.04.2023.)

Chew, Geoffrey. 2001. "Articulation and phrasing." *Grove Music Online*; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952>. (приступ: 13.03.2023.)

Чорбић, Драган. 1980. „О неким схватањима појма праксе код нас“. *Зборник Правног факултета*. 413-428. Ниш: Правни факултет.

Dženkins, Ričard. 2001. *Etnicitet u novom ključu: argumenti i ispitivanja*, drugo izdanje. Beograd: Biblioteka XX vek.

Джиджев, Тодор. 1982. „Фактори на музикално-фолклорните диялекти в България“, *Българско музикознание, VI, кн. 2*. Софиа.

Ševkušić, Slavica. 2008. *Dometi i ograničenja kvalitativnih istraživanja u pedagogiji*. doktorska disertacija. Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.

Шекуларац, Марија. 2013. *Вокално наслеђе Срба хришћана и муслимана из северног дела општине Сјеница – узајамности и разлике*. (дипломски рад, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past*. Durham & London: Duke University Press.

Yang, Yukun. 2020. "Musicalization of the Culture: Is Music Becoming Louder, More Repetitive, Monotonous and Simpler?". *Proceedings of the Fourteenth International AAAI Conference on Web and Social Media (ICWSM 2020)*, 750-761.

Yunusova, Violetta and Alexander Kharuto. 2016. "Computer Sound Analysis of Traditional Music of Transcaucasia and Central Asia". *Yearbook for Traditional Music Volume 48*. Slovenia: International Council for Traditional Music. 136-145.

**ПРИЛОГ 1**  
**Географске карте**

**Карта бр. 1:** места истраживања на Пештеру (називи су исписани љубичастом бојом).

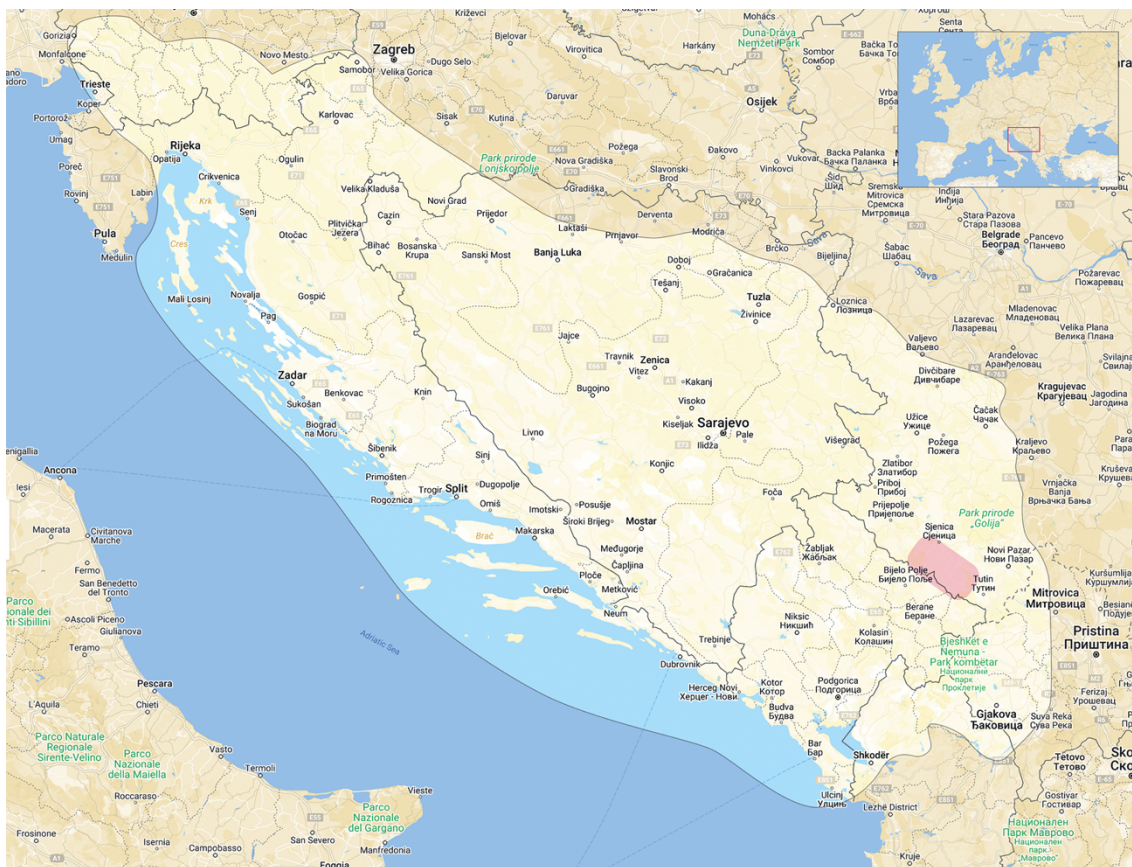




**Карта бр. 2:** остала насеља у Србији у којима су вршена истраживања (називи су исписани црном бојом).



Карта бр. 3: Динарска област (Пештер је посебно означен).



## **ПРИЛОГ 2**

### **Нотни записи**

Пример 1

# Под врхове село што је

Бољаре

♩ = cca 74  
*solo*

Под вр - хо - ве се - ло што је, то је род - но

♩ = cca 59

мје - сто мо - је. Под вр - хо - ве се - ло

A1 A2

што је, то је род - но мје - сто мо - је.



Под врхове село што је,  
то је родно мјесто моје.  
Под врхове село што је,  
то је родно мјесто моје.

Под врхове село што је,  
то је родно мјесто моје.

Пример 2

# Ој, Гиљево кршевита

Бољаре

$\text{♩} = \text{cca } 85$   
*solo* *tutti* A1 A2 A3

Ој, Ги - ље - во кр - ше - ви - та, што ми дра - гу

$\text{♩} = \text{cca } 57$  A1 A2 A3 A4

не вас - пи - та? Ој, Ги - ље - во кр - ше - ви -

A1 A2 A3 A4

та, што ми дра - гу не вас - пи - та?

O.F.

Ој, Гиљево кршевита,  
што ми драгу не васпита?  
Ој, Гиљево кршевита,  
што ми драгу не васпита?

Ој, Гиљево кршевита,  
што ми драгу не васпита?

Пример 3

# Гаро моја, остар`о сам

Бољаре

$\text{♩} = \text{cca } 105$

*solo* *tutti*

(Га)- ро мо - ја, ос - та - р`о сам, по - зна - ла ме

$\text{♩} = \text{cca } 65$

A1 A2 A3 A4

не би ко сам. Га - ро мо - ја - ја ос - та - р`о  
(мо - ја) (ос - та) (р`о)

A1 A2 A3

сам, по - зна - ла ме не би ко сам.

O.F.

Гаро моја, остар`о сам,  
познала ме не би ко сам.  
Гаро моја, остар`о сам,  
познала ме не би ко сам.

Гаро моја, остар`о сам,  
познала ме не би ко сам.

Пример 4

# Весели се, домаћине

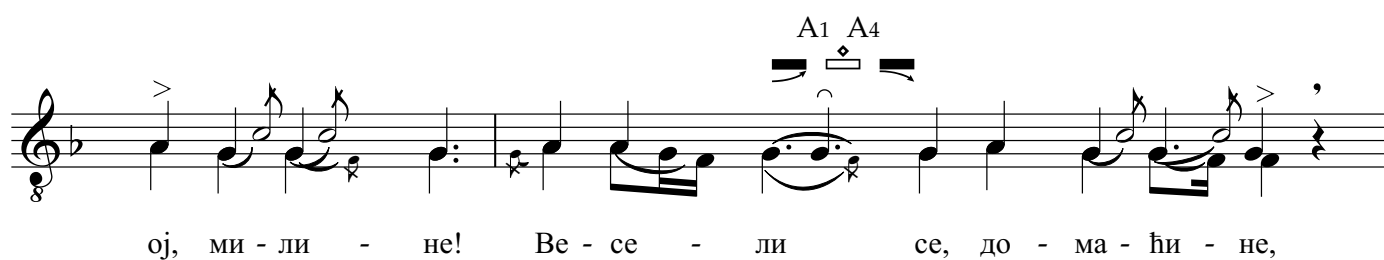
Долиће

♩ = cca 68  
*solo*



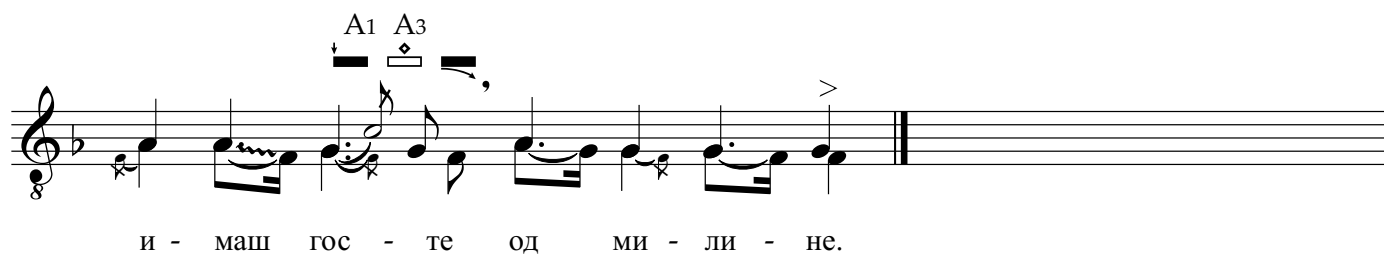
Ве - се - ли се, до - ма - ћи - не, и - маш гос - те

A1 A4



ој, ми - ли - не! Ве - се - ли се, до - ма - ћи - не,

A1 A3



и - маш гос - те од ми - ли - не.

