

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

мр Селена Ракочевих

***ТРАДИЦИОНАЛНА ИГРА И МУЗИКА ЗА ИГРУ  
СРБА У БАНАТУ  
У СВЕТЛУ УЗАЈАМНИХ УТИЦАЈА***

**– докторска дисертација –**

Ментори:  
проф. др Димитрије Големових  
проф. др Оливера Васић

Београд, 2009.

## Садржај

Увод .....	5
I. (Ре)конструкција традиционалних играчко/музичких жанрова и поджанрова .....	10
II. Методолошки оквири:	
1. Прилике за плес као структурисана друштвена пракса .....	21
2. Основни принципи етнокореолошке анализе .....	30
3. Основни принципи етномузиколошке анализе .....	39
4. Гешталтистичке интерпретације модела .....	47
5. Концепт интонационих модела .....	49
6. Интерпетације модела у етнокореологији и концепт кинеритмичко-просторних модела .....	51
7. Упоредна анализа играчких и музичких параметара .....	55
8. Контекстуализовање играчко/музичких структура .....	61
III. Прилике за плес Срба у Банату	
1. Време .....	65
2. Простор .....	85
3. Извођачи .....	92
4. Плес .....	101
IV. Структурално-формална анализа игре	
1. Аутохтона банатска, варошко-еснафска и србијанска кола .....	113
2. По двоје и игре у тројкама .....	199
V. Структурално-формална анализа музике за игру	
1. Опште карактеристике извођења .....	236
2. Ритам .....	243
3. Тонске структуре .....	245
4. Изражајна средства у интерпретација (орнаменти, динамика и артикулација) .....	260
5. Метроритмички обрасци .....	261
6. Темпо и агогика .....	285
7. Мелодијско обликовање и интонациони модели .....	287
8. Особености формалног обликовања .....	307
VI. Преплитање структура: игра и музика за игру у светлу узајамних утицаја	
1. Општи ниво компаративног сагледавања игре и музике за игру .....	332
2. Обрасци корака/мелоритмички обрасци .....	337
3. Кинеритмичко-просторни и интонациони модели .....	362
4. Упоредна анализа формалних особености игре и музике за игру .....	370
Завршна разматрања .....	389
Библиографија .....	402
Примери .....	427
1. Кинетограми .....	429
2. Нотни записи .....	593

## УВОД

Традиционална плесна пракса Срба у Банату заокупља пажњу многих истраживача већ више од пола века. Задивљујуће играчко умеће, нарочито мушких играча, непредвидивост играчког тока и његове музичке пратње, врцава животна радост која осваја и извођаче и посматраче, само су неке од особина које банатску традиционалну игру чине изазовним материјалом за истраживање, те отуда мноштво покушаја да се она овековечи и да се законитости њеног структуралног уобличавања разумеју.

Студиозном бележењу и аналитичком сагледавању банатског играчког репертоара, које су започеле сестре Даница и Љубица Јанковић педесетих година XX века (Јанковић 1949), претходили су многи текстуални описи задивљених посматрача који су желели да забележе снажне импресије настале у сусрету са разиграним Банаћанима. Последњих деценија XX века, традиционалне банатске игре су у више наврата обрађиване у оквиру семинара за руководиоце културно-уметничких друштава на којима су многи полазници имали прилику да их науче, а потом и да их пренесу новим генерацијама. Ови семинари су организовани од стране различитих институција, међу којима се, по континуираној и професионалној активности која обухвата истраживачку, едукативну и издавачку делатност, издваја Центар за проучавање народних игара Србије при Факултету музичке уметности у Београду (руководилац др Оливера Васић). У оквиру семинара које је организовао овај Центар, до данас је њих три, у мањој или већој мери, било посвећено традиционалној играчкој пракси Срба у Банату (Матарушка Бања 1991, Косјерић 1999 и Лозница 2005). Као њихов допунски материјал, објављено је неколико пратећих приручника, који данас представљају незаобилазно полазиште у проучавању банатског играчког репертоара (*Народне игре Србије* 1991, 1999 и 2005).

Традиционалним играма Баната бавили су се и страни аутори. Мађарски научник Ласло Фелфелди (László Felföldi) је осамдесетих година XX века посветио докторску дисертацију традиционалним играма Срба у Поморишју (гранично

подручје северног Баната). Ова обимна етнокореолошка студија је двадесет година доцније објављена у српском преводу (Фелфелди 2003). Амерички кореограф Дик Крам (Dick Crum) је у оквиру неколико семинара посвећених балканским играма који су одржавани широм САД последњих деценија прошлог века, демонстрирао и текстуално описао поједине игре Срба из Баната (Crum 1974, 1976, 1993).

Драгоцени, али спорадични и често непотпуни подаци о банатској игри забележени су, такође, у текстовима појединих етнолога (Филиповић 1958, 1962. и Босић 1996) и етномузиколога (Јовановић 2000).

Иако се у свим поменутих текстовима може пронаћи обиље информација, оне се првенствено односе на контекстуалне и кореографске карактеристике банатске игре. Инструментална музика за игру Срба у Банату је до сада у мањој мери била предмет етномузиколошких студија. Минуциозне, задивљујуће прецизне транскрипције петнаест инструменталних мелодија за игру које је начинио Бела Барток (Béla Bartók) почетком прошлог века на основу снимака српских извођача из села Саравале и Темешмоноштор у североисточном Банату (Bartok и Lord 1978, 451-471), нажалост нису праћене етномузиколошким коментаром. Иако штуре, ипак значајне податке о музици за игру северног и западног Баната, као и неколико транскрипција тамбурашких нумера забележених на територији северног Баната, оставио нам је Тихомир Вујичић (Вујичић 1978). Поједини подаци и значајан број транскрипција могу се пронаћи у неким етномузиколошким монографијама (Илић 2006) и студијама које су посвећене појединим војвођанским инструментима, као што су хармоника (Ивков 2006), гајде (Лајић-Михајловић 2000) и тамбуре (Ранисављевић 2008). Иако значајни, сви поменути извори о инструменталној музици за игру Срба у Банату, ипак представљају драгоцено полазиште у проучавању овог музичког материјала.

Осим квантитативне непропорционалности у проучавању музике и игре, важно је истаћи чињеницу да су музичка и кинетичка компонента банатског традиционалног плеса до сада биле проучаване искључиво одвојено. Етномузиколози су изостављали етнокореолошку анализу и обрнуто: при проучавању банатских игара етнокореолози се нису бавили музичком анализом.

Разлоге за ову подвојеност која је узроковала развијање два одвојена, независна дискурса о банатској традиционалној плесној пракси (етномузиколошки и етнокорееолошки), треба тражити у одсуству обучености истраживача за обе врсте аналитичког поступка: анализу покрета и анализу музике. Отуда банатска игра и музика за игру до сада нису биле проучаване на начин који би омогућио целовито сагледавање њихових узајамних односа.

Примарни циљ докторске дисертације под насловом „Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узајамних утицаја“ јесте синтетичко сагледавање играчких и музичких елемената у стварању и обликовању традиционалних плесова. У овом раду ће традиционални плесови Срба у Банату бити третирани као целовит феномен у коме су у нераскидивом синкретичком јединству обједињени звук и покрет. Отуда ће термин плес бити коришћен као обухватан назив који подразумева и играчку и музичку компоненту извођења.

На самом почетку, у оквиру првог поглавља, ради јасне идентификације предмета истраживања, биће разматрани проблеми жанровског дефинисања посматраног материјала према одговарајућим историјско-географским, културним и структуралним одређењима, а уз неопходно разграничавање односа између „емског“ полазишта у идентификацији банатске игре (тумачења извођача) и њеног „етског“ (аналитичко-научног) моделовања.

Концепт структуре као модела који је „конструисан према извесним операцијама које поједностављују стварност и које нам омогућавају да с једног становишта уједначимо различите феномене“ (Еко 1973:54), као што су музика и игра које су предмет овог истраживања, представља основно полазиште структуралне анализе која се у етномузикологији, па и етнокорееологији, примењује почев од шездесетих и седамдесетих година XX века (Nettl 1992: 388; Giurchescu 2007: 3-18). Примена основних концепата структурално-формалне анализе, који ће бити изложени у оквиру другог поглавља омогућава делотворно рашчлањивање и сагледавање основних конституената играчких и музичких структура и начина њиховог формалног организовања, разумевање њихових узајамних деловања и,

најзад, омогућава идентификовање банатских традиционалних плесова као целовитих суперструктура.

У циљу истоветног начина интерпретације текста и контекста, односно говора о плесу и друштву на идентичан начин, прилике за игру (плес) ће у овом раду бити тумачене као комплексна друштвена структура, чему ће бити посвећено треће поглавље. Сврха уједначања интерпретативног поступка у разматрању текста и контекста банатског традиционалног плеса, није у доказивању потпуних кореспонденција између играчко/музичких и социјалних структура, већ најпре у доследној примени одабране методологије, а потом у покушају остваривања интертекстуалног приступа којим се плес као текст доводи у везу са ванплесним текстовима који га окружују. Најзад, одабрана метода омогућава пројекцију крајње идеје да плес и друштво функционишу путем сложених, испреплетаних међуконститутивних односа, те да су начини њихове унутрашње организације међусобно условљени (Шуваковић 2003: 272-273).

Битно је напоменути да предвиђен интертекстуални приступ, најпре на нивоу проучавања односа између игре и музике (упоредна структурално-формална анализа), а потом тумачења односа између плесних и друштвених структура, представља оригиналан допринос развоју научне мисли, јер до сада није био примењиван у обухватној форми у етнокореолошким и етномузиколошким истраживањима.

Последњих деценија, банатска извођачка плесна пракса се више активно не изводи, већ постоји једино у сећањима најстаријих мештана. Међутим, видео и аудио снимци сеоских извођача бележени током читавог XX века, почев од Бартокових звучних снимака начињених 1912. године у румунском делу Баната, мноштва снимака тамбурашких ансамбала начињених у САД, теренских видео записа др Димитрија Големовића и др Оливере Васић који су настали крајем деведесетих година прошлог века, снимака легендарног играча и кореографа Добривоја Путника, па све до неколико снимака РТВ Београд из истог периода, сведоче о структуралној комплексности и јединственој, опчињавајућој кинетичко/звучној енергији банатског традиционалног плеса. Теренска

истраживања аутора овог текста започета 1994. године, такође су омогућила прикупљање богатог играчког и музичког материјала. Сви доступни видео и аудио снимци ће бити третирано као примаран извор у аналитичком разматрању банатске плесне праксе. Међу њима предност имају интегрални видео и аудио снимци, али ће због обухватнијег сагледавања појединачних структуралних законитости посматраних феномена, бити коришћени и аудио и видео снимци начињени одвојено. Кинетограми и нотни записи учињени на основу свих поменутих извора, као и допунски материјал у виду нотних записа преузетих од других аутора, биће коришћени као основни предмет анализе.

Иако свака трансформација кинетичког и звучног у писани текст представља интерпретирану форму, извор информација „из друге руке“ чији квалитет зависи од способности записивача да адекватно изрази суштину интерпретираног објекта, лабанотација, односно транскрипција представљају делотворно етнокоролошко и етномузиколошко средство у етској концептуализацији разматраног плесног материјала (Ellingson 1992: 110-153). Кинетограме и нотне записе треба схватити као писане репрезентације покрета и звука, које омогућавају визуелно сагледавање унутрашњих конституената игре, односно музике, и разумевање њихове процесуалности, а тиме отварају пут ка дубљем поимању суштинских одлика одређене играчко/музичке културе и њихово интердисциплинарно тумачење.

У централном делу дисертације биће непосредно примењен етнокоролошки и етномузиколошки поступак структуралне анализе свих релевантних параметара. Ради прегледности, најпре ће бити разматране играчке, а потом музичке структуре (четврто и пето поглавље), да би крајњи циљ аналитичког промишљања – разумевање суштинских законитости узајамног деловања игре и музике – био достигнут у наредном (шестом) поглављу.

Завршна разматрања ће бити посвећена питањима начина међусобне условљености социјалних и играчко/музичких структура. Крајњи циљ ове докторске дисертације је да кроз упоредну анализу структуралних елемената кинетичких и музичких система Срба у Банату понуди одговарајуће одговоре у вези са социјалном и идеолошком условљеношћу њиховог садејства у оквиру јединственог феномена људског изражавања – традиционалних плесова.

## I. (РЕ)КОНСТРУКЦИЈА ТРАДИЦИОНАЛНИХ ИГРАЧКО/МУЗИЧКИХ ЖАНРОВА И ПОДЖАНРОВА

„Жанр је увек исти и није исти, увек је у исти мах и стар и нов. Жанр се препорађа и обнавља на свакој новој етапи књижевног развоја и у свакоме појединачном делу које му припада. У томе и јесте живот жанра.“

Михаил Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин)  
(Петковић 1990: 95)

Базичну методолошку оријентацију српске етнокореологије, од њеног настанка до данас, представља усмерење ка етнокореографској идентификацији играчких пракси појединих подручја Србије. У процесима бележења традиционалних игара фокус истраживања је био усмерен на утврђивање њихових међусобних различитости, што је резултирало великим бројем записа појединачних игара.<sup>1</sup> Основну поделу тзв. орских игара према критеријуму њихове базичне функције на „религиозне“ и „светске“, коју је начинио етнолог Тихомир Ђорђевић још 1907. године (Ђорђевић 1907: 26),<sup>2</sup> прихватају двадесетак година доцније пионери српске етнокореологије Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1939: 19). Током свог вишедеценијског истраживачког рада, сестре Јанковић ову поделу допуњавају разврставањима традиционалних игара према различитим критеријумима, међу којима доминира усредсређење на кореолошку анализу играчких структура (Јанковић 1949: 5-53).

Функционално-контекстуални критеријум у базичним систематизацијама етнокореолошке грађе се јавља и код потоњих истраживача, првенствено Оливере Васић, која, иако то не дефинише експлицитно, традиционалне (орске) игре разврстава на обредне и забавне.<sup>3</sup> Попут сестара Јанковић, Оливера Васић ову

---

<sup>1</sup> Оливера Васић наводи да је до сада записано укупно око 1160 игара у Србији (Васић 2002: 157).

<sup>2</sup> Образлажући ову поделу, Тихомир Ђорђевић истиче да „религиозне“ игре „служе томе да изразе религиозно осећање“, а да „светске“ или како би то у савременом српском језику било формулисано „световне“ игре, „изражавају весело расположење и задовољство у обичним, веселим приликама у животу“ (Ђорђевић 1907: 26).

<sup>3</sup> Оливера Васић орске игре најчешће дели на оне које су биле саставни део обреда и „игре данас“ (1991: 7; 1994: 21-36; 2007: 17, 49). Један од ретких радова Оливере Васић у коме је подела игара на обредне и забавне експлицитна је текст „Орско наслеђе у Заглавку и Тимоку“ (Васић 1999: 671-679).



поделу користи као почетно полазиште у истраживањима, те се даље усмерава ка раздеоби традиционалних игара према карактеристикама њихових структуралних параметара, што је резултирало успостављањем синхронијски позиционираног концепта „основних играчких образаца Србије“ (Васић 2002: 157-177).

Типологије начињене према кореолошким критеријумима су несумњиво корисне, те ће у будућности сигурно бити предмет даљих разрада и допуњавања. Са друге стране, искуства и савремене тенденције у многим хуманистичким теоријским дисциплинама,<sup>4</sup> указују на нужност успостављања концепта жанра као обухватне структурално-семантичке категорије. Концепт играчких жанрова омогућава обједињавање кореолошких и контекстуалних критеријума у разврставању традиционалних игара и отвара могућност за њихово системско дијахронијско сагледавање, као и разматрање међужанровског прожимања.

Према доступној литератури, жанровско диференцирање традиционалних игара је већ примењивано у руској, бугарској и мађарској етнокореологији, али и америчкој антропологији игре. Према Андреју Климовом (Андрей Андреевич Климов), руски плесни жанрови су дефинисани првенствено према својим кореолошко-структуралним карактеристикама, те се у традиционалној пракси уочавају два основна играчка жанра – хоровод и пљаска (Климов 2004: 36).<sup>5</sup> За разлику од Рајне Кацарове (Раина Кацарова), која према руским узорима, успоставља три основна жанра бугарских традиционалних игара – хора, игра и рченица (Иллијева 2007: 15),<sup>6</sup> Ана Илијева инсистира на примарности функционално-контекстуалног одређења традиционалне играчке праксе, те успоставља две основне, широко дефисане категорије обредних и обичајно-празничких играчких жанрова (Исто 2007: 24-25). Сумирајући постигнућа разноврсне типологизације мађарске традиционалне играчке праксе, етнокореолог Ласло Фелфелди указује на нужност сагледавања играчких жанрова у пољу

---

<sup>4</sup> Овога пута поменимо теорију књижевности (Ничев 1976: 152-169, Петковић 1990: 9-42, Brajović 1995) и музикологију (Сохоров: 1981: 232-293, Samson 2001: 657-659). Такође, теорије жанрова су у великој мери разрађиване и у руској (Земсцовски 1971: 24-107), бугарској (Стоин 1982: 76-112) и српској (Закић 2006: 6-9) етномузикологији.

<sup>5</sup> На руском језику то су: хоровод, танец и плџска.

<sup>6</sup> На бугарском језику то су: хора, игри и рџченици.

„контекстуалне, ситуационе кореолошке анализе“, што, према његовим речима, омогућава „дубље проницање у начине играчког изражавања у друштву“ (Felföldi 2007: 164).

Амерички антрополог плеса Едријен Кеpler (Adrienne Kaeppler), ослањајући се на достигнућа лингвистичких разматрања језичких феномена, развија комплексан систем структуралне анализе „Игре“, у коме крајњу инстанцу представља концепт “играчких жанрова“ (Kaeppler 2007: 53-54). Обједињавајући критеријуме структуралне сегментације покрета и њиховог антрополошког тумачења, Едријен Кеpler играчке жанрове широко дефинише као „етно-семантичке категорије“ (Исто: 94), које представљају „комбинацију структуралних елемената од најнижих нивоа играчке организације и спољашњих елемената“ (Исто: 94).

Специфичности културно-историјских прилика Баната, које су условиле планско потискивање паганске обредне праксе од стране хришћанске Цркве још почев од друге половине XVIII века, а самим тим и десакрализацију, па и потпуно искорењивање обредних игара,<sup>7</sup> онемогућавају примену концепата обредних и забавних играчких жанрова на овом простору. Особености развоја сеоске играчке праксе Баната утицале су на стварање поделе традиционалних игара од стране самих Банаћана на: коло и паровне игре.<sup>8</sup> Иако је почетни критеријум за овакво диференцирање банатских игара једна од структуралних одлика њиховог играчког обрасца, тачније њихова формација, феномени кола и паровних игара су за становнике Баната много више од тога. Они су идентификатори различитих плесних култура, при чему је функција играња у колу била усмерена ка обнављању локалних и националних културних идиома, а сврха паровног плесања била у репрезентовању жеље за припадањем централноевропском културном простору.

---

<sup>7</sup> Више од два века потискивања и забрањивања паганских обреда на тлу Војводине и Баната условило је то да је обредна плесна пракса овог подручја сачувана само у траговима (Литвиновић 1999: 263-266).

<sup>8</sup> Говорећи о „забавном играчком репертоару“ Војводине, Оливера Васић га такође дели на две групе: „кола – играње у затвореном колу и играње у паровима – по двоје“. (Васић 2004: 20).

У циљу системски утемељеног разматрања традиционалне играчке праксе Баната које обухвата њене кореолошке, али и семантичке одлике, (ре)конструкција играчких жанрова XX века ове етнокореолошке области подразумева емско-етску концептуализацију два основна плесна жанра. То су: коло и паровни плесови.

Поред описа и записа игара у колу и паровних игара, на територији Војводине и Баната, забележени су бројни подаци о тзв. момачком надигравању. Један од најстаријих помена банатске игре, начињен према забелешкама граничарског официра Станислава Шумарског, објављен је 1846. године (Пејовић 1998: 95). Описујући плесање српских војника у аустријској војсци, Шумарски бележи: „То је била игра банатска, сремска и довољно славонска, са гајдама, ту је било играча који су се до смртна зноја надигравали“ (Исто: 95).

Сестре Јанковић истражујући играчку праксу Баната четрдесетих година XX века, бележе неколико, како оне то формулишу, „мушких момачких игара за надигравање“ (Јанковић 1949: 200). То су игре *нумера*, *три путарке* и *шаранац* (Исто: 123, 124). Игра *нумера* се изводила у формацији отвореног кола, *три путарке* и *шаранац* у формацији соло игре, а ова потоња се могла изводити и у формацији двојке (Исто: 123, 124).

У другој половини XX века, Добривоје Путник такође бележи ове игре (Путник 1991: 28-29). Кроз њихово извођење се, према наводима Добривоја Путника, „исказивало чувено банатско надигравање добрих играча“ (Исто: 29), а према његовим упутствима, ове игре су записане у формацији соло игре (Исто: 60-61). Ни сестре Јанковић ни Добривоје Путник не наводе да су се током извођења ових игара могли користити одређени реквизити.

Бројна казивања о надигравању мушкараца, нарочито момака, забележена су и у оквиру теренских истраживања играчке праксе Баната. Према овим подацима, мушкарци су током надметања у плесању, могли користити различите реквизите. На пример, могли су користити нож, штап или оклагију које би током играња прескакали, а честа је била и пракса да се флаша широког дна звана „канава“ напуни вином, те да се стави на главу и са њом игра. Добри играчи плешући са

канавом на глави, упркос бројним импровизацијама у којима би исказивали своје играчко умеће, никада не би просули ни кап.

Могућност употребе поменутих реквизита током исказивања играчког умећа мушараца, забележена је и у оквиру истраживања српске играчке праксе Поморишја спроведеног осамдесетих година XX века (Фелфелди 2003: 46-47).

Мушке игре надметања, најчешће са употребом штапа као реквизита у игри, познате су и у традиционалној сеоској играчкој пракси Централне Европе и Карпатског Басена (Martin 1965: 470; 2005: 15; Giurchescu and Bloland 1995: 273-274). Бројност и кореолошка самосвојност мушких игара које се изводе са могућим коришћењем реквизита, а у којима исказивање играчког умећа представља семантичку окосницу, утицало је на то да су ове игре у оквиру мађарске етнокореологије дефинисане као посебни „типови“ (Martin 1965: 471-481), а у оквиру румунске етнокореологије, као посебне „категирије“ традиционалне играчке праксе (Giurchescu and Bloland 1995: 193-209).

Теренска истраживања Баната, међутим, упућују на то да је овакав начин мушког играња током друге половине XX века, био извођен не самостално, као посебна игра, као што су то забележиле сестре Јанковић и Добривоје Путник, већ као део других игара првенствено *малог кола*, *логовца* и, ређе, *мађарца*, а у периоду између Првог и Другог светског рата, посебно *Жикиног кола*. Ласло Фелфелди могућност мушког надигравања у српској играчкој пракси Поморишја такође везује искључиво за извођење *малог кола*, а ређе *великог кола* (Фелфолди 2003: 46). Мушко надигравање током извођења поменутих игара се одвијало тако да су поједини играчи, зависно од тренутног надахнућа и играчког умећа, једноставно напуштали дотадашњу играчку формацију и плесали самостално. Могуће је било и да се неколицина мушкараца међусобно повеже држећи се за рамена. При томе су могли, али и нису морали користити поменуте реквизите.

Игре *нумера* и *шаранац* су у сеоској играчкој пракси Баната, поглавито његових југоисточних области, последњих деценија XX века забележене спорадично и то искључиво у виду магловитих описа њиховог извођења. Поједини казивачи децидно наводе да су се ове игре изводиле искључиво у оквиру културно-

уметничких друштава, односно како они то формулишу – „у фолклору, а не на игранци“. Игра *три путарке* није забележена током ових истраживања.

На основу свега наведеног, може се закључити да је у играчкој пракси Баната прве половине XX века, поред игара у колу и паровних игара, постојао посебан играчки жанр – мушко надигравање. Његове кореолошке специфичности у првом реду одликовала је варијантност формације (отворено коло, соло и двојка), а његова функционално-семантичка одређења била су усмерена ка исказивању физичке спремности и играчког умећа мушкараца. Овај играчки жанр се у току друге половине XX века трансформисао најпре инкорпорирањем у други играчки жанр (*коло*), што представља непосредан пример међужанровског прожимања, да би последњих деценија XX века сасвим нестао из традиционалне играчке праксе.

Поред игара у колу и у паровима, у Банату је било познато и играње у тројкама (мушкарац и две жене). Ова формација везује се искључиво за игре *логовац* и *Като, ми, Като*. Потребно је напоменути да је плес *Като, ми, Като* забележио искључиво Добривоје Путник у граду Панчеву и његовој околини средином XX века (Путник 1991: 28), те због изразито локалног карактера не представља репрезентативан пример банатске играчке праксе.

Игра *логовац* позната и под називом *сватовац* је, међутим, у току друге половине XX века забележена готово на целој територији Баната.<sup>9</sup> Чињеница да Даница и Љубица Јанковић, које су махом истраживале околину Панчева и Вршца, ову игру не бележе, упућује на претпоставку да се у време њиховог истраживања *логовац* изводио само у локалним оквирима горњобанатских села. Распрострањеност игре *логовац* на територији Бачке (Вујчин 1994: 21), отвара могућност да је њено извођење у банатској играчкој пракси преузето из суседне етнокореолошке области – Бачке.

Са друге стране, етномузиколошка анализа структурално-формалних карактеристика једне од мелодија свадбеног музичког жанра *сватовца* (видети

---

<sup>9</sup> Изузев рубних области на крајњем југу (околина Панчева, Опова, Ковачице), југоистоку (околина Вршца и Беле Цркве) и северу (Поморишје).

више у: Фрациле 1987: 50-51; Ракочевић 2002: 51-59), уз коју се ова игра изводи и по којој је и добила могући назив, упућују на хипотетично позиционирање њеног настанка у време друге половине XIX века (Ракочевић 2002: 57-59). У складу са тим, могуће је да је и сама игра *логовац* настала у то време, или можда чак у првим деценијама XX века. Упркос популарности коју је *логовац* стекао у сеоској играчкој пракси већег дела територије Баната, специфичност његових кореолошких карактеристика (у првом реду формације у којој се изводи), као и чињеница да ову игру ни сами Банаћани не идентификују као репрезента сопствене играчке праксе (у поделама игара Банаћани игру *логовац* једноставно пренебрегавају), не допушта њено одређење као посебног играчког жанра овог простора. Тек ће наредна етнокореолошка истраживања, у којима акценат треба поставити на порекло и распрострањеност формације тројке, омогућити тумачења игре *логовац* у оквиру ширег контекста средњоевропске играчке праксе.

Поред систематизовања традиционалних игара према базичној одлици играчког обрасца (формацији), концептуализација кола и паровних игара као основних жанрова у играчкој пракси Баната XX века, омогућава њихово сагледавање као засебних играчких система кроз које су се непосредно преламали идеолошки постулати и естетски критеријуми два различита типа културе. Попут својеврсних „културних кластера“ (Merriam 1964: 290), они су равноправно егзистирали у играчкој пракси Баната током XX века, при чему се, на овом простору и у овом историјском периоду, може говорити о успостављању готово идеалне равнотеже између два, према Јурију Лотману (Juri Lotman), основна естетска принципа – „естетике истоветности“ игара у колу и „естетике супротности“ паровних игара (према Петковић 1990: 41-32).

Мисао да се извођењем игара у колу конструишу, репрезентују и увек изнова обнављају постулати сеоско-варошке патријархалне културе, већ је разматрана у српској етнокореологији (Младеновић 1973: 165-177, Ракочевић 2002: 132, 134). Оливера Младеновић нарочито истиче кохезивну функцију кола у успостављању колективног идентитета одређене, поглавито сеоске, али и шире заједнице (Младеновић 1973: 169). Разматрајући семантику извођења тзв.

кружних игара ланчано повезаних играча, дански етнокореолог Лизбет Торп (Lizbet Thorp) истиче да се њихова виталност састоји у могућности појединца да се социјализује са групом током извођења (Thorp 1990: 52). Међусобна повезаност играча и униформност њиховог кинетичког деловања као основна кореолошка карактеристика играчког жанра коло, непосредно условљава њихову снажну интегративно-социјалну функцију.

Структурално-семантичка тумачења паровних игара, са друге стране, тек треба да постану предмет значајнијих истраживања српских етнокореолога. Ову тему можемо антиципирати размишљањима да се кроз извођење паровних игара непосредно репрезентује „индивидуализација“ социјалних односа чију основу чини непосредна комуникација између полова. Ови процеси се у сеоској играчкој пракси Централне и Источне Европе могу документовано пратити од почетка XVIII века (Martin 1965: 492-494). Упркос недостатку историјских података, а на основу броја и разноврсности паровних игара које су забележиле сестре Јанковић педесетих година XX века (Јанковић 1949), може се претпоставити да је паровно плесање на територији Војводине и Баната било практиковано у другој половини XIX века, а вероватно и пре тога, за шта у овом тренутку ипак немамо одговарајуће доказе.<sup>10</sup>

Инетрпретација играчких жанрова као самосвојних система подразумева, такође, могућност њихове сегментације на одређене подсистеме, односно поджанрове, које је потом могуће разматрати као независне феномене традиционалне играчке праксе. У случају плесне праксе Срба у Банату током XX века поджанрови жанра коло су аутохтона банатска кола, варошко-еснафска кола и србијанска кола, а поджанрови жанра паровни плесови су плесови по двоје и окретни плесови.

Аутохтоне форме банатског кола одликује групна игра тесно повезаних играча у формацији затвореног или отвореног кола, са јасно разграниченом улогом полова у игри. Овом поджанру припадају у првом реду игре *велико коло*, *мало коло*, *банатско коло* и др. Поджанр тзв. варошко-еснафских плесова формирао се

---

<sup>10</sup> До сличног закључка је дошао и Ласло Фелефлуди у вези са паровним плесањем Срба у Поморишју (Фелфелди 2003: 49).

почетком XX века, а у већој мери у периоду између два светска рата (Илијин 1973: 203; Васић 2004: 20). Његова доминантна кореолошка одлика јесте извођење у формацији отвореног кола и, у мањој мери, затвореног кола. Иако се репертоар тзв. градских игара формирао и на много широј територији (Васић 2005а: 51-59), у поджанр варошко-еснафских плесова, према овој систематизацији, биће убројане оне игре чије се настајање, према наводима из литературе, везује за Банат: *мајсторско коло*, *бечкеречко коло*, *трговачко коло*, *Видино коло* и др. Иако су игре из оба поменута поджанра настајале на подручју Баната, круцијалне разлике које су утицале на њихово међусобно диференцирање јесте то да су аутохтона банатска кола настајала у сеоској средини и да је њихову старост веома тешко одредити. Са друге стране, варошко-еснафска кола настајала су почев од последњих деценија XIX века искључиво у градском, односно варошком окружењу.

Извођење „србијанских“ кола, односно оних који су пореклом са подручја централне Србије, у периоду између Првог и Другог светског рата осваја играчку праксу Баната. Према наводима сестара Јанковић, то су: *Србијанка*, *кукуњешће*, *ђурђевка*, *рукавице с прстима* и *бибер* (Јанковић 1949: 124), а према теренским истраживањима овим плесовима, нарочито у поменутом временском периоду, треба придружити и *Жикино коло*. После Другог светског рата тенденција извођења игара са подручја централне Србије се у Банату знатно увећава, али су то тада најчешће биле игре *ужичко коло* или *моравац*. Поред поменутих, поджанру србијанских кола припада и плес који у народу нема посебан назив, а који, према одређењу сестара Јанковић, припада типу *лако коло* (Јанковић 1949: 47-49).<sup>11</sup> Овај играчки образац се у банатској плесној пракси појавио после Другог светског рата, а с обзиром на то да се изводи уз хитове новокомпоноване музике, до сада није регистрован у етнокореолошким написима о овом подручју. Све плесове поджанра србијанска кола одликује у првом реду извођење у формацији отвореног кола са истакнутом улогом коловође. Битно је напоменути, да су према досадашњим

---

<sup>11</sup> У српској етнокореологији је последњих деценија овај играчки образац називан још и непрецизним и, с обзиром на њихову географску и етничку искључивост, неодговарајућим терминима (Васић 2002:159; Ракочевић 2005b: 129-131).



истраживањима градских игара Србије, многи од набројаних плесова, у првом реду игра *Србијанка*, градског порекла, те би, с обзиром на то, могли бити сврстани и у поджанр варошко-еснафских плесова (Младеновић 1973: 64; Васић 2005а: 53). Међутим, управо њихове структурално-семантичке одлике које непосредно исходе из њиховог „србијанског“ порекла, утицале су на њихову поджанровску систематизацију. Важно је напоменути и то да термин србијанска кола користе и сâми Банаћани, што указује на потребу извођача да у сопственој плесној пракси различито именују и самим тим диференцирају плесове са подручја централне Србије од плесова који су настајали на подручју Баната. У систематизацији традиционалног плесног репертоара овог подручја, назив поджанра србијанска кола је, дакле, емског порекла, односно, проистекао је из плесне терминологије Банаћана.

Жанр паровни плесови се може дијакхронијски поделити на два поджанра. Иако понекад непрецизна, ова подела се уочава и у интерпретацијама самих Банаћана, нарочито оних са простора северног Баната, који банатске паровне игре старијег слоја најчешће обједињавају изразом „по двоје“, а паровно плесање друге половине XX века означавају термином „окретне игре“. Поджанру по двоје припадају игре: *мађарац*, *фицко*, *сиротица*, *лидана* и др. Поджанр окретне игре чине: *валцер*, *танго*, *степ*, *фокстро*, *румба*. Иако оба поменута поджанра одликује извођење у истој формацији слободно распоређених парова, њихове кореолошке специфичности су у великој мери различите.

Поимање концепта жанра као система који је, према формулацији руског етномузиколога Изалија Земцовског (Изалий Земцовский), „живи, развијајући организам“ (Земцовский 1971: 26), отвара могућности и за успостављање метафоре о постојању „биографије жанра“. Разумевање „биографије“, односно историјата играчких жанрова Баната, који су освешћени, па чак и именовани од стране самих Банаћана, заправо олакшава разумевање токова промена у банатској културној историји. Тек успостављање историјског дискурса, или, употребимо формулацију теоретичара књижевности Тихомира Брајовића „историјске поетике“ жанрова (Брајовић 1995: 21-25), у овом случају играчких жанрова, омогућава разумевање

промена у „естетко-комуникационим потребама“ одређене културе (Исто: 25). Отварању, а потом и дубинском разумевању историјске перспективе истраживаних плесних феномена претходи етско дефинисање постојећих емских тумачења о плесу, односно њихова теоријска (ре)конструкција. Ова размишљања закључимо речима америчког антрополога музике Алана Меријема (Alan Merriam) које су објављене још пре више деценија, а које можемо применити и у етнокорологији: „Концепти о музици су основа за етномузиколога који трага за знањем о музичком систему, јер они претходе музичком понашању свих људи. Без разумевања тих коцепата, нема ни истинског разумевања музике“ (Merriam 1964: 84).

## II. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИРИ

### 1. Прилике за плес као структурисана друштвена пракса

Иако незаобилазно полазиште у свим истраживањима посвећеним традиционалним играма, термин „прилике за игру“ у радовима српских етнокореолога најчешће није јасно дефинисан. У бројним монографским текстовима у којима је разматрана сеоска играчка пракса појединих области Србије, овај појам је третиран првенствено у његовом непосредном говорном значењу, које је подразумевало само један контекстуални сегмент извођења традиционалних игара – време, сагледавано кроз годишњи и животни циклус обредно-обичајних радњи (нпр. то су Лазарева субота, Ђурђевдан, Ускрс, али и жетва, свадба, посмртни ритуал, игранке организоване недељом или празником итд). Функција коришћења термина прилике за игру, односно „прилике за играње“, како је овај термин још употребљаван, била је, стога, првенствено дескриптивне природе: коришћен је у сврху набрајања појединачних „играчких догађаја“ који су практиковани у оквиру појединих локалних плесних пракси током године дана или поводом значајних тренутака у животу појединца. Овакав концепт термина прилике за игру није отварао могућности за комплекснију анализу социјалних односа у одређеној сеоској заједници и за дубље проницање у начине на које традиционални плес као специфична форма колективног изражавања учествује у њиховом конституисању.

Синтагму прилике за играње су први пут осмислиле Даница и Љубица Јанковић у трећој књизи под називом *Народне игре*, за потребе анализе контекста извођења традиционалних игара из Тетова (Јанковић 1939: 93, 95), Гостивара (Исто: 139) и, потом, Скопске Црне Горе (Исто: 195). У својим претходним књигама, сестре Јанковић су дескрипцију контекстуалних плесних ситуација означавале уопштеним формулацијама типа: „где се и кад највише игра“ (Јанковић 1934: 15), „етнографски моменти“ (Јанковић 1937: 34-37) или „општи поглед“

(Исто: 124-125). У познијим радовима све више су користиле термин прилике за играње, али ипак недоследно. На пример, приликом реконструкције контекста играчке праксе Војводине који је објављен у њиховој петој књизи, сестре Јанковић су користиле чак три различита термина: „народни обичаји“ (Бачка), „обичаји и веровања“ (Срем) и „прилике за играње“ (Банат) (Јанковић 1949: 81, 97, 110).

Синтагму прилике за играње шездесетих година XX века прихвата Оливера Младеновић, а у њеном дефинисању иде и корак даље објављујући засебну студију у којој предлаже поделу прилика за играње у Србији на две категорије: прилике за играње које имају утврђен датум и оне које нису, како она то формулише, „временски фиксирани“ (Младеновић 1958: 263-280). Поред Оливере Младеновић, у раду посвећеном „орској“ традицији Војводине, синтагму прилике за играње, осамдесетих година XX века прихвата и Милица Илијин (Илијин 1978: 204-210). За разлику од поменутих ауторки, њених савременик, етнолог Слободан Зечевић, који се бавио и појединим етнокоролошким проблемима, ову синтагму не користи.<sup>12</sup> Непосредни наследник Оливере Младеновић и Милице Илијин, Оливера Васић, у својим првим монографским студијама, у оквиру којих анализира традиционалне игре забележене у околини Бујановца и на Пештерско-сјеничкој висоравни, поново афирмише термин „прилике за играње“ (Големовић, Васић 1980: 41-42; Васић 1984: 298-299). Иако га у потоњим монографским радовима ова ауторка најчешће не употребљава,<sup>13</sup> током своје педагошке делатности у оквиру предмета етнокорологија на Факултету музичке уметности у Београду почев од 1990. године, Оливера Васић га континуирано користи у настави **предмета етнокорологија на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду можда у напомену**, али у нешто измењеном облику – прилике за игру.

---

<sup>12</sup> Узмимо као пример књигу *Српске народне игре* у којој Слободан Зечевић приликом реконструкције контекста извођења традиционалних српских игара не користи ову синтагму (Зечевић 1983).

<sup>13</sup> На пример, у књизи *Народне игре и забаве у Титовоужичком крају* Оливера Васић описује контекст извођења традиционалних сеоских плесова у оквиру поглавља „Народне забаве“ и „Улога игре“ (Васић 1990: 9-23 и 183-197), а у књизи *Таково у песми и игри* у оквиру неколико поглавља „Прилике за дружење“, „Игра и обреди и обичаји“, „Игре данас“ (Васић 1994: 15-34).

Преформулација термина прилике за играње, који су користиле сестре Јанковић и Оливера Младеновић, у синтагму прилике за игру коју је осмислила Оливера Васић, непосредно је произашла из њених базичних етнокоролошких интересовања. Она су годинама континуирано била усмерена, не толико на разматрање играчког „контекста“, већ „текста“, односно бележење традиционалних сеоских игара у појединим областима Србије (нпр. Васић 1984, 1991, 1994), те, на основу структуралних и извођачко-стилских карактеристика сакупљене грађе, дефинисање пет основних „етнокоролошких целина Србије“ (Vasić 2001: 12-13).

Поред описивања обичаја и обреда приликом којих су се изводиле традиционалне игре, у српској етнокорологији извесна пажња поклањана је и „местима за игру“ у смислу просторног лоцирања њиховог извођења (раскршћа, простор испред куће, црквене порте, гумна и сл.). Набрајање места за игру и истицање евентуалних специфичности везаних за њих најчешће је вршено уз систематизацију прилика за игру, при чему прилике и места нису јасно разграничени.<sup>14</sup>

Извођачима игре – играчима, као и извођачима музике за игру – свирачима и начинима дефинисања и остваривања њихових многоструких идентитета кроз покрет и музику (генерацијским, родним, породичним, класним итд), такође није поклањана систематична пажња осим у поједиим радовима Данице и Љубице Јанковић (Јанковић 1948: 6-13) и Оливере Васић (Васић 2004: 116-119).

Самом плесу, било да је реч о структуралним одликама игре или напоменама у вези са карактеристикама музике за игру је, код свих истраживача, придавана највећа пажња. Интерпретирана као колективни артефакт културе, традиционална игра је, у највећем броју случајева, описивана у циљу „сакупљања грађе“ за будућа поколења, а потом, у мањем броју етнокоролошких текстова, методолошки доследно анализирана. Обједињавањем прилика и места за игру, а, са друге стране, посвећивањем самој игри, етнокоролози на нашим просторима су базични методолошки приступ оштро поларизовали на говор о играчким и, са друге

<sup>14</sup> Обухватна синтагма „прилике и места за играње“ се јавља у свега неколико монографија (на пример Јанковић 1939: 195-198. и Васић 1984: 298-299).

стране, ваниграчким параметрима, при чему су ваниграчки параметри обрађивани искључиво у функцији појашњавања контекста у коме се „оно главно“ – текст, тј. игра изводи. Овакав приступ проучавању традиционалних игара је у основи европске провенијенције и назива се „кореолошким“ приступом.<sup>15</sup> Уз америчку антропологију плеса, овај приступ представља један од два легитимна начина етнокореолошког истраживања. Без обзира на то, у савременој етнокореологији која је настала на англосаксонском подручју и већ педесет година се интензивно развија првенствено на енглеском језику, контекст извођења традиционалних игара се именује једним термином – играчки догађај (dance event).<sup>16</sup>

Иако блиска европском кореолошком приступу, етнокореологија се у Србији развијала аутономно, при чему су се сви истраживачи у великој мери, нарочито у питањима дефинисања контекста извођења игре, ослањали на почетне идеје и поставке пионира српске етнокореологије Данице и Љубице Јанковић, што ће бити подржано и у овом раду. Упркос многим недоследностима у теоријским поставкама и методолошким лутањима већине истраживача, чињеница је да се у српској етнокореологији, почев од објављивања прве књиге *Народних игара* сестара Јанковић 1934. године, одржава континуитет у научно-аналитичкој мисли. Термин прилике за игру који је Оливера Васић преузела од сестара Јанковић и Оливере Младеновић, а потом га модификовала употребљавајући реч игра уместо играње, биће искоришћен у овом раду из више разлога. Поред тога што његова употреба има дугу традицију у српској етнокореологији, што свакако треба поштовати, разлози за задржавање израза – прилике за игру, уместо промовисања израза играчки догађај, су следећи (Ракочевић 2006: 183):<sup>17</sup>

1. Задржавањем израза прилике за игру обезбеђује се континуитет у етнокореолошкој терминологији на српском језику.

---

<sup>15</sup> Указујући на разлике између етнокореолошких приступа америчких и европских истраживача, Анка Ђурђеску (Anca Giurgheșcu) и Лузбет Торп их означавају као „антрополошки“ (амерички) и „кореолошки“ (европски) приступ (Anca Giurgheșcu and Lizbet Torp 1991: 1-10).

<sup>16</sup> У оквиру активности Етнокореолошке секције ICTMa, крајем деведесетих година XX века, ораганизован је научни скуп чија је тема била посвећена искључиво проблему дефинисања термина „играчки догађај“. (*Dance event: A Complex Cultural Phenomenon* 1989).

<sup>17</sup> Аргументи су изложени према снази, од слабијег ка јачем.

2. Прихватањем именице игра, уместо глаголског облика играње, значење синтагме се усмерава на предмет истраживања који је „објективизован“, што у потпуности одговара онтолошкој интерпретацији игре у оквиру система етнокорееолошке структуралне анализе која ће бити објашњена касније.

3. У изразу прилике за игру субјекат, односно реч – прилика, означава социјални контекст извођења игара, док је реч игра само његова одредница, чиме се терминолошки оправдава промена угла етнокорееолошких истраживања у правцу студија културе. уз могућност задржавања анализе кинетичких структура.

4. Реч прилика на српском језику означава хипотетичну ситуацију која се може али и не мора остварити.<sup>18</sup> Зато термин прилика за игру на српском језику има обухватније значење од термина играчки догађај: подразумева све *могућности* реализације *потенцијалних* играчких догађаја. Реконструкцијом прилика за игру, а не само играчких догађаја, реконструише се културни живот одређеног времена и друштвеног простора, његове стварне али и хипотетичне манифестације. У позицији истраживача који покушава да створи целовиту слику некадашње плесне праксе на основу парцијалних и често непотпуних података, сведочења и теренских записа, чију активност Оливера Васић често у разговорима са студентима метафорично означава као „слагање коцкица мозаика“, обухватно поимање термина прилика у српском језику и његово коришћење у етнокорееологији добија своје пуно оправдање.

Упркос прихватању самог термина, он ће у овом раду такође бити модификован најпре у смислу његове примене, не само на традиционалну игру, већ на плес, као недељиву синкретичку синтезу игре и музике за игру. Потом ће његово значење бити третирано обухватније од оног које је уобичајено у српској етнокорееологији, а које прилике за игру, као што је већ истакнуто, најчешће поистовећује само са временом извођења традиционалних игара. Према овом концепту, „прилике за плес“ ће у овом раду, дакле, реферирати на шири друштвени контекст извођења традиционалних плесова, што ће омогућити потпунију

<sup>18</sup> Ову мисао описује следећа реченица: „Имала сам прилику да играм на свадби, али је ипак нисам искористила“.

идентификацију начина кодирања културног система чији су конститутивни део. Играчки догађаји, према овој поставци, функционишу на нижој контекстуалној равни, у домену реализације конситуација,<sup>19</sup> односно, манифестација плеса у непосредним, датим околностима које могу и да одступају од утврђеног традиционалног поретка.

Примена структуралне анализе у сфери реконструкције контекста тј. друштвених односа у којима се феномени културе испољавају, постаје чест методолошки поступак у многим хуманистичким наукама почев од седамдесетих година XX века. Идеја да структура одређеног феномена људског изражавања функционише путем сличних процеса као и структура социјане праксе и обрнуто, означавања термином „структурална хомологија“ (Sheperd and Wicke 1997: 34-41), јавила се као логична последица ових тенденција.

У етномузикологији овај концепт анализе и тумачења музике и друштва промовише ирски научник Џон Блекинг (John Blacking). У често цитираној књизи *Појам музикалности (How musical is man)*, Блекинг, између осталих, наводи и следећа размишљања: „Функционална анализа музичке структуре не може се одвојити од структуралне анализе њене друштвене функције. Функције тонова у њиховом узајамном одношењу неће бити одговарајуће објашњене ако се посматрају као део затвореног система, без упућивања на структуре социокултурног система којег је музички систем део и на биолошки систем у који су укључени сви који ту музику стварају“ (Bleking 1992: 40).

Анализе одређених друштвених пракси чија је форма интерпретирана као комплексан систем више компонената, такође су коришћене у различитим научним дисциплинама, поглавито етнологији и антропологији. На пример, руски научник Никита Илич Толстој (Никита Илџич Толстой) пише о словенским обредима као о структурама које су дефинисане „временом, местом и дејствујућим лицима“ (Толстој 1995: 128-129). Усредсређујући се на обред свадбе који тумачи као „систем знакова“, бугарски етнолог и антрополог Радост Иванова (Радост Иванова)

---

<sup>19</sup> Термин конситуација се у савременој руској етномузикологији користи да означи „конкретну ситуацију, место и време извођења музичког текста“. У српској етномузикологији овај термин промовише Мирјана Закић (Закић 2008: 218-219).



истиче да је „свет свадбе, као и свих других обреда, одређен обредним лицима и њиховим поступцима, обредним предметима, као и обредним временом и простором (Иванова 1998: 7). Истражујући варијантне особености литијских опхода у источној Србији, млади српски антрополог Ивица Тодоровић, успоставља концепт „просторно-временског структурног модела“ овог опхода као „специфичне структуре изузетне сложености“ (Тодоровић 2005: 79). У српској етномузикологији ове идеје пласира Мирјана Закић, која појединачне обреде зимског полугођа тумачи као комплексне процесе, чији је ток „детерминисан временом и простором, обредним лицима, њиховим поступцима и предметима“ (Закић 2006: 40).

У етнокореологији, у оквиру активности Етнокорелошке секције Интернационалног савета за традиционалну музику (International Council for Traditional Music-ICTM), крајем деведесетих година XX века, тачније 1988. године, организован је научни скуп чија је тема била посвећена искључиво проблемима дефинисања и концептуализације термина „играчки догађај“. У оквиру зборника који је објављен 1989. године, штампано је двадесет радова посвећених овој теми (*Dance event: A Complex Cultural Phenomenon* 1989). Овога пута, наведимо неколико ауторских приступа у оквиру којих је присутан структуралистички приступ у тумачењима концепта играчки догађај.

Базични модел (играчког) догађаја (event) као „временско/просторног искуства“ (time/space experience), односно процеса чија се суштина остварује кроз динамизам времена, простора и енергије, постављен је у уводној студији америчког антрополога плеса Алегре Фалер Снајдер (Allegra Fuller Snyder) (Snayder 1989: 1-20). С обзиром на то да се, према овој поставци, играчки догађај тумачи као „комплекс искуства“ (complex of experiences) који се формира у времену и простору, ова ауторка указује на то да његова истраживања подразумевају идентификацију одређених „нивоа времена/простора/енергије“ (levels of time/space/energy), од разматрања најопштије контекстуалне димензије, па све до тумачења основних градивних јединица плеса.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Алегра Снајдер дефинише укупно седам „нивоа времена/простора/енергије (Snayder 1989: 4-10).

Елаборирајући коцепт играчког догађаја Алегре Снајдер, дански етнокореолог Лизбет Торп анализира форме анастенаријског ритуала забележеног у Грчкој 1982. и 1986. године, те у завршном одељку свог чланка истиче да су “доминанти конституенти овог, у времену и простору дефинисаног обреда сачињени из секвенци плесних тренутака који *per se*, на микро нивоу, репрезентују јединствен играчки догађај” (Торп 1989: 79).<sup>21</sup> Иако примарно усмерен на терминолошке и семантичке аспекте тумачења играчких догађаја, шведски истраживач Ове Ронстром (Owe Ronström), указује на то да су они „структурисани у складу са њиховим визуелним, когнитивним и кинетичким фокусом, играњем и музицирањем” (Ronström 1989: 23).<sup>22</sup>

Од свих поменутих аутора, најрадикалнији структуралистички приступ, присутан је у тексту италијанске научнице Плаћиде Старо (Placida Staro), која пошавши од аксиоматично исказане тврдње да је „играчки догађај мултиструктурални догађај у коме учествују многи означитељски кодови”,<sup>23</sup> разматра могућности интерпретације играчког догађаја као „научног објекта” (Staro 1989: 83). С обзиром на то да се плесни контекст увек (ре)конструише на основу сведочанстава, односно „докумената” о игри (documents on dance) који представљају метанаучну категорију (metatext) или како их још Плаћиде Старо означава „споменике” о игри (monuments about dance), разматрање играчких догађаја је, према овој научници, могуће једино у сфери дескриптивне семантичке анализе (Исто: 86).

Поред радова који су изложени на поменутом скупу Етнокореолошке секције ИСТМа, структуралистичко поимање играчких догађаја забележено је и у другим изворима. У студији посвећеној анализи структуре балканских плесова, амерички математичар и етнокореолог Роберт Либман (Robert Liebeman) играчки

---

<sup>21</sup> На енглеском језику ова мисао гласи: „The dominating constituents of this, in time and space, well-defined event are made up by a sequence of dance moments which, on the micro-level, per se represent unique dance event” (Торп 1989: 79).

<sup>22</sup> На енглеском језику ова мисао гласи: „...event is structured in accordance with its visual, cognitive and kinetic focus, the dancing and the music-making” (Ronström 1989: 23).

<sup>23</sup> На енглеском језику ова мисао гласи: “The dance event is a multistructural event, in which a lot of significative codes take part” (Staro 1989: 81).

догађај (dance event) тумачи као „структурисану активност“ која представља синтезу компонената: прилика за игру (occasion), места за игру (locations и places), учесника (participation) и репертоара (repertoire) (Leibman 1992: 80-159). У основи слични концепти присутни су и у рецентној етнокореолошкој литератури: прихватајући изложену поставку „плесног збивања“ Алегре Снајдер, хрватски етнокореолог Твртко Зебец (Tvrтко Zebec), у књизи *Крчки танци* објављеној 2005. године (Zebec 2005), примењује „слојевито истраживање плесних збивања“ на овом острву, „од општег, свеобухватног погледа, преко контекста поједине изведбе (..) до детаљног погледа на најмање елементе плеса и покрета“ (Zebec 2005: 46).

Ослањајући се на тековине српске етнокреологије, а са друге стране, примењујући базичне идеје Алегре Снајдер и Роберта Либмана, у циљу обједињавања говора о тексту и контексту, односно говора о плесу и друштву на исти начин, уз покушај сагледавања свих параметара који дефинишу поједину плесну праксу кроз коју се манифестује идеологија одређеног друштва чинећи са њиме интегралну, синкретичну целину, прилике за плес ће у овом раду бити тумачене као комплексна друштвена структура која је дефинисана: 1. временом, 2. простором, 3. извођачима и 4. појединачним плесовима, односно плесним жанровима.

Предложена систематизација појединачних параметара који учествују у структурисању плесних прилика као самосвојних друштвених пракси биће реализована на основу сведочанстава о традиционалном сеоском плесу Срба у Банату која су забележена током XX века. Начин излагања појединачних података којим ће се реконструисати плесни живот Баната током XX века биће ипак базично дескриптивне природе.

Последњу фазу у проучавању прилика за плес одређене плесне културе представља анализа њихове семантике. Значење одређене прилике за плес произлази из умрежавања свих иманентних значења њених појединачних компонената. Оно је променљиво, културно условљено искуство, непосредна, невидљива нит која игру чини неодвојивом од друштва, али и друштво одражава у игри. Проницање у законитости умрежавања параметара који су основа за

идентификацију одређене плесне прилике представља тек прву фазу истраживања која може омогућити семантичку анализу посматране плесне културе.

## 2. Основни принципи етнокореолошке анализе<sup>24</sup>

Иако веома стар, концепт „структурисане целине“ у хуманистичким наукама оживљава шездесетих година XX века (Еко 1973: 273-280 и Николајевић 1985: 209-211). Структурална анализа у којој се „целина“, односно „структура“ рашчлањава на њене саставне делове, наредних тридесетак година постаје један од најзаступљенијих аналитичких поступака у готово свим друштвеним наукама. Захваљујући ентузијазму и марљивости мађарских научника Ђерђа Мартина (György Martin) и Ернеа Пешовара (Ernő Pesovár) структурална анализа добија своју непосредну примену и у етнокореологији почетком седамдесетих година. Њихове идеје о начинима сегментације „структурисаног система покрета“ – игре (Martin and Pesovár 1961: 1-41 и 1963: 295-332), постаће основа за успостављање унифицираног система структуралне анализе међу етнокореолозима у Европи.

У исто време, 1962. године, група научника већином из источне Европе је основала Етнокореолошку секцију (Study Group for Ethnochoreology) при светском удружењу етномузиколога – ICTM-у.<sup>25</sup> У оквиру редовних састанака ове „радне групе“, поред осталих активности, етнокореолози су започели расправе и у вези са успостављањем универзалног система структуралне анализе традиционалних игара, који би био базиран на идејама Мартина и Пешовара. Први резултати њихових напора, после десетогодишњег полемисања, објављени су 1974. године (IFMC Folk Dance Study Group 1974: 115-135). Понуђени метод, који се и данас

---

<sup>24</sup> Основни принципи једне од светски признатих и коришћених етнокореолошких метода структуралне сегментације игре су у српској етнокореологији синтетизовано изложени и у мањој мери модификовани 2006. године (Ракочевећ и Ранисављевић 2006: 77-91). Ради лакшег разумевања аналитичких поступака који ће бити примењени у оквиру поглавља „Структурално-формална анализа игре“ неопходно је поново изложити базичне поставке ове етнокореолошке методе.

<sup>25</sup> У то време удружење ICTM се звало Интернационални Савет за Народну Музику (International Folk Music Council-IFMC).

користи у свом изворном облику,<sup>26</sup> обједињава основне принципе сегментације игре на којима почива систем записивања покрета под називом *лабанотација* (Giurgheanu and Bloland 1995: 90) и њену морфолошку анализу која је осмишљена по узору на аналитички апарат из науке о музичким облицима, те подразумева хијерархијску уређеност формалних јединица игре – елемент, субмотив, мотив, фраза, сектор, део игре, игра као целина/totus (Исто: 120-122). Као основни предмет анализе користе се записи игре лабанотацијом тзв. кинетограми.

Мада је структурална сегментација покрета озваничена у етнокорологији тек осамдесетих година XX века, идеја о сегментацији игре и аналитичком тумачењу њених саставних делова је била присутна још у првој књизи *Народне игре* сестара Данице и Љубице Јанковић објављеној далеке 1934. године (Јанковић 1934). „Структуралистички“ приступ у анализи традиционалних плесова сестара Јанковић је настао као последица њиховог специфичног начина записивања игара. У њему се најпре текстуално описује „образац“ игре, после кога следи њена „анализа“ која „садржи до ситница рашчлањене покрете игре и до танчина објашњене правце кретања“ (Јанковић 1934: 10). Овај аналитички поступак сестре Јанковић доцније допуњавају теоријама о универзалним „типovima“ и „облицима“ српских традиционалних игара (Јанковић 1949: 5-53) и примењују у свим својим заједничким радовима. Након Даницине смрти, Љубица ће свој последњи самостални рад, такође посветити проблемима анализе српских традиционалних игара (Ljubica Janković 1975: 31-46). Задивљујући за време и услове у којима су живеле и радиле, структуралистички, а кроз њега и аналитички концепт проучавања традиционалних игара сестара Јанковић, ипак је остао недовољно прецизан (нарочито у начинима записивања игара) и недовољно разрађен у могућностима упоредне анализе покрета и музике.

---

<sup>26</sup> Метода структуралне сегментације игре ICTM је континуирано присутна у етнокорологији све до данас (на пример: Nahachewsky 1995: 1-15, Kröschlová 2004: 85-103, Martin 2002 и 2004, Илиева 2007 итд). Зборник под насловом *Играчке структуре* објављен 2007. године обједињава најзначајније радове посвећене структуралној анализи традиционалних плесова из различитих крајева света (*Dance structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement* 2007).

Полазећи од становишта да је покрет уз музику нераздвојив део јединственог феномена људског изражавања који се у недостатку конкретног назива у српском језику означава истом речи као и сâм покрет – игра,<sup>27</sup> јавила се потреба за јединственим принципом анализе који би се истовремено, на хомологан начин могао применити на оба пола јединствене целине – игру и музику. Систем структуралне анализе који су започели мађарски научници Мартин и Пешовар, а који је даље развијан у оквиру Радне групе за етнокреологију ICTM-а је, као што је напоменуто, једним делом настао по узору на методе анализе музике, те се због тога показао као најподесније средство за аналитичко сагледавање традиционалних игара, које отвара могућности и за упоредно разматрање играчких и музичких параметара.

Према овом систему сегментација игре се одвија на два нивоа: општем и посебном.<sup>28</sup> Општи ниво подразумева најпре онтолошку објективизацију игре као независног ентитета који је „изолован“ из контекста свог јављања и сагледаван независно од њега. Игра *по себи* представља целовит систем многих параметара који су синтетизовани кроз свеобухватни модел: кинетика-простор-време.

Велики број могућих покрета људског тела се у етнокреологији означава обухватним термином *кинетика* (Giurgheșcu and Bloland 1995: 90-95). Они се, према деловима тела, класификују на неколико група. То су: покрети главом, покрети горњег дела тела (торзо), покрети бокова, покрети ногу и покрети руку. У традиционалним играма присутним на нашем подручју јављају се све групе покрета, при чему срж „кинетичког деловања“ представљају покрети ногу.

Просторна димензија појавности игре се на овом нивоу анализе, поред одређивања локације играча, манифестује и кроз распоред играча у простору, држање играча и путање кретања.

---

<sup>27</sup> У српском сеоском говорном језику не постоји терминолошка дистинкција између различитих врста људског кинетичког деловања као што су нпр. спортске активности, друштвене игре или плес (видети више у Ракочевић 2004, 96-118).

<sup>28</sup> Идеја за разграничавање општег и посебног нивоа приликом структуралне сегментације игре непосредно је преузета од Анке Ђурђеску и Сани Блоланд (Sunny Bloland) (Giurgheșcu and Bloland 1995: 83).

Распоред играча у простору подразумева различите формације које настају приликом играња. Овога пута се нећемо задржавати на објашњавању свих формација које се јављају у српској играчкој пракси. Наведимо само оне најзаступљеније: коло, пар, соло игра, лесе итд. Навођење броја играча предвиђено у оквиру анализе овог параметра добија пуни смисао приликом истраживања обредних игара.<sup>29</sup>

Држање играча у традиционалним играма је могло бити веома разнолико: за руке пуштене низ тело, за појас, за руке укрштене испред или иза тела, за руке подигнуте у висини рамена, за рамена итд.

Ако се формација тумачи као „вертикална“ организација простора у игри, путање кретања представљају њену „хоризонталну“ димензију. Због тога су издвојене као засебан параметар, што може бити нарочито значајно приликом анализе обредних игара. Најчешћа путања кретања се у српским традиционалним играма може дефинисати као играње „по кружници“, али путање могу бити и „слободне“ (у соло извођењу), дефинисане као кретање напред-назад (приликом играња у лесема), вијугаве или спиралне итд.

Временска димензија на овом, општем нивоу аналитичког приступа игри подразумева артикулацију трајања покрета, која се испољава кроз два параметра – ритам и метар. Генерална организација ритмичке пулсације приликом играња може бити дистрибутивна или слободна. У оквиру дистрибутивног система, метричка организација може бити дводелна или троделна, а нарочито на просторима централног Балкана, чест је и тзв. аксак ритам.

Овај општи ниво анализе игре може бити представљен следећом схемом:

---

<sup>29</sup> Нпр. у додолском обреду број учесника најчешће није био одређен (могло их је бити и десетак), а обредну игру је изводила искључиво једна особа – додола.

## **ИГРА: КИНЕТИКА – ПРОСТОР – ВРЕМЕ**

### **Кинетика:**

– групе покрета одређеног дела тела (покрети главом, покрети горњег дела тела, покрети бокова, покрети ногу, покрети руку)

### **Простор:**

– локација играча  
– формација играча  
– држање  
– путање кретања

### **Време:**

– ритам  
– метар

У процесу сегментације игре као хијерархијски уређеног система, следећи ниво би чинило издвајање „образаца покрета“ кроз које се појединачна игра, у процесима учења и извођења, непосредно идентификује. Иако се у српском језику речи кинетика и покрет најчешће користе као синоними, у етнокореологији постоји њихово термилошко одвајање: кинетичка димензија (kinetics), која у игри подразумева све кретње тела и његових делова се у обрасцу покрета посматра кроз покрете (movements) који су носиоци сржи кинетичког деловања. У играма у српској традиционалној пракси, фокус кинетичког деловања усмерен је на покрете којима се „преноси“ тежина тела у простору,<sup>30</sup> односно на разноврсне покрете ногу,

---

<sup>30</sup> Покрети којима се преноси тежина тела у простору се у лабанотацији називају „потпорни покрети“ (supports) (Knust 1997: 33-51). Анка Ђурђеску и Сани Блоланд, међутим, користе назив „покрети који служе за покретање с места“ (locomotor motions) (Giurgheșcu and Bloland 1995: 90-94).