O.F.



Весели се, домаћине,  
имаш госте од милине!  
Весели се, домаћине,  
имаш госте од милине!

Весели се, домаћине,  
имаш госте од милине!

Пример 5

# Запјевајмо слож-но, глас-но

Долиће

♩ = cca 60 *solo* *tutti* ♩ = cca 51

За - пје - вај - мо слож-но, глас - но, к`о ро - ђе - на бра - ћа да

A1 A3 A1 A4

смо, за - пје - вај - мо слож - но, глас-но, к`о ро - ђе - на бра - ћа да смо.

Запјевајмо слож-но, гласно,  
к`о рођена браћа да смо.  
Запјевајмо слож-но, гласно,  
к`о рођена браћа да смо.

Запјевајмо слож-но, гласно,  
к`о рођена браћа да смо.

O.F.



Пример 6

# Мој драгане, моје луче

Бољаре

♩ = cca 120  
*solo*  
*tutti*

(...)  
 дра - га - не, мо - је лу - че, по - зна -  
 - јеш ли пле - ме Ку - че? Мој дра -  
 га - не, мо - је лу - че, по - зна - јеш ли  
 пле - ме Ку - че?

A1 A2 A3 A1 A2 A3

O.F.

Мој драгане, моје луче,  
 познајеш ли племе Куче?  
 Мој драгане, моје луче,  
 познајеш ли племе Куче?

Мој драгане, моје луче,  
 познајеш ли племе Куче?

Како не би познавала,  
 у њи' сам се удавала.

Пример 7

# Ој, ђевојко, све ме чуди

Штаваљ

♩ = cca 62

*solo*

Ој, ђе - вој - ко, све ме чу - ди, ра - ном

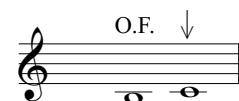
зо - ром ко те бу - ди? Ој, ђе - вој - ко,

све ме чу - ди, ра - ном зо - ром ко те бу - ди?

♩ = cca 50

*tutti*

Ој, ђевојко, све ме чуди,  
раном зором ко те буди?  
Ој, ђевојко, све ме чуди,  
раном зором ко те буди?



Ој, ђевојко све ме чуди,  
раном зором ко те буди?

Да л` те буди стара мајка,  
или песма од момака?

Да л` те буди стара нана,  
или песма од чобана?

Женићу се с они` брда,  
ђе`но има сира тврда.

Сира тврда и кајмака  
и којој је млада мајка.

Скотрљала моја Мика,  
чабар сира с Јадовника.

Скотрљала па дијели,  
по`Шеници сир бијели

Мала моја, шта би теби,  
рече доћи па те не би!

Пример 8

# Ево браће и јарана

Одвраћеница

Е - во бра - ће и ја - ра - на, за - јед -

A1 A2 A3 A4

но су сва - ког да - на. Е - во бра - ће

A1 A2 A3 A4

и ја - ра - на, за - јед - но су сва - ког да - на.

O.F.

Ево браће и јарана,  
заједно су сваког дана.  
Ево браће и јарана,  
заједно су сваког дана.

Ево браће и јарана,  
заједно су сваког дана.

Пример 9

# Овако су наши стари

Бољаре

↑  
гусле:  
♩ = cca 90

*solo*  
♩ = cca 75

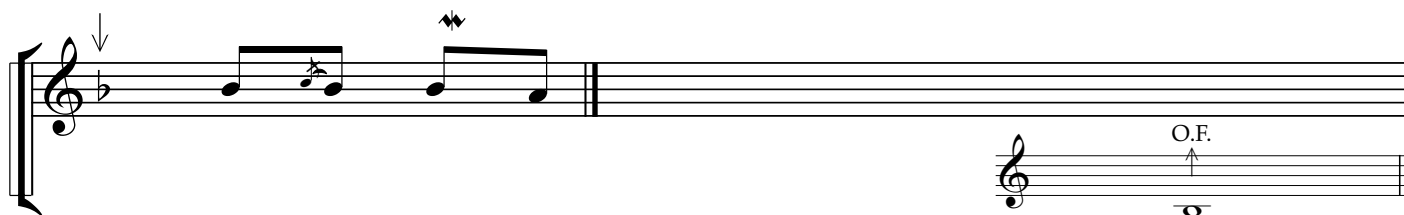
8 (d) О - ва ко су на - ши ста - ри, доб - ро пи -

♩ = cca 75

8 > *tutti* - ли\_ и пје - ва ли. О - ва - ко су

8 на - ши ста - ри, доб - ро пи - ли\_ и пје - ва - ли.

A1 A2 A3 A4



Овако су наши стари,  
добро пили и пјевали.  
Овако су наши стари,  
добро пили и пјевали.

Овако су наши стари,  
добро пили и пјевали.

Село моје под врхове,  
ја брегове волим твоје.

Ој, девојко, моје луче,  
познајеш ли племе Куче?

Како не би' познавала,  
тамо сам се удавала!

Снимак добијен од Драгана Куча из Крагујевца

Пример 10

# Ој, младости, што ме мину

Штавалъ

↑  $\text{♩} = \text{cca } 65$

г.

$\text{♩} = \text{cca } 111$

*solo*  $\text{♩} = \text{cca } 95$  *tutti*

8 (a) Ој, мла-дос ти, што ме ми - ну, кај`но маг - ла

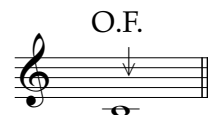
г.

A1 A2 A3

8 уз пла-ни - ну? Ој, мла - дос - ти, што ме ми -

г.

8 - ну, кај`но маг - ла уз пла-ни - ну?



Ој, младости, што ме мину,  
кај`но магла уз планину?

Ој, младости, што ме мину,  
кај`но магла уз планину?

Ој, младости, што ме мину,  
кај`но магла уз планину?

Ој, љубави, моја прошла,  
коме ли си добродошла?

Ој, љубави, моја друга  
па и ти ми не би дуга!

Ој, младости, брзо прође,  
ја не знадо`ни кад`дође!

Брзо моја младост мину,  
кај`но магла уз планину.

Ој, младости молим ти се,  
још једанпут поврати се.

Врати ми се кад те молим,  
и од свега више волим.

Пример 11

# Сипај, газда, ту ракију

Мрсаћ

♩ = cca 105  
solo

Си - пај, газ - да, ту ра - ки - ју, \_\_\_\_\_ 'о - ће гос - ти

A1 A2 A3 A4

♩ = cca 95  
tutti

да по - пи - ју. Си - пај, газ - да, ту ра -

ки - ју, 'о - ће гос - ти да по - пи - ју.

Сипај, газда, ту ракију,  
'оће гости да попију.  
Сипај, газда, ту ракију,  
'оће гости да попију.

O.F.

Сипај, газда, ту ракију,  
'оће гости да попију.



Пример 12

# Запевајмо ноћас о`ђе

Мрсаћ

♩ = cca 84  
*solo*  
*tutti*

За - пе - вај мо но - ћас о` - ђе, по - мо - г`о нам све - ти  
 (ка)  
 (г`а)

A1 A2 A3

Ђор - ђе! за - п(ј)е - вај - мо но - ћас о` - ђе

по - мо - г`о нам све - ти Ђор - ђе!

O.F.

Запевајмо ноћас о`ђе,  
 помог`о нам Свети Ђорђе!  
 Запевајмо ноћас о`ђе,  
 помог`о нам Свети Ђорђе!

Запевајмо ноћас о`ђе,  
 помог`о нам Свети Ђорђе!

Свети Ђорђе и Илија,  
 и острошки Василија.

# Ој, Корита, родно место

Мрсаћ

♩ = cca 120  
*solo*

Ој, Ко - ри - та, род - но мес - то се - ћа - њу се

*tutti*, ♩ = cca 101

A1 A2 A3

те - бе чес - то. Ој, Ко - ри - та, род - но мес - то,

A1 A2 A3 A4

се - ћа - њу се те - бе чес - то.

O.F.

Ој, Корита, родно место,  
сећању се тебе често.

Ој, Корита, родно место,  
сећању се тебе често.

Ој, Корита, родно место,  
сећању се тебе често.

# Одрећи се нећу пића

Мрсаћ

♩ = 102  
*solo*  
*tutti*

Од - ре - ћи се не - ћу пи - ћа, срп - ске

A1 A2 A3 A4

сла - ве и Бо - жи - ћа. Од - ре - ћи се

не - ћу пи - ћа, срп - ске сла - ве

и Бо - жи - ћа.

O.F.



Одрећи се нећу пића,  
 српске славе и Божића.  
 Одрећи се нећу пића,  
 српске славе и Божића.

Одрећи се нећу пића,  
 српске славе и Божића.

# Ој, планинске вите јеле

Мрсаћ

♩ = cca 101

*solo*

*tutti*

Ој, пла - нин - ске ви - те је - ле, што сте та -

- ко по - там - ње - ле? Ој, пла - нин - ске ви - те

је - ле, што сте та - ко по - там - ње - ле?

A1 A2



Ој, планинске вите јеле,  
што сте тако потамњеле?  
Ој, планинске вите јеле,  
што сте тако потамњеле?

Ој, планинске вите јеле,  
што сте тако потамњеле?

Од ветрова и од кише,  
од снегова понајвише!

# Мој драгане, мој голубе

Мрсаћ

♩ = cca 82

↑ *solo*

Мој дра - га - не, мој го - лу - бе, чи - је ли

те ус - не љу - бе? Мој дра - га - не, мој го -

лу - бе, чи - је ли те ус - не љу - бе?

O.F.

Мој драгане, мој голубе,  
чије ли те усне љубе?  
Мој драгане, мој голубе,  
чије ли те усне љубе?

Мој драгане, мој голубе,  
чије ли те усне љубе?

Не љубе ме баш ничије,  
твоје су ми најмилије.

Пример 17

# Ја посади` виту јелу

Бољаре

I и II строфа:

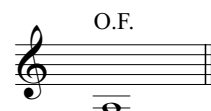
♩ = сса 61

A1 A2

Ја по - са - ди ви - ту је - лу, у пла - ни -

- ни, на ка - ме - ну. (и!) Ја по - са - ди` ви - ту

је - лу, у Бо - ља - ре, на ка - ме - ну.



Ја посади` виту јелу,  
у планини, на камену.  
Ја посади` виту јелу  
у Бољаре на камену.

Ја посади` виту јелу  
у планини, на камену.

Па порани у недељу  
да залијем виту јелу.

III и IV строфа:

♩ = сса 98

Је - ла бе - ше за - ли - ве - на и гран - чи - ца са - лом - ље - на,

Je - ла бе ше за - ли - ве - на и гран - чи - ца са - лом -

- ље - на.

Јела беше заливена  
и гранчица саломљена.

То је драги долазио,  
виту јелу он залио.

Пример 18

# Оћемо ли бјела Радо

Кучки катуни,  
Комови, Црна Гора

$\text{♩} = \text{cca } 74$   
*solo*

8 О - ће - мо ли бје - ла Ра - до, Ко - ри - ти - ма

*tutti*  $\text{♩} = \text{cca } 52$

A1 A2 A3

8 чу - ват ста - до? О - ће - мо ли бје - ла

8 Ра - до, Ко - ри - ти - ма чу - ват ста - до?

O.F.

Оћемо ли бјела Радо,  
Коритима чуваг` стадо?  
Оћемо ли бјела Радо,  
Коритима чуваг` стадо?

Оћемо ли бјела Радо,  
Коритима чуваг` стадо?

Снимак преузет са: <https://youtu.be/CtzUwgXujvE>, приступ 25.2.2023.  
Серијал *Кучки Катуни*, уредник Драган Јоцовић



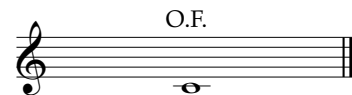
# Гаро, гаро, остар`о сам

Штитарица  
(Мојковац)  
Црна Гора

♩ = cca 60

Га - ро, га - ро, ос - та - р`о сам,  
поз - на - ла ме не би ко сам!  
Га - ро, га - ро, ос - та - р`о сам,  
поз - на - ла ме не би ко сам.

Гаро, гаро остар`о сам,  
познала ме не би ко сам!  
Гаро, гаро остар`о сам,  
познала ме ни би ко сам!



Гаро, гаро остар`о сам,  
познала ме не би ко сам!

Попала ме сједа брада,  
а ти, Гара још си млада.

Брзо моја младост прође,  
ја не знадох ни кад` дође!

Ој, младости, молим ти се,  
још једанпут поврати се!

Поврати се, ја те молим,  
да се с тобом разговорим!

Пример 20

# Ој, планино и све твоје

Забрђе  
Црна Гора

$\text{♩} = \text{сса } 102$

(d) Ој, пла - ни - но, и све тво - је, ус - по - ме -

- не чу - вај мој` Ој, пла - ни - но - и све

твој` ус - по - ме - не чу - вај мо - је.

O.F.

Ој, планино и све твоје,  
успомене чувај моје.  
Ој, планино и све твоје,  
успомене чувај моје.

Ој, планино и све твоје,  
успомене чувај моје.

Ој, планино, аманет ти,  
моју драгу предајем ти.

Снимак добијен од Давора Седларевића из архиве  
ЦИРТИП "Колашин", Црна Гора

Пример 21


# Мала моја, све ме чуди

Забрђе  
(околина Рожаја)  
Црна Гора

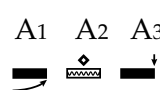
$\text{♩} = \text{cca } 121$

*solo*

Ма - ла мо - ја, све ме чу - ди, ра - ном зо -

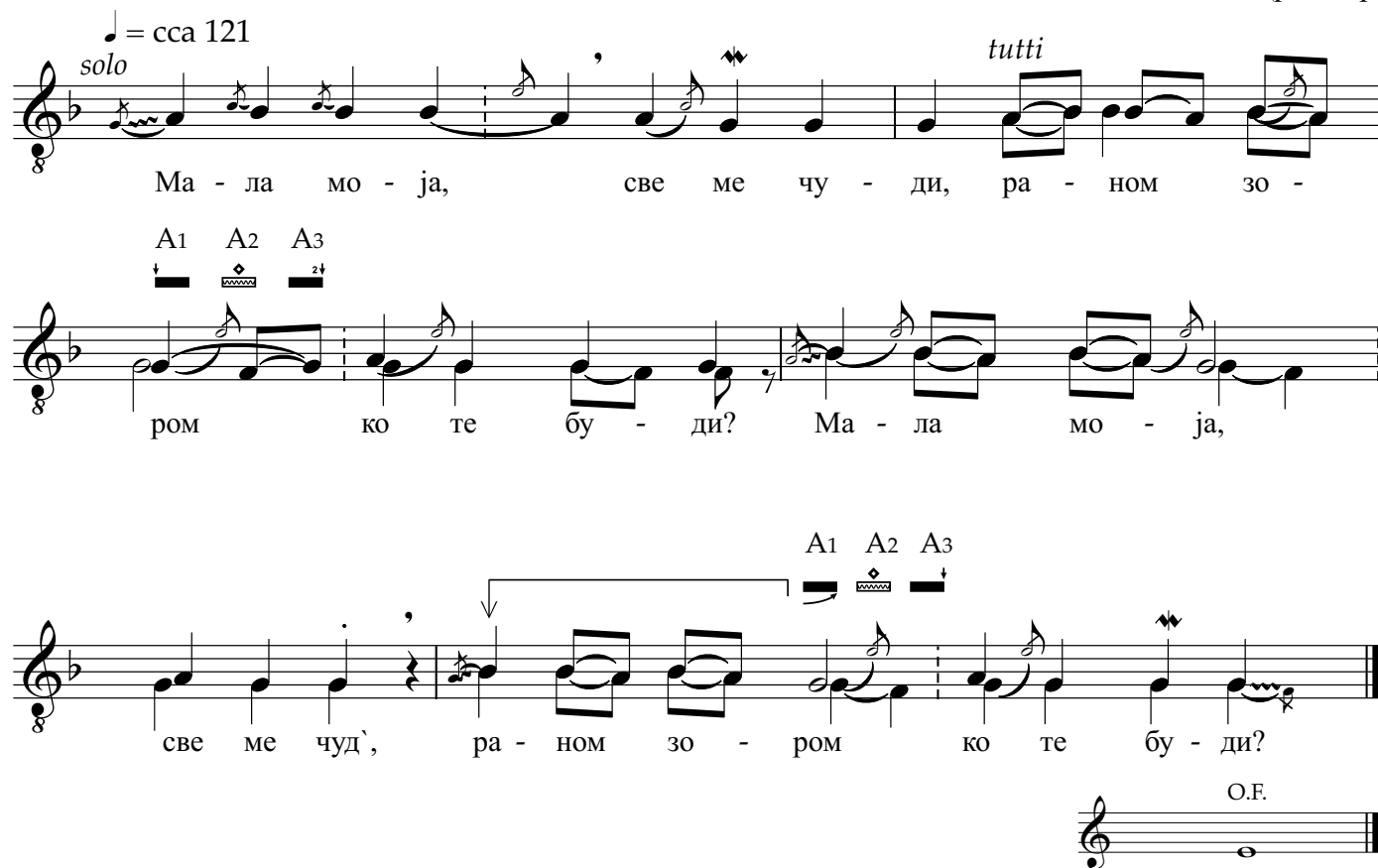
A1 A2 A3  


ром ко те бу - ди? Ма - ла мо - ја,

A1 A2 A3  


све ме чуд', ра - ном зо - ром ко те бу - ди?