који се у недостатку речи обухватнијег значења, могу означити као кораци.<sup>31</sup> Самим тим, у традиционалним играма са нашег простора, обрасци покрета се реализују кроз „обрасце корака“. Потребно је напоменути и то да се покрети којима се не преноси тежина тела у простору у српској етнокореологији називају гестама.<sup>32</sup>

Обрасци покрета (корака) су у српској етнокореологији означавани најпре као „обрасци“,<sup>33</sup> а потом и као „играчки обрасци“.<sup>34</sup> Они су целовите и заокружене констелације које се, у традиционалној играчкој пракси, кроз еволутивне композиционе процесе, понављају неодређен број пута творећи појединачно извођење одређене игре.<sup>35</sup> Доследно холистичком приступу у интерпретацији структурисаних система, образац покрета (корака) се, аналогно структуралном представљању објективизоване игре, може представити као тројни модел покрет (корак)-простор-време и тумачити као својеврсни конкретум игре. Структура обрасца покрета (корака) може бити илустрована следећом схемом:

### ОБРАЗАЦ ПОКРЕТА (КОРАКА): ПОКРЕТ (КОРАК)– ПРОСТОР – ВРЕМЕ

#### Покрет (корак):

- почетна позиција и положај тела
- врста и дужина покрета (корака), гесте

<sup>31</sup> У енглеском језику који је коришћен приликом успостављања принципа структуралне анализе у етнокореологији дефинисано је пет главних покрета ногу којима се преноси тежина тела у простору (locomotor motions): step, leap, running, hop и jump (Giurgheșcu and Bloland 1995: 92). Они могу бити преведени на српски језик као: корак, поскок, трчање, скок и велики скок. Систематизација свих могућих покрета ногу којима се преноси тежина тела у простору биће ипак предмет неког будућег минуциозниг промишљања.

<sup>32</sup> Прилагођавајући лабанотацију потребама записивања традиционалних игара на простору некадашње Југославије, Бруно Равникар енглеску реч *gestures* преводи као *гесте*, термилошки је раздвајајући од *гестова*, покрета који прате говорну комуникацију (Ravnikar 1980: 17-24). Израз *гесте* је одомаћен и у српској етнокореологији.

<sup>33</sup> У записима традиционалних игара, Даница и Љубица Јанковић користе термин образац.

<sup>34</sup> Израз „играчки образац“, који је осмислила Оливера Васић, у српској етнокореолошкој пракси користи се последњих двадесетак година.

<sup>35</sup> Структурални однос између обрасца покрета и игре је аналоган односу између мелострофе и песме у традиционалној певачкој пракси.

– артикулација

– динамика

**Простор:**

– правац кретања (напред, назад, у месту, косо, бочно)

**Време:**

– метроритмички обрасци

– темпо

– агогика

Приликом анализе образаца покрета на овом нивоу структуралне анализе пажња се поклања почетној позицији и положају тела, врсти и дужини покрета, као и артикулацији (акцентуацији) и динамици њиховог извођења.<sup>36</sup>

Просторна компонента у обрасцу покрета подразумева просторно одређење извођења сваког појединачног покрета (напред, назад, у месту, косо, бочно) и регистровање присуства или одсуства симетрије у самом обрасцу. Временска димензија обрасца покрета се непосредно конкретизује кроз метроритмичке обрасце, могуће агогичко нијансирање и одређење брзине извођења покрета.

Поред структуралне сегментације игре, 1974. године је, такође, установљена и морфолошка анализа игре. Као што је већ напоменуто, у њој се користи аналитички апарат који је формиран по узору на аналитички апарат из науке о музичким облицима. Према овој поставци, формалне јединице игре су хијерархијски одређене. То су:

(E-element) **Елемент** – најмањи недељиви део игре који садржи један ритмички импулс. То су појединачни покрети и позиције тела. Означавају се грчким словима.

---

<sup>36</sup> Израз динамика означава интензитет извођења покрета. Аналогно означавању у музици, користе се италијанске ознаке forte, mezzoforte, piano, cressendo, decressendo... (IFMC Folk Dance Study Group 1972: 123).

(C-cell) **Субмотив** – једноставна кинетичка конфигурација елемената игре која садржи два или три ритмичка импулса. Нема улогу самосталног конституента. Означава се прецртаним малим словима абецеде.

(M-motif) **Мотив** – најмања самостална композициона јединица. Садржи кинетичке, ритмичке и динамичке функције које је у свести играча и аналитичара одређују као заокружену целину. Постоји као заокружено ментално и кинетичко сећање. Означава се малим словима абецеде.

(F-phrase) **Фраза** – најмања интегрална јединица кроз коју играчи идентификују појединачну игру или тип игре. Означава се прецртаним великим словима абецеде.<sup>37</sup>

(P-part) **Део** – затворена форма сачињена из фраза. Означава се великим словима абецеде.

(T-totus) **Тотус** – највиши формални ниво игре у коме су сједињени сви претходни параметри. Не означава се посебно, већ се у означавању користи назив појединачне игре.

Неопходно је напоменути да ће изложен начин означавања формалних јединица игре бити незнатно модификован, ради подударања са начином означавања у српској етномузиколошкој и музичко-теоретској пракси, а у сврху остварења крајњег циља упоредне анализе игре и музике, о чему ће више речи бити касније.

Представљен систем анализе традиционалних игара ће у овом раду бити примењен примарно на записима игара – кинетограмима који су начињени на основу видео снимака забележених у оквиру сопствених теренских истраживања. Овом материјалу биће придружен и мањи број кинетограма начињених према описима сестара Јанковић и Дик Крама, као и неколико кинетограма преузетих из

---

<sup>37</sup> У морфолошкој анализи игре, фразе се означавају великим словима абецеде, док се делови означавају римским бројевима или угластим заградама (Giurchescu and Kröschlová 2007: ; Ракочевећ и Ранисављевић 2006: 84). Овај начин означавања ће бити модификован, ради подударања са начином означавања у српској етномузиколошкој и музичко-теоретској пракси. Делови музичког облика, а према њима и делови игре биће означени великим словима абецеде, а фразе, као њихов подниво, а аналогно означавању субмотива и мотива, прецртаним великим словима абецеде.

књиге „Плесне традиције Срба у Поморишју“ мађарског колеге Ласла Фелфелдија (Фелфелди 2003). Описи игара сестара Јанковић и Дик Крама, као и записи игара преузети из књиге Ласла Фелфелфија подразумевају усредсређење на инваријантни образац корака и евентуално изоловање његових основних варијаната. Због тога су кинетограми настали на основу овог материјала сразмерно кратки: обухватају свега неколико тактова „основног играчког обрасца“. За разлику од њих, у кинетограмима начињеним на основу видео снимака, који процентуално чине око деведесет процената анализираниог материјала, записано је интегрално извођење игре или барем његов већи део, где год су то квалитет играња и начињеног снимка дозвољавали. Овај поступак се наметнуо као неопходан управо због тежње да се сагледају начини варирања структуралних и формалних јединица игре у сплету њихових узајамних односа, као и у корелацији са структурално-формалним јединицама њихове музичке „пратње“. Другим речима, записивање игара у целисти извођења представља неопходан „први корак“ у покушају сагледавања играчких и музичких токова у њиховом засебном и синергичном протоку, као синкретичких процеса који се одвијају у времену. Ради лакшег упоредног праћења играчког и музичког записа, уз сваки кинетограм приложен је тзв. скелет мелодије, односно поједностављена мелодијска линија, без украса и пролазних тонова, уз позивање на одговарајући нотни пример записан према стандардима детаљне етномузиколошке транскрипције.

Почетни критеријум у класификацији бројног материјала записаних игара јесте њихово жанровско диференцирање, те су најпре приложене игре у колу, а потом паровне игре, као и игре у тројкама, у првом реду неколико кинетограма игре *логовац* и један запис игре *Като ми, Като*. Кинетограми игре *мађарац* забележени у формацији тројке, придружени су примерима *мађараца* забележеним у његовој основној формацији – пару, која ову игру примарно одређује као паровну игру.

У оквиру основних жанрова, банатске традиционалне игре су, потом, систематизоване у односу на поджанрове дефинисане у претходном поглављу. У оквиру поджанрова, забележене игре су диференциране према својим називима, а

затим систематизоване у односу на структурално-формалне особености образаца корака, као и историјско сагледавање њихове заступљености у традиционалној пракси Баната. То значи да су, у оквиру жанра игара у колу, најпре приложене аутохтоне форме банатског кола (*велико коло, мало коло, банатско коло* и др.), потом варошко-еснафске игре (*мајсторско коло, трговачко коло* и др.) и, најзад, тзв. србијанска кола (*пркос, сељанчица, ђурђевка, кукуњешће* и др.).

Слѣдећи тежњу да систематизовање игара одрази дијахронију њихове заступљености у културној историји овог простора, у оквиру жанра паровних игара најпре су приложени кинетограми игара које припадају поджанру по двоје (*мађарац, фицко, сиротица, лидана* и др). Поджанр окретне игре (*валцер, танго, степ, фокстро, румба*) који представља карактеристику традиционалне играчке праксе Баната друге половине XX века је, с обзиром на временски кратко присуство на овим просторима, до сада најмање истраживан, те је у овом раду неће бити заступљен.

### 3. Основни принципи етномузиколошке анализе

За разлику од етнокорологије у којој је један од основних и преовлађујућих методолошких поступака анализе синтаксичке димензије плеса, од свог настанка до данас, означен као структурална анализа (Giurchescu 2007: 4-7), у етномузикологији се експлицитном тумачењу структуралног приступа у проучавању музике у већој мери поклања пажња тек у последњој деценији XX века (Nettl 1992: 375). Међутим, како то амерички етномузиколог Бруно Нетл (Bruno Nettel) истиче, концепт проучавања музике као система, односно структуре, од самог настанка ове науке крајем XIX века,<sup>38</sup> представљао је основни дискурс етномузиколошких проучавања (Исто: 375-376). Управо овај приступ музици је, према мишљењу Бруна Нетла, условио и одредио почетак развоја етномузикологије као неодвојивог дела музикологије (Исто).

<sup>38</sup> Као што је познато, почетак развоја етномузикологије маркиран је објављивањем студије Александра Џона Елиса (Alexander John Ellis) под називом „О музичким скалама разних народа“ 1885. године (Myers 1992: 4).

Рану историју компаративне музикологије, како је тада етномузикологија означавана, обележио је рад европских научника Карла Штумпфа (Carl Stumpf), Ериха вон Хорнбостела (Erich von Hornbostel), Јапа Кунста (Jaap Kunst) и Роберта Лахтмана (Robert Lachman), а са друге стране неизоставно и Константина Браилоуа (Constantin Brăiloiu), Золтана Кодаља (Zoltán Kodály) и Беле Бартока (Béla Bartók). Проучавајући национално и/или регионално омеђене музичке стилове, ови научници су листом били усредсређени на аналитичко сагледавање појединачних музичких параметара, првенстено тонских и метроритмичких система (Blum 1992:166-170). Ова базична оријентација европских и, доцније, америчких научника представљаће доминантан дискурс „западне“ етномузикологије више од пола века, све до објављивања књиге „Антропологија музике“ америчког научника Алана Мериама 1964. године (Merriam 1964). Ова књига ће, непосредно, уз неке друге, широј стручној јавности мање познате текстове (Nettl 1983: 132-135; 1992: 386-387; Lichtenhahn: 2002), изазвати значајнији заокрет у етномузикологији од проучавања „музичке културе“ ка проучавању музике „у култури“ (Merriam 1964: 3-16), што ће изазвати редефинисање америчке и западноевропске етномузикологије у антропологију музике (Nettl 1992: 377-378). Упркос маргинализацији анализе „музичког текста“ која је евидентна у антрополошки оријентисаним етномузиколошким студијама, она у „западној“ етномузикологији никада није сасвим напуштена.<sup>39</sup> Последњих година, напротив, појављују се написи првенстено европских научника, као на пример Швајцарца Ернста Лихтенхана (Ernst Lichtenhahn), у којима се инсистира на томе да тек разматрање појединачног музичког догађаја, коме се приступа кроз анализу параметара – тонских висина, ритма и метра, сазвучја, динамике, извора звука (глас, инструмент), тонских боја и формалних средстава (Lichtenhahn 2002), омогућава разумевање унутрашњих процеса музичке акције и отвара пут ка разматрању њених спољашњих, контекстуалних димензија (Исто).

---

<sup>39</sup> Рачунарска обрада и анализа појединачних музичких параметара је нарочито заступљена у етномузиколошким проучавањима скандинавских земаља почев од седамдесетих година XX века до данас (Bengtsson, Tove and Thorsen 1972: 53-76; van der Mark 2003)

Етномузикологија у источноевропским земљама је, са друге стране, до данас у мањој или већој мери остала верна свом основном предмету проучавања – музици. Етномузиколошка мисао ових простора, значајно под утицајем петроградске школе, формирана је на основама, како то Изалиј Земцовски формулише, „филолошке фолклористике“ Владимира Јаковљевича Пропа (Владимир Јаковљевич Пропп) (Земцовский 2006: 115) и, са друге стране, методолошких тековина музиколошке анализе (Мациевский 2002: 13). Седамдесетих и осамдесетих деценија XX века, управо у време заокрета америчке и западноевропске етномузикологије ка антропологији, сегментација и анализа музике је на источноевропском простору развијана под снажним утицајем емпиризма природних наука. У том периоду, многи научни скупови су били посвећени, како је то у наслову једног од зборника формулисано, „аспектима алгоритамски формализоване анализе музичких текстова“ (*Перв њи всесоюзн њи семинар по машинн њм аспектам алгоритмического формализованного анализа муз њкал њн њх текстов* 1975).

У покушајима синтетизовања значаја структуралне анализе појединачних музичких параметара и дефинисања могућих облика појавности музике „као целине“, у великој мери су, последњих деценија, допринели етномузиколози Игор Мациевски (Игор Мациевский) и Изалиј Земцовски. Игор Мациевски, допуњујући методолошке основе проучавања традиционалних инструмената и инструменталне музике разрађених крајем осамдесетих година XX века (Мациевский 1980: 143-170), предлаже развијање посебне научне дисциплине „етнооргановоније“ у којој би се синтетизовале артикулационе и семантичке димензије „народног инструментализма“ (Мациевский 1987: 6-38). Овај научник последњих година не одступа од својих почетних методолошко-аналитичких уверења, већ их напротив, развија, заступајући тезу о обухватном тумачењу „морфолошких“ (стих, ритам и интонација) и „фонолошких“ (артикулација, тонске основе, мелизматика и агогика) аспеката музике (Мациевский 2002: 21).

У једном од радова посвећених анализи форме музике (Земцовский 1987: 7-18), Изалиј Земцовски указује на значај учења средњовековног арапског музичара и

теоретичара Абу Наср Ал-Фарабија (Abū Nasr al-Fārābī), те ослањајући се на његова тумачења, концептуализује форму музике веома широко као јединство „форме-интонације, форме-шеме, форме-артикулације и форме-функције“ (Исто: 11). С обзиром на велики утицај Изалија Земцовског, обухватно поимање музичке форме, односно „морфолошке“ анализе музике је и данас веома актуелно у руској етномузикологији.<sup>40</sup>

Главни правац етномузикологије у нашој средини, од њеног настанка пре пола века (Марковић 1994: 23-24) до данас, представљало је усмерење на музички, односно музичко-поетски текст, препознавање и систематизацију његових структурално-формалних закономерности и типско уопштавање варијантних односа. Синтаксичка димензија музике је генерално сегментована на њене метроритмичке и мелодијско-сазвучне компоненте у оквиру којих су засебно тумачени појединачни параметри (тонски низови, мелодијско обликовање, метроритмички обрасци, сазвучја, агогика, темпо, артикулација итд). Као примере структуралне анализе инструменталне музике на нашем простору, која је предмет овога рада, а којој је пажња била поклањана много мање него вокалним облицима, наведимо неколико у основи веома сродних ауторских приступа анализи инструменталне музике по дијахронијском редоследу њиховог појављивања.<sup>41</sup>

Сериозније проучавање инструменталне музике у српској етномузикологији започиње делатношћу Драгослава Девића и Петра Вукосављевића. Док је Вукосављевић био усмерен на поједине аспекте искључиво гајдашке музике (Вукосављевић 1979; 1981), Драгослав Девић је, поред свог примарног

---

<sup>40</sup> Један од последњих етномузиколошких зборника објављених у Петрограду у коме је свој прилог дало више од двадесет научника, посвећен је различитим аспектима морфолошких проучавања музике (*Искусство устнойтрадиции. Историческая морфология* 2002).

<sup>41</sup> Овом приликом треба указати и на дипломски рад Иве Ненић који у српској етномузикологији представља једини покушај обухватнијег антрополошког приступа анализи инструменталне музике заснованог на рецентним тумачењима Бруна Нетла, у коме се обједињавања анализа текста и контекста одабране инструменталне праксе – овчарске свирке пештерских Муслимана (Ненић 2004). Иако поникла на традицији структуралистичког тумачења музичког текста „београдске школе“, Ненићева, у потрази за начинима тумачења музике „као“ културе, сведену анализу начина мелодијског обликовања овчарских мелодија разматра у контексту одабраних семиотичких и комуниколошких модела (Исто 2004: 44-53).



усредсређења на органолошке карактеристике различитих инструмената,<sup>42</sup> значајну пажњу поклањао и разматрању музичких параметара „народне свирке“ одређених подручја Србије, у највећој мери тонским структурама, мелодици и ритму (Девећ 1986: 57-59; 1990: 81-91).

Минуциозна транскрипција традиционалне инструменталне музике извођене чак и на сложеним вишегласним инструменатима (двојницама, гајдама, шаргији или сазу на пример) или у интерпретацији инструменталних ансамбала, коју у српској етномузикологији промовише Димитрије Големовић почетком 1980-их година, отворила је пут за обухватнију анализу њених структурално-формалних карактеристика. Поред анализе особености музичких структура различитих жанрова инструменталне музике,<sup>43</sup> Димитрије Големовић је у појединим радовима посебно био усредсређен на разматрање основних принципа њеног формалног обликовања. Према овом аутору, без обзира на број формалних јединица, форма инструменталних нумера ствара се у основи само на два начина, те подразумева: 1. понављање и/или варирање *једног* музичког материјала и 2. излагање *различитих* музичких материјала (Големовић 1984б: 29). Систем означавања начина варирања основних формалних јединица инструменталне музике подразумева, такође, само два основна нивоа промена – мање (означене нумеричким индексима према редоследу њиховог појављивања) и веће (означене словом *v*, почетним словом латиничне транскрипције речи *варирано*) (Исто: 29). Овај систем формалне анализе инструменталне музике, који је 1984. године промовисао Димитрије Големовић, у употреби је и у савременој српској етномузикологији,<sup>44</sup> а биће примењен и у овом раду. Структурално-формалне особености инструменталне музике представљале су почетна професионална интересовања Димитрија Големовића, који се у својим

<sup>42</sup> Драгослав Девећ је објавио већи број чланака који су посвећени појединачним традиционалним инструменатима. С обзиром на то да је систематизована и објављена његова целокупна библиографија (Радиновић 2003: 668-669). овога пута нећемо наводити појединачне библиографске јединице посвећене инструменталној музици.

<sup>43</sup> Димитрије Големовић је, као и Драгослав Девећ, објавио читав низ радова посвећених различитим аспектима инструменталне музике у Србији (Големовић 1984а: 56 и 1984б: 9-153; 1985: 83-96; 1987; 1990, 1992 б: 120-128; 1993: 55-77).

<sup>44</sup> Овај принцип означавања измена тематског материјала инструменталне музике преузима читав низ аутора све до данас (на пример Вукићевић-Закић 1993: 76; Лајић-Михајловић 2000: 115 и Ранисављевић 2008: 18).

потоњим радовима окреће разматрању њених културолошко-антрополошких аспеката (Големовић 1992а: 100-104; 1997: 211-227; 2006: 358-369).

Као студенти етномузикологије професора Девића, али и Димитрија Големовића, који их је увео у методологију транскрибовања и анализе инструменталне музике, Мирјана Вукићевић-Закић и Данка Лајић-Михајловић су, у већој мери, биле посвећене детаљном разматрању структуралних карактеристика инструменталне музике. Фокусирана најпре на разматрање органолошких и музичких карактеристика појединих инструмената (Вукићевић 1990. и Вукићевић-Закић 1992: 104-110), Мирјана Закић у својим наредним радовима примењује шире методолошке поставке „етнооргановоније“ Игора Мацијевског (Вукићевић-Закић 1993; 1994/95: 11-26), да би се последњих година окренула структурално-семантичким тумачењима појединих жанрова инструменталне музике одређених предеоних целина Србије (Закић 2001б: 44-53).

У обимној монографској студији посвећеној гајдашкој пракси Војводине, Данка Лајић-Михајловић, као и Мирјана Закић, примењује основне методолошке постулате Мацијевског, те опсежним органолошким разматрањима порекла и појавних облика трогласних гајди на ширем индоевропском простору, придружује анализу музичких карактеристика транскрибованих примера забележених на северу Србије (Лајић-Михајловић 2000). „Музички потенцијал“ гајдашке свирке, како је насловљено поглавље посвећено структуралној анализи музике, према интерпретацији ове научнице, подразумева анализу тонских низова, мелодијске и метроритмичке компоненте, сазвучне структуре и, најзад, начина формалног уобличавања музичких целина (Исто: 79-135).

Једна од последњих аналитичких студија, која је у потпуности базирна на минуциозном разматрању формалних и структуралних карактеристика тамбурашких интерпретација аутохтоних кола војвођанских Срба, јесте дипломски рад Здравка Ранисављевића, одбраћен 2008. године на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду под менторством Димитрија Големовића (Ранисављевић 2008). У њој аутор образлаже форму, метроритмичке обрасце, тонске структуре, мелодику, сазвучне особености и

„изражајна средстава у интерпретацији“ (темпо/агогика, артикулација, динамика и орнаменти) седамнаест репрезентативних примера војвођанских кола забележених током XX века.

Поред поменутих истраживача чија је професионална делатност била или јесте везана за Београд, овом приликом треба поменути и етномузиколога Весну Ивков из Новог Сада, чија је активност у домену органолошких истраживања била усмерена ка истраживању хармонике у Војводини, чему је посвећена истоимена студија (Ивков 2006). Након разматрања историјата коришћења овог инструмента у тзв. сериозној музици, а потом и традиционалној пракси Војовине, што представља први, обимнији део овог рада (Исто: 8-84), ауторка анализира основне структуралне параметре хармоникашке музике на основу примера забележених у Војводини, са посебним акцентом постављеним на њене сазвучно-хармонске и формалне одлике (Исто: 102-127).

Сумирана искуства преовлађујућих методолошких усмерења западноевропске и америчке етномузиколошке праксе све до седамдесетих година XX века и, са друге стране, руско-источноевропске и српске етномузикологије до данас, подразумевају у првом реду базично усмерење на структуралну сегментацију и анализу унутрашњих закономерности музике. То значи да се музици најпре приступа кроз њену онтолошку објективизацију као „музичког текста“, <sup>45</sup> који се материјализује транскрибовањем снимљеног звучног материјала. Упркос свести о томе да транскрибовање музике, као уосталом и лабанотирање снимљених извођења традиционалних игара, представља, као што је већ напоменуто, интерпретативни поступак чија информативна вредност зависи од односа мелографа према звучном/видео-плесном узорку, нотни текст/кинетограм, према овој методолошкој поставци, представља примарни предмет етномузиколошке, <sup>46</sup> односно етнокореолошке анализе. Управо рад на

<sup>45</sup> Утемељена у позноантичкој и ранохришћанској филозофској мисли, базична онтолошка концептуализација музике као објекта је уобичајена за музичке културе, а самим тим праксе и теорије о музици Запада (Bohlman 1999: 17-34),

<sup>46</sup> Антрополошка оријентација у проучавањима традиционалне музике отворила је питања сврхе и „објективности“ транскрипције у етномузикологији (Marian-Bălașa 2005: 5-31). Међутим, иако маргинализован последњих година, па и деценија, нарочито у америчкој научној пракси, поступак

транскрибовању снимљених појединачних „музичких догађаја“ и анализа начињених транскрипција, омогућава разумевање процеса унутрашњег конституисања традиционалне музике, дакле оне која се прености „усменим“ путем, и отвара пут за њене даље опсервације у сфери контекстуалног.<sup>47</sup>

У централном делу ове студије, посвећеном анализи музичке компоненте традиционалних плесова Срба у Банату, биће примењен поступак тзв. стандардне етномузиколошке анализе забележених примера,<sup>48</sup> који подразумева разматрање појединачних музичких параметара и начине њиховог формалног организовања. Као и кинетограми, нотни примери су у највећем броју начињени према звучним снимцима, који су записани у целости, где год је квалитет извођења био задовољавајући. Репрезентативном нотном материјалу начињеном према теренским снимцима придружене су и транскрипције других аутора (Беле Бартока, Љубице Јанковић, Тихомира Вујичића, Саве Илића, Данке Лајић-Михајловић, Весне Ивков и Здравка Ранисављевића) у циљу потпунијег сагледавања музичких карактеристика појединих плесних жанрова. Критеријуми за редослед сакупљеног нотног материјала су начињени у складу са систематизацијом кинетограма: основно разврставање је начињено према плесним жанровима, а потом према одговарајућим поджанровима, који су поређани по дијахронијском редоследу њихове заступљености у банатској традиционалној плесној пракси. У оквиру ових група, често веома бројни примери истог плеса (на пример, сакупљено је више од двадесет музичких нумера под називом *велико коло*), груписани су, затим, у односу на врсту инструмента, односно ансамбла, сходно њиховој заступљености у инструменталној пракси Баната током XX века: најпре су приложени примери

---

транскрибовања звучног узорка, ипак, остаје признат као оперативно средство у етномузиколошким истраживањима (Ellingson 1992: 110-153; Marković 1992: 93; Allgayer-Kaufmann 2005: 84-85; Marty 2007: 13-14).

<sup>47</sup> Према Ернст Лихтенхану, циљ „текстуалног приступа“ у етномузикологији којим се реafirмише рад са снимљеним звучним узорком, остварује се у „покушају разумевања музичког догађаја не као репродукованог уметничког дела, већ као продукта који настаје у појединачном тренутку музичке акције“ („The aim is mainly to try to understand a musical event not as a reproduced art work, but as the product at that instant of a musical doing, of a musical action”) (Lichtenhahn 2002).

<sup>48</sup> Варијантна синтагма „стандардни етномузиколошки поступак/приступ/анализа“ се последњих година користи у српској етномузикологији да означи управо структуралну сегментацију музике и анализу појединачних музичких параметара (Закић 2006: 99; Радиновић 2006: 174-175).

одсвирани на гајдама, потом тамбури самици и тамбурашким ансамблима и, најзад, хармоници, а евентуално фрули или виолини. У оквиру ове поделе, поштовано је неколико критеријума за даље разврставање нотних записа. Примери одсвирани на истом инструменту су, најпре, груписани зависно од времена настанка аудио снимка – од старијих ка новијим; потом, зависно од сложености музичког садржаја – од примера монотематског или битематског садржаја ка политематским нумерама и, најзад, примери су разврставани у односу на географску локацију њиховог бележења.

У поступку транскрибовања, због потребе компаративног сагледања њиховог тонског и мелодијског садржаја, сви примери су записани према основним постулатима тзв. финске методе на *finalis gl*, односно *in F*.

#### 4. Гешталтистичке интерпретације модела

Питања идентификације модела и начини њихове процесуалности у традиционалној играчко/музичкој пракси, већ дуго су предмет бројних етномузиколошких и етнокоролошких дискусија. Готово свим савременим расправама на ову тему је заједничка, експлицитно или имплицитно изражена, њихова базична интерпретација као имагинарних феномена, односно као апстракција које се обнављају у памћењу.

Полазиште да се музика и игра меморишу, преносе, али и опажају путем апстрактних кинетичких и музичких модела, налази своју потврду у достигнућима гешталт психологије. Фундаментално достигнуће ове гране психологије јесте да је универзална особина људске перцепције, а самим тим и меморије, економично опажање тоталитета (Šuvaković 2005: 245-246). Према овом полазишту, модели у игри и музици се третирају као својеврсни „гешталти“, односно као артикулисане целине у којима су сумиране све суштинске особине одређене играчко/музичке констелације.

У етнокорологији, колико је познато, могућности гешталтистичког интерпретирања кинетичких модела до сада уопште нису разматране. У

етномузикологији, међутим, разматрајући начине памћења и преношења традиционалних мелодија, базичне идеје гештALT психологије, још педесетих и шездесетих година XX века, примењују европски етномузиколози, најпре Џорџ Херцог (George Hercog) (према Adams 1976: 182), а потом и Јап Кунст (Jaap Kunst) (Hood 1971: 59). Почетком осамдесетих година XX века, амерички етномузиколог Чарлс Сигер (Charles Seeger) успоставља комплексан концепт музичких модела које означава као музички „начини“ (moods), те објашњавајући процесе њиховог преношења, такође посеже за достигнућима гештALT психологије (Seeger 1977: 78-79). У српској етномузикологији поменуте идеје први пут примењује Мирјана Закић двадесетак година касније (Закић 2006: 121-123).

Питања која нису до краја разјашњена и јасно артикулисана код већине истраживача па и у званичним дефиницијама модела,<sup>49</sup> везана су за природу односа између апстрактног модела и варијанте: да ли модел као апстрактна инваријанта претходи својим отелотворењима, дакле иманентно постоји у памћењу, или настаје као последица уопштавања заједничких особина типске групе мелодија или игара. Поједностављено речено: да ли модел ствара варијанту или већи број варијаната ствара модел?

Одговоре на ова питања не може дати етномузикологија, већ они спадају у домен експерименталне психологије, на шта још осамдесетих година XX века указује неколицина шведских научника са Института за музикологију у Упсали (Bengtsson, Tove and Thorsen 1972: 76). У оквиру етномузиколошких промишљања одговоре на ова комплексна питања треба тражити у подразумевајућем, динамичном, међузависном односу између модела и варијанте. Аналитичке конструкције истраживача требало би да одражавају природу поимања модела у игри и музици од стране самих извођача, а деликатно балансирање између његових емско-етских интерпретација представља један од круцијалних задатака савремене етномузикологије и етнокореологије.

---

<sup>49</sup> О томе сведочи једна од званичних дефиниција модела по којој је модел „свака човекова творевина, материјална или апстрактна, која има улогу слике на коју се из објекта (или скупа објеката) пресликава извештан број његових особина, односно коначан број његових елемената и однос између тих елемената.“ (*Rečnik književnih termina* 1986: 443).

## 5. Концепт интонационих модела

Према обухватном концепту руског научник Бориса Асафјева (Борис Асафџев), који је широј јавности обелодањен почетком седамдесетих година XX века, интонација се тумачи као „систем у памћењу зафиксираних тонских односа“ (Асафџев 1963: 198), чија процесуалност одражава ток људског мишљења. У складу са тим, одређени типови интонације могу бити тумачени као означитељи музичких епоха, конкретних стилова и музичких жанрова (Исто: 120). Према Асафјеву, основни фактори изградње интонације су: растојање, правац кретања у звучном пољу и фактор динамичког поретка (Исто: 199), а принцип сличности доминира над принципом контраста јер, у противном случају, памћење не би било у стању „кристализовати флукуацију процеса звучања“ (Исто: 298).