O.F.



Мала моја, све ме чуди,  
раном зором ко те буди?  
Мала моја све ме чуд`  
раном зором ко те буди?

Мала моја све ме чуди,  
раном зором ко те буди.

Пример 22

# Остара се, моја Радо

Забрђе  
(Околина Рожаја)  
Црна Гора

♩ = cca 93 *solo*      ♩ = cca 81 *tutti*      A1 A3

Ос - та - ра се, мо - ја Ра - до, а - -

- ли ми је ср - це мла - до. Ос - - та ра се, мо -

ја Рад` а - - ли ми је ср - це мла - до. И!

O.F.

Остара се, моја Радо,  
али ми је срце младо.  
Остара се, моја Рад`,  
али ми је срце младо!

Остара се, моја Радо,  
али ми је срце младо!

Снимак добијен од Давора Седларевића из архиве  
ЦИРТИП "Колашин", Црна Гора

# Ој, зелена горо, горо

Бољаре

♩ = cca 86

*solo* *tutti*

Го - ро, го - - ро, ој, зе - ле - на

го - ро, го - ро Го - ро, го - ро, ој,

зе - ле - на го - ро, го - ро.

O.F.

Горо, горо ој, зелена горо, горо  
горо, горо, ој, зелена горо, горо.

Ој, зелена горо, горо,  
кроз тебе сам проћи мор'о.

Пример 24

# Ој, Бољаре, село моје

Бољаре

♩ = cca 119

♩ = cca 84

*solo* *tutti*

Се - ло\_ мо - је, ој, Бо - ља - ре се - ло мо - је

A1 A2 A3

се - ло мо - је. Ој, Бо - ља - ре

се - ло мо - је.

O.F.

Село моје, ој, Бољаре село моје.  
Село моје, ој, Бољаре село моје.

Ој, Бољаре село моје,  
ја те волим, не знам што је?  
Јеси л` чула гаро гласе?  
Ево браће, састала се.

Снимак добијен од Драгана Куча из Крагујевца

Пример 25

# Ој, младости, пусто доба

Мрсаћ

♩ = cca 93  
*solo*

Пус - то до - ба, ој, мла - дос - ти,

*tutti* A1 A2 A3

пус - то до - ба. Пус - то до - ба,

ој, мла - дос - ти, пус - то до - ба.

O.F.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking '♩ = cca 93' and a dynamic marking 'solo'. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'Пус - то до - ба, ој, мла - дос - ти,' are written below the notes. The second staff continues the melody with the lyrics 'пус - то до - ба. Пус - то до - ба,'. Above this staff, there are three dynamic markings: 'tutti', 'A1', 'A2', and 'A3'. The third staff concludes the phrase with the lyrics 'ој, мла - дос - ти, пус - то до - ба.' and includes various musical ornaments like trills and accents. To the right of the main staff, there is a separate musical notation labeled 'O.F.' (Organ Fingering) showing a treble clef with a single note on the middle C line.

Пусто доба, ој младости, пусто доба,  
 пусто доба, ој младости, пусто доба.

Ој, младости, пусто доба,  
 жалићу те све до гроба.



Пример 26

# Мала моја цвеће росно

Мрсаћ

**S**  $\downarrow$  *solo*  $\text{♩} = \text{cca } 106$



Цве - ће рос - но, ма - ла мо - ја цве - ће

$\text{♩} = \text{cca } 80$  **A1** **A2**



рос - но. Цве - ће но,



ма - ла мо - ја цве - ће рос - но.

O.F.



Цвеће росно, мала моја цвеће росно,  
цвеће росно, мала моја цвеће росно.

Мала моја цвеће росно,  
ми заједно порастосмо.

Пример 27

# Је л' се она зелен' јела

Одвраћеница

♩ = cca 84

Г.

↑ *solo* *tutti*

A1 A2 A3 A4

О - су - ши - ла, на Ко - мо - ве о - су - ши - ла?

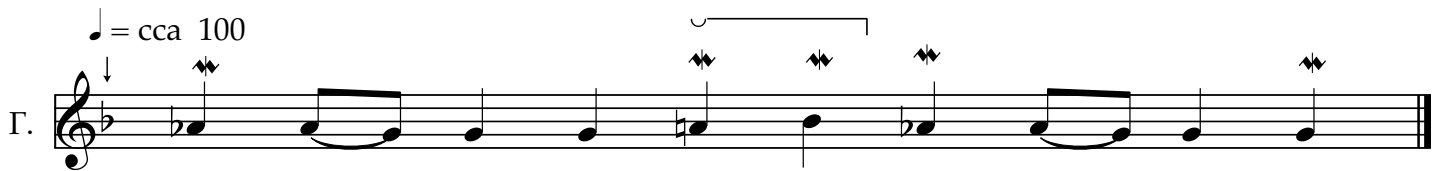
Г.

♩ = cca 61

A1 A2 A3

О - су - ши - ла, на Ко - мо - ве о - су - ши - ла?

Г.



Осушила, на Комове осушила,  
осушила, на Комове осушила?

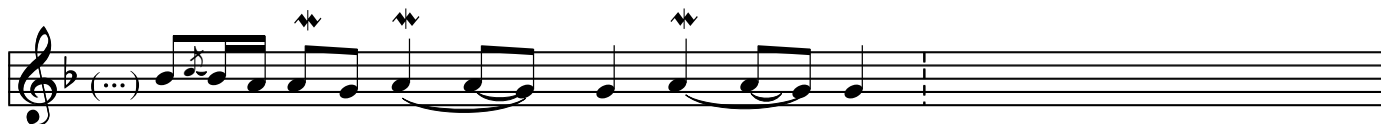
Је л` се она зелен` јела,  
на Комове осушила?  
Ђе си некад воде пила,  
грлила ме и љубила.  
Ој, ђевојко из Бољара  
ко те сада разговара?

Снимак добијен од Драгана Куча из Крагујевца

# Ој, ђевојко, ружо бела

Одвраћеница

♩ = cca 80



♩ = cca 60  
*solo*

(a) Ру - жо бе - ла, ој, ђе - вој - ко, ру - жо *tutti*

Г.

A1 A2 A3 A4



бје - ла. Ру - жо бје - ла, ој, ђе - вој - ко,

Г.

Ружо бјела, ој ђевојко, ружо бјела,  
ружо бјела, ој ђевојко, ружо бјела.

Ој, ђевојко, ружо бјела,  
вода ми те однијела.  
Однијела до ћуприје,  
ђе се легу шарке змије.

Снимак добијен од Драгана Куча из Крагујевца

Пример 29

# Пјесмо моја, разговоре

Сивац

♩ = cca 86  
*solo*

Раз - го - во - ре, пје - смо мо - ја, раз - го - во - ре.

*tutti*

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  
раговора љубавнога.  
Ој, румена ружо рана,  
увенућу неубрана.

Сања Ранковић, *Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини*, пример бр. 34  
запис: Сања Ранковић

Пример 30

# Знаш драгане оног дана

Сивац

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 132 and the instruction *solo*. It features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics 'О - ног да - на знаш дра - га - не о - ног да - на.' are written below the notes. The second staff starts with a tempo marking of ♩ = 103 and the instruction *tutti*. It continues the melody with similar rhythmic patterns. The lyrics 'О - ног да - на, знаш дра - га - не о - ног да - на.' are written below. The piece concludes with a double bar line.

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.