Овакво поимање интонације је прихваћено од стране појединих руских етномузиколога, у првом реду Изалија Земцовског који, у радовима писаним осамдесетих година XX века, примењује овај концепт на традиционалну музику, те специфицира постојање „интонационих поља“ у којима се „очувава већа или мања истоветност, тачније – еквивалентност свих мобилних звукова датог интонационог комплекса“ (Земцовский 1975: 43). Неколико деценија доцније, упркос снажним утицајима америчке антропологије музике, којима је неоспорно био изложен захваљујући свом дугогодишњем боравку у САД, овај познати руски научник, не само да не напушта, већ, напротив, поново истиче фундаменталност и виталност Асафјевовог концепта интонације, указујући на њену социјалну и културну условљеност (Zemtsovsky 1997: 189-192, 2006: 71-88).

У српској етномузикологији ове идеје најпре промовише Драгослав Девић (Девић 1986: 302 и Девић 1990: 94-104), а потом детаљније теоријски разрађују Мирјана Закић (Закић 2001а: 44-56), Сања Радиновић (Радиновић 2001: 34-43) и Данка Лајић-Михајловић (Лајић-Михајловић 2004: 57-58). За разлику од

Драгослава Девиха који, иако преузима основне идеје Изалија Земцовског, музички модел поистовећује са поједностављеним напевом песме, означавајући га као „мелодијски образац“ (МО), односно „мелодијски тип“ (МТ) (Девих 1986: 302), потоње три ауторке се у већој мери ослањају на изворне идеје Асафјева, те примењују концепт интонационих модела као апстрактних вредности, који је осмислила и први пут образложила Мирјана Закић почетком 2001. године (Закић 2001а: 44-56).

Изразита варијантност музичке компоненте банатских традиционалних плесова, нарочитово њихових аутохтоних форми, узроковала је потребу за јаснијим сагледавањем законитости у мелоритмичком обликовању, те проницање у начине идентификовања, памћења, преношења и опажања музичких целина. Примена теоријског концепта „интонационих модела као особених инваријаната које одражавају најуопштеније мелодијско кретање (мелодијску кривуљу) и суштину музичког ткива“ (Закић 2001б: 48), показала се као делотворно теоријско решење које је омогућило кретање кроз замршене звучне лавиринте традиционалне банатске музике за игру.

Идентификација основних карактеристика интонационих модела подразумева најпре текстуално, односно вербално дефинисање правилности мелоритмичког обликовања. Потом следи употреба графичких приказа као оперативних средстава која омогућавају визуелизацију физиономије појединачних интонационих модела и самим тим олакшавају њихово међусобно поређење.

Примена графичког представљања појединих музичких параметара има дугу традицију у етномузикологији. Као један од начина етномузиколошког нотирања и анализе музике, графичко приказивање се користи још почев од 1918. године (Adams 1976: 185-189).<sup>50</sup>

Иконичност дијаграмског представљања музичких модела је аналогна иконичности нотних записа, те се може поставити питање сврхе удвајања начина репрезентовања музичког материјала (коришћење нотног записа и графикона). Ове

---

<sup>50</sup> Разноврсна графичка приказивања музике у етномузикологији амерички етномузиколог Ментл Худ (Mentle Hood) обједињава изразом „Сигерово решење“ (Hood 1971: 95-101).



примедбе делимично имају смисла уколико би се појединачне мелодије представљале и нотама и графиконима. Предложен метод, међутим, подразумева два различита нивоа музичке процесуалности (појединачни и општи), који се на два различита начина визуелно представљају: нотни запис нам омогућава сагледавање изоловане музичке структуре (појединачна мелодија), док нам графички приказ интонационог модела омогућава сагледавање сумираних особина аналогичних<sup>51</sup> музичких структура (интонациони модели). Употреба графичког модуса у визуелизацији кинетичких модела, најзад, омогућава упоредно сагледавање модела у музици и игри и проницаће у начине њихове међусобне кореспонденције (Ракочевих 2007: 164-182). Графички приказ, као модус којим се на истоветан начин представљају различити феномени људског изражавања (музика и игра), добиће своје пуно оправдање тек на овом, завршном нивоу анализе традиционалних плесова.

## 6. Интерпетације модела у етнокорееологији и концепт кинеритмичко-просторних модела

Специфичности проучаваног кинетичког материјала и различита научно-културална позиционираност појединих етнокорееолога утицале су на одабир одређене методе структуралне анализе плеса,<sup>52</sup> а потом, у оквиру њихових примена, на донекле различите концептуализације играчких модела и мноштво блиских, али диферентних терминолошких решења.

Без обзира на коришћен метод анализе, оно што је заједничко у тумачењима кинетичких модела већине етнокорееолога јесте имплицитно или експлицитно изражено полазиште да се игра памти и преноси путем апстрактних модела. Дански

<sup>51</sup> Аналогичан – који је у складу са неким правилом, типом (Вујаклија 1976: 41).

<sup>52</sup> Поред представљеног система структурално-формалне анализе игара, у оквиру Студијске групе за етнокорееологију ICTMa, почев од 1990-их година (Giurchescu 2007: 8), промовише се и систем структуралне анализе формиран по узору на методе коришћене у лингвистици америчког етнокорееолога Едријен Кеплер, који је поменут у оквиру поглавља посвећеног играчко/музичким жанровима (Каерлер 2007: 53-102). Поједине методе структуралне сегментације покрета развијане су и независно од овог удружења. Овога пута поменимо нумеричку методу америчког математичара и етнокорееолога Роберта Либмана (Liebeman 1992).

етнокореолог Лизбет Торп је недвосмислено изразила ове ставове речима: „Једино кроз апстракцију је могуће извући разумљиве композиционе јединице из диферентног европског играчког материјала.“<sup>53</sup> Такође, без обзира на коришћену методологију, сви истраживачи предложене моделе најпре концептуализују вербалним путем, именујући их и описујући их речима. Потоњи поступци репрезентовања модела могу бити различити у зависности од начина сегментације игара. Овога пута сумираћемо идеје источноевропске школе, у првом реду због тога, што њена „музикоцентричност“ омогућава успостављање хомологија између играчких и музичких модела, те решења која ће бити предложена у оквиру овог рада треба схватити као изданак „кореолошког“ третмана играчког материјала.

Према овом приступу, који је, треба напоменути, настао на основу истраживања европске праксе, играчки модели се најчешће концептуализују кроз општи појам „тип игре“ (dance types), а типови игре се потом вербално дефинишу. Поједини истраживачи текстуалном опису додају инваријантни метроритмички образац (Giurgheanu and Bloland 1995: 173-231) или, у већем броју случајева, вербално дефинисане типове игре репрезентују путем записа појединачних игара који се третирају као својеврсне инваријанте.<sup>54</sup>

Сличан поступак су у српској етнокореологији примениле Даница и Љубица Јанковић још далеке 1949. године (Јанковић 1949: 45-53). Оне су основне типове српских народних игара поделиле на симетричане и несиметричне, а у оквиру њих, вербално дефинисале одређен број, може се рећи, подтипова, именујући их терминима преузетим из народне праксе. Овај поступак, готово педесет година касније преузима и модификује Оливера Васић (Васић 2002: 156-177). Вербални опис типова игара, означених и као играчки модели/обрасци, Оливера Васић допуњава картом њиховог распрострањања и кинетограмом инваријанте (Исто).

---

<sup>53</sup> “Only through abstraction is it possible to extract comprehensible compositional units from a differentiated European dance material” (Torp 1990: 14).

<sup>54</sup> Инваријантни записи типова игара могу бити начињени коришћењем лабанотације (нпр. Торп 1990, Part three: 18-88. и Koutchouba 1997: 123-181), или путем посебно осмишљених система записивања традиционалних игара (нпр. Илиева 2007: 85-179).

Млађи истраживачи, Весна Бајић и Здравко Ранисављевић су у оквиру својих студентских истраживања предложили и нумеричко означавање формалних типова, чију делотворност у типологизацији српских традиционалних игара тек треба вредновати (Ранисављевић 2004 и Бајић 2004).

Сви поменути начини концептуализације играчких модела завређују пажњу, јер одражавају напоре истраживача да се одређена играчка пракса систематично предочи и типологизује. У оквиру њих, текстуална метода је неизбежна и осведочено корисна. Међутим, типови игре су превише опште категорије које се најчешће не могу изједначити са апстрактним кинетичким предлошцима, јер је реч о два хијерархијски условљена нивоа моделовања игре. Апстрактни кинетички модели учествују у формирању типова игре, те се само у изузетним случајевима може поставити знак једнакости између њих. Аналитичка недоследност овог методолошког концепта огледа се и у поступку репрезентовања типова игре при чему се они изједначавају са инваријантним, појединачним извођењем, јер инваријантни записи најчешће нису прецизно артикулисани у смислу разграничавања структуралних нивоа, односно мешају се домени играчког обрасца и обрасца корака. Они су негде између појединачног и општег, а не одражавају адекватно ни једно ни друго. Најзад, типолошко разврставање традиционалног играчког материјала, иако корисно из етнокорееолошке перспективе, не омогућава упоредно сагледавање начина коришћења модела у музици и игри.

Према сазнањима из доступне литературе, из групе „корееолошких“ истраживача, само је неколицина научника у аналитичком сагледавању традиционалних игара разграничила типове игара од кинетичких модела који су њихов саставни део.

Мађарски етнокорееолози Ђерђ Мартин и Ерно Пешовар су још седамдесетих година XX века објавили неколико студија у којима су сукцесивно разрађивали начине систематизације мађарског играчког материјала према типовима игара (Martin and Pesovár 1961: 21-25 и Martin 1965 469—515) али, са друге стране, и према типовима играчких мотива, који заправо представљају својеврсне кинетичке моделе (Martin and Pesovár 1963: 265-331). У дефинисању

типова мађарских традиционалних игара, Мартин и Пешовар су користили вербалну методу, коју су приликом разврставања играчких мотива допунили осмишљавањем тзв. индекса мотива, односно нумеричке ознаке врсте корака (Исто: 299-300) и коришћењем сведених кинетограма (Исто: 312-325).

Тридесетак година доцније, разматрајући кружне играчке образце ланчано повезаних играча у Европи, Лизбет Торп издваја, као њихове базичне компоненте, „две основне категорије образаца корака“ (Торп 1990: 69-70). То су: образац А, означен још и генеричким термином „путујући кораци“ (“traveling steps”) и образац В, који се састоји из комбинације „путујућих корака“ и „оклевајућег корака“ (“hesitation step”). Према Торповој, ови обрасци функционишу као независне структуралне јединице. Јављају се самостално или њиховом модификацијом настаје неколико различитих образаца корака који функционишу као модели у процесуирању европских кружних игара ланчано повезаних играча. У функцији њихове лакше идентификације и међусобне компарације, Торпова користи сведене кинетограме који приказују „скелет“ инваријантног обрасца (Торп 1990, Part three: 7-88).

Норвежанин Егил Бака (Egil Bakka) користећи искључиво текстуалну методу, концепту „играчких парадигми“ (dance paradigms) (Bakka 2005: 72-80), придружује хијерархијски постављен систем играчког моделовања, који укључује нивое играчког концепта (dance concepts), играчког типа (dance type) и појединачног извођења (performance) (Bakka 2007: 103-112). Играчке парадигме Егил Бака дефинише као „скуп основних конститутивних конвенција за организацију одређене врсте играња“ (2005: 74) и указује на то да њихово језгро сачињава један или више играчких архетипова постојаних у времену и простору (2005: 75). Појам играчких парадигми је позициониран између играчких типова као конкретнијих категорија „специфичног вокабулара и граматике“ (2007: 104) и крајње широко схваћеног играчког концепта, који одражава „збир моторних способности, знања и разумевања“ одређене играчке праксе (Исто).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Егил Бака дефинише појам „играчки концепти“ речима: „Играчки концепт је збир моторних способности, знања и разумевања, који омогућава играчу да изведе појединачну игру према

Иако све изложене теоријске поставке успешно концептуализују кинетичке моделе разматраног играчког материјала, оне, с обзиром на своју „корецентричност“, не отварају путеве за компарацију са моделима њихове „музичке пратње“.

Етнокоролошка модификација теоријског концепта интонационих модела, која ће бити примењена у овом раду, подразумева концептуализацију кинеритмичко-просторних модела у традиционалним играма као, употребимо формулацију Мирјане Закић, „иманентних, суштаствених и апстрактних инваријантних вредности“ (Закић 2006: 119). Њихова апстрактна природа условљава њихово најпре текстуално дефинисање, односно сведено вербално исказивање сумарних особина основних ритмичко-просторних образаца покрета, у нашем случају корака. Примена графичког модуса омогућава визуелизацију кинеритмичко-просторних модела и њихових варијантних отелотворавања, те олакшава њихово међусобно поређење, као што омогућава и поређење са моделима мелодијског обликовања, односно са интонационим моделима.

## 7. Упоредна анализа играчких и музичких параметара

Упркос постојању свести о нераскидивом синкретичком јединству музике и игре у плесу, у науци се ова два облика људског изражавања најчешће проучавају одвојено: етномузикологија је посвећена музичким, а етнокорологија кинетичким системима. Поједина истраживања односа између музике и игре, спороведена првенствено од стране етнокоролога,<sup>56</sup> до сада нису изнедрила обухватније научно релевантне закључке, већ су пре остала на нивоу размишљања или понуђених

---

нормама које владају у колективу.“ У оригиналу ова дефиниција гласи: “A dance concept is the sum of motor ability, knowledge and understanding which enable a dancer to carry out a particular dance in accordance with the norms of the group” (Bakka 2007: 104)

<sup>56</sup> Захваљујући методолошки осмишљеним поступцима структуралне анализе игре, базираним на аналитичком апарату који је преузет из науке о музичким облицима, у упоредној анализи музичких и играчких система најдаље су одмакли мађарски етнокоролози (Felfoldi 1995: 189-195).

перспектива за будуће аналитичке подухвате.<sup>57</sup> У српској научној пракси, упркос појединим покушајима у оквиру рада на предмету етнокореологија Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, под стручним менторством др Оливере Васић, такође нису постигнути значајнији резултати у овом сегменту етнокореолошких истраживања. Разлог за то је чињеница да до сада у свету, изузимајући донекле мађарску етнокореологију,<sup>58</sup> није постављен обухватан систем структуралне анализе који би се истовремено, на хомологан начин могао применити и на игру и на музику, укључујући све градивне параметре посматраних система.

Упоредна анализа музичких и играчких структура осмишљена 2007. године (Ракочевић и Ранисављевић 2007: 17-29), показала се као један од могућих начина у компаративном сагледавању музичке и играчке компоненте појединачних традиционалних плесова (Исто: 22-27).<sup>59</sup> Ради лакшег праћења и разумевања редоследа аналитичких поступака који ће бити примењени у овом раду, неопходно је поново изложити основне постулате ове методе.

Према овој методолошкој поставци, предмет компаративне анализе требало би да буду првенствено кинетограми и нотни записи учињени на основу интегралних снимака игре и музике. Записи начињени на основу њихових одвојених извођења (кинетограми у чији састав не улази транскрипција музике и музички записи који не укључују игру), најчешће су непрецизни, односно непотпуни, те због тога неадекватни у анализи која би требало да понуди одговоре на питања о фундаменталним односима између покрета и звука током играња. Међутим, како је основна идеја приликом осмишљавања овог аналитичког поступка била у стварању „модуса који проналазимо да би смо на хомоген начин

---

<sup>57</sup> Иако су односу између музике и игре већ годинама посвећени поједини скупови Етнокореолошке секције ICTM-а ова тема и даље остаје једно од најинтригантнијих, отворених поља у етнокореолошким истраживањима (Giurchescu and Topr 1995: 143-148).

<sup>58</sup> У мађарској етнокореологији је истраживање односа између музике и игре базирано на упоредној анализи њихових „темпорално-метричко-ритмичких“ и морфолошких одлика, при чему су остали параметри донекле занемарени (Felfoldi 1995: 190).

<sup>59</sup> Треба поменути и низ студентских семинарских радова у којима је делотворно примењен поменути поступак упоредне анализе музике и игре на различитим примерима традиционалних плесова забележених у Банату (Живчић 2008: 1-24; Лаловић 2008: 1-25; Миљковић 2008: 1-27 и Радуловић 2008: 1-28).

могли именовати различите ствари“ (Еко 1973: 56),<sup>60</sup> постављена је могућност и за његову ширу примену – у упоредним анализама изолованих играчких или музичких извођења, као непосредних репрезентата играчке, односно музичке праксе посматране играчко/музичке културе. Другим речима, појединачна извођења игре и/или музике, без обзира на то да ли су забележена у изолованом или интегралном облику, чине дефинисане синтаксичке целине са унутрашњим специфичностима синтагматског структурисања, које се третирају као основни и почетни предмет анализе и које се међусобно могу поредити.

Неопходно је напоменути и то да је понуђеним системом упоредне анализе музике и игре учињен покушај да се превазиђу разлике у непосредним физичким манифестацијама ова два, у основи ипак различита феномена људског изражавања. Структуралне јединице игре, односно музике, а унутар њих сви појединачни играчки и музички параметри, постављени су тако да се међу њима могу повући аналогије. Те аналогије ипак нису и не могу бити апсолутне. Задатак сваког структуралног метода је да омогући разумевање функционисања различитих система и њихово представљање кроз паралелне низове, чији редослед може бити променљив (Исто: 272, 285). Његова сврха је у основи оперативне природе, а крајњи циљ постављање генералних закључака у вези са природом посматраних феномена.

Непосредна примена упоредне анализе играчких и музичких структура подразумева компаративно разматрање играчких и музичких параметара на два нивоа: општем и посебном.

Најуопштенија анализа игре подразумева дефинисање кинетичког деловања појединих делова тела, а најопштија анализа музике која се изводи уз одређену кинетичку констелацију јесте регистровање да ли је у питању вокално, инструментално (врста инструмента) или вокално-инструментално извођење.

Аналогно општој просторној димензији игре (представљеној кроз појединачне параметре: формација, држање и путање кретања играча), уочава се, даље, начин организовања извођача музике уз игру у односу на физички, али и

---

<sup>60</sup> У овом случају игру и музику.

звучни простор: физички подразумева регистровање свих запажања у вези са „телом које свира/пева у простору“ (формација свирача/певача и њихово евентуално кретање у току извођења) и његовом локацијом (унутар или покрај играчке формације, на позорници, потом распоред извођача у ансамблу или оркестру итд).<sup>61</sup> Анализа окупираног звучног простора подразумева уочавање тога да ли се музика за игру изводи соло или у групи (група певача/ансамбл), односно да ли је у питању једногласно или вишегласно (тип вишегласја) извођење.

На овом општем нивоу аналитичког приступа музици и игри, сегментација њихове временске појавности је идентична. Она подразумева уочавање основне ритмичке пулсације (слободан или дистрибутиван ритам), а потом, у дистрибутивним системима регистровање врсте метричке организације (дводел, тродел, аксак).

Овај општи ниво упоредне анализе игре и музике,<sup>62</sup> може бити представљен следећом схемом:

**ИГРА:  
КИНЕТИКА – ПРОСТОР – ВРЕМЕ**

**Кинетика:**

– групе покрета одређеног дела тела  
(покрети ногу, покрети руку, покрети  
горњег дела тела, покрети бокова  
и покрети главом)

**Простор:**

– локација играча  
– формација играча  
(коло, паровна игра, тројке итд)  
– држање  
– путање кретања

**МУЗИКА:  
ЗВУК – ПРОСТОР – ВРЕМЕ**

**Звук:**

– вокално,  
– инструментално  
– вокално-инструментално извођење

**Простор:**

– локација свирача  
– формација свирача/певача  
(соло, група певача, ансамбл итд)  
– начин интерпретације  
(једногласје, вишегласје)

---

<sup>61</sup> Ако се игра изводи уз песму коју певају играчи током играња, онда се телесна манифестација просторне димензије музике подудара са телесном манифестацијом просторне димензије игре.

<sup>62</sup> Иако предочени упоредно, предложени нивои аналитичке сегментације игре и музике, нису и, као што је већ напоменуто, не могу бити у потпуности хомологни. Треба их схватити као оперативне предлошке који омогућавају паралелено аналитичко сагледавање физичко-акустичких манифестација извођења игре и музике за игру.



**Време:**

– ритам  
– метар

**Време:**

– ритам  
– метар

Следећи ниво у упоредној анализи музике и игре би чинило издвајање образаца покрета (у случају плесне праксе Баната то су обрасци корака), односно издвајање мелоритмичких образаца кроз које се, путем кинетограма, односно нотног записа, појединачна играчко-музичка нумера непосредно идентификује. Структуре образаца корака и мелоритмичких образаца представљене су, доследно холистичком приступу у интерпретацији структурисаних система, а аналогно претходном аналитичком нивоу, кроз тројне моделе: корак-простор-време, односно мелодија-простор-време.

У проучавању мелодије, слично усредсређењу на почетну позицију и положај тела у анализи покрета, најпре се усмеравамо на дефинисање звучног регистра, а потом, у вези са инструменталним извођењем музике, на коришћену апликатуру.<sup>63</sup> Аналогно анализи корака и гести у обрасцу корака, приликом сегментације мелодије пажња се усмерава на дефинисање целокупног употребног тонског низа, кога чине тонови мелодијског костура и орнаменти. Упоређивање евентуалног динамичког нијансирања корака и мелодије, као и њихове артикулације, представља следећи сегмент анализе.

Усмеравање пажње на просторну компоненту у мелоритмичком обрасцу омогућава дефинисање мелодијског кретања (силазна, узлазна, таласаста, осцилаторна мелодика итд), а у обрасцу корака одређење извођења сваког појединачног корака, али и низа корака (напред, назад, у месту, косо, бочно). У овом сегменту анализе требало би регистровати и присуство, или одсуство симетрије у посматраним обрасцима.

Временске димензије обрасца корака и мелоритмичког обрасца се непосредно конкретизују путем упоредне анализе метроритмичких образаца,

<sup>63</sup> Апликатура може бити од пресудног значаја у максималном искоришћењу потенцијалних звучних могућности појединих инструмената, нарочито гајди (Лајић-Михајловић 2001: 79-84).

могућег агогичког нијансирања и одређења брзине извођења корака, односно мелодије.

Сегментација структура образаца корака и мелоритмичких образаца може бити илустрована кроз паралелне, мада не и у потпуности хомологне низове:

**ОБРАЗАЦ КОРАКА:  
КОРАК– ПРОСТОР – ВРЕМЕ**

**Кораци:**

- почетна позиција и положај тела
- врста и дужина корака, гесте
- артикулација
- динамика

**Простор:**

- правац кретања

**Време:**

- метроритмички обрасци
- темпо
- агогика

**МЕЛОРИТМИЧКИ ОБРАСЦИ:  
МЕЛОДИЈА – ПРОСТОР – ВРЕМЕ**

**Мелодија:**

- регистар, апликатура
- тонови мелодијског костура, орнаменти
- артикулација
- динамика

**Простор:**

- мелодијско кретање

**Време:**

- метроритмички обрасци
- темпо
- агогика

Као што је напоменуто, кинеритмичко-просторни и интонациони модели се дефинишу најпре речима, односно текстуалним путем. Због тога је њихово упоредно сагледавање могуће једино путем њиховог аналогног графичког приказивања. Упоређивање визуелних, односно графичких приказа сумарних особина кинеритмичко-просторног и мелодијског обликовања појединих банатских плесова, функционише као, цитирајмо поново Умерта Ека, „модус који проналазимо да би смо на хомоген начин могли именовати различите ствари“ (Еко 1973: 56).

Морфолошка анализа игре и музике подразумева упоредну анализу хијерархијски уређених формалних јединица игре, односно музике. Према означавању формалних јединица игре осмишљеном у оквиру састанака Радне групе ICTMa (IFMC Folk Dance Study Group: 115-135), фразе се означавају великим словима абецедe, док се делови означавају римским бројевима или угластим заградама. Овај начин означавања ће бити модификован ради подударања са начином означавања у српској етномузиколошкој и музичко-теоретској пракси, а у

сврху спровођења упоредне анализе форме игре и музике, те спознавања правилности у начинима њиховог формалног конституисања. Модификација ће се састојати у томе, што ће делови игре бити означени великим словима абецедне, аналогно означавању музичких делова. Потом, играчке фразе ће бити означене прецртаним великим словима абецедне, што ће бити примењено и приликом означавања музичких фраза. На сличан начин ће бити маркирани и играчки и музички мотиви – малим словима абецедне, односно играчки и музички субмотиви – прецртаним малим словима абецедне.

Укратко, хијерархијски уређене формалне јединице игре, односно музике, са измењеним начином њиховог означавања, подразумева следећи низ: елемент ( $\alpha, \beta, \gamma, \delta \dots$ ), субмотив (**a, b, c, d**...), мотив, (a, b, c, d...), фраза, (**A, B, C**...), део (A, B, C...) и макроформа (плес у целини).

## 8. Контекстуализовање играчких/музичких структура

Разматрање музике и њеног културног контекста, односно реверзибилних односа између музике и целокупног културног система који је окружује, као што је већ истакнуто, представља окосницу антрополошки оријентисане етномузикологије. Иако се објављивање књиге Алана Мериема „Антропологија музике“ почетком седамдесетих година XX века генерално означава као преломни тренутак озваничавања уплива антропологије у тада већ самосталну и независну научно-истраживачку дисциплину – етномузикологију (Lichtenhahn 2002),<sup>64</sup> проучавање односа између музике и културе, музичког и „ванмузичког“, чинило је, истина у мањој мери, предмет интересовања истраживача и много раније, како у Европи, тако и у САД. Традиционална музика, означавана још као „музички фолклор“, од самог настанка ове науке пре више од стотину година до данас, схватана је као интергални део културе. Како то Мирјана Закић формулише,

<sup>64</sup> Термин етномузикологија је, као што је познато, први пут употребио Јап Кунст 1950. године у поднаслову књиге “Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities” (Pegg 2001: 367).

„...узајамни однос музике и културе сматран је, међутим, често а priori подразумевajuћим и саморазумљивим, до мере која је потпуно запостављала потребу за научним тумачењем начина и степена кореспонденције музичког и ванмузичког“ (Закић 2008: 218). Поред тога, у етномузиколошким истраживањима нарочито крајем XX века, може се уочити оштра поларизација на „текстуални“ или „контекстуални“ приступ. Успостављање баланса у проучавањима текста и контекста, односно превазилажење „две аналитичке крајности“, како је поларизацију етномузиколошких истраживања означила Ива Ненић (Ненић 2006: 283), представља, стога, један од круцијалних задатака савремене етномузикологије. Сумирана образложења оваквог става неколицине истакнутих европских и америчких аутора разматрана су већ више пута у бројним етномузиколошким прилозима (на пример Nettl 1992: 386-388, Lichtenhahn 2002; Закић 2006: 86-92; Ненић 2006: 285-288). Слична размишљања присутна су, са друге стране, и у радовима руских етномузиколога, код којих базичан коцепт музичких жанрова, као културно-историјских категорија, подразумева и културно-историјску димензију етномузиколошких проучавања (на пример Мациевский 1980: 159-185; 1987: 6-38, 2002: 28; Земцовский 2006: 50-61).

Превазилажење дистинкција између базичних усмерења на „плесни текст“ или „плесни контекст“, која су узроковала два одвојена приступа у проучавањима традиционалних плесова – „антрополошки“ (амерички) и „кореолошки“ (европски) приступ,<sup>65</sup> последњих деценија постаје императив и савремене етнокореологије. У многим текстовима упорно се инсистира на томе да значење плеса у традиционалним културама света може бити различито, али да би смо га разумели и самим тим остварили смисао нашег истраживачког задатка, морамо разумети културу и естетске критеријуме друштва у коме су различити облици и „структуре“ плеса настали (на пример Рогачевская 1980: 119-130; Spencer, 1985: 7-38; Hanna 1992: 315-326; Giurchescu 2001: 109-121; Kaeppler, 2001: 49-63).

---

<sup>65</sup> Неколико радова у једном од годишњака ICTMa посвећено је разматрању преовлађујућих приступа у америчкој и европској етнокореологији (Giurchescu and Torp 1991: 1-10; Kaeppler 1991: 11-23).

Иако је базични предмет овог рада усмерен на упоредну анализу играчких и музичких структура традиционалних плесова Баната и разматрање начина њиховог формалног уобличавања, тек контекстуализација, односно истраживање њиховог значења „у култури“, односно „као културе“,<sup>66</sup> може омогућити њихово холистичко сагледавање и пуно разумевање у одређеном периоду културне историје овог простора. Могућностима тумачења односа између играчких и музичких структура као социјално детерминисаних феномена и, са друге стране, могућностима њихових тумачења као конститутивног дела културе, биће посвећен завршетак ове студије, односно поглавље под називом „завршна разматрања“. Ово поглавље, уз поглавље посвећено дескрипцији плесних прилика на овом подручју, требало би да омогући потпуније сагледавање целокупне сеоске културе банатских Срба током прошлог века. Питања о начинима контекстуализације играчко/музичких структура, која ће бити постављена у завршном сегменту овог рада, ипак треба схватити као антиципацију мојих будућих етнокориолошко/етномузиколошких истраживања.

\*

Ради лакшег разумевања предложеног вишеслојног аналитичког метода који ће бити примењен у централном делу овог рада, чини се делотворним резимирати след изложених поступака који подразумева неколико хијерархијски постављених сегмената етнокореолошке/етномузиколошке структуралне анализе.

Први ниво аналитичког промишљања, представља утврђивање основних одлика појединачних игара, односно музичких нумера, при чему се сви расположиви кинетограми и нотни записи, начињени на основу интегралног, али и изолованог извођења игре и/или музике, третирају као синтаксичке целине са унутрашњим специфичностима синтагматског структурисања. Утврђивањем степена сличности између изолованих играчких и музичких параметара (на пример, формација, путања кретања или врсте корака у игри и, са друге стране, тонских и

<sup>66</sup> Синтагме „музика у култури“, односно „музика као култура“ (“music in culture” и “music as culture”), које означавају различите концепте антрополошких тумачења музике, осмислио је Алан Мериам током седамдесетих и осамдесетих година XX века (Merriam 1964: 3-16; Nettl 1983: 131-132).

метроритмичких низова у музици), могу се детерминисати генералне играчке, односно музичке одлике појединачних банатских плесова (*великог кола, малог кола, мађарца, логовца, мајсторског кола* итд).

Препознавање општих играчких и музичких закономерности појединачних плесова омогућава наредни корак у аналитичко-теоретском разматрању – усредсређење на идентификацију основних кинеритмичко-просторних и интонационих модела, а потом и њихово међусобно поређење. Као што ће бити образложено током излагања, управо су кинеритмичко-просторни и интонациони модели кључни за емско-етску идентификацију појединачних банатских плесова. Укратко, уколико се појединачно играчко/музичко извођење третира као синтагматски, појединачни плесови (нпр. *велико коло* или *мађарац*) као парадигматски, а интонациони и кинеритмичко-просторни модели опет као синтагматски низови, могуће је да се процес изналажења кинетичких и музичких модела, који представља суштински сегмент предложене анализе, предочи кроз сведен шематски поредак: синтагма – парадигма – синтагма.<sup>67</sup>

Наредни корак у аналитичком промишљању подразумева упоредну анализу играчких и музичких нумера истог (под)жанра. Појединачни плесни (под)жанрови, такође, представљају особене парадигматске низове, али сада на вишем нивоу и, као такви, сублимирају основне карактеристике одређених периода банатске плесне праксе током XX века.

У завршном поглављу биће разматране неке од могућности тумачења појединих сегмената играчко/музичких структура банатских плесова, а потом и плесних жанрова, као социјално условљених, променљивих феномена.

Иако сви изложени нивои сегментације и анализе подразумевају етску интерпретацију посматраног плесног материјала, неопходно је поново нагласити да је диференцирање банатских појединачних плесова и плесних (под)жанрова начињено према тумачењима самих Банаћана, чиме је успостављена неопходна

---

<sup>67</sup> Идеја да се део примењеног аналитичког поступка објасни путем коришћења појединих семиотичких појмова и термина преузета је од Мирјане Закић (Закић 2006: 127-128), због тога што једноставно и непосредно осликава процедуралност примењене анализе.

равнотежа између самодовољног, академског „сецирања“ традиционалних плесова и њихове „народске“ идентификације.

## I. ПРИЛИКЕ ЗА ПЛЕС СРБА У БАНАТУ

### 1. Време

Структурисање временске компоненте прилика за плес се може пратити на неколико упоредних нивоа који се међусобно прожимају и допуњавају. Ови ниви се могу систематизовати у оквиру два генерална начина друштвене организације времена: на „макро“ и „микро“ плану.

Организација времена на макро плану подразумева интервале времена у оквиру календарске године и живота појединца. Годишњи циклус обредно-обичајних радњи је у сеоским, аграрно-сточарским заједницама уобличен у зависности од природне смене годишњих доба: његов почетак се везује за означавање краја зиме, односно буђење природе, а завршетак за обележавање краја аграрне године. Током овог периода, појединачни временски сегменти одређени су календарски утврђеним следом поглавито хришћанских празника. На територији Војводине, односно Баната християнизација обредно-обичајне праксе је била веома изражена, с обзиром на велики утицај црквених власти на организацију друштвеног живота још почев од друге половине XVIII века (Поповић 1959б и 1959ц; Марковић 1988: 15), па све до успостављања социјалистичког режима после Другог светског рата. Због тога су готово све обичајне радње, а самим тим и оне које су могле функционисати као плесне прилике, везане за хришћанске празнике.<sup>68</sup>

Празновање Божићних обичаја, којима је званично започињала календарска година се, упркос сложености и важности коју је Божић имао у традиционалној сеоској култури Баната (Босић 1996: 39-41), не може означити као значајна плесна

---

<sup>68</sup> Утицај Цркве на организацију друштвеног живота Војводине и Баната је био континуиран у периоду од готово два века, а при томе веома снажан и комплексан, подразумевао је непосредне и посредне утицаје на појединачне сегменте социјалног живота (Ракочевић 2002: 68-71).



прилика. Подаци о плесању током појединих тренутака Божићних празника су у литератури спорадични,<sup>69</sup> а у оквиру теренских истраживања нису забележени.

У оквиру бројних и разноврсних обредних поворки,<sup>70</sup> које се у многим банатским селима организују и данас (Ракочевић 2002: 19-24), а које су опходиле села најчешће у току Бадње вечери, током XX века није практиковано извођење посебних обредних плесова. Међутим, Даница и Љубица Јанковић бележе да се, после обављених магијско-ритуалних радњи, у кући домаћина који би примио коринђаше, могло и „заиграти“, односно плесати (Јанковић 1949: 119; 1957: 23). Иако сестре Јанковић овај податак везују за „Панчево и ближу околину“ (Исто), може се претпоставити да се извођење „забавног“ плесног репертоара након обављања званичних магијско-ритуалних радњи обредних поворки, могло јавити и у другим срединама. Томе у прилог иду и наводи Ласла Фелфелдија да је у Поморишју све до тридесетих година XX века био жив обичај да уочи Божића, на Бадње вече, омладина плеше у црквеној порти око ватре (Фелфелди 2003: 54).

Обичаји „дочекивања“ и „испраћања“ Божића,<sup>71</sup> били су практиковани од стране читаве заједнице у веселом, празничном расположењу (Путник 1991: 19). Сестре Јанковић и Ласло Фелфелди наводе да се посебно приликом испраћања Божића могло и плесати (Јанковић 1949: 119; Јанковић 1957: 23; Фелфелди 2003: 54). Ласло Фелфелди чак напомиње да се у оваквим приликама, у селу Деска, највише изводило *мало коло* „сат, до сат и по времена“ и да је „у средини кола била ватра, коју су, забаве ради, редом прескакали“ (Фелфелди 2003: 54). Мађарски етнокореолог такође наводи усамљен податак да се у Сиригу могло плесати и око упаљеног „божићног пања“, односно бадњака приликом дочекивања Божића (Исто: 55).

---

<sup>69</sup> Важно је напоменути да су у граду Арад у Поморишју све до првих деценија XX века очувана жива сећања на плесове и бројне имитативне гестове који су се на овом подручју изводили у току коледарског опхода све до 1877. године (видети више у Фелфелди 2003: 37-38; Дејанац 2009).

<sup>70</sup> То су поворке забележене под називима „певачи“, „коринђаше“, „вертеп“ или „звезда“ и „клоцалица“ (Босић 1996: 106), као и *мачкаре* (Јанковић 1949: 119; Ракочевић 2002: 19).

<sup>71</sup> „Дочекивањем Божића“ се назива тренутак доношења колективно исеченог бадњака, у селима у црквену порту, а у градовима на главни градски трг (Путник 1991: 19). „Праћење“ или „вијање Божића“ је обичај који се практикује другог или трећег дана овог празника у оквиру кога се организују трке коња и поворке момака на коњима којима се симболично „испраћа“ Божић из села (Босић 1996: 153-160).

Поред наведених појединачних плесних догађаја, Ласло Фелфелди је забележио и сведочанство о извођењу плеса *туркаша* уз гајде, који се у кругу Срба из Батање и Чанада који су живели у непосредном окружењу Румуна, практиковао на Туциндан до тридесетих година XX века (Фелфелди 2003: 32).

У време Беле недеље читавих седам дана се у Банату и данас организују маскарне поворке познате од називима *машкаре*, *мачкаре*, *лорфе*, *фашанке*, *фашанге* (Зечевић 1978: 107-111; Босић 1996: 191-200; Марјановић 2008: 132-144). У оквиру овог разузданог обреда за плодност у коме се назире многи елементи фолклорног театра нису, ни у литератури, ни у теренским истраживањима забележена посебна сведочанства о извођењу традиционалних плесова. То не значи, међутим, да се овом приликом, као и поводом Божићних опхода, после обављања званичног дела ритуала, није могло плесати у кућама домаћина који су примили маскиране учеснике (Марјановић 1979: 247-251), већ да период *фашанки*, иако бременит извођењем разноврсних фолклорно-театарских игара, односно сценских приказа маскираних учесника, за саме Банаћане не представља посебну плесну прилику.

Иако није прецизно означено у ком сегменту вишенедељног периода месојеђа, може се претпоставити да су се поворке *коледа*, о којима спорадична сведочанства бележи етнолог Јован Ердељановић почетком XX века (Босић 1996: 107),<sup>72</sup> изводиле најинтензивније у време Беле недеље. Овај реномирани етнолог, према подацима из села Ватин и Велико Средиште, бележи: „У месовеђе је и овде био одавно обичај коледо. Сад га и стари људи једва памте: играли су игру коледо и уз то певали“ (Босић 1996: 107). Упркос вероватноћи да је под термином „игре коледо“ Јован Ердељановић подразумевао опход и фолклорно-театарске активности маскираних полазника, ова сведочанства упућују и на могућност

---

<sup>72</sup> Овај обичај је био распрострањен током XVIII и XIX века. О „обичају коледовања“ у Банату током друге половине XVIII века, податке оставља Доситеј Обрадовић (Босић 1996: 106): „Игре коледо добро памтим у Банату: обичавале су се по Божићу чрез све месовеђе: млади момци чудно би се некако поизобличили и вооружали ишлиби од љ куће и пљали играјући и скачући. Колеђјани, Коледо! Вичите, браћо, Коледо! Скачите, момци, Коледо, под љ пихуйте, Коледо! и прочая“ (Исто).

некадашњег постојања ритуалних плесова у оквиру обредних поворки у Белој недељи, на шта у овом тренутку не можемо дати поуздан одговор.

На Покладе, којима се завршавала ова разуздана седмица, у многим селима Доњег Баната,<sup>73</sup> изводила се обредна игра старих жена, позната под називом *оро баба*. О извођењу овог обредног плеса, који се, према теренским истраживањима, практикује у селима Врачев Гај и Крушчица и данас, има доста помена у литератури (на пример Филиповић 1958: 302-303; Босић 1996: 205-207; Литвиновић 1999а: 264-265). Временска компонента његовог извођења у оквиру годишњег циклуса обредно-обичајних радњи, која представља и суштински фактор његове обредне идентификације, подразумева сâм дан Поклада као граничника између периода месојеђа и наступајућег поста. После обављеног ритуалног плеса, овом приликом се обично у црквеној порти и данас организује краћа игранка у оквиру које се изводе уобичајени плесови из традиционалног репертоара.

Иако се период седмонедељног Ускршњег поста означавао у традиционалној сеоској пракси као време у коме је плесање уз инструменталну пратњу табуисано (Босић 1996: 209; Путник 1991: 20), овај период годишњег циклуса обредно-обичајних радњи се у банатској пракси може означити као значајна плесна прилика. Готово сваког дана, а нарочито недељом и празницима, млади су се окупљали и одлазили на неку утрину ван села, што се називало различитим изразима од којих су најчешћи „шеталице“, „бубалице“ и „идемо у цвеће“ (Босић 1996: 210; Путник 1991: 20). И у литератури и у оквиру теренских истраживања, забележена су бројна сведочења о томе да су се у овим приликама све до периода након Другог светског рата, изводиле многе архаичне игре уз песму, о чему ће више речи бити касније. Да је период Великог поста упркос бројним ограничењима које је наметала православна Црква (Босић 1996: 209), прихватан као период у коме се ипак могло плесати, сведоче и напомене сестара Јанковић да су се у време поста одржавале игранке, нарочито у кафанама (Јанковић 1949: 111).

---

<sup>73</sup> У највећој мери карактеристична за Банатске Хере, „оро баба“ се могло изводити и ван тзв. херских граница, у Иланци и Дубовцу (Литвиновић 1999а: 264). У најновијим теренским истраживањима, сведочанства о „ору баба“ забележена су и на територији средњег Баната, у селу Бока.

Појединачном, мада не изразитом плесном приликом, може се означити и обичај познат под називом *ревена* (Босић 1996: 214). Карактеристичан првенствено за села из околине Кикинде и северног Баната, овај обичај је некада био веома распрострањен, а данас се, према теренским истраживањима, практикује у селима Кумане и Тараш. Етнографске карактеристике овог *женског бекријскиг дана*, како обичај *ревена* називају сестре Јанковић (Јанковић 1949: 111), већ су више пута биле предмет етнолошких истраживања (на пример Малешевић 1996: 142-146; Босић 1996: 214-218). У бурном весељу, обавезно уз свирца, јединог присутног мушкарца,<sup>74</sup> поред бројних, изразито ласцивних фолклорно-театарских радњи, жене су певале и, ређе, с обзиром на скученост просторија у којима се *ревена* одржавала, плесале. Традиционални плесови, у првом реду *мало коло* и *мађарац*, могли су, зависно од расположења жена, бити саставни део ове светковине. Латентна функција свих акционаланих сегмента овог обичаја, а самим тим музике и плеса, као и у оквиру свих осталих покладних обичаја је ритуалне, магијско-имитативне природе, чији је крајњи циљ остварење берићета у наредној години.

Опход *лазарица* на простору целог Баната, још од првих деценија XX века, у потпуности преузимају Циганке (Босић 1996: 236).<sup>75</sup> Упркос одређеним специфичностима обредног плеса који је, уз песму, пред сваком кућом понављан (Литвиновић 1999а: 265), празник Лазарева субота се, стога, не може означити као плесна прилика Срба у Банату у овом периоду његове културне историје. С обзиром на недостатак података из ранијих периода, етнографске посебности *лазаричког* опхода Српкиња у Банату, као и етнокоролошке одлике њиховог плеса, остају у домену непознатог.

За разлику од *лазаричког*, чије извођење су у XX веку преузеле Ромкиње, *краљички* опход је из српске обредно-обичајне праксе Баната, потпуно нестао још крајем XIX века (Босић 1996: 324). Помени о постојању опхода *краљица* на читавој територији Баната током XVIII (Босић 1996: 325) и XIX века су бројни (Филиповић

---

<sup>74</sup> У прошлости су то најчешће били гајдаши, потом хармоникаши, а 2008. године у селу Тараш снимљено је извођење *ревене* уз мањи инструментални састав (хармоника и бас).

<sup>75</sup> Ласло Фелфелди бележи да су у околини Сегедина пре Првог светског рата и „српске девојке ишле да честитају Лазара, с венцем од цвећа на глави“ (Фелфледи 2003: 51).

1958: 311; Босић 1996: 325, 326), али нису забележене никакве етнографске одлике овог обреда.<sup>76</sup> Без обзира на то, *краљички* обред у традиционалној сеоској пракси Срба у Банату током XX века, а због тога што је у то време већ био потпуно искорењен, није функционисао ни као потенцијална прилика за извођење ритуалног плеса.

Плесном приликом се, међутим, у периоду непосредно после Ускрса, према наводима Добривоја Путника, може означити „побусани понедељак“, када се после обављеног обичаја *кумачења* плесало крај реке или бунара (Путник 1991: 20).<sup>77</sup> Важно је напоменути, ипак, да овај податак није забележен код других аутора, нити у теренским истраживањима Баната.

Иако извођење *додолског* обреда није везано за одређени датум, нити хришћански празник, његово практиковање у летњем делу године је утицало на његово сврставање у годишњи циклус обредно-обичајних радњи, што представља уобичајен поступак у српској етнографији (на пример Босић 1996: 342-345). За разлику од навода Миле Босић, која истиче да су опходе *додола* готово на целој територији Војводине преузеле Ромкиње још крајем XIX века (Босић 1996: 342), Ласло Фелфелди бележи да се овај обичај са „српским актерима“ у селу Деска одржао све до краја треће деценије XX века (Фелфелди 2003: 51). У оквиру теренских истраживања, забележена су, такође, бројна сведочанства о томе да су овај обичај током XX века, све до пре неколико деценија када је сасвим ишчилио из традиционалне праксе, изводиле и Српкиње, али без посебних назнака о кореолошким одликама *додолског* плеса.

Готово сви поменути обреди годишењг циклуса су у традиционалној сеоској заједници могли функционисати као самосвојне плесне прилике почетком XX века. У оквиру њих, сачувале су се многе магијске радње, а сведочанства о извођењу обредних плесова, с обзиром на значајан утицај Цркве на овом подручју,

---

<sup>76</sup> Важно је напоменути да постоји опис краљичке игре Српкиња из Потисја, који се односи на период друге половине XIX века, а који је 1900. године објавио Тихомир Остојић: „Игра је веома проста: краљице стану једна према другој лицем к лицу и по ритму мелодије, корачају два корака десно, два лево“ (Дамјановић 1991: 29).

<sup>77</sup> *Кумачење* је склапање посестримстава и побратимстава између деце (Босић 277-281).

представљају изузетке, који омогућавају претпоставку о много већој заступљености и значају ритуалних плесова у годишњем циклусу обредно-обичајних радњи у XIX веку и раније.

За разлику од обредне праксе, прослављање Ђурђевдана, а нарочито саборска окупљања на дан 1. маја, која су у првој половини XX века називана *мајалис* или *мајалос*, а после Другог светског рата *првомајски уранак*, међу свим наведеним празницима годишњег циклуса, у периоду првих педесет година прошлог века, представљали су значајне плесне прилике. У *Споменици 50. годишњице Српског певачког друштва „Венац“* се, приликом описа једног мајалиса одржаног у околини Панчева, наводи: „Ту се слегло цело српско Панчево и провело један весео дан у српској песми и игри. Коло раздрагане омладине се вило кроз целу шуму“ (*Споменици 50. годишњице Српског певачког друштва „Венац“* 1934:3). Овај цитат јасно указује на снагу потребе за афирмацијом етничког идентитета коју су имали Срби у Аустроугарској монархији, и упућује на важност коју су у остварењима тог циља имали традиционални плесови. Прослављање првомајских празника до сада, колико је познато, није било предмет значајнијих етнолошких и антрополошких расправа у нашој средини, нити се ова светковина помиње као могућа плесна прилика. Теренска истраживања, као и моје лично присуство бројним првомајским уранцима у Делиблатској пешчари почев од осамдесетих година XX века до данас, указију на то да је плес, било које врсте и порекла у оквиру ових светковина, за разлику од периода прве половине столећа, потпуно маргинализован.

Током читавог летњег дела календарске године почев од Ускрса, па све до светог Вартоломеја (Путник 2001: 21), а у појединим срединама изузетно и на Божић (Јовановић 2000: 78), поводом свих већих хришћанских празника, одржаване су сеоске славе и преславе у оквиру којих су обавезно организовани вашари. Плесни тренуци који су се спонтано, али и организовано дешавали у оквиру вашара, а који су могли трајати и по неколико сати су, нарочито на истоку Баната, током прве половине XX века, могли имати и ритуализовану функцију тзв. проигравања девојака (Јовановић 2000: 78; Путник 2001: 21; Фелфелди 2003: 61-

62). У периоду социјалистичке власти, светковање сеоских слава је потискивано широм Србије,<sup>78</sup> а самим тим и Баната. Сеоски вашари су, стога, као древан и необично важан облик друштвеног живота шире сеоске заједнице, у току летњег дела године организовани поводом појединих значајних датума из периода партизанских борби у току Другог светског рата. Ови празници називани су „социјалистичке славе“ . С обзиром на недостатак етнографских података у вези са овим феноменом, данас је тешко рећи какву улогу су на овим окупљањима имали традиционални плесови. Може се претпоставити, да су с обзиром на основне постулате социјалистичке идеологије према којима су потискивани локални облици традиционалне културе у корист развијања „братства и јединства“ различитих народа, социјалистичке славе допринеле маргинализовању и губљењу аутохтоних банатских плесова.

Иако и данас функционишу као неизоставан облик социјалног организовања, који чак последњих година доживљава праву ренесансу, што тек треба да буде предмет посебног истраживања, у току друге половине XX века, а сразмерно приближавању његовом крају, вашари су све више престајали да буду и прилика за извођење традиционалног плеса. Данас се на вашарима уопште не плеше, а тек спорадично могу се видети појединачни, „оријентализовани“ покрети усамљених плесачица, сасвим изузетно плесача, који се њишу уз звуке новокомпоноване и турбофолк музике.

Обележавање крсног имена, односно светковање породичних слава, у највећем броју случајева везивано за јесењи период године, у прошлости је, такође, могло функционисати као потенцијална плесна прилика. Начин прослављања породичне славе, који подразумева одређену свечаност и достојанственост у (ре)конструисању породичног идентитета, чији је акционални план усредсређен на свечану славску трпезу, сасвим ретко, тек у изузетним тренуцима колективног весеља оставља могућност за извођење традиционалних плесова. Сасвим другачија

---

<sup>78</sup> Колико је познато, овај феномен није до сада представљао предмет опсежних, већ спорадичних етнолошких истраживања (Антонијевић 1978: 92-95).

је улога музике у овом обреду (Ракочевић 2002: 38-40), о чему овог пута неће бити речи.

За разлику од начина прослављања крсног имена у кругу породице, у коме није имао значајну улогу, за време светковања занатлијско-еснафских слава током прве половине XX века, плес је био веома присутан. У оквиру ових прослава, чији настанак се може везати за другу половину XIX века и експанзију националног и струковног удруживања (Ракоћевић 2005: 264-268), неизоставно су се изводили тзв. еснафски плесови, о чему ће више речи бити касније.

Као значајне прилике за плес које нису, како то Оливера Младеновић формулише „временски фиксиране“ (Младеновић 1958: 263-280), али се везују за крај лета и јесењи период године, што отвара могућност за њихово сврставање у годишњи циклус обредно-обичајних радњи, функционисали су и обичаји под називом *прела*, *дивани* и *мобе* (Јанковић 1949: 119; Илијин 1978: 208; Путник 2001: 21), а према теренским истраживањима и наводима Ласла Фелфелдија и *свињокољи* (Фелфелди 2003: 73-74).<sup>79</sup> У оквиру ових активности плесни тренуци су манифестовани као потенцијални, што значи да их није морало обавезно бити. Уколико би их било, функционисали су као краће игранке у оквиру којих су извођени различити плесови из традиционалног репертоара.

Поред могућности њиховог организовања поводом појединих обичаја и празника, игранке као плесна прилика која је кључна за извођење тзв. забавног репертоара традиционалних игара, а што је аналогно емском поимању „праве“ плесне манифестације, организоване су током читавог периода године, недељом поподне. С обзиром на динамику пољоприврених активности чији интензитет достиже кулминацију у току лета, игранке су у овом периоду године најређе организоване.

Поред свих поменутих, о којима су бројни подаци забележени и у литератури, као значајне плесне прилике, о којима до сада нема забележених писаних података, могу се одредити и испраћаји регрута у војску. С обзиром на интензитет родољубиво-националног покрета Срба у Аустроугарској монархији,

---

<sup>79</sup> На простору северног Баната се под утицајем мађарског једзика *свињокољи* називају *лиснатори*.



који је резултирао тиме да су се многи Банаћани добровољно борили као припадници српске војске у току Балканских ратова и током Првог светског рата, о чему сведоче многе тзв. *регрутске песме* (Ракочевић 2002: 97-98), може се претпоставити да су испраћаји регрута у војску, испуњени свечано-родољубивим расположењем актера, представљали могућност и за извођење традиционалних плесова. С обзиром на недостатак података, ова тврдња остаје само на нивоу претпоставке.

Као и у многим другим крајевима Србије, о чему до сада, колико је познато, није било речи у етнографско-социолошкој литератури, током друге половине XX века, све до 1990-их година када је започео распад бивше СФРЈ, у Банату је било веома интензивно обележавање испраћаја регрута на одслужење војног рока. С обзиром на званични ритам регрутације који је прописивало руководство Југословенске народне армије, а које је подразумевало јануарски, мартовски, јунски и септембарски рок, испраћаји су организовани у овим периодима године. У току теренских истраживања забележена су бројна сведочења о овим испраћајима, као и о томе да је саставни део ових весеља, била увек и игранка. Посебно је индикативно, а што ће представљати тему неког будућег разматрања, то да се у појединим селима, као што је Црвена Црква, у којој је начињен видео снимак читаве прославе, чак и данас, тачније 2003. године, још увек организују велика весеља поводом испраћаја регрута на одслужење војног рока, која се по свом садржају не разликују много од савремене свадбе.

У оквиру животног циклуса обредно-обичајних радњи, који обухвата значајне догађаје у животу појединца – рођење, свадбу и смрт, плес је у традиционалној пракси Баната током XX века, био заступљен једино у свадби. Свадба је, поред свих других, сложених социјано-друштвених конотација које овога пута неће бити разматране, од стране самих Банаћана, освешћена и именована као веома значајна плесна прилика. Ова светковина је, више од свих поменутих, током већег периода XX века, схватана као прилика у којој се може изразити и (ре)конструисати традиционални плесни идентитет Баната. Последњих деценија XX века, међутим, ово становиште Банаћана је, упоредо са великим

променама у репертоару и начину плесања, углавном ишчилело. Свадба и даље остаје значајна плесна прилика, али плесови који се изводе, тек спорадично, у случајевима када је светковина организована „како се то некад чинило“, имају функцију поновног конституисања, односно ревитализације аутохтоне банатске плесне праксе.

У оквиру свадбе, која је од стране самих казивача идентификована као комплексна, али појединачна прилика за плес, што ће бити прихваћено и у овом раду, у литератури и током теренских истраживања забележено је много издвојених, најчешће потенцијалних плесних тренутака, односно прилика за плес, које функционишу на nižем нивоу поимања времена од стране традиционалне друштвене заједнице. Терминолошко, па и концептуално изједначавање партикуларних, потенцијалних плесних тренутака и читаве свадбе, као система, односно сложене структуре чији су они саставни део, термином – прилика за плес, исходи из тумачења самих Банаћана, те представља емску интерпретацију поимања времена у овом сегменту традиционалне плесне праксе.

Куриозитетан помен ритуализованог сватовског плеса који се изводио непосредно после прошевине, забележио је Тихомир Вујичић међу Србима у селу Помаз (Вујичић 1978: 131). То је игра која се изводила уз песму *Скочи коло, да скочимо*, а поред ознаке „сватовско коло“, Вујичић је додао и ознаку „јастук танца“ (Исто: 131). Према подацима о казивачу Ирини Голуб која је у тренутку бележења 1948. имала 64 године, може се претпоставити да се ова игра изводила почетком XX века С обзиром на усамљеност њеног сведочења, може се, такође, претпоставити да се овај плес изводио у току прошевине једино у локалним оквирима крајњег севера Баната. Да ли се пре овог периода у истој функцији изводио на ширем простору данас не можемо поуздано знати.

Да се у току прошевине, после прстеновања и даривања будуће невесте ваљао изводити и забавни репертоар традиционалних плесова, забележили су многи аутори (на пример Јанковић 1949: 111; Филиповић 1958: 240; Путник 1991: 24; Симић 2001: 188). Ова пракса се у појединим селима негује и данас (Сремац: 2006: 2).

У четвртак пре главног дана свадбе, у целом Банату се и данас „носе 'аљине“ (младина спрема), а у северном Банату, посебно „кити буклија“ (буклија је чутура са вином или ракијом којом се позивају званице у свадбу). Зависно од величине свадбе и расположења позваних званица, када би девојчина спрема стигла у момкову кућу, могло се мање или више плесати. О плесању поводом успешног „ношења 'аљина“, које се у околини Панчева практиковало суботом поподне, остављају податке сестре Јанковић: „Младеж игра догод се те 'аљине не скину и скоро да се увати мрак с отим“ (Јанковић 1949: 111).

„Кићење буклије“ је обичај распрострањен у северном Банату. Том приликом се могло и играти уколико то буклијаш „дозволи“ (буклијаш је најчешће један од најбољих ђувегијиних другова, неко од браће или ближе родбине). Као и на прошевини, забележен је усамљни спомен ритуализованог плесања у току „кићења буклије“ (Попов 1983: 93), о чему ће више речи бити касније.

У суботу увече приређују се момачко (*перјаница*), односно девојачко вече (*врата*). Ови обичаји се одвијају у обе куће до касно у ноћ, али уколико су младенци из истог села, последњих неколико деценија XX века, весеља су могла и да се споје, било код девојке, било код момка. У овим тренуцима је могло доћи и до плесања у кући или дворишту, чија је функција искључиво забавног карактера (Филиповић 1958: 241; Јовановић 2001: 93).

Сви набројани предсвадбени обичаји се, у традиционалној пракси Баната XX века, могу одредити као значајне, али ипак само потенцијалне прилике за извођење традиционалних плесова из свакодневног репертоара, чија је примарна функција антиципирање будућег свадбеног весеља.

Одласком по кума и старог свата у недељу ујутро је започињао главни дан свадбе. Када би кум стигао у младожењину кућу, на северу Баната је забележено веровање да се ваља одиграти *мало коло* (Мокрин) или *логовац* (Иђош) и то, по речима чувеног гајдаша из Кикинде Мирка Француског, „како кум заповеди“, без одређеног обредног значења.

Један од ретких примера обредне игре забележен је приликом теренских истраживања села Радојево која се изводила у недељу ујутро након ритуалног

чешљања и спремања младе („обрађивања“) и после извођења сватовца *Одби се грана од јоргована*. О забележеним кореолошким одликама овог плеса под називом *младино коло*, биће више речи у наставку текста.

Поред поменутих, у току теренских истраживања забележено је још неколико издвојених тренутака у којима се ваљало заиграти пре одласка на венчање: кад би сватови стигли у младину кућу и приликом „извођења“ младе. Навођење ових плесних прилика представља, међутим, спорадична сведочанства о којима нема трага у досадашњој литератури.

Непосредно после, а према записима сестара Јанковић и у току венчања (Јанковић 1949: 113), које се вршило у цркви, а после Другог светског рата у Месној заједници, односно Општини, ваљало је заиграти, чак и у случајевима када је свадба имала мали број званица. Спорадично је забележено да је плесање испред цркве зависило од „воље“ кума (казивање гајдаша Мирка Француског), односно од тога „да ли има времена“ (Јовановић 2001: 97). Пракса плесања непосредно после чина венчања је, међутим, веома актуелна, не само у селима, већ и градовима. Извођење традиционалних плесова у току и после венчања се, стога, може одредити као прилика за плес која има функцију јавног обележавања институционализованог склапања брака и омеђавања првог дела сведбеног ритуала.<sup>80</sup>

После венчања, одлази се прво младиној кући, где се организује велики свадбени ручак, О плесању после свадбеног ручка, као значајној плесној прилици остављају податке сестре Јанковић и Јелена Јовановић (Јанковић 1949: 113; Јовановић 2001: 98), што је потврђено и током теренских истраживања.

Иако није забележено у литератури, стизање у момкову кућу, у коју се одлази тек касно поподне, од стране многих казивача у току теренских истраживања је, такође, идентификовано као значајна плесна прилика. Плесање би

---

<sup>80</sup> У оквиру истраживања вокалне праксе Срба у Доњем Банату, забележено је да се извођење појединих свадбених гласова, тзв. сватоваца, такође, може везати за одређене делове свадбеног ритуала, док се бећарац као најзаступљенија вокално-инструментална форма у свадби, може изводити током читавог трајања светковине (Fracile 1987: 48-52; Ракочевић 2002: 51-60).

уследило после неходних обредних радњи којима се млада уводи у нови дом,<sup>81</sup> те је имало функцију својеврсног обзнањивања и потврђивања обављене примопредаје дужности између свекрве и снаје, односно преласка члана друштвене заједнице (млада) из једне породице у другу.

За време вечере се, такође, као и за време свадбеног ручка могло плесати, о чему податке остављају сестре Јанковић (Јанковић 1949: 114, 115). Плесање за време вечере, иако се несумњиво практиковало током читавог XX века, од стране других аутора, као и током теренских истраживања, није идентификовано као значајан плесни тренутак, вероватно због тога што је схватано као саставни део свадебног весела.

За разлику од њега, „игра са младом“, чије извођење започиње око поноћи представља карактеристичну прилику за плес у традиционалној пракси Баната, којој је поклањана значајна пажња у досадашњој етнокореолошкој литератури. Према наводима сестара Јанковић (Јанковић 1949: 116; 1957: 47-48) и Добривоја Путника (Путник 1991: 25, 27), овај плес се „после пола ноћи“ изводио на читавој територији Баната, тако што би свако ко жели да плеше са младом морао за то и да плати. Теренска истраживања, међутим, показују да је овај обичај био распрострањен у Доњем Банату и, делимично, Средњем Банату, а да се у околини Кикинде није изводио.<sup>82</sup> У оним селима где се није плесало са младом,<sup>83</sup> казивачи листом казују: „То је мађарски обичај,“ у Добрици, посебно: „То раде Румуни,“ а у Самошу: „Тога има код Словака“.

Ласло Фелфелди, такође, наводи да су, у току његових истраживања 1980-их година, Срби у Поморишју плес са невестом за паре сматрали срамотним и да су порицали да је икада практикован у њиховој плесној пракси (Фелфелди 2003: 53), Мађарски научник, међутим, износи и сведочанства забележена крајем XIX века и

---

<sup>81</sup> Овај сегмент свадбеног обреда је веома комплексан, те је добро описан у литератури (на пример Попов 1983: 71; Фрациле 1987: 46; Путник 1991: 25; Ракочевић 2002: 46).

<sup>82</sup> Наведену тврдњу протврђују објављени описи свадбе на простору Горњег Баната у којима нема помена о „игри са младом“ (Попов 1983: 71-81; Симић 2001: 192; Милованов 2004).

<sup>83</sup> Места у којима су казивачи децидно одбили могућност плесања са младом у оквиру српске традиционалне свадбе су: Мокрин, Иђош, Кикинда, Ново Милошево, Башаид, Српски Итебеј, Меленци и Добрица.

почетком XX века, о практиковању овог обичаја међу Србима на југу Мађарске, у Румунији и Бачкој (Фелфелди 2003: 39-40). Ове забелешке, као и раширеност и интензитет овог обичаја у мађарској пракси на северу Баната и код Румуна у Трансилванији и самом Банату (Giurgheșcu and Bloland 1995: 20-21, 23; Fracile 1997: 88; Lifa: 1990: 171), указују на могућност централноевропског, и још даље, на шта указују поједини подаци из етнокорееолошке литературе, германског (Јанковић 1957: 48), али и словенског трасирања овог обичаја (Jaffe 1990: 222). Порекло плесања са младом у току свадбе ће ипак остати једно од отворених историографских питања савремене етнокорееологије.