Сања Ранковић, *Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини*, пример бр. 36  
запис: Сања Ранковић

Пример 31

# Ој, младости, моја врела

Дурмитор  
Црногорска Херцеговина  
мушка група

The musical score is written on a single staff in 8/8 time. It begins with a tempo marking of ♩ = cca 79 and the instruction *solo*. The melody starts with a quarter note on G4, followed by eighth notes on A4, B4, and C5. The lyrics under this section are "Мо - ја вре - ла ој, мла - дос - ти". The tempo then changes to ♩ = cca 71 and the instruction *tutti*. The melody continues with quarter notes on D5, E5, and F5, followed by a half note on G5. The lyrics are "мо - ја вре - ла. Мо - ја вре -".

Below the first staff, there are three dynamic markings: **A1**, **A2**, and **A3**, each with a corresponding symbol above it. The second staff continues the melody with a half note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5. The lyrics are "ла ој, мла - дос - ти". The melody then moves to a higher register with quarter notes on D5, E5, and F5, followed by a half note on G5. The lyrics are "мо - ја вре - ла." The piece ends with a final note on G5.

At the bottom right, there is a small musical staff with the marking **O.F.** above it, containing a single note on G4 with a sharp sign (#) and a fermata.

Моја врела, ој, младости, моја врела,  
моја врела, ој, младости, моја врела.

Ој, младости, моја врела,  
куда си ме занијела?  
У зеленом `ладу дође,  
рекох малој да ми дође.

Dimitrije Golemović (1996) *Muzička tradicija Crne Gore*, II kasete, primer br. 3  
Запис: Ана Петровић



Пример 32

# Мјесечина обасјала

Кучки Ком  
(Кучки Катунџи)  
Црна Гора

♩ = cca 90

*solo* *tutti*

О - бас - ја - ла, мје - се - чи - на о - бас - ја - ла.

A1 A2 A3 A4 (A5)

О- бас - ја - ла, мје - се - чи - на о - бас - ја - ла.

O.F.

Обасјала, мјесечина обасјала  
обасјала, мјесечина обасјала.

Мјесечина обасјала.

Снимак преузет са: <https://youtu.be/CtzUwgХујvE>, приступ 25.2.2023.  
Серијал *Кучки Катунџи*, уредник Драган Јоцовић

Пример 33

# Ој, да ми је једне ноћи

Кучки Ком  
(Кучки Катунци)  
Црна Гора

♩ = cca 92

*solo*

Дра - гој до - ћи, у Ко - ри -

*tutti*

- та дра - гој до - ћи. Дра - гој до - ћи,

у Ко - ри - та дра - гој до - ћи.

O.F.

Драгој доћи, у Корита драгој доћи  
драгој, доћи, у Корита драгој доћи.

Ој, да ми је једне ноћи,  
у Корита драгој доћи.

Снимак преузет са: <https://youtu.be/CtzUwgХујvE>, приступ 25.2.2023.  
Серијал *Кучки Катунци*, уредник Драган Јоцовић

\*напомена: Транскрибована је 2. мелострофа

## Знаш ли, мала, оне дане?

Забрђе  
Црна Гора

♩ = cca 91

*solo* *tutti*

О - не да - не, знаш ли ма - ла о - не да - не?

о - не да - не, знаш ли ма - ла о - не да - не?

О.Ф.

Оне дане, знаш ли, мала, оне дане?  
Оне дане, знаш ли, мала, оне дане?

Знаш ли, мала, оне дане?  
кад` ме зваше: мој драгане!  
Знаш ли, мала, ону чуку?  
Мала моја удала се,  
мог` имена сјећала се!  
Сјетиће се Гара мене,  
у најтеже дане њене.  
Прва љубав срца мога,  
удаје се за другога!

Снимак добијен од Давора Седларевића из архиве  
ЦИРТИП "Колашин", Црна Гора

# Опадај лишће са горе

Бољаре

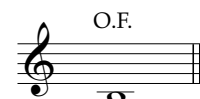
♩ = cca 85

*solo* *tutti* *>* *>* A1 A2 A3

Па пок-ри` па пок-ри` мо-је тра-го-

ве, па пок-ри` па пок-ри` мо-је

тра-го-ве.



Па покри`, па покри` моје трагове,  
па покри`, па покри` моје трагове.

Опадај лишће са горе,  
па покри` моје трагове.

\*напомена: Транскрибована је 2. мелострофа

# Ој, моја ружо румена

Одвраћеница

♩ = сса 113

Г.

♩ = сса 96

*solo*

Што си се што си се ра - но

*tutti*

А1 А2 А3 А4    А1 А3

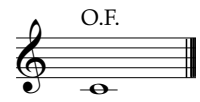
раз - ви - ла што си се, што си се ра - но

А1 А2 А3 А4    А1 А3

раз - ви - ла. (ај)

Што си се, што си се рано развила,  
што си се, што си се рано развила.

Ој, моја ружо румена,  
што си се рано развила.



\*напомена: Транскрибована је 2. мелострофа  
Снимак добијен од Драгана Куча из Крагујевца

# Што л` ово нико не пјева

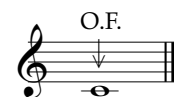
Мрсаћ

**S** ♩ = cca 73

*solo*

Што л` о - во, што л` о - во ни - ко не пје -

ва? Што л` о - во, што л` о - во ни - ко не пје- ва?



Што л` ово, што л` ово нико не пјева?  
 Што л` ово, што л` ово нико не пјева?

Што л` ово нико не пјева?  
 Што л` ово нико не игра?  
 Све моје пјесме певаше.  
 Све моје игре играше.

# Овак`и пију ракију

Штавалъ

♩ = cca 92

*solo*

О - ва - к`и, о - ва - к`и пи - ју ра - ки - ју

*tutti*

♩ = cca 86

A1 A2 A3

о - ва - к`и, о - ва - к`и пи - ју ра - ки - ју!

Овак`и, овак`и пију ракију,  
овак`и, овак`и пију ракију!

O.F.

Овак`и пију ракију!  
Овак`и љубе ђевојке!

# Ја рек`о тебе ђевојко

Штавалъ

♩ = cca 91  
*solo*

Ја ре - к`о, ја ре - к`о те - бе ђе - вој - ко,

♩ = cca 63  
*tutti*

ја ре - к`о, ја ре - к`о те - бе ђе - вој - ко

Ја рек`о, ја рек`о тебе ђевојко,  
ја рек`о, ја рек`о тебе ђевојко!

Ја рек`о тебе ђевојко:  
Не рани јутром на воду!  
Јутром је вода студена.  
Крај воде гора зелена.  
У гори момче хајдуче,  
украшће тебе девојче!



# Запјевај сиви соколе

Долиће

♩ = cca 75

За - пје - вај, по - пје - вај си - ви со - ко - ле,

за - пје-вај, по - пје-вај си - ви со - ко - ле. (И!)

O.F.

Запјевај, попјевај сиви соколе,  
запјевај, попјевај сиви соколе.

Запјевај сиви соколе,  
кај` оно синоћ и јутрос.

# Опадај лишће са горе

Бољаре

♩ = cca 69

Па пок ри` мо - је па пок ри` мо - је, мо - је, па пок-ри` мо -

- је тра - го - ве.

O.F.

Па покри` моје, па покри` моје, моје,  
па покри` моје трагове.

Опадај лишће са горе,  
па покри` моје трагове.  
Да ме мој драги не нађе.  
Варала сам га три године  
Прве године рекох му ја:  
Чекај ме, драги, још сам малена.  
Друге године рекох му ја:  
Чекај ме, драги, спремам дарова.  
Треће године рекох му ја:  
Жени се, драги, ја сам верена.  
Мени је нана нашла драгана.

\*напомена: Транскрибована је 2. мелострофа

# Под оном гором зеленом

Јабука  
(Пријепоље)

Под о - ном, под о - ном, го - ром зе - ле - ном.

Под о - ном, под о - ном го - ром зе - ле - ном.

О. Ф.

Под оном, под оном гором зеленом.  
Под оном, под оном гором зеленом.

Под оном гором зеленом.

Снимак: Сања Радиновић са теренских истраживања у оквиру Летње уметничке школе  
Универзитета уметности у Београду.  
Пријепоље 2014.

Пример 43

# Ђевојко, шећер јабуко

Крушево - Пљевља (Брда)  
мешовита група

$\text{♩} = \text{cca } 69$  *solo*  $\text{♩} = \text{cca } 60$  *tutti*

Ђе - вој - ко, ђе - вој - ко, ше - ћер ја - бу - ко

A1

Ђе - вој - ко, ђе - вој - ко, ше - ћер ја - бу - ко!

O.F.

Ђевојко, ђевојко, шећер јабуко,  
ђевојко, ђевојко, шећер јабуко!

Ђевојко, шећер јабуко,  
не рани рано на воду!  
Видеће чобан с`планине,  
сјавиће овце на воду.  
Препиће воду студену,  
одвешће тебе ђеверу.