Иако постоје могућности за његово дубље семантичко одређење, као оно које нуде сестре Јанковић да је то „далеки одјек групног брака“ (Јанковић 1957: 48), у Банату је игра с младом „на новце“ имала искључиво економски карактер (скупити што више новаца који ће припасти младенцима). У неким селима (Црепаја) овај обичај је занемарен, већ одмах после Другог светског рата, а у неким местима се међу сватовима „који држе до традиције“, он практикује и данас (Пландиште).

Крај свадбеног весеља се, на територији готово читавог Баната, маркирао плесањем на улици око или поред запаљене ватре у циљу „растурања свадбе” и симболичног свођења младенаца. О томе постоје бројни подаци у етнокорееолошкој литератури (Јанковић 1949: 116; 1957; Филиповић 1958: 244; Фелфелди 2003: 53-54), као и у теренским истраживањима. Етнографске и етнокорееолошке одлике последње плесне прилике у оквиру главног дана свадбе су, међутим, различите у одређеним деловима Баната, о чему ће више речи бити касније.

Као и за плес са младом, могуће је тражити дубљи обредни смисао плесања око ватре и тумачити га као симболичну транспозицију наступајућег свођења младенаца, при чему се функција ватре може објаснити врстом лустративне припреме за овај чин, што ипак остаје у домену претпоставке. Колико је познато, у мађарској и румунској традицији није забележен свадбени обичај играња око ватре, те његово порекло у банатској пракси, као и порекло плеса са младом, тек треба истражити у будућим компаративним истраживањима.

Иако нема много података у литератури и током теренских истраживања у вези са њима, послесвадбени обичаји, *ракија* и *долазак погачара* се, као и они који се практикују пре свадбе, такође могу одредити као потенцијалне плесне прилике (Попов 1983: 89, 97). Обичај *ракија* је у овом смислу посебно значајан због тога што је, с обзиром на то да су се тада веселили углавном старији људи, он био прилика за плесање старинских, ретко извођених плесова. Миливој Попов, описујући овај обичај шаљиво закључује: „Играју се разна старинска кола и игре које свира гајдаш, па се играчице и играчи касније три дана туже на реуму“ (Исто: 89).

Преглед прилика за плес Срба у Банату током XX века, у годишњем циклусу обредно-обичајних радњи и свадби, као једином обреду животног циклуса у коме се могло плесати, указују на могућност континуиране заступљености плесања током читаве године, односно током читавог трајања свадбе.

Цела календарска година је премрежена многим приликама за извођење традиционалних плесова забавног репертоара, чија је бројност у обрнутој сразмери са интензитетом пољопривредних радова: у летње и делимично јесење доба године,<sup>84</sup> када су пољски радови најинтензивнији, прилике за плес су најређе и обрнуто, зими и у току пролећа их је највише. Заступљеност и значење ритуализованог плеса у годишњим обредима је, такође, непосредно зависило од годишњег ритма природе, односно важности обредних радњи посвећених рађању и јачању сунца, које је пресудно за плодност земље, а самим тим људску егзистенцију. То значи да су најбројнија сведочанства о обредим плесовима она која се везују за први део календарске године, односно период од Божића, па све до сушног периода у току лета, када су се изводили плесови *додола*. У другој половини године, сведочанства о постојању обредних плесова нису забележена.

Плесне прилике у току главног дана свадбе су, такође, континуирано заступљене у односу на ток обреда – готово сви његови сегменти, могли су бити

---

<sup>84</sup> Неопходно је истаћи да сегментација године на две половине, зимску и летњу, као ни освешћење и именовање одређених празника као граничника ових временских интервала, заступљено у другим деловима Србије (Закић 2006: 12-13), у традиционалној пракси Баната није забележено.

праћени и плесом. Међутим, сведочанства о извођењу ритуализованих плесова, дакле оних чије би структурално-формалне одлике, а самим тим и функција, биле у кореспонденцији са значењима обредних порука појединих сегмената свадбеног ритуала, сасвим су спорадична и уско локално одређена.

Механизација пољоприврених послова, а уз њу, урбанизација традиционалног живота и организовано, институционализовано просвећивање и едукација становништва Баната још почев од краја XVIII века (Тодоровић и Хеш 1987; Мишков 1998), учиниле су ритам извођења традиционалних плесова током године дана и током свадбеног обреда недоследним, те су сведочанства о обредним плесним приликама током XX века спорадична и територијално разбацана. Тек минуциозни етски преглед начињен на основу свих сакупљених помена о могућим плесним приликама на овом подручју, омогућава стварање слике јединствене, али ипак хипотетичне банатске плесне праксе током прошлог столећа.

Структурисање и поимање временске компоненте прилика за плес на микро плану подразумева идентификацију краћих временских интервала, у првом реду доба дана у коме су се оне практиковале, као и одређење њиховог трајања, односно трајања извођења појединачних традиционалних плесова у оквиру њих, који су могли бити различити у односу на функцију и непосредан друштвено-историјски контекст. Важно је напоменути да овај ниво структурисања времена у приликама за плес није именован од стране казивача. У појединим исказима је забележено, међутим, да, нарочито музичари, истичу то да је трајање појединих прилика за плес, на пример свадбе, или појединих плесова, нарочито из жанра мушког надигравања, било знатно дуже од осталих, што је изискивало посебан напор извођача.

Већина обреда из годишег циклуса обредно-обичајних радњи, а самим тим и обредни плесови који су били њихов саставни део, изводили су се у раним преподневним часовима сагласно са њиховом основном функцијом усмереном на остварење опште плодности кроз јачање сунчеве моћи (Закић 2006: 15) или, у



случају додолског обреда, њено посредно слабљење.<sup>85</sup> С обзиром на непосредност обредне поруке чија делотворност зависи од јасноће исказа свих сегмената обредног система, а самим тим и плеса, трајање појединачних обредних плесова из годишег циклуса је релативно кратко, од свега неколико, у додолском обреду на пример, до максимално петнаестак минута колико је потребно док „оро баба“ обиђе око цркве.

У свадби је извођење појединачних ритуализованих плесова такође кратко, сведено на десетак минута, осим извођења „плеса са младом“, које је, зависно од броја оних који ће бити младини партнери, могло трајати и више од једног сата.

С обзиром на то, да плесне прилике у свадби континуирано прате читав ток важних обредно-обичајних радњи, не може се говорити о њиховој већој заступљености у одређеним периодима дана.

Све плесне прилике у којима се изводио забавни репертоар традиционалних игара, организоване су у поподневним или раним вечерњим часовима. У првој половини XX века, све до шездесетих година, игранке су у селима организоване са почетком у 15 часова, а трајале би до првог сумрака, односно како је то један од казивача сликовито изразио: „до повратка крава са испаше.“ Лети је трајање игранки било нешто дуже, али су се оне увек завршавале са првим мраком. У варошима и градовима је било нешто другачије – игранке су организоване увек у вечерњим часовима. У многим архивама црквених и месних општина сачувани су бројни штампани позиви за забаве, игранке и разноврсне светковине, које су имале осмишљен „програм“ са игранком, односно балом, а које су редовно започињале у 20 часова (Путник 1991: 22-23). Завршавале су се, може се претпоставити, око поноћи, а понекад и знатно касније (Фелфелди 2003: 65). Последњих деценија XX века, пракса организовања сеоских игранки у вечерњим часовима је заживела и у банатским селима.

---

<sup>85</sup> Непосредна магијска функција додолског обреда састоји се у призивању ветра који треба да донесе кишносне облаке, односно кишу, а самим тим, посредно, одагна сунце које је извазвало сушу (Босић 1996: 344-345; Васић 2004:108).

Без обзира на њихов почетак, у току извођења игранки практиковала се евентуално једна пауза, дакле, свирало се и играло без прекида, те су игранке могле трајати у континуитету и 3-4 часа. С обзиром на то да је учешће у плесању од стране играча било произвољно, могли су се прикључивати и искључивати према расположењу и индивидуалној физичкој спремности, овај временски интервал је условљен првенствено од стране музичара, односно одређен је оптималним могућностима њиховог континуираног свирања.

За разлику од игранки, време трајања извођења традиционалих плесова у функцији забаве, у току свадбе је неупоредиво дуже: плесање у току ноћи, могло се продужити и до раних јутарњих сати. У том смислу, „свирање свадби“ и данас, у оквиру инструменталних ансамбала који броје више чланова који се међусобно могу испомагати, а нарочито некада, када је једини свирац на свадби био гајдаш и када су свадбе трајале и по неколико дана, за музичаре представља, можда уносан, али свакако исцрпљујући задатак.

Трајање извођења појединачних плесова је такође могло бити различито у односу на различите периоде XX века. Према литератури, у првој половини века, трајање извођења појединачних нумера плесног жанра мушког надигравања је могло трајати, како то Ласло Фелфелди формулише, „до изнемоглости“ (Исто: 45), јер су ову врсту такмичења „прекидали музичари или нестрпљиви плесачи, када се видело да момци не могу још дуго да издрже“ (Исто). Може се претпоставити да је извођење појединчаних плесова мушког надигравања, стога, трајало вероватно и читав сат, а можда чак и дуже. С обзиром на нестајање овог плесног жанра из традиционалне праксе Баната, овако дуго трајање извођења појединачних плесова није забележено у другој половини XX века. Према исцрпним белешкама Ласла Фелфелдија, који је разговарао са батањским свирцима, изузетно дугим извођењем *малог кола* сматрано је оно извођење које је трајало „и по 20 минута“ (Фелфелди 2003: 69). На забележеним видео и аудио снимцима, трајање извођења појединачних банатских традиционалних плесова је неупоредиво краће, сведено је на свега неколико минута.

Иако су све поменуте прилике за плес предочене првенствено из аспекта играчке праксе, важно је напоменути да су многе од њих, од стране самих свираца, одређиване као партикуларни тренуци у којима су могли јавно исказати своје свирачко умеће, односно функционисале су и као својеврсне „прилике за свирку“. Истражујући функционалне аспекте гајдашке праксе у Војводини, Данка Лајић-Михајловић помиње готово све поменуте прилике за плес (Лајић-Михајловић 2000: 50-58), а према теренским снимцима Димитрија Големовића, чувени гајдаш Мирко Француски, набрајајући контекстуалне могућности свог музицирања, истакао је: свадбу, игранку у кафани, прослављање слава, свињокољ и обичај „праћења“ или како је он то формулисао, „чишћења Божића“. Поменуте прилике за плес, стога, треба схватити као јединствене играчко/музичке догађаје у којима плес представља, као што је већ више пута истакнуто, нераскидиву заједницу покрета и звука.

## 2. Место

Просторна компонента прилика за плес подразумева првенствено локалитет, односно место извођења традиционалних плесова.<sup>86</sup> Колективан однос према простору, а самим тим и локалитету на коме се плеше је дубоко друштвено условљен различитим факторима (географским, историјским, привредним, цивилизацијским итд.) и представља најоучљивији ниво приликом идентификације одређене играчке културе (Reynolds 1989: 118-119, 126). Другим речима, анализом разлика између плесне праксе прве и друге половине XX века, као и између плесне праксе села и града, најпре се уочавају различити локалитети на којима се плесало.

---

<sup>86</sup> Остали сегменти просторне димензије прилика за плес (Ракочевић 2006: 186), као што су нпр. просторна организација играчког обрасца, односно облик формације (круг, полукруг, вијугава линија и др.) и структурисање простора у обрасцу покрета (у смислу кретања на десно, на лево и напред-назад, врсте и амплитуде покрета и сл.) биће разматрани у поглављу посвећеном структуралној анализи игре. Такође, просторно одређивање поједине плесне прилике у односу на њено географско распрострањавање на територији Баната, овога пута неће бити посебно разматрано, с обзиром на чињеницу да је оно обухваћено приликом разматрања порекла појединих плесних прилика.

На пример, рogaљ као типично место одржавања сеоских игранки,<sup>87</sup> већ средином XX века, замењује простор већих сала у оквиру зграда Месних заједница и сеоских Домова културе, а разлика између сеоских и градских игранки се огледа најпре у томе што су у градовима оне могле бити организоване и у великим свечаним дворанама Магистрата или Градских кућа које на селима нису постојале.

Локација на којој су извођени традиционални плесови непосредно утиче и на друге сегменте прилика за плес концептуализованих као система параматара. У првом реду, локација извођења традиционалних плесова утиче на то ко ће бити њихов извођач. На пример, у селима, млађи омладинци (до 14-15 година старости), могли су учествовати само на игранкама организованим на рогљевима, а не и на онима организованим у затвореним просторима (кафанама и сеоским Домовима културе), на којима су учествовали првенствено старији омладинци пре него што ће ступити у брачну заједницу; у свечане балске дворане већих градова, нису имали приступа нижи друштвени слојеви, већ само припадници градске елите (чланови свештеникове породице, чиновници, трговци, власници великих занатских радњи и богати земљопоседници).

Место извођења традиционалних плесова непосредно може утицати и на уобличавање структуре играчког обрасца. На пример, видео снимци начињени у селу Павлиш деведесетих година XX века сведоче о томе да се с обзиром на скученост простора локалне кафане у којој се плесало, *мађарац* могао изводити искључиво у месту; базична формација полукруга ланчано повезаних играча плесног жанра србијанска кола се током извођења може мењати, зависно од облика просторије и распореда намештаја у њој (Rakočević 2005: 271).

Разматрање локативне димензије извођења традиционалних плесова омогућава потпуније сагледавање осталих елемената који учествују у остварењу плесне прилике као сложеног система параметара и олакшава разумевање њихових реверзибилних односа. Са друге стране, праћење њене трансформације током времена подразумева комплексну анализу свих друштвених процеса, те управо

---

<sup>87</sup> Рogaљ је неки „ћошак“ у селу, раскрсница или утрина на којој се омладина окупљала најчешће у току Ускршњег поста.

потенцирање ове проблематике у научним анализама плеса, непосредно води методолошком заокрету од „кореологије“ ка „антропологији“.

У оквиру обредно-обичајне праксе, локативни параметар извођења ритуализованих плесова је у непосредној вези са осталим сегментима обреда, односно обичаја, а његова функција је усмерена на поспешивање дејства основне обредне поруке. У току годишњег циклуса обредно-обичајних радњи локације извођења ритуализованих плесова подразумевају најчешће отворен простор – авлију,<sup>88</sup> црквену порту и рогал, али и затворен простор – кућу домаћина. Сасвим изузетно, после обављеног обичаја *кумачења*, локација на којој се плеше може подразумевати и простор поред реке, извора или бунара (Путник 1991: 20).

У случајевима када се ритуализовани плесови годишњег циклуса изводе у авлији, овај простор се може тумачити као „међузона“, која омогућава широки ниво обредног деловања усмереног на целокупно сеоско домаћинство, кућу домаћина, али и помоћне зграде у којима су боравиле животиње, њиву, виноград, воћњак итд. Уколико је плесни тренутак био забавног типа, плесање у дворишту је имало и сасвим практичан карактер – омогућавало је већи број учесника у игри, те већу слободу и „разиграност“ приликом њеног извођења.

У кући домаћина се могло плесати најчешће током зимског и јесењег периода, после обављених обредних радњи које врше учесници обредних поворки (*коринђаши* и *мачкаре*), потом у оквиру обичаја *ревена*, прослављања крсног имена и током обичаја *прело* и *диван*. У оквиру свих поменутих случајева, потенцијалне плесне прилике су подразумевале краћу игранку, као могућу пратећу активност забавног карактера, која доприноси успостављању бољег расположења учесника и кроз коју се њихова акумулирана енергија ослобађа. С обзиром на скученост просторија, ове плесне прилике су, може се претпоставити, подразумевале мањи број учесника и умерен карактер плесног извођења.

Феномен рогља, као специфичног места – „ћошка“ у селу,<sup>89</sup> на коме су се изводиле разноврсне игре и плесови у току пролећног, делимично летњег периода

---

<sup>88</sup> Авлија је турцизам који означава двориште, а који је распрострањен широм Баната.

<sup>89</sup> Термин рогал се најчешће односио на простор раскршћа две улице.

и, нарочито, Ускршњег поста, као и значење самог термина, до сада, колико је познато, нису истражени. У смислу антиципације ове теме, може се истаћи да је плесање на рогљу подразумевало фиксност временске компоненте (рано поподне), одређену старосну доб учесника (млађи омладинци и деца) и извођење разноврсних игара надметања, као и одређених плесова, о чему ће више речи бити касније.

Локације извођења свадбених плесова се могу систематизовати њиховим груписањем на простор девојчиног домаћинства, момковог домаћинства и плесање испред цркве или општине. С обзиром на то да су ритуализоване плесне прилике у свадби током XX века изузетне и да представљају сведочанства локалног карактера, основне функције извођења традиционалних плесова у девојчиној и момковој кући и авлији, имају базичну комуникативну функцију усмерену ка сеоској заједници у смислу обележавања, одређених тренутака свадбеног ритуала, односно маркирања тока свадбе. Дужи плесни сегменти који се изводе у току свадбеног ручка у авлији младине куће, те после вечере и у току ноћи у момковом дворишту се, према наводима самих казивача изводе „за публику“: „у'вати се њих више, па буде широко коло“, „да се види ко је све од сватова ту, како је обучен, како игра“. Управо локација авлије, као „међузоне“ између села и појединог домаћинства, јесте простор који омогућава успостављање непосредне комуникације између свих званичника свадбе и шире сеоске заједнице. При томе не треба занемарити чињеницу да банатска дворишта, као место за плесање у току свадбе довољно пространа да се у њима истоварују огромне количине обраног кукуруза, имају и сасвим практичну функцију: осим што омогућавају велики број учесника и неспутаност извођења, отварају могућност и за равномерно просторно распоређивање гледалаца (ћошкови дворишта, трем, као уздигнут простор који омогућава бољи визуелни преглед дворишта итд).

Поједине плесне прилике у оквиру свадбе, као што су „игра са младом“ и извођење плеса око ватре у циљу „растурања свадбе“ имају своје фиксно место извођења. „Игра са младом“ се изводила искључиво у затвореном простору, без обзира на његову скученост, а плесање око ватре се изводило искључиво на улици испред домаћинства у коме се свадба одржава. Извођење „игре са младом“, с

обзиром на економски карактер обичаја, није подразумевало већи плесни простор, већ би млада са сваким партнером плесала свега неколико тренутака и то готово у месту. Део улице непосредно испред куће у којој се свадбује,<sup>90</sup> као локација паљења ватре и извођења плеса у циљу „растурања свадбе“, има функцију граничног простора који омеђава појединачно домаћинство од сеоске заједнице, а истовремено омогућава широко визуелно обзнањивање завршетка свадбеног весеља.

Према појединим сведочанствима, када су свадбе биле необично велике, простор улице испред куће домаћина је, с обзиром на бројност учесника, могао бити знатно проширен, те се, према речима сестара Јанковић, „на некој свадби играло у три сокака“ (Јанковић 1949: 115). Више аутора бележи, такође, да се, уколико су свадбе биле велике, а главни кум посебно захтеван, приликом његовог „праћења“,<sup>91</sup> могло застајати на свакој раскрсници и при томе извести неки од традиционалних плесова (Илијин 1978: 209). Том приликом се могло заиграти још једном и код његове куће, а понекад и испред кућа старог свата и девера (Јанковић 1949: 116). Није забележено да простор раскрснице у овим плесним тренуцима има дубље обредно значење, а плесање испред кућа кума, старог свата и девера, представља потенцијалну и ипак спорадичну могућност.

Према тумачењима бугарског етнолога Радост Иванове, просторна димензија свадбеног ритуала има сасвим „конкретне димензије“ са дефинисаним односима између централног и периферног простора (Иванова 1998: 12). У овој дефинисаној констелацији, која представља саставни део целокупног обредног система, почетна и крајња тачка сакралног простора, својеврсне центрипеталне енергије, одређена је простором младожењиног дома, док локација младиног дома, као периферна територија, носи енергију центрифугалног дејства (Исто). С обзиром

---

<sup>90</sup> Према неписаним правилима урбанистичког организовања банатских села и вароши, прописаних вероватно током аустроугарске владавине, свако домаћинство уређује и одржава простор улице непосредно испред своје куће, што се веома поштује и данас.

<sup>91</sup> Приликом напуштања свадбе, кум се у Банату „пратио“ све до његове куће, при чему му је удовољавано у свим његовим, понекад веома ексцентричним захтевима. Један од стандардних мотива обичаја „праћења кума“, представља захтев да му се, читавим путем, под ноге подмећу хоклице, да не би ступао по земљи (на пример Попов 1983: 81).

на интензитет и трајање свадбеног плесања у момковој кући током вечери (Јанковић 1949: 115; Илијин 1978: 209), овај простор преузима својство центрипеталног жаришта у идеалном моделу традиционалне банатске свадбе.

Функција простора испред цркве или зграде у којој се обавља обред венчања је, текође, вишеструка. У случају цркве, он омеђава затворени сакрални простор храма у коме се врше хришћански обреди, односно, у случају зграда Месне заједнице или Општине, омеђава затворени простор који репрезентује место успостављања институционализоване грађанске власти. Са друге стране, ова места за плесање функционишу и као места на којима се чин склапања брака као централни тренутак свадбеног ритуала обзнањује и, на крају, с обзиром на своју урбанистичку уређеност, омогућавају несметано плесање.

Поплочаност црквених порти је, нарочито, током прослављања сеоских слава, олакшавала извођење традиционалних плесова који су се могли одвијати у оквиру неколико формација које су бројиле велики број учесника. Вашари су се, са друге стране, иако организовани поводом великих црквених празника, најчешће одвијали на просторима великих утрина или ливада у близини црквених храмова, али не и у њиховим двориштима.

Изузетан случај представља локативна димензија плеса под називом *оро баба*, који се изводи после вечерње службе на дан Поклада, а која подразумева простор око црквеног храма који се обилази један или три пута.<sup>92</sup> С обзиром на то да у традиционалној пракси суседних народа, колико је познато, није забележен традиционални плес чије би извођење било аналогно извођењу *ора баба*, може се рећи да је оно локална плесна карактеристика југоисточног дела српског Баната, чије је порекло вероватно аутохтоно, те да, могуће је, представља одраз христијанизованог уобличавања неког заборављеног ритуала за плодност. Окруживање храма се може довести у везу са успостављањем границе између сакралног и световног простора која се маркира путањом кретања играча, чиме се

---

<sup>92</sup> Иако Мила Босић истиче да је око цркве ово коло морало обићи три пута (Босић 1996: 205), у теренским истраживањима је забележено да се може око храма обићи и само једанпут, што вероватно представља манифестацију десакрализације обредног плеса.



такође усмерава основна обредна порука – успостављање опште плодности, на простор који има моћ повећавања њеног дејства, а то је унутрашњост црквеног храма.

Плесне прилике забавног карактера – игранке или балови, како су у варошима називане када се желео истаћи њихов „европски“ и грађански карактер, одржаване су током читавог XX века најчешће у затвореним просторима. Уколико село није имало одговарајућу салу, игранке су могле бити организоване и напољу, најчешће у црквеној порти или у близини храма. Првих деценија XX века, игранке су често организоване и у кафанама, које су најпре посећивали само слободоумнији житељи. Током теренских истраживања забележена су многа сведочења о забранама посећивања кафана које су младим девојкама изрицали њихови родитељи. Како су деценије XX века одмицале и ове забране су бивале све ређе и слабије, те се кафана на простору Баната (Јанковић 1949: 111), али и читаве Војводине (Фоггу 1990: 62-63), може окарактеристати као уобичајена локација одржавања игранки.

У варошима и већим градовима, игранке виших грађанских сталежа организоване су у великим дворанама Градских кућа и Магистрата, који су подразумевали одговарајуће форме друштвеног опхођења, а самим тим и достојанственост плесног израза. За разлику од појединих сведочења о игранкама које су одржаване по селима, као оно да „су момци и у јендек падали, а све од жари игре“, које је забележено у селу Кумане, може се претпоставити да је плесање у зградама градске управе било много слабијег интензитета, али зато са много израженијом функцијом социјално-сталешке репрезентације.

После Другог светског рата, пракса организације сеоских игранки на отвореном простору, али и у кафанама или зградама Магистрата, потпуно је занемарена, јер је организација сеоског живота од стране социјалистичке власти подразумевала његову потпуну контролу, а самим тим његово локализовање на новоизграђене званичне просторе Домова културе и Месних канцеларија.

Без обзира на то где су се налазили, сви затворени простори су, с обзиром на своју осветљеност, омогућили дуже трајање игранки и обезбедили несметан

континуитет њиховог одржавања у току године, без бојазни од кише и осталих временских непогода.

Од шездесетих година XX века, већа породична славља, као што су свадба или испраћај регрута у војску, као и кафански простори током одржавања сеоских вашара, организују се под шаторима. Ови шатори могу бити знатних димензија, а унутар њих се распоређује што већи број столова за којима ће седети гости. Столови се, у случајевима породичног славља, распоређују у линијама, а уколико је кафански шатор у питању, они су слободно распоређени, али увек тако да се простор максимално искористи. Ови детаљи су битни, јер непосредно утичу на реализацију самог плеса – број учесника који несметано може плесати, путању њиховог кретања и, најзад, на одлике самог извођења, јер су веома често, с обзиром на скученост простора, и амплитуде плесних покрета веома сведене.

Локација свирача приликом извођења музике за игру, која до сада није помињана у етнокоролошкој литератури о овом подручју, превенстено је зависила од врсте коришћених инструмената. За гајдашку праксу је типично позиционирање свирца у центар играчке формације круг или полукруг, о чему сведочи и реалистична слика Уроша Предића под називом „Српско коло“, начињена још крајем XIX века (Фелфелди 2003: 129). Ова пракса је, према исказима чувених гајдаша, Мирка Француског и Чедо Огњанова, снимљених 1990-их година, задржана у свим случајевима гајдашког „праћења“ игре.

О позиционирању самичара током извођења музике за игру, нажалост нису забележени никакви подаци, али се зна да су тамбурашки ансамбли, као и они сачињени од електричних инструмената, увек позиционирани поред играчке формације. Ова појава се може објаснити већим бројем инструмената у ансамблу, за чије несметано свирање је потребан и већи простор, али је, са друге стране, позиционираност гајдаша у центар играчке формације, приликом извођења свих игара у колу, могуће тумачити и као логичну последицу нераскидиве синкретичке повезаности између аутохтоних облика плеса и најраспрострањенијег аутохтоног банатског традиционалног инструмента – гајди.

### 3. Извођачи

Улога извођача у приликама за плес је поларизована на две основне категорије: играчи и свирачи. Њихов међусобни однос током извођења традиционалних плесова је, како су то још Даница и Љубица Јанковић приметиле, комплексан и друштвено-историјски, односно културно условљен (Јанковић 1964: 9-14).<sup>93</sup> Појединачне улоге играча и свирача су, такође, социјално одређене: полом извођача, њиховим животним добом, породичним и социјалним статусом, етничком припадношћу итд. Разматрање начина остваривања многоструких идентитета извођача у оквиру прилика за плес тј. у времену, простору, као и кроз музичке и играчке обрасце превазилази базичну тему овога рада, која је усмерена на разматрање структуралних односа између игре и музике у оквиру плеса као јединственог, недељивог система покрета и звука. Важно је у овом тренутку истаћи неопходност пажљиве анализе улоге извођача у приликама за плес, јер се, без обзира на моделе научних интерпретација стварности и степена њихове апстрактности, не сме заборавити да је у центру свега и пре свега човек, а не структура. Овом приликом биће издвојени само основни чиниоци који у банатској плесној пракси одређују појединачне идентитете играча и музиканата.

Најуочљивија, круцијална карактеристика играчке компоненте извођења већине традиционалних банатских плесова је њихова полна условљеност. Разлике између мушког и женског играња обухватају све параметре игре, њену структуру, форму и артикулацију. Већина сведочења о „стилу“ извођења банатских традиционалних игара се првенствено односе на описивање игре мушкараца, чији ток одликују непрекидни процеси варирања. Употребни фонд корака и гести слободне ноге, који представљају кинетичко језгро банатских плесова, је, стога, у игри мушкараца веома богат, а његова разноврсност зависи од индивидуалне способности и плесне креативности појединца. Могућност варирања основних

---

<sup>93</sup> У многим текстовима о традиционалним играма појединих области, сестре Јанковић говоре о односу између свирача и играча. Текст који је у потпуности посвећен овој проблематици јесте текст под називом „Народно дириговање“ (Јанковић 1964: 9-14).

кинеритмичко-просторних модела, односно филигранског „кићења“ игре сами Банаћани повезују са минуциозним женским ручним радом – везом, те су забележени искази који говоре о томе да „добар играч из колена везе и еластично преплиће у месту“ (Јанковић 1949: 120), односно да мушкарци приликом игре „везу из колена“ (Путник 1991: 31). Самосвојност мушког плесног израза је нарочито била изражена у жанру мушког надигравања који је на овом подручју постојао током прве половине XX века, а који се, потом, инкорпорирао у друге плесне жанрове, те се сведочења о надигравању мушкараца током друге половне столећа, првенствено односе на игре *мало коло*, *мађарац* и *логовац*.

Женска игра је у готово свим сегментима свог испољавања другачија. У току плесања, жене су, без обзира на основне обрасце корака појединачних плесова варираних од стране њихових партнера, углавном поцупкивале у месту, пратећи покрете мушкараца, што сами Банаћани сликовито описују као „федерирање“.

Сестре Јанковић наводе: „У Банату и добра играчица горе остаје мирна, само 'на прстима држи своје', тј. ситно игра с ноге на ногу, уједначујући са играњем играча свој ритам и 'федерирање' које долази од савијања колена“ (Јанковић 1949: 120). Добривоје Путник женски начин играња описује као „другачији“ и „много уздржанији“ (Путник 1991: 31), не упуштајући се у детаљно разграничавање ових разлика. Ласло Фелфледи, такође, разлике између мушког и женског играња своди на две реченице: „Украшавање и уситњавање корака је у првом реду карактеристично за плес мушкараца. Жене прате покрете мушкараца једноставним корацима“ (Фелфелди 2003: 45).

С обзиром на сведеност кинетограма третираних као инваријантних модела, разлике између мушког и женског играња у досадашњој етнокореолошкој литератури о банатским плесовима нису довољно истакнуте, нити истражене. Обухватни кинетограми начињени на основу интегралних видео снимака, међутим, указују на то да структурално-формалне разлике између мушког и женског уобличавања појединих банатских плесова представљају посебно интриганто питање које у будућности тек треба помно разматрати. У овом тренутку може се рећи да су разлике између мушког и женског играња, које представљају основну

одлику банатског традиционалног плеса прве половине XX века, такође, друштвено-историјски одређене, те да је однос између њих репертоарски условљен и зависи од извођења појединачних плесова и плесних жанрова. Другим речима, разлике између мушког и женског играња су уочљивије у старијим банатским плесовима, карактеристичним за прву половину XX века, а упоредо са одмицањем времена током разматраног столећа, све више су се губиле. Данас се, у живој пракси извођења традиционалног плесног поджанра србијанска кола, разлике између мушког и женског играња више не могу уочити.

У традиционалној банатској плесној пракси прве половине прошлог века, као дела изразито патријархалног друштвеног система, жене су биле у посебном, може се чак рећи подређеном положају, не само у извођачком смислу, већ и у самој могућности присуства појединим плесним приликама, као и у начину социјалног испољавања пре започињања самог процеса плесања (Ивић 1990: 101-103). На све јавне скупове нису се могле појављивати саме, већ искључиво у пратњи неког мушког сродника, брата или мужа, а девојке, нарочито и најчешће, у присуству мајке. Припаднице женског пола, такође, никада нису могле саме приступити чину плесања, већ су у игре у колу увођене од стране мушких сродника, а за паровне игре су „биране“ (Фелфелди 2003: 69-70). Иако о томе нема података у литератури, према доступним видео снимцима, извођење паровних плесова, међутим, ипак није било стриктно полно условљено, због тога што је забележено да су многе паровне игре, а нарочито окретне игре, могле изводити и жене у пару. Комбинација извођења ових играча од стране два мушкарца, до сада није забележена. У годинама, непосредно после Другог светског рата, под утицајем социјалистичке идеологије, која је, између осталог, промовисала равноправност између полова, и у банатској плесној пракси забележен је феномен под називом „даме бирају“ (Литвиновић 1999б: 21). Ова пракса, међутим, није заживела.

Ритуализовани традиционални плесови Срба у Банату који су се изводили током годишњег циклуса обредно-обичајних радњи, такође су полно условљени, чиме се не разликују од генералних полних одлика српске обредне плесне праксе (видети више у Зечевић 1983: 59-85). Током пролећног периода ритуализоване

плесове су изводиле припаднице женског пола, а, може се претпоставити, да су *коледарски плесови*, у прошлости, уколико су уопште постојали, извођени од стране мушкараца. У банатској свадби, делимична полна условљеност се приликом извођења свадбених плесова током XX века, уочава једино у „игри с младом“, због тога што је стални играч током извођења овог плеса женско, односно млада. Иако то у литератури није посебно назначено, теренска истраживања откривају чињеницу, да су њени партнери током друге половине XX века, а вероватно и раније, могле бити и жене.

Полна условљеност традиционалних банатских плесова представља основну одлику и њихове музичке компоненте, јер су свирачи искључиво, у прошлости, а и данас, мушкарци. У литератури, као и у бројним сведочењима забележеним током теренских истраживања, није регистрована могућност да су у Банату традиционалне инструменте могле свирати жене. Током друге половине XX века, тамбурашким асамблама, као и оним сачињеним од електричних инструмената се могу придруживати и жене као вокални солисти, што, с обзиром да не улази у домен инструменталне музике за игру, није предмет овог истраживања. Међутим, мелодије појединих традиционалних плесова, поглавито из поджанра по двоје плесног жанра паровне игре, као на пример *сиротица*, *лидана* и *фицко*, али и из поджанра варошко-еснафских плесова, као на пример *Српкиња* или *мајсторско коло*, током извођења су се могле и певати, што су најчешће изводили свирци, али су им се, спорадично, могле придружити и играчице.

С обзиром на то да о томе нема помена у етнокоролошкој литератури, према доступним аудио и видео снимцима, извикивање стихова различите дужине, о чему ће више речи бити касније, било је карактеристично првенствено за мушкарце. Сведочења забележена у оквиру теренских истраживања, међутим, откривају могућност да су стихове могле извикивати и жене, зависно од индивидуалне слободе изражавања и тренутног расположења.

Извођење традиционалних банатских плесова је све до пре неколико деценија било, такође, условљено старосном доби играча. У литератури и током теренских истраживања забележена су многа сведочења о томе да су деца прво

морала да науче да играју у тзв. малом бирцу, код локалног гајдаша или самичара (Фелфелди 2003: 65-67; *Песма, игра и музика Мокрина* 1987: 40), али и на локалном гумну (Путник 1991: 34). Млађи омладинци до 14-15 година старости су на јавним местима, као што је рогољ, могли плесати у току Ускршњег поста у оквиру обичаја „бубалице“, а тек са навршених 16-17 година могли су „ступити у коло“, што се јавно изводило, обично током великих вашара, најчешће Ускршњих (Јовановић 2000: 78; Путник 2001: 21; Фелфелди 2003: 61-62).

Ожењени и удати Банаћани могли су плесати на игранкама организованим у кафанама или јавним дворанама, али је учествовање на игранкама, ипак, било својствено првенствено млађој популацији, пре ступања у брачну заједницу. Основна плесна прилика, стога, за удате и ожењене Банаћане, била је свадба у којој се неспутано могло плесати током читавог њеног трајања, а поред ње и мање игранке организоване поводом појединих породичних и кућних окупљања (*мобе, дивани, свињокољи* итд). У вези са старосним одређењем плесних прилика, посебно треба истаћи свадбени обичај *ракија*, која се још назива *старачком* или *бабачком ракијом*,<sup>94</sup> због тога што су се овом приликом посебно веселили старији људи.

Иако је у литератури (Фелфелди 2003: 44), а и појединим исказима забележеним током теренских истраживања регистрована могућност да је извођење плесова *велико* и *мало коло* било старосно условљено, тако да су „*мало коло* плесали млађи, а *велико коло* старији играчи“ (Исто), ова тврдња није у потпуности доказана. С обзиром на то да је плесање *великог кола* увек описивано као веома захтевно, односно, како то Добривоје Путник истиче, да „ово коло могу извести само даровити играчи“ (Путник 1991: 27) и да је је његово извођење било веома ретко већ средином прошлог века, нарочито на југу Баната (Ракошевић 2008: 310), може се претпоставити да је забележена старосна условљеност његовог извођења последица тога да су, у тренутку бележења ових исказа, само старији људи били у могућности да овај плес изведу коректно. Томе у прилог иде и чињеница да сестре Јанковић нису регистровале могућност да овај плес изводе само старији људи.

---

<sup>94</sup> Ови називи су забележени у Кикинди и њеној околини.

Сва неписана правила у вези са старосном доби извођача забавног репертоара традиционалне плесне праксе Баната, била су изражена у првој половини XX века, да би се током друге половине столећа, све мање поштовала, а данас се уопште не поштују. Последњих деценија, могуће је да у истом колу играју и одрасли и деца, чак и сасвим мала. Деца су обично позиционирана на крају кола, али је могуће и да дете једноставно буде део низа ланчано повезаних играча, што знатно утиче на начин плесања оних који се налазе непосредно поред детета. На многим видео снимцима банатских свадби начињеним још осамдесетих година XX века, забележено је да приликом извођења плесова уз хитове новокомпоноване музике, коловођа, најчешће жена, али и мушкарац, било које старосне доби, у наручју носе дете, што је раније било незамисливо.

Извођење појединих ритуализованих плесова током XX века је, такође, било старосно одређено: плесове пролећног (*лазарице*) и летњег циклуса (*додоле*) изводиле су углавном удате жене, па чак и бабе,<sup>95</sup> што се може објаснити десакрализацијом обреда и њиховим упражњавањем искључиво од стране старије женске популације. Са друге стране, плесове који су се у току Ускршњег поста изводили на рогљу, изводила су искључиво деца, односно млађи омладинци, те их поједини истраживачи систематизују у оквиру групе тзв. дечијих игара уз плес (Фелфелди 2003: 56). Игру под називом *оро баба* су, са друге стране, изводиле искључиво старије жене, а како је то објашњено у току истраживања села Врачев Гај – бабе, односно оне жене које имају бар једно унуче. У појединим селима, у новије време могли су им се придружити и старци. Коловођа овог плеса је могао бити свештеник чија старосна доб није била одређена, трудна жена, а у селу Крушчица, посебно, „чиста“ девојчица од око седам година старости (Босић 1995: 205; Литвиновић 1999: 264). Стриктност старосног профила учесника *ора баба* (изузев свештеника) има непосредну семантичко-ритуалну позадину: кроз учешће репродуктивно потврђених актера (оних који већ имају или ће имати децу), као и

---

<sup>95</sup> У теренским истраживањима је забележено да су средином XX века *додолски* обред у селима Баваниште и Гај вршиле бабе, а у селу Маргита „сиромашне жене“, не обилазећи целу сеоску заједницу, већ само комшијске куће.



кроз плес детета које тек треба да порасте, дејства механизма имитативне магије се појачавају, а општа плодност заједнице, која се извођењем овог плеса треба постићи, умножава се.

Актери извођења свадбених плесова, с обзиром на одсуство њиховог ритуалног карактера у банатској плесној пракси XX века, нису били посебно одређени. Међутим, током теренских истраживања забележени су спорадични подаци локалног карактера да приликом обичаја „ношење 'аљина“, „ваља“ да свекар започне игру (Добрица), а да после обављеног обреда венчања испред цркве (Маргита), као и приликом доласка у младожењину кућу (Уљма), млада треба да поведе коло, најчешће из поджанра србијанских кола. У селу Омољица је забележено да када сватови стигну у младину кућу, плесање обично започну девер или жарач. У селу Уљма је, посебно, забележено да приликом доласка младе у нови дом свекрва поведе коло под називом „Ајде, мајко, ти поведи коло“, што су, највероватније, почетни стихови неког новокомпонованог хита. Сви поменути случајеви, с обзиром на то да нису забележени током прве половине прошлог столећа, представљају обичаје које су спорадично практиковали досељеници из јужних крајева Србије. За банатску свадбу је, међутим, карактеристично то да извођење многих обичаја, чак и сам ток свадбе, а самим тим и извођење традиционалних плесова у оквиру ње, зависи од воље главног званичника – кума. О томе постоје многи подаци у етнологској (на пример Попов 1983: 83; Сремац 2006: 4) и етнокореолошкој литератури (Јанковић 1949: 114-116), а и бројна сведочења забележена током теренских истраживања. Кум је ретко кад, осим ако није био посебно добар играч, учествовао у извођењу традиционалних плесова, али је одлучивао о томе да ли ће се у одређеном тренутку уопште плесати, потом, могао је утицати на ток плесања, његово трајање, број и састав учесника који ће учествовати у игри, а нарочито је утицао на начин извођења музике уз игру – где ће свирци стајати, коју нумеру ће извести, како и колико ће свирати.

Извођење банатских традиционалних плесова је, нарочито, током прве половине XX века, било условљено и социјалним статусом њихових извођача. Иако су класне разлике према наводима сестара Јанковић биле изражене посебно у

Бачкој (Јанковић 1949: 127), у теренским истраживањима Баната забележена су многа сведочанства о томе да су игранке у појединим местима биле стриктно класно подвојене. На пример, у селу Ново Милошево забележено је да су у периоду између два светска рата, игранке сеоске елите организоване у локалној кафани, а игранке сиромашних, под називом „танчур“, на отвореном простору; у селу Итебеј је забележено да су у овом периоду организоване одвојене игранке – оне које су посећивали припадници тзв. шангареп друштва („поп, бележник, подбележник, учитељ, ветеринар и газде“ са члановима својих породица), потом игранке занатлија и, најзад, игранке паора.

Изражена класна подвојеност, а потом и пракса цеховског удруживања занатлија још почев од друге половине XIX века, допринеле су формирању читаве групе појединачних игара везаних за одређену професију, који чине поджанр варошко-еснафских плесова.

Иако је тема овог рада етнички омеђена, те усмерена на плесну праксу већинског становништва Баната – Србе, мора се напоменути да су извођачи појединих традиционалних инструмената, првенствено тамбура, а потом и хармоника, у великом броју случајева били Роми. Амерички етномузиколог Марк Фори (Mark Edward Foggy) је, разматрајући поједине аспекте тамбурашке музике у Војводини, указао на значај улоге ромске националности у њеном формирању (Foggy 1990: 7, 181-185). Међутим, утицај Рома на банатску плесну праксу до сад није био предмет етнокоролошких истраживања овог подручја. Овом приликом, у смислу антиципације ове комплексне и захтевне теме, важно је напоменути, да осим виолина, тамбура и хармоника, Роми нису користили друге традиционалне инструменте (на пример, није забележено да су могли свирали гајде, нити фруле). Са друге стране, веома је честа пракса да су тамбурашки ансамбли током читавог XX века били састављени искључиво од припадника ромске националности,<sup>96</sup> мада

---

<sup>96</sup> На пример, тамбурашки ансамбл састављен искључиво из припадника ромске националности из села Ботош, који наступа не само у свом селу и околним местима, већ и широм Баната, последњих година је веома активан. Њима се, по потреби, прикључује и Србин, хармоникаш Зоран Марков Гугуљ из села Самош. У селу Бока је, такође, последњих деценија активан ромски тамбурашки састав.

је, могуће, у мањем броју случајева, поглавито када су у питању ансамбли састављени од електричних инструмената, да свирачи буду различитих националности.

Етничка припадност, као и врста инструмента који је свирац користио, утицали су на његов положај у друштву. Иако су у многим банатским селима, Роми углавном поштовани, забележено је много казивања о томе да су они током свадбеног весела могли бити малтретирани на разне начине. Постоје фотографије снимљене седамдесетих година XX века у селу Самош, на којима је забележено да су тамбураши на локалној свадби морали да се попну на дрво да би свирали, а све по заповестима немилосрдног кума. За разлику од тамбураша, однос заједнице према гајдашима је, према речима Данке Лајић-Михајловић, „био коректан, изузетно се од њега захтевало да свира клечећи, што је требало платити са много новца“ (Лајић-Михајловић 2000: 54). Разлике између свираца ромске и српске националности огледају се у томе што су се Роми, готово у свим случајевима, током читавог XX века, професионално бавили искључиво музиком, док су се Срби, уз свирку, обично бавили и пољопривредом. Из тога неминовно произлази и разлика у њиховом имовинском статусу (свирци Срби су били имућнији), а самим тим и различитост њиховог позиционирања у друштвеној заједници.

Улога плеса, игре и музике за игру, у изражавању националног идентитета Срба у Банату током XX века, такође, представља тему која је до сада тек спорадично разматрана (Ракошевић 2005а и б, Лајић-Михајловић 2002: 5-57). Уз њу, треба поменути и проблематику осветљавања традиционалне плесне праксе Срба у Банату у правцу ширих међуетничких акултурационих процеса (првенствено мађарске и румунске националности),<sup>97</sup> што ће, свакако, представљати изазов за будућа етнокоролошка и етномузиколошка истраживања овог подручја.

---

<sup>97</sup> Питања међуетничких реверзибилних утицаја између румунске и српске (Fracile 1987: 105-133) и мађарске и српске (Bodor 1988) музичке праксе, већ су разматрана у српској етномузикологији.

#### 4. Плес

Интерпретирани као структурисани феномени људског изражавања, традиционални плесови представљају синкретичну целину игре и музике. Разрађени поступци етнокоролошке и етномузиколошке анализе пружају могућност сагледавања појединачних структурисаних система покрета и звука, а њихова упоредна анализа предочава законитости реверзибилних односа који међу њима настају у току извођења. Овим питањима биће посвећена наредна поглавља.

Током сваког извођења, комплексне структуре појединачних традиционалних плесова у непосредном контекстуалном окружењу функционишу у оквиру већих система, који подразумевају плесне репертоаре одређених прилика за плес (на пример репертоара свадбеног обреда, репертоара игранке, репертоара игара које су се изводиле у време Ускршњег поста и сл.), а ови, опет, у разматраном периоду друштвено-историјског контекста, чине целокупни плесни репертоар одређеног простора.

Сведочанства о репертоару ритуализованих плесова годишњег циклуса обредно-обичајних радњи, као што је већ напоменуто, спорадична су и везана за уске локалне оквире. За многе од њих, као на пример за плес *туркаша*, који су изводили батањски и чанадски Срби почетком XX века, није забележено ништа друго до назива, а у већини других случајева, описи ритуализованих плесова су штур и недостатни.

Један од ретких обредних плесова који се, на простору југоисточног Баната, континуирано изводи до данас је плес *оро баба*. С обзиром на истакнуту улогу коловође (свештеник, трудна жена или, у селу Крушчица, девојчица), овај плес се изводи у формацији кола чији је облик полукруг, при чему се играчи међусобно држе за руке спуштене поред тела. Према истраживањима етнолога Миле Босић, образац корака *ора баба* се изводио „два корака напред, један назад“ (Босић 1996: 205). Током теренских истраживања извођења *ора баба* у селу Врачев Гај (Литвиновић 1999: 264-265) забележен је, међутим, образац корака овог плеса који, према класификацији „основних играчких образаца Србије“ Оливере Васић,

припада типу *шетња* (Васић 2002: 159). Без обзира на образац корака, који према начињеним видео снимцима, играчи нису изводили синхронизовано, кинетички постулат обредно-магијске семантике овог плеса јесте да коло, како казивачи то формулишу, „иде напред“, „иде ка сунцу“, односно „иде ка истоку“, што се постиже тиме што су играчи, крећући се за десном руком, окренути према цркви (Литвиновић 1999: 265).

Почетком века *оро баба* се изводило уз гајде, а од средине века уз хармонику. Мелодија овог плеса у литератури није забележена, али је још 1912. године у листу „Застава“ објављен опис извођења плеса баба из села Избиште, према коме се он изводио уз песму „Ој, јаворе, јаворе“ (*Застава* 1912). У селима Врачев Гај и Крушчица забележено је да се последњих деценија *оро баба* изводило уз песму „Дошло писмо из Босне“, коју су у Крушчици изводили тамбураши, а у Врачев Гају, посебно „плек“ оркестар или дуо који чине хармоника и бас. На питање да ли су исту мелодију у прошлости изводили и гајдаши, казивачи су одговарали одречно, али се никако нису могли сетити „оригиналне“ мелодије која се изводила уз ову обредну игру (Литвиновић 1999: 265). Дугогодишњи сарадник и корепетитор Добривоја Путника, хармоникаш Маринко Попов је у нотној збирци војвођанске музике за игру, објавио мелодију под називом „оро баба“, чије музичке карактеристике имају сличности са музичким одликама *малог кола* (Роров 2005: 17), што указује на могућност да инструментална мелодија овог плеса у прошлости није била самосвојна, већ сачињена из фрагмената других музичких нумера.

У периоду Ускршњег поста, поред извођења многих игара које се генерално могу означити као игре надметања (Васић 1988: 459-462),<sup>98</sup> изводиле су се и ритуализоване игре уз музику. Многи описи о извођењу плесова у току Ускршег поста у Војводини и Банату објављени су током друге половине XIX века (Ракочевећ 2005: 48-49), а овога пута усредсредимо се на грађу забележену током XX века.

---

<sup>98</sup> Овом приликом широм Баната најчешће су се изводиле следеће игре „надметања“: *шапца-лапца*, *лончића*, *труле-гобиле*, *бубалице*, *кликери*, *праћке*, *фоте*, *игре с лоптом* и др (Босић 1996: 210, Вечански 2003: 259-270).

Даница и Љубица Јанковић у селу Нинићево код Зрењанина бележе плес *крз влакале*, који према њиховом тумачењу, припада „познатом пролећном типу игре (са провлачењем испод подигнутих руку)“ (Јанковић 1949: 122). Према Милицы Илијин, у току поста изводили су се плесови: *коларићу-панићу, крз влакале, ласте проласте, Вишњицица род родила, елечкиње, барјачкиње*<sup>99</sup> и *пауна* (Илијин 1978: 208). Јелена Јовановић међу Србима у Румунији бележи и следеће плесове: *еречкиње-беречкиње, елечки-барачки, Иде мајка с колодвора* и *Сија, сија сунце* (Јовановић 2000: 75). Ласло Фелфелди од Срба у Мађарској бележи два плеса: *Ој, шиблико, шиблико* и *Паун насе*, који се нису нужно морали изводити у току поста, већ су припадали општем дечијем плесном репертоару (Фелфелди 2003: 56). Током теренских истраживања сведочанства о извођењу плеса у току Ускршњег поста забележена су у селима Банатски Брестовац – плес под називом *Ој, јаворе, јаворе* (Литвиновић 1995: 19) и Иђош – *коларићу-панићу* и *јелечкиње-барјачкиње*.

Према доступним подацима, ови плесови су се углавном изводили уз песму, а многи од њих су садржали кореолошке мотиве провлачења испод подигнутих руку и заплитања/расплитања ланчано повезаних играча (Јанковић 1949: 122; Илијин 1978: 207). С обзиром на недостатност података о овим плесовима данас је тешко говорити о њиховим другим структуралним карактеристикама, као и о узајамним односима између њихових кинетичких и музичких компонената. Распрострањеност женских пролећних игара у некадашњој мађарској плесној пракси (Pesovár 2001: 9-16) указује на шире панонско, и још даље у прошлост, западноевропско порекло ових обредних плесова (Исто: 10).

Како је већ наведено, етнолог Мила Босић истиче да су опходе *додола* готово на целој територији Војводине преузеле Ромкиње још крајем XIX века (Босић 1996: 342). Иако се односи на период друге половине XIX века, овога пута, с обзиром на његову еклузивност, преносимо опис *додолског* плеса Срба у Потисју,

---

<sup>99</sup> Анализирајући порекло назива овог плеса који се у многим варијантама јавља широм Војводине и Баната, етнолог Весна Марјановић, поставља смелу хипотезу о томе да је ова „игра произашла из граничарских, војних обавеза чувања територије Аустрије“ (Марјановић 2002: 159).

који је забележио Тихомир Остојић: „У авлији се ухвате у коло 5-6 девојака, те певајући окрећу коло око ње (главне учеснице обреда под називом додола, прим С. Р.), све корачајући по ритму мелодије на десно“ (Дамјановић 1991: 29). Прецизан опис *додолског* ритуалног плеса Срба из села Деска, који је извођен све до тридесетих година XX века, а чије су кореолошке одлике веома сличне опису Тихомира Остојића, забележио је Ласло Фелфелди: „Плесачи украшени зовиним лишћем, лабаво се држећи за руке, обликовали су круг око доде (главни актер обреда, прим С.Р.) и кружили једноставним корацима надесно (супротно од кретања казаљке на сату), певајући обредну песму којом су призивали кишу. Дечак који је глумио доду, за време прве строфе је седео на земљи. Након друге строфе, на заповест у тексту песме, он је устао и почео да се окреће око себе, у правцу своје десне руке. Окретање је наставио све до краја песме, када су га домаћи или домаћица полили водом“ (Фелфледи 2003: 51).

Захваљујући овим описима, може се претпоставити да је извођење додолског ритуалног плеса током XIX века и у другим местима Баната било сложено, те да је подразумевало формацију затвореног кола са играчем и средини. Са друге стране, могуће је, такође, да ови описи представљају изузетне, локалне примере, чије су структуралне карактеристике уобличене под утицајем других дечијих игара, превенствено плеса *пауна*.<sup>100</sup>

С обзиром на чињеницу да у селима Доњег Баната, током теренских истраживања крајем прошлог века, нису забележени описи структуралних одлика *додолских* плесова Српкиња, може се претпоставити да су они ипак били сродни уобичајеним одликама додолског плеса са територија Србије (Зечевић 1983: 74; Васић 2004: 108).

Сведочења о извођењима ритуализованих плесова у оквиру свадбеног обредан током XX века су, такође, ретка и локалног карактера. Непосредно после прошевине, према забелешкама Тихомира Вујичића изводила се сватовска игра уз

---

<sup>100</sup> Игра *пауна* је била веома распрострањена широм Баната. Опис извођења овог плеса који је готово идентичан опису извођења *додолског* плеса који је забележио Фелфелди, оставља још 1891. године Александар Јорговић (Јорговић 1891: 3-4).

песму *Скочи коло да скочимо* (Вујичић 1978: 131). Иако је, према напоменама овог аутора, временски параметар извођења поменутог плеса фиксан – прошевина као део предсвадбеног ритуала, начин његовог извођења,<sup>101</sup> повезује га са тзв. *бирачким колима*,<sup>102</sup> која су, у другој половини XIX и првој половини XX века била популарна у Босни и Херцеговини (Dopuđa 1953: 187-188; 1955: 30, 1971: 74) и многим областима Хрватске (Ivančan 1986: 12), а елементи „бирања партнера“ могли су се јавити и у женским пролећним плесовима у Мађарској (Pesovár 2001: 13),<sup>103</sup> као и у свадбеном обреду у Румунији (Giurchescu and Bloland 1995: 23).

*Бирачка кола* повезује варијантна структура играчког обрасца чије главне одлике представљају формација затвореног кола са паром у средини, те наизменична промена партнера у пару, која настаје тако што се следећи партнер бира од оних играча који плешу у колу. При томе су се могли користити и реквизити – марама, којом би онај који бира, свог изабраника обухватио око врата или, чешће, јастук, на који би пар у центру круга клекао и пољубио се.

Коришћење јастука из кога би се распршило перје приликом растурања свадбе, непосредно пре тзв. праћења кума, забележено је широм Баната. Јастук са перјем се могао користити као реквизит у игри, али је, према теренским истраживањима северног Баната, он могао бити распорен и ван плесног контекста. Једноставно би нека од старијих жена, најчешће свекрва, изнела огроман перјни јастук на улицу, који би младожењини другови распорили.

У јужним и, нарочито, југоисточним деловима области, приликом растурања свадбе, изводио се ритуализовани свадбени плес под називом *оре* (термин које бележе сестре Јанковић) или *ора* (израз забележен на терену деведесетих година

---

<sup>101</sup> „...Сви се ухватите уокруг, један или једна игра на среди са јастуком, па пред кога баци, клекну, па се пољубе...“ (Вујичић 1978: 131).

<sup>102</sup> Иако у радовима посвећеним плесним карактеристикама појединих области Босне и Херцеговине, Јелена Допуђа не користи овај термин у смислу обједињавања сродних игара, већ користи појединачне, локалне називе *бирање*, *бирачко коло* и *бираће коло* (Dopuđa 1953: 187-188; 1955: 30; 1964: 407-408), у прегледној студији босанскохерцеговачке плесне праксе објављеној у књизи Ивана Иванчана *Фолклор и сцена* ова ауторка све поменуте игре сврстава у исти тип под називом *бирачка кола* (Dopuđa 1971: 74). Овај термин је прихваћен и у српској етнокореологији (на пример Младеновић 1973: 52, 176).

<sup>103</sup> Мађарски етнокореолог наводи да су игре „бирања партнера“ (game of choosing partners) забележене и у нордијским, украјинским и руским плесним традицијама (Pesovár 2001: 13).



XX века). Овај плес се изводио на улици око запаљене ватре пред сам крај свадбеног весеља. Иако сестре Јанковић бележе да се при томе изводила песма „Оре, оре, зелен боре“, на овом подручју се, у периоду после Другог светског рата, „ора на свадби“ играло уз инструменталну верзију песме „Дошло писмо из Босне“, коју су изводили најчешће хармоникаши. У селу Велико Средиште забележен је пример плеса *оре*, који се у овом селу из околине Вршца, назива још и *периница*. Његове структуралне музичке и играчке карактеристике, које ће бити анализирани касније, указују на евидентан утицај плесног жанра србијанских кола (образац корака), а са друге стране румунске традиционалне плесне праксе (мелодија и назив плеса).

У осталим селима Доњег и Средњег Баната у којима се играло око ватре, могла се заиграти било која игра (Јанковић, 116). Најчешће је то било *мало коло*, али и *Жикино* (Плочица) или *перјаница* (српска села у Румунији). У околини Кикинде није био обичај да се приликом растурања свадбе игра посебна игра, али се, као што је напоменуто, у овом моменту свадбеног обреда, распршивало перје из великог јастука. На овом подручју Баната се, потом, приликом праћења кума, могло играти на „шошковима“ (раскрсницама у селу). Најчешће се изводило *мало коло*, а све по „ћуди и заповестима“ кума.

Према забележеним описима који потичу са краја XIX века, као и према истраживањима Ласла Фелфелдија, плес са јастуком око ватре се, у циљу растурања свадбе изводио и у појединим местима у Поморишју (Фелфелди 2003: 40-41). На овом подручју се у току свадбе могао изводити и плес под називом *пољубце*, који према својим структуралним карактеристикама, припада типу *бирачка кола* (Фелфелди 2003. 53-53). За овај плес, Ласло Фелфелди децидно казује да је „сродан веселим немачким плесовима, познатим и из мађарске плесне традиције“ и да је „међу плесовима поморишких Срба на прекретници века, ова игра заједно са *валцером*, представљала грађанске плесове страног порекла (Фелфелди 2003: 54).<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Тзв. плесови љубљења (kissing dances) су били распрострањени и у оквиру традиционалних сеоских плесних пракси неких земаља Европе током XVII и XVIII века (Jaffe 1990: 217, 293-294).

Сведочанства о извођењима плесова типа *бирачка кола*, под називима *перјаница* или *коло на љубце* бележи и Јелена Јовановић од Срба у румунском делу Баната: „ ... момци и девојке се ухвате у коло, а једно од њих би стајало у средишту са марамом у руци. Затим би особа у средишту ставила марамицу на раме неког од играча супротног пола на што би он иступио на средину и тамо би се пољубили. Одабрани играч би остао у средишту кола и игра је настављана. Играло се уз инструменталну пратњу. У Нађфали је *коло на љубце* играно на мелодију *малог кола*“ (Јовановић 2001: 93). Према наводима Јелене Јовановић, поменути плесови су се изводили у току момачке вечери (отуда могући назив *перјаница*), али и као последњи плес на свадби, пред испраћај кума (Исто).

Широка географска распрострањеност плесова типа *бирање* и њихов весело зачикивачки карактер, упркос обредном окружењу, упућују на претпоставку о њиховом градском пореклу. С обзиром на урбанизованост сеоског живота у пределима северно од Саве и Дунава и непосредни културни утицај који је стизао са простора Централне Европе, инкорпорирање градских забавних плесова у сегменте свадбеног ритуала није зачуђујуће.

Посебно је интересантно да је у теренским истраживањима забележено да се у неким селима (Долово, Црепаја и Омољица) приликом растурања свадбе поред ватре изводила имитативна игра *Овако се бибер бије*. Ову игру која је била распрострањена у динарским крајевима (Дорчић 1953: 174-175), треба тумачити као једно од ретких сведочанстава о далеком пореклу банатских Срба.<sup>105</sup> Могла се изводити и у посту (Босић 1996: 211), а њену улогу у свадбеном весељу тек треба помније проучити.

У току свадбе, регистровано је још неколико могућности извођења ритуализованих плесова. У току обичаја „кићење буклије“, забележено је сведочанство о ритуализованом извођењу „кола“, без назнаке које коло се при том изводило: „Пред полазак сватова у звање, буклијаш узјахује коња, а момци и девојке хватају око њега коло и тако, играјући и подвикујући допрате га до капије

---

<sup>105</sup> Плес варијантног назива *бибер*, забележен у селу Борча, сестре Јанковић сврставају у групу „србијанских игара“ (Јанковић 1949: 124).

(ако он то 'дозвољава') и ту чекају док се буклијаш врати од првог комшије“ (Попов 1983: 93). С обзиром на виталност *великог кола* на простору северног Баната, где је ово сведочанство забележено, не може се претпоставити да ли је овом приликом извођено *мало* или *велико коло* или су, можда, она извођена алтернативно.

Када би кум стигао у младожењину кућу, на северу Баната је, такође, забележено веровање да се ваља одиграти *мало коло* (Мокрин) или *логовац* (Иђош).

Плес под називом *младино коло*, који се изводи главног дана свадбе ујутру након ритуалног чешљања и спремања младе, према подацима из села Радојево, изводио се тако што, невеста са другарицама плеше око столице на којој је до пре неколико тренутака седела. Путања кретања играча приликом извођења ове игре (окруживање), пол учесника (девојке), одређен коловођа (невеста) и извођење уз пратњу песме *Ситна стреја, висок младожења* дефинишу ову игру као обредну. Осим поменутих њене остале кореолошке особености још увек, нажалост, нису забележене.

Интересантно је да је Добривоје Путник забележио да се *младино коло* изводило не приликом „обрађивања младе“, већ по доласку са венчања и да је познато у читавој Војводини (Путник 1991: 26). Према његовим речима, у јужном Банату је познато под називом *кисел вода*, а у северном као *младино коло*. Теренска истраживања, међутим, бележе извођење игре под називом *младино коло* искључиво у два села: Радојеву и Меленцима (изводило се после ручка у младиној кући). У белешкама сестара Јанковић *младино коло* се уопште не помиње, те се на основу тога, упркос тврдњама чувеног кореографа, може закључити да оно није део традиционалног банатског играчког наслеђа, већ игра усвојена са других подручја, могуће је из Бачке или, можда, крајева јужно од Саве и Дунава.