Dimitrije Golemović (1996) *Muzička tradicija Crne Gore*, II kasete, primer br. 9  
Запис: Ана Петровић

Пример 44

# Ој, зелена буковино

Бољаре

♩ = cca 52

*solo*

Кроз те - бе је мо - ја ма - ла, чес - то пу - та

A1 A2 A3

про - ше - та - ла. Кроз те - бе је мо - ја ма - ла чес - то

пу - та про - ше та - ла. (И!) ла. (И!)

O.F.

О.Ф.

Кроз тебе је моја мала,  
често пута прошетала.  
Кроз тебе је моја мала,  
често пута прошетала.

Ој, зелена Буковино,  
кроз тебе је шетаг`фино.

Кроз тебе је моја мала,  
често пута прошетала.

\*напомена: Транскрибована је 2. мелострофа

# Ој, јелова grano vita

Одвраћеница

♩ = cca 57

Г.

The first system of the piano accompaniment is written on a single staff in G major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The tempo is marked as cca 57. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several accents and slurs throughout the piece.

↑

*solo*

Ој, је - ло - ва гра - но ви - та

Г.

The second system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in G major, 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with an upward-pointing arrow. The tempo is marked as cca 57. The lyrics are "Ој, је - ло - ва гра - но ви - та". The piano accompaniment is written on a single staff in G major, 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a downward-pointing arrow. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several accents and slurs throughout the piece.

*tutti*

би те неш-то ра - до пи - та'. Ој, је - ло - ва

Г.

The third system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in G major, 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a downward-pointing arrow. The lyrics are "би те неш-то ра - до пи - та'. Ој, је - ло - ва". The piano accompaniment is written on a single staff in G major, 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a downward-pointing arrow. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several accents and slurs throughout the piece.

A1 A2 A3 A4

гра - но ви - та, би те неш-то ра - до пи - та! (aj)



Ој, јелова грана вита,  
би те нешто радо пита?  
Ој, јелова грана вита,  
би те нешто радо пита?

Ој, јелова грана вита,  
би те нешто радо пита?

Је ли ноћас моје мило  
под гранама твојим било?

Под гранама је ли било  
је ли с другим љубавило?

Снимак добијен од Драгана Куча из Крагујевца

# Планинама цвијет вене

Сивац

♩ = 65  
*solo*

*tutti*

A1 A2 A3 A4 A5

Пла - ни - на - ма цви - јет ве - не, не-мам ко - ме да га бе - рем.

A1 A4

Пла - ни - на - ма - цви - јет ве - не, не-мам ко - ме да га бер - рем.

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.



# Пјевај Гаро са планине

Кучки Ком  
(Кучки катуни)  
Црна Гора

*solo* ♩ = сса 100 *tutti*

(...) Га - ро са пла - ни - не, пје - вај, да ме же - ља ми -  
(пје - вај)

A1 A3 A4 ♩ = сса 63 A1 A3 A4

не! Пје - вај Га - ро, са

пла ни не, пје-вај да ме же - ља ми - не!

O.F.

Пјевај, Гаро са планине,  
пјевај, да ме жеља мине!  
Пјевај, Гаро са планине,  
пјевај, да ме жеља мине!

Пјевај, Гаро са планине,  
пјевај, да ме жеља мине!

Снимак преузет са: <https://youtu.be/CtzUwgXujvE>, приступ 25.2.2023.  
Серијал *Кучки Катуни*, уредник Драган Јоцовић

Пример 48

# Расти ружо, још си млада

Околина Бијелог Поља  
(Црна Гора)

*solo* ♩ = cca 62



Рас - ти ру - жо, још си мла - да,

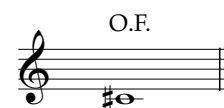
*tutti* ♩ = cca 49



и те - бе се не - ко на - да. Ра - сти ру - жо, још си мла - да,



и те - бе се не - ко на - да.



Расти ружо, још си млада,  
и тебе се неко нада.  
Расти ружо, још си млада,  
и тебе се неко нада.

Расти ружо, још си млада,  
и тебе се неко нада.

Снимак добијен од Давора Седларевића из архиве  
ЦИРТИП "Колашин", Црна Гора

## Текла вода на валове

Штаваљ

↑

$\text{♩} = \text{cca } 110$   
*solo*

Тек - ла во - да на ва - ло - ве ој, ја - во - ре

$\text{♩} = \text{cca } 100$  A1 A2 A3 A4

зе - лен' бо - ре. Тек - ла во - да на ва - ло - ве

ој, ја - во - ре, мој зе - ле - ни бо - ре!

O.F.

Текла вода на валове, ој, јаворе, зелен' боре.  
Текла вода на валове, ој, јаворе, мој зелени боре!

Текла вода на валове.  
Кад' је текла, куд' се `ђела?  
Попили је `морни коњи,  
`морни коњи и сватови.  
Кад' су `морни, ђе су били?  
Ишли момку по ђевојку.  
Је ли каква та ђевојка?  
Јес' висока к`о јелика,  
а лијепа као вила!

Пример 50

# Текла вода на валове

Јабука  
(Пријепоље)

**S** ♩ = cca 102

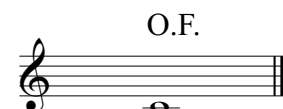
Тек - ла во - да на ва - ло - ве ој, ја - во - ре

♩ = cca 88 *tutti*

зе - лен бо - ре, тек - ла во - да на ва - ло - ве

ој, ја - во - ре, мој зе - ле - ни бо - ре!

Текла вода на валове,  
ој, јаворе, зелен` боре.  
Текла вода на валове,  
ој, јаворе, мој зелени боре!



Текла вода на валове.  
Кад је текла, куд` се дела?

Снимак: Сања Радиновић са теренских истраживања у оквиру Летње уметничке школе  
Универзитета уметности у Београду.  
Пријепоље 2014.

# Три ђевојке друговале

Бољаре

↑ ♩ = cca 93

Три ђе - вој-ке дру - го - ва - ле, ви-ди, ви - ди, ле - пе

Ма - ре, крес-ни, крес - ни о - ком на ме`. Ој, Ђе - вој - ко, зла - то

мо - је(а) о` ли по - ћи за ме`, о` - ли по - ћи за ме`?

Три ђевојке друговале,  
види, види, лепе Маре,  
кресни, кресни оком на ме`.  
Ој, Ђевојко, злато моје  
о` ли поћи за ме`, о` ли поћи за ме`?

O.F.

Три ђевојке друговале  
 Међу собом говориле.

# Ој, ђевојко, моја плава

Јабука  
(Пријепоље)

8 *solo* = cca 88 *tutti* = cca 67

Ој, ђе - вој - ко, мој - ја пла - ва, ви - ди, ви - ди ле - пе Ма - ре,

крес - ни, крес - ни о - ком на ме`. Ој, ђе - вој - ко, зла - то мо - је,

о` ли по - ћи за ме, о` ли по - ћи за ме?

O.F.

Ој, ђевојко моја плава,  
види, види лепе Маре,  
кресни, кресни оком на ме`.  
Ој, ђевојко, злато моје,  
о` ли поћи за ме,  
о` ли поћи за ме?

Ој, ђевојко, моја плава.

Снимак: Сања Радиновић са теренских истраживања у оквиру Летње уметничке школе  
Универзитета уметности у Београду.  
Пријепоље 2014.

# Ој, ђевојко, гаравога ока

Долиће

♩ = сса 60

Три пут', три - пут' се - дам, два - де - сет и је - дан и још,  
и још о - сам, е - то ко - ли - ко - сам,  
три пут', три пут' се - дам, два - де - сет и је - дан и још,  
и још о-сам е-то ко - ли - ко сам!

O.F.

Три пут', три пут' седам, двадесет и један  
и још, и још осам, ето колико сам!

Ој, ђевојко, гаравога ока,  
колико си преварила момка?

Три пут' седам, двадесет и један  
и још осам, ето колико сам!

# 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, пјевни пјевко, лијепа ђевојко,  
помаће 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.



# Ој, Божићу, један у години

Штавалъ

♩ = cca 125  
*solo*

Ој, Бо- жи - ћу, ој, Бо - жи - ћу је - дан у го - ди - ни,

♩ = cca 90  
*tutti*

(o)ој, Бо- жи - ћу, ој, Бо - жи - ћу је - дан у го - ди - ни.

O.F.

Ој, Божићу, ој, Божићу један у години,  
 ој, Божићу, ој, Божићу један у години.

Ој, Божићу један у години,  
 славићу те, макар у пећини.

Пример 56

# Овце пасу, чобани хладују

Бољаре

♩ = cca 74

Г.

*solo* Ов - це па - су, чо - ба - ни хла - ду -  
*tutti*

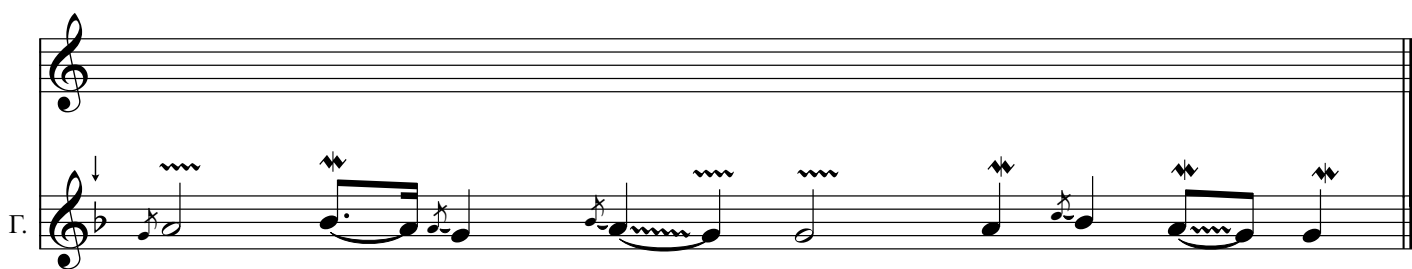
Г.

ју.- Ов - це па - - су,

Г.

чо - ба - ни хла - ду - ју.

Г.



Овце пасу, чобани хладују,  
овце пасу, чобани хладују.

Овце пасу, чобани хладују.  
Чобанске се песме сада чују.  
Ој, Ловћене, и те твоје стене,  
реци драгој нек' дође код мене.

# Поранила Јагода на воду

Одвраћеница

♩ = cca 96

Г. *solo* По - ра-ни - ла, по - ра-ни - ла Ја - го - да на во - ду Ја - го - да

Г. *tutti*

на во - ду по - ра-ни - ла, по - ра-ни - ла Ја - го - да на во - ду Ја-

A1 A2 A3 A4 A5

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Поранила Јагода на воду' (The Berry Hurt on the Water), identified as a 'Одвраћеница' (turning back). The score is in 8/8 time with a tempo of cca 96. It features two systems of music. The first system includes a guitar part (Г.) and a vocal part. The vocal part has lyrics: 'По - ра-ни - ла, по - ра-ни - ла Ја - го - да на во - ду Ја - го - да'. Performance markings include 'solo' for the vocal part and 'tutti' for the guitar part. The second system continues the vocal and guitar parts with lyrics: 'на во - ду по - ра-ни - ла, по - ра-ни - ла Ја - го - да на во - ду Ја-'. Above the second system, there are five chord diagrams labeled A1, A2, A3, A4, and A5. The guitar part includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ГО - да на во - ду.

Г.

O.F.

Поранила, поранила Јагода на воду, Јагода на воду,  
поранила, поранила Јагода на воду, Јагода на воду.

Поранила Јагода на воду,  
За Јагодом Радоје на коњу.  
За Радојем Јагодина мајка.  
Стани мало Радоје на коњу,  
ти не дирај у Јагоду моју,  
млада ми је, преварићеш ми је!

Снимак добијен од Драгана Куча из Крагујевца

# Бејтуране, беру л` те ђевојке

Бољаре

↑ ♩ = сса 79

8

Беј - ту - ра - не, ја - до, бе - ру л` те

Г.

A1 A2 A3

8

ђе - вој - ке, 3 беј - ту - ра - не ја - до

Г.

A1 A3

8

бе - ру л` те ђе - вој - ке?

Г.

Бејтуране, јадо, беру л` те ђевојке,  
бејтуране, јадо, беру л` те ђевојке?

Бејтуране, беру л` те ђевојке?  
Ех, да мене не беру ђевојке,  
од мене би гора мирисала!  
И у гори Јово момче младо.



# Бејтуране, беру л` те ђевојке

Долиће

♩ = сса 78

Беј - ту - ра - не ја - до бе - рул` те

ђе - вој - ке? Беј - ту - ра - не ја - до

бе - рул` те ђе - вој - ке?

O.F.

Бејтуране, јадо, беру л` те ђевојке?  
 Бејтуране, јадо, беру л` те ђевојке?

Бејтуране, беру л` те ђевојке?  
 Ах, да мене не беру ђевојке,  
 од мене би гора мирисала.

# Лепо пева кроз гору ђевојка

Долиће

♩ = сса 61

Ле - по пе - ва ,(а) ле -

- по пје - ва И! кроз го -

- ру ђе - вој - ка И!

O. F.

Лепо пева, лепо пева кроз гору ђевојка,  
лепо пева, лепо п(ј)ева кроз гору ђевојка.

Лепо пева кроз гору ђевојка,  
а још лепше гора одговара!



# Једно јутро, прије зоре

Бољаре

♩ = cca 97

A1 A2 A3 A4

A1 A2 A3

A1 A2

A1

Јед - но јут - ро, при - је зо - ре, у - зе` пуш - ку

и ље - во - ре. Јед - но јут - ро, при - је зо - ре,

у - зе` пуш - ку и ље - во - ре.

O.F.

Једно јутро, прије зоре  
 узе` пушку и љеворе.  
 Једно јутро, прије зоре  
 узе` пушку и љеворе.

Једно јутро, прије зоре,  
 узе` пушку и љеворе.

Кабаницу преко руке,  
 па ја одо` у хајдуке

# Које ли је доба ноћи?

Бољаре

♩ = cca 88

Ко - је ли је до - ба но - ћи, је - ло, је - ло,

ко - је ли је до - ба но - ћи, ој, (и!) мо - ја је - ло!



Које ли је доба ноћи, јело, јело,  
које ли је доба ноћи, ој, моја јело.

Које ли је доба ноћи?  
Рек'о ми је драги доћи.  
Ја га чека` до поноћи,  
од поноћи одо` кући.  
Ја сам му се наљутила,  
сламком врата заклопила,  
а јабуком поткочила.

# Ој, планино, врх од горе

Бољаре

♩ = cca 89




Ој, пла - ни - но, врх од го - ре, поз - дра - ви ми дра - го

A1 A2 A3 A4



мо - је. Ој, пла - ни - но, врх од го - ре, поз - дра - ви

A1 A2 A3



ми дра - го мо - је.



Ој, планино, врх од горе,  
поздрави ми драго моје!  
Ој, планино, врх од горе,  
поздрави ми драго моје!

Ој, планино, врх од горе,  
поздрави ми драго моје.

Поздрави га па му кажи,  
срце моје њега тражи.

Ако спава, пробуди га,  
'место мене пољуби га.

И кажи му да не спава  
јер га црна земља вара.

Испиће му бело лице  
и румене јагодице.

### **ПРИЛОГ 3**

**Флеш меморија – списак аудио примера**

1. *Под врхове село што је*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
2. *Ој, Гиљево, кршевита*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
3. *Гаро моја остар'о сам*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
4. *Весели се, домаћине*, песма забележена у селу Долиће на Пештеру.
5. *Запјевајмо сложено, гласно*, песма забележена у селу Долиће на Пештеру.
6. *Мој драгане, моје луче*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
7. *Ој, ђевојко, све ме чуди*, песма забележена у селу Штаваљ на Пештеру.
8. *Ево браће и јарана*, песма забележена у селу Одвраћеница на Голији.  
Снимак: Драган Куч.
9. *Овако су наши стари*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.  
Снимак: Драган Куч.
10. *Ој, младости, што ме мину*, песма забележена у селу Штаваљ на Пештеру.
11. *Сипај, газда, ту ракију*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
12. *Запевајмо ноћас о'ђе*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
13. *Ој, Корита, родно место*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
14. *Одрећи се нећу пића*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
15. *Ој, планинске вите јеле*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
16. *Мој драгане, мој голубе*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
17. *Ја посади'виту јелу*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
18. *'Оћемо ли бјела Радо*, песма преузета са Јутјуб платформе (серијал *Кучки катуни*, ур. Драган Јоцовић).
19. *Гаро, Гаро, остар'о сам*, песма забележена у селу Штитарица код Мојковца, Црна Гора. Снимак: архива ЦИРТИП „Колашин”.
20. *Ој, планино, и све твоје*, песма забележена у селу Забрђе код Рожаја, Црна Гора. Снимак: архива ЦИРТИП „Колашин”.
21. *Мала моја, све ме чуди*, песма забележена у селу Забрђе код Рожаја, Црна Гора. Снимак: архива ЦИРТИП „Колашин”.
22. *Остара се моја Радо*, песма забележена у селу Забрђе код Рожаја, Црна Гора. Снимак: архива ЦИРТИП „Колашин”.
23. *Ој, зелена горо, горо*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
24. *Ој, Бољаре, село моје*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.

25. *Ој, младости, пусто доба*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
26. *Мала моја, цвеће росно*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
27. *Је л' се она зелен' јела*, песма забележена у селу Одвраћеница на Голији.  
Снимак: Драган Куч.
28. *Ој, ђевојко ружо бела*, песма забележена у селу Одвраћеница на Голији.  
Снимак: Драган Куч.
29. *Пјесмо моја, разговоре*, песма забележена од групе жена пореклом из Црне Горе, настањених у селу Сивац у Војводини. Снимак: Сања Ранковић.
30. *Знаш драгане оног дана*, песма забележена од групе жена пореклом из Црне Горе, настањених у селу Сивац у Војводини. Снимак: Сања Ранковић.
31. *Ој, младости моја врела*, песма забележена на Дурмитору, Црна Гора.  
Снимак: Димитрије Големовић.
32. *Мјесечина обасјала*, песма преузета са Јутјуб платформе (серијал *Кучки катуни*, ур. Драган Јоцовић).
33. *Ој, да ми је једне ноћи*, песма преузета са Јутјуб платформе (серијал *Кучки катуни*, ур. Драган Јоцовић).
34. *Знаш ли мала оне дане*, песма забележена у селу Забрђе код Рожаја, Црна Гора. Снимак: архива ЦИРТИП „Колашин”.
35. *Опадај лишиће са горе*, песма забележена у селу Бољаре (групно извођење).
36. *Ој, моја ружо румена*, песма забележена у селу Одвраћеница на Голији.  
Снимак: Драган Куч.
37. *Што л' ово нико не пјева*, песма забележена у селу Мрсаћ код Краљева.
38. *Овак'и тију ракију*, песма забележена у селу Штаваљ на Пештеру.
39. *Ја реко' тебе ђевојко*, песма забележена у селу Штаваљ на Пештеру.
40. *Запјевај сиви соколе*, песма забележена у селу Долиће на Пештеру.
41. *Опадај лишиће са горе*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру, солистичко извођење.
42. *Под оном гором зеленом*, песма забележена у селу Јабука код Пријепоља.  
Снимак: Сања Радиновић.
43. *Ђевојко, шећер јабуко*, песма забележена у Крушеву код Пљеваља, Црна Гора. Снимак: Димитрије Големовић.

44. *Ој, зелена буковино*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
45. *Ој, јелова грано вита*, песма забележена у селу Одвраћеница на Голији.  
Снимак: Драган Куч.
46. *Планинама цвијет вене*, песма забележена од групе жена пореклом из Црне Горе, настањених у селу Сивац у Војводини. Снимак: Сања Ранковић.
47. *Пјевај Гаро са планине*, песма преузета са Јутјуб платформе (серијал *Кучки катуни*, ур. Драган Јоцовић).
48. *Расту ружо, још си млада*, песма забележена у околини Бијелог Поља, Црна Гора. Снимак: архива ЦИРТИП „Колашин”.
49. *Текла вода на валове*, песма забележена у селу Штаваљ на Пештеру.
50. *Текла вода на валове*, песма забележена у селу Јабука код Пријепоља.  
Снимак: Сања Радиновић.
51. *Три ђевојке друговале*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
52. *Ој, ђевојко, моја плава*, песма забележена у селу Јабука код Пријепоља.  
Снимак: Сања Радиновић.
53. *Ој, ђевојко, гаравога ока*, песма забележена у селу Долиће на Пештеру.
54. *Пјевни пјевко, лијепа ђевојко*, песма забележена од групе жена пореклом из Црне Горе, настањених у селу Сивац у Војводини. Снимак: Сања Ранковић.
55. *Ој, Божићу, један у години*, песма забележена у селу Штаваљ на Пештеру.
56. *Овце пасу, чобани хладују*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
57. *Поранила Јагода на воду*, песма забележена у селу Одвраћеница на Голији.  
Снимак: Драган Куч.
58. *Бејтуране, беру л’ те ђевојке*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру (групно извођење).
59. *Бејтуране, беру л’ те ђевојке*, песма забележена у селу Долиће на Пештеру (солистичко извођење).
60. *Лепо пева кроз гору ђевојка*, песма забележена у селу Долиће на Пештеру.
61. *Једно јутро прије зоре*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
62. *Које ли је доба ноћи*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.
63. *Ој, планино врх од горе*, песма забележена у селу Бољаре на Пештеру.

## **ПРИЛОГ 4**

### **Листа казивача према местима истраживања**



**Биоц:** Ранка Луковић, рођ. Балшић (1952).

**Бољаре:** Вујо Куч (1969), Радован Куч (1957), Благоје Куч (1965), Будимирка Куч, рођ. Поповић (1940), Милунка Куч, рођ. Нешовић (1952), Јеро Куч (1949), Светислав Куч (1953), Војиславка Марковић, рођ. Куч (1956).

**Буђево:** Вукосав Попадић (1943), Стана Попадић (1947).

**Долиће:** Милован Луковић (1952), Крунослав Луковић (1947), Јован Луковић (1941), Здравко Луковић (1954).

**Градац:** Вук Пантовић (1960).

**Карајукића Бунари:** Благоје Куч (1961) из Долића.

**Крагујевац:** Драган Куч (1952) из Бољара, Јездимир Куч (1961) из Бољара, Мијат Куч (1958) из Бољара, Милисав Јелић (1956) из Црвског.

**Краљево:** Селимир Ђаловић (1952).

**Метикоши:** Милоица Куч (1939) из Бољара, Тихомир Куч (1940) из Бољара.

**Мрсаћ:** Момчило Ђаловић (1947) из Дупљака, Радослава Ђаловић, рођ. Ђуровић (1952) из Трижице код Рожаја, Јованка Ђаловић, рођ. Петрић (1954) из Руишта код Берана, Црнка Живчић, рођ. Куч (1961) из Бољара.

**Одвраћеница (Радаљица, Голија):** Вук Пантовић из Граца, Благоје Куч из Долића, Мијат Куч из Бољара, Јездимир Куч из Бољара, Драган Куч из Бољара, Милоица Куч из Бољара.

**Сјеница:** Тихомир Луковић (1937) из Долића.

**Суви До:** Душан Поповић (1980).

**Штаваљ:** Миљојко Јелић (1962), Мирослав Ашанин (1982), Часлав Карличич (1967) из Брњице, Саво Карличич (1977) из Сјенице, Миљан Ашанин (1964), Милисав Живаљевић (1982), Реља Петровић (1955) из Шушура, Радак Карличич (1968) из Брњице, Боса Јелић (1937) из Лопижа, Верица Јелић (1958) из Буђева, Мирка Пешић (1950) из Лопижа.

## Биографија

Ана Петровић (Краљево, 1987) основне и мастер студије етномузикологије (2006-2012) завршила је на Факултету музичке уметности у Београду (ФМУ), са просечном оценом 9,33 током основних и 10,00 током мастер студија. Мастер рад је одбранила септембра 2012. под менторством др Мирјане Закић. Докторске академске судије (ДАС) уписује исте године и даје све предвиђене испите са највишим оценама.

Студентска усавршавања у оквиру ДАС реализовала је 2014. учешћем на ISAScience, међународној летњој академији на Универзитету за музику и извођачке уметности у Бечу, и 2017. на Деветој међународној радионици студената докторских студија етномузикологије одржаној у Центру за worldmusic у Хилдесхајму, Немачка.

Од 2008. објављује радове различитих формата у релевантним научним часописима и учествује на националним и међународним конференцијама у Србији и региону. Чланица Међународног савета за традиционалну музику (ICTM) постаје 2014. У његовим оквирима активно делује до данас, презентујући радове на симпозијумима, као и кроз ангажовање у програмским и организационим одборима.

Од 2019. запослена је на месту асистента за ужу научну област етномузикологија и ради као сарадник у Фоноархиву ФМУ. У периоду од 2019. до 2022. била је секретар Катедре за етномузикологију. У току њеног ангажовања Фоноархив постаје део Међународног савета звучних и аудиовизуелних архива и успешно реализује пројекат дигитализације подржан од стране Министарства културе Републике Србије. Ауторка је и видео презентације Фоноархива ФМУ.

Сарадница је на пројекту *Женско лидерство у музици*, подржаном од стране Фонда за науку Републике Србије. Боравила је у студијској посети Универзитету у Лимерику (Ирска) у оквиру Еразмус + програма академске размене 2020. године. Одржала је неколико јавних предавања у Народној библиотеци Србије, Друштвеном центру КРОВ и Музиколошком институту САНУ.

У периоду од 2011. до 2019., паралелно са похађањем докторских студија, била је запослена на месту Координатора за међународну сарадњу ФМУ, ангажована на Темпус и Еразмус + пројектима Факултета. У истом периоду, три пута је била добитник Захвалнице ФМУ за изузетне заслуге и допринос Факултету.