Када би сватови стигли у младину кућу, према теренским истраживањима, у Омољици је био обичај да девер или жарач поведу коло (најчешће *мало коло*), а у селима Банатске Црне Горе коло би повео барјактар (Јовановић 2001: 94). У селу Маргита би се, кад се изведе млада, у дворишту заиграо *мађарац*, у Сакулама *банатско коло* или *врањевка*, а у Уљми је ваљало да „млада води било које коло

наулицу“. Сестре Јанковић бележе да је после свадбеног ручка младеж уз гајде играла неколико игара чији је низ започињао *великим банатским колом*, не прецизирајући за који крај Баната је карактеристичан овај обичај (Јанковић 1949: 113). С обзиром на то да су оне истраживале околину Панчева и околину Вршца, може се претпоставити да је овај обичај конкретније везан за ове области. После ручка у младиној кући, обавезно се и данас игра и у селу Самош. Средином века се изводило искључиво *банатско коло*, а последњих тридесетак година готово искључиво *ужичко коло*.

Сестре Јанковић не прецизирају који плесови су се изводили у току и после чина венчања (Јанковић 1949: 113), те се може претпоставити да је плесни репертоар овом приликом могао бити разноврстан. У скоријим истраживањима, међутим, забележено је да се овом приликом изводе *мало коло*, *логовац*, а последњих деценија XX века, готово искључиво *ужичко коло* (Сремац 2006: 4).

Када би сватови са младом стигли у момкову кућу у недељу поподне, у Уљми је забележено да свекрва поведе коло (најчешће *мало*), а у Радојеву да то чини свекар и то уз *кукуњешће*, игру која је била необично популарна у целом Банату у периоду између два светска рата. У теренским истраживањима је, међутим, забележено да се последњих деценија, у овој прилици најчешће игра уз један од познатих хитова новокомпоноване музике, песму „Играј, свекре, играј ти, данас ти се жени син“.

После свадбене вечере, обично око поноћи, наступало је извођење „игре са младом“. Према наводима сестара Јанковић (Јанковић 1949: 116, 123) и Добривоја Путника (Путник 1991: 25, 27), овом приликом се изводио паровни плес *фицко*, за који се су се, према поменутих ауторима, могли користити и називи *бирмајско*, *бирмански* и *бирмајски*. Важно је напоменути да ови алтернативни називи за игру *фицко* нису забележени током теренских истраживања. Иако Добривоје Путник наводи да је овај плес био познат „широм Баната“ (Путник 1991: 27), теренска истраживања откривају то да је он био у већој мери распрострањен у јужним и југоисточним деловима области, док се на северу Баната није изводио. Ову тврдњу

потврђују чињенице да Бела Барток, Ласло Фелфелди и Јелена Јовановић не бележе плес *фицко* у плесним традицијама Горњег Баната у Румунији и Поморишја. У овим областима, у функцији „игре с младом“, уколико се овај свадбени плес уопште практиковао, најчешће се, према теренским истраживањима, изводио *валцер* или, ређе, *мађарац* (Старчево, Радојево, Самош), а према наводима Јелене Јовановић алтернативно и *мало коло* или „румунска паровна игра“ (Јовановић 2001: 98). Порекло плеса *фицко*, које Добривоје Путник изричито везује за чобанску традицију (Путник 1991: 27), као и разлози његовог функционалног инкорпорирања у свадбени обред на подручјима јужног и средњег Баната, остају обавијени велом мистерије. Иако инсистирају на примарности свадбеног контекста његовог извођења, сестре Јанковић наводе да се *фицко*, већ у време њиховог истраживања изводио и у другим приликама (Јанковић 1949: 123), што није потврђено у оквиру теренских истраживања. Структурално-формалне одлике овог плеса биће разматране у наредним поглављима.

Дужи плесни сегменти у току свадбе били су испуњени извођењем нумера тзв. забавног репертоара, које су се могле изводити и у свим другим плесним приликама забавног карактера. Тешкоће у систематизацији ових плесова које настају због њихове хетерогености, као и аспекти њиховог синхронијског и дијахронијског позиционирања у плесној традицији Срба у Банату током XX века, делотворно се превазилазе коцептима плесних жанрова и поджанрова, чијем дефинисању је било посвећено прво поглавље.

Обухватајући доступне податке (писане изворе и теренска истраживања), плесни репертоар Срба у Банату током XX века је следећи:

- поджанру аутохтоних банатских кола припадају плесови: *велико коло*, *гајдашко коло*, *мало коло*, *банатско коло*, *мало банатско коло*, *Коло води Васа*, *паорско коло*, *ретко коло* и *ора*,

- у поджанр варошко-еснафских кола убрајају се: *мајсторско коло, трговачко коло, бечкеречко коло, занатлијско коло, опанчарско коло, либаде, крецави кетуш, Видино коло и Српкиња,*
- поджанру србијанских кола припадају плесови: *Србијанка, пркос, бибер, сељанчица, ђурђевка, рукавице с прстима, палеглај, кукуњешће, врањевка, Жикино коло, ужичко коло, моравац* и плесови типа *лако коло,*
- поджанру по двоје, плесног жанра паровни плесови, припадају плесови: *мађарац, фицко, сиротица, лидана, ердељанка, дубај и грабац,*
- у поджанр окретни плесови убрајају се: *валцер, танго, степ, фокстро и румба,*
- плесови који су се изводили у формацији тројке су: *логовац и Като, ми Като,*
- жанру мушког надигравања припадају плесови: *Тодорова љуба, шаранац, три путарке и нумера.*

У оквиру игранки, забавни плесови су се изводили по одређеном редоследу и у одређеној селекцији, зависно од прилике поводом које је игранка организована, а у складу са друштвено-историјским контекстом посматраних области Баната. На пример, поједини варошко-еснафски плесови су се ређе изводили на селима, а у оквиру градских забава током прве половине XX века није забележено извођење плесова из жанра мушког надигравања; плес *лидана* се изводио само на северу Баната, док у његовим јужним областима није забележен итд.

Иако су редоследи појединачних плесова на игранкама могли бити различити, њихово груписање на неколико репертоарских сегмената игранке било је заједничко на целој територији Баната, све до седамдесетих година XX века.

Најпре су извођени плесови из жанра кола, потом, паровних игара и, најзад, последњи плес или група плесова на игранци је увек припадала жанру кола. Одређени плесови су у току игранке могли функционисати и као појединачни маркери њеног почетка (*мало коло, Жикино коло, врањевка*) и завршетка (*мало коло*). Од седамдесетих година се може приметити прогресивно опадање извођења аутохотних банатских, у корист србијанских кола и све чешће и дуже плесање плесова типа *лако коло*. На савременим банатским игранкама извођење *лаког кола* заузима апроксимативно 80 % целокупног репертоара, 15 % изводе се србијанска кола, а тек, ретко, када су присутни играчи који су играли или играју у неком од културно-уметничких друштава, заплеше се и *мало коло*, као последњи изданак некада необично богате и разноврсне плесне праксе овог подручја.

#### IV. СТРУКТУРАЛНО-ФОРМАЛНА АНАЛИЗА ИГРЕ

##### 1. Аутохтона банатска, варошко-еснафска и србијанска кола

Општи ниво аналитичког сагледавања играчке компоненте традиционалних плесова подразумева усредсређење на карактеристике тзв. играчког обрасца, односно анализу основног кинетичког фундуса, формације играча, броја играча, њихове међусобне повезаности, путања кретања и, најзад, идентификацију основних ритмичких система (Ракочевих и Ранисављевић 2006: 80-82).

Доминантна одлика традиционалних плесова Балкана (Јанковић 1949: 5-44; Младеновић 1973: 15-17; Leibman 1992: 8-9), југоисточног дела Европе (Martin and Pesovár 1963: 299; Giurchescu and Bloland 1995: 90-93), као и свих кружних плесова ланчано повезаних играча (Тогр 1990: 69), јесте то да основни кинетички фундус којим се тело дистрибуира у времену и простору, а што представља срж играчког процеса, чине покрети ногу. У току извођења традиционалних банатских игара у колу, сви остали делови тела привидно мирују, о чему сликовито говоре стихови који су се могли извикивали у току плесања: „Гле, параде, људи моји, ноге раде, тело стоји“ (Путник 1991: 31). Сасвим изузетно, међутим, у анализираним кинетограмима је регистрована могућност покретања торза, односно горњег дела тела (кинетограм 1, такт 21). Овај покрет забележен је од Добривоја Путника који је у тренутку играчког жара горњи део тела, за тренутак, повио према напред усредсређујући се на рад ногу. Такође, у појединим варошко-еснафским и србијанским играма, као атипично за ове играчке поджанрове, регистровано је и покретање других делова тела – латерално окретање кукова (кинетограм 36) или плескање рукама (кинетограм 43).

Најмаркантнија структурална карактеристика свих аутохтоних банатских плесова у колу јесте извођење у кружној формацији. У најстаријим описима плесова са овог подручја готово редовно се истиче распоред играча у простору у облику круга. Један од најстаријих помена кола на територијама северно од Саве и Дунава, колико је до сада познато, везан је за 1774. годину: описујући културне



прилике у Банату почетком XVIII века, Немац Јохан Јакоб Ерлер (Johan Jakob Erler), оставља сведочанство о томе да се „одрасли сваке недеље и за празнике забављају играјући **коло у круг**“ (Ерлер 2003: 15). До сада је забележено још неколико помена кола на овој територији у XVIII веку (Младеновић 1973: 35), као и крајем XIX и почетком XX века (Фелфолди 2003: 40-41). Сви они се односе на појам играња у кругу који је називан – **коло**. Следствено, кружна формација представља основну структуралну карактеристику свих игара у колу, а самим тим и свих игара из поджанра аутохтоног банатског кола.

Према наводима из литературе, кружна формација приликом извођења игара из овог плесног поджанра је могла бити разноврсна: игре су се могле једнако изводити у облику круга и полукруга. У овим тврдњама су, приликом сумарних прегледа „облика игре“ Срба у Банату, јединствени и сестре Јанковић (Јанковић 1949: 120) и Добривоје Путник (Путник 1991: 31). Њихови описи и записи појединачних игара, као и подаци сакупљени током теренских истраживања и преузети од Ласла Фелфелдија (Фелфелди 2003: 44-45, 47), потврђују ове наводе, али и отварају неопходност диференцијације облика формација који су карактеристични за појединачне игре: плесови *велико коло* и *мало коло* изводили су се искључиво у облику круга (затворено коло), док су се *мало банатско коло* и *банатско коло*, који су забележени на измаку XX века, могли изводити и у полукругу (кинетограм 20), па чак и у формацији тројке (кинетограм 15). Разлози за ово се могу тражити у чињеници да су ове игре забележене на захтев истраживача, као реконструкција некадашњег играчког догађаја, при чему играчима није била битна формација или њен облик, већ су првенствено тежили да коректно демонстрирају образац корака поједине игре. Са друге стране, могућност извођења (*малог*) *банатског кола* у облику полукруга, може се тумачити и у светлу утицаја поджанра србијанских игара у колу. Затворено коло, некада доминантна формација аутохтоних банатских кола, упоредо са заборављањем плеса *велико коло*, а у обрнутој пропорцији са преовладавањем србијанских игара, постепено је, током читавог XX века, нестајало из играчке праксе Баната. Облик круга се данас ни у једној плесној прилици више не може забележити.

За разлику од *великог кола* и *малог кола*, *паорско коло* се изводило у облику полукруга. Према наводима Добривоја Путника ову игру су изводили искључиво мушкарци надигравајући се (Путник 1991: 26), што је, према белешкама сестара Јанковић, само делимично потврђено. Оне указују на сличност између *паорског кола* и игре *Тодорова љуба* која је припадала жанру мушког надигравања (Јанковић 1949: 177), али нису експлицитне у тврдњи да су га изводили искључиво мушкарци. Без обзира на пол извођача, као и на могућност исказивања играчког умећа током извођења *паорског кола*, назив игре – коло, који непосредно реферира на кружну формацију, као и записи ове игре (Исто: 176-177; Путник 1991: 40), утицали су на његово сврставање у поджанр аутохтоних банатских кола.

Аналогно овој одлуци, у поджанр аутохтоних банатских кола уврштен је и плес под називом *ретко коло* (кинетограми 28 и 29). Овај плес је, у селу Врачев Гај, забележен 2002. године у соло извођењу, што је формација која је настала као последица демонстрације обрасца корака од стране само једног играча који се у том тренутку могао сетити игре. Следеће, 2003. године извођење *ретког кола* је снимљено у формацији тројке. Сам назив – коло, упућује на претпоставку да се овај плес изводио у кружној формацији, што је утицало на његово одређење у оквиру истоименог жанра. Да ли се изводио у облику круга или полукруга, за сада ће остати отворено питање.

Плесови под називом *Коло води Васа* и *гајдашко коло*, који су снимљени током теренских истраживања, демонстрирани су од стране једног играча. С обзиром на реч коло у њиховом називу, готово са сигурношћу се може тврдити да су се изводили у кружној формацији, што је, такође, било пресудно приликом њиховог сврставања у поджанр аутохтоног банатског кола.

Могућност алтернирања облика круга и полукруга је карактеристична за извођење свадбене игре *оре* (Јанковић 1949: 183). Сестре Јанковић наводе да се ова игра изводила у „затвореном, 'везаном' колу, око ватре“ и да „ако млада и младожења желе да поведу коло, онда је оно отворено“ (Исто). У том случају, коловођа се звао „предњак“ (Исто). Без обзира на евидентирану заступљеност облика полукруга у оквиру поджанра аутохтоних банатских кола, народни термини

који се односе на првог или последњег играча у колу су веома ретки. Поред термина „предњак“, који су забележиле сестре Јанковић, само је још од мокринског гајдаша Мирка Француског забележено да се први играч у колу називао „коловођа“, а последњи „реп“.<sup>106</sup> С обзиром на то да су ови подаци сасвим изузетни отвара се могућност претпоставке да народна терминологија у вези са формацијама игре и улогом појединих играча у њеној реализацији није била развијена током XX века и да је израз коло обједињавао све појавности кружног структурисања играчких образаца овог плесног жанра.

За разлику од појединих аутохтоних банатских игара у колу, којима је био својствен облик круга, основна одлика варошко-еснафских игара, као и игара пореклом из централне Србије, јесте извођење у облику полукруга. Међутим, описи међусобног повезивања играча у појединим варошко-еснафским играма са овог подручја (*мајсторско коло* и *трговачко коло*) које су начиниле сестре Јанковић (Јанковић 1949: 189), наводе на претпоставку да су се оне могле изводити и у облику круга. Ова могућност је веома вероватна, с обзиром на то да облик круга представљао маркантну одлику аутохтоне играчке праксе овог простора, а да је концептуализација варошко-еснафског плесног поджанра настала као последица тежње да се обједине они варошки плесова који су настали управо на подручју Баната. Другим речима, оно што у првом реду представља разлику између поджанрова варошко-еснафски плесови и србијански плесови у колу јесте разлика у једној од базичних структуралних карактеристика њиховог играчког обрасца – варошко-еснафски плесови су се могли изводити у кругу али, у мањој мери и полукругу, док су се србијански плесови изводили искључиво у полукругу.

Број играча који је учествовао у реализацији појединачне плесне формације је могао бити различит. У оквиру одређених плесних прилика, као што су вашари, црквене славе или веће свадбе, сестре Јанковић наводе да се током игре могло „отворено коло увити у спиралу“, а током извођења плесова у облику круга, формирати коло које чине „концентрични кругови којих може бити и четири“ или

---

<sup>106</sup> Ови искази су забележени у разговору који су са Мирком Француским водили Димитрије Големовић и Оливера Васић крајем 1980-их година.

формирати „низ затворених кола, али не једно у другоме, него једно до другога“ (Јанковић 1949: 120). Иако сестре Јанковић на наводе број играча, може се претпоставити да је у овим приликама могло учествовати и по неколико десетина њих. Број играча који ће учествовати у игри зависио је и од тога који се плес изводи. *Велико коло* су обично изводили само вештији играчи, те је и број оних који су га плесали био сразмерно мали, свега неколико парова (Фелфелди 2003: 47).

Број играча у колу је могао утицати на реализацију појединачне формације, као и на начин међусобног повезивања играча. Сестре Јанковић су децидне у тврдњама да „затворено коло мора имати паран број играча“ и да „ако је само један више, коло се отвори, и онда се држе за руке“ (Исто: 121). Такође, указују на то да играње банатских плесова у колу започиње у формацији тројке (мушкарац и две девојке), којима се касније прикључују парови (Исто).

Поменути тврдњама се могу придружити наводи Ласла Фелфелдија да је плесање *малог кола*, коме је присуствовао у селу Деска 1981. године, започело игром два младића и две девојке у отвореном колу и да се коло затворило тек када су се прикључили сви заинтересовани играчи (Фелфелди 2003: 64). У овом плесном догађају је учествовало двадесетшесторо играча, што мађарски научник сматра необично високом цифром, а од њих двадесетшесторо, деветорица су били мушкарци (Исто). Ови наводи упућују на претпоставку да је потенцијални број играча који је могао учествовати у плесању игара из жанра аутохтоног банатског кола у другој половини XX века знатно смањен, те да једнак број играча различитог пола више није био императив извођења, што непосредно потврђују и теренска истраживања овог подручја.

О броју играча који је учествовао у извођењу варошко-еснафских и србијанских игара у колу нема конкретних података у литератури. Видео снимци банатских свадби начињени последњих деценија XX века, међутим, откривају чињеницу да број играча који учествује у игри може бити непосредно условљен самом игром. Сви плесови типа *лако коло* су, може се рећи, масовни, јер у њиховој реализацији увек учествује већина присутних, тако да уобичајен број играча износи неколико десетина њих. Са друге стране, у извођењу *ужичког кола*, без обзира на

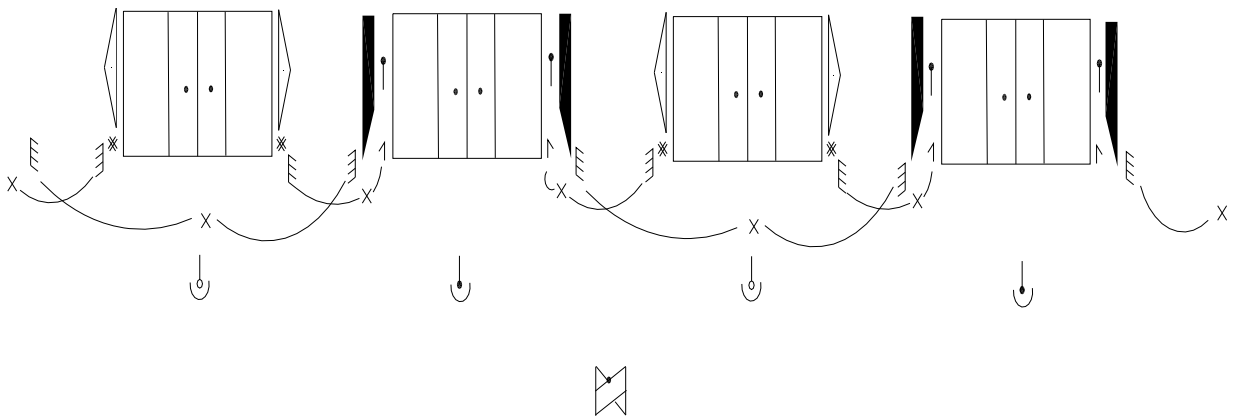
његову заступљеност у банатској плесној пракси, увек учествује много мањи број играча, обично до двадесетак њих. О уобичајеном броју играча који су учествовали у извођењу других варошко-еснафских и србијанских игара, нажалост, немамо информација.

Иако о начинима започињања игре није оставио текстуалне податке, у сценским приказима банатских плесова, тзв. кореографијама, које је Добривоје Путник поставио на сцену током свог вишедеценијског рада у многим културно-уметничким друштвима, а које се изводе и данас, може се запазити његово инсистирање на томе да се формација кола образује путем постепеног прикључивања парова. Ово је резултирало и дугим уводним сегментима појединачних музичких нумера у оквиру кореографија, чија дужина одговара дугим уводним сегментима игре.

Током теренских истраживања, међутим, пракса постепеног формирања играчких формација плесног жанра аутохтоног банатског кола није забележена. Анализе формалних карактеристика многих мелодија овог плесног жанра указују на варијантност дужине увода и честу могућност његовог одсуства. Упоредна анализа формалних карактеристика игре и музике ових плесова, чини ће, ипак, садржај једног од наредних поглавља. Зато, о томе касније. С обзиром на чињеницу да четири врсна познаваоца банатске плесне традиције (Даница и Љубица Јанковић, Добривоје Путник и Ласло Фелфелди) остављају податке о постепеном формирању играчких формација аутохтоног банатског кола, може се претпоставити да је ова пракса током друге половине XX века, када су вршена теренска истраживања српског дела Баната, већ пала у заборав. За разлику од аутохтоних банатских игара у колу, постепено формирање формација није забележено као могућност извођења варошко-еснафских и србијанских кола, а самим тим није забележено ни постојање њихових уводних музичких одсека.

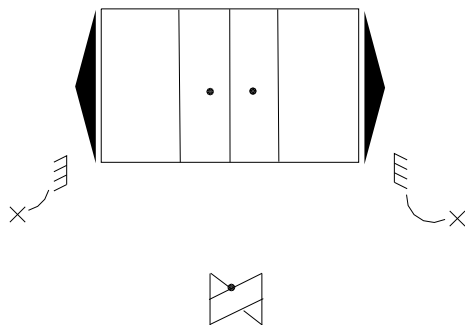
Међусобну повезаност играча у затвореном мешовитом колу Даница и Љубица Јанковић називају „војвођанским“ држањем, а описују га следећим речима: „играчице метну руке на рамена играча који се држе за руке иза женских леђа“ (Јанковић 1949: 121). Овакав начин држања условљен је наизменичним поретком

мушкараца и жена у колу, при чему су играчице позициониране незнатно испред мушких играча (отприлике за 5-10 cm), што опет, према запажањима Добривоја Путника, резултира „необичним“ утиском о постојању „два кола“, од којих је једно женско, а друго мушко (Путник 1991: 31). Типично „војвођанско“ повезивање играча илустровано је следећим кинетограмом:

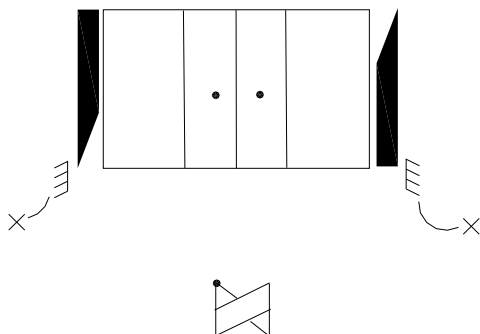


Кинетограм типичног „војвођанског“ повезивања играча  
у мешовитом затвореном колу  
(кинетограми 5 и 20)

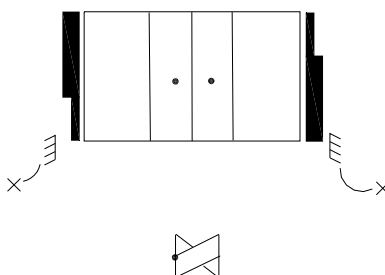
Сестре Јанковић, такође, помињу, као што је већ истакнуто, да се приликом извођења игара у облику полукруга играчи међусобно повезују држањем за руке спуштене низ тело, а да се, посебно, ако само мушкарци играју, они повезују држећи се за рамена (Исто). Уколико су руке спуштене низ тело, њихов положај може бити различит, зависно од почетне позиције тела. Следећи кинетограми илуструју поменуте могућности:



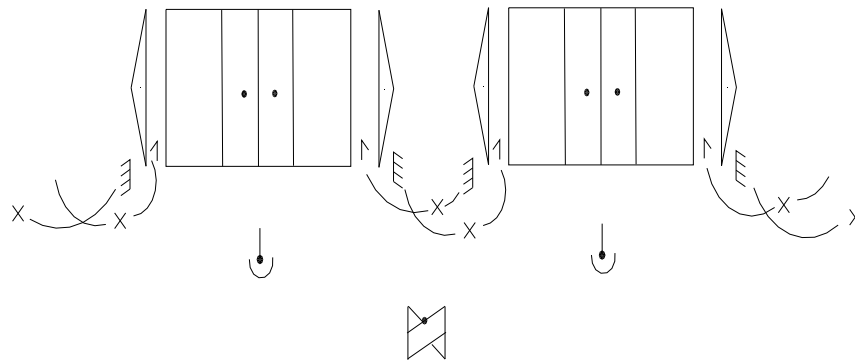
Држање за руке спуштене низ тело  
у почетној позицији у којој је тело играча окренуто ка центру кола  
(кинетограм 16, 17, 27, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 51)



Држање за руке спуштене низ тело  
у почетној позицији у којој је тело играча окренуто косо десно  
(кинетограми 31 и 53)



Држање за руке спуштене низ тело  
у почетној позицији у којој је леви бок играча окренут десно, ка центру кола  
(кинетограми 30, 48, 49 и 50)



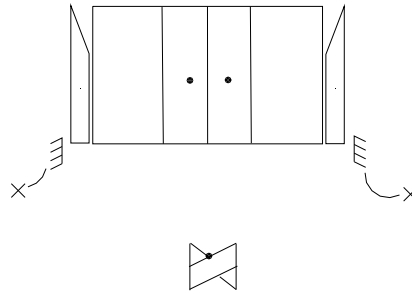
Држање за рамена  
(кинетограм 25)

Исте податке налазимо и код Ласла Фелфелдија (Фелфелди 2003: 44) и Добривоја Путника, који додаје да „мушкарци најчешће држе руке испред или иза својих партнерки, а жене играчима на раменима, било са унутрашње или спољашње стране“ (Путник 1991: 31-32).

У теренским истраживањима забележене су све варијанте међусобног држања играча које су описале Даница и Љубица Јанковић. Међутим, нису забележене могућности које је навео Добривоје Путник да се играчи међусобно повезују „испред“ својих партнерки у „војвођанском“ држању и да жене хватају рамена мушкараца са „спољашње стране“. Пошто ови наводи Добривоја Путника нису илустровани одговарајућим фотографијама или кинетограмима, они до данас остају нејасни.

Усамљен начин повезивања у коме су руке играча подигнуте у висини рамена забележен је приликом демонстрирања игре *трговачко коло* од стране Добривоја Путника (кинетограм 36). Као типичан начин међусобног повезивања играча приликом извођења градских игара Србије (Васић 2005а: 53), држање за руке подигнуте у висини рамена уобичајено је и за извођење плесова типа *лако коло*. Илустрација поменутог изложена је у следећем кинетограму:

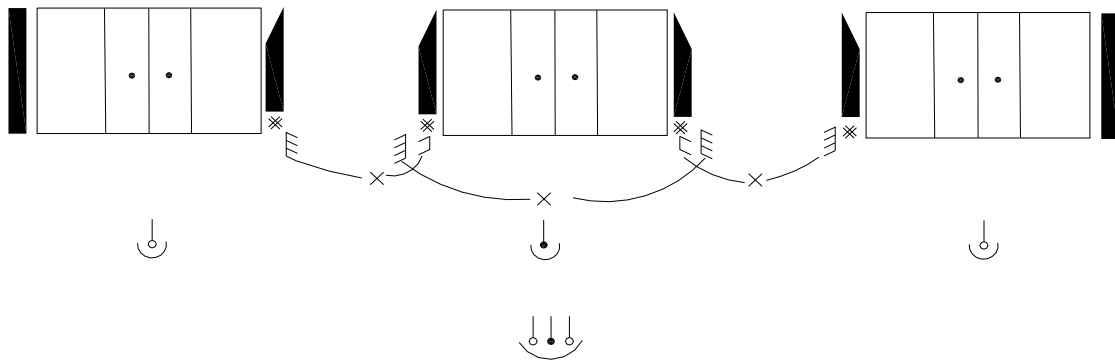




Држање за руке подигнуте у висини рамена  
у почетној позицији у којој је тело играча окренуто ка центру кола  
(кинетограм 36)

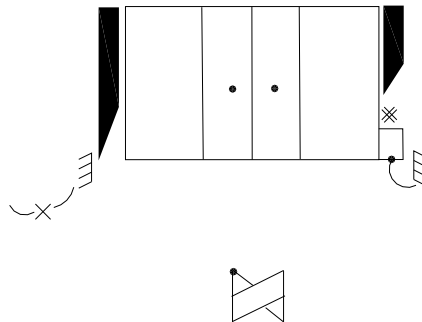
Поред наведених начина међусобног повезивања играча приликом извођења плесова аутохтоног банатског кола, у теренским истраживањима су забележене још неке могућности.

У *банатском колу* које је забележено у селу Ботош (кинетограм 15), троје играча је демонстрирало игру тако што је играч држао руке прекрштене на свом стомаку, а жене поред њега су га држале „под руку“, док им је друга рука слободно висила низ тело. Овај начин повезивања се јавио као последица околности да се аутохтона банатска кола последњих деценија XX века веома ретко изводе, те су играчи „правилаан“ начин међусобног повезивања приликим плесања *банатског кола* једноставно пренебрегли, повезујући се онако као им је у датом тренутку било најзгодније.



Међусобна повезаност играча забележена приликом извођења банатског кола у селу Ботош (кинетограм 15)

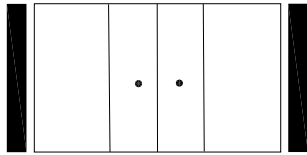
Приликом плесања игре *Коло води Васа* у полукругу, која је у снимљена у селу Бока, играчи су се међусобно држали за руке спуштене низ тело, док је први играч у колу слободну десну руку поставио на своја леђа.



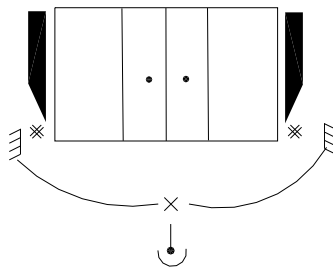
Положај руку првог у колу приликом извођења плеса *Коло води Васа* у селу Бока (кинетограм 22)

Играчи који су *ретко коло* извели у формацији тројке у селу Врачев Гај, међусобно су се повезали у нешто измењеном „војвођанском“ држању, које је типично за формацију тројке, о чему ће више речи бити касније.

Сви играчи који су сами демонстрирали извођење појединих игара су, логично, играли у соло формацији, а при томе су им руке једноставно биле спуштене низ тело или су биле прекрштене на леђима.



Положај руку у соло формацији,  
руке су спуштене низ тело  
(кинетограми 1, 2, 6, 9, 10, 14, 18, 19, 23, 26, 28, 34, 39 и 52)



Положај руку у соло формацији,  
руке су укрштене на леђима  
(кинетограм 21)

Изложени подаци о положају руку у соло формацији су значајни због тога што непосредно потврђују чињеницу да приликом извођења већине плесова из жанра коло, као што је већ напоменуто, покрети руку не учествују у формирању кинетичког фундуса игре, већ увек привидно мирују. Ова чињеница се често подразумева, те у етнокореолошким текстовима до сада није посебно истицана.

Упркос томе што у банатским играма у колу руке нису активне, забележени су и поједини, за ово подручје атипичани покрети руку. У извођењу другог дела игре *либаде* која је снимљена у оквиру семинара за учење традиционалних игара Србије који је, са Добривојем Путником као предавачем, одржан 1991. године у Матарушкој Бањи (кинетограм 38), забележено је лагано (у трајању од два такта) подизање руку спуштених бочно низ тело, у положај косо десно у висини рамена. Овај покрет се, током наредна два такта понавља „у огледалу“: из положаја у коме су руке биле подигнуте косо десно у висини рамена, оне се спуштају поред тела у бочни положај. С обзиром на то да овај покрет руку нема одговарајући пандан у банатској плесној пракси, може се претпоставити да је настао као последица кореографско-сценске интервенције Добривоја Путника. Такође, атипичан покрет руку као интегрални део основног обрасца покрета, јавља се и у игри *пркос* (кинетограм 43), коју су забележиле Даница и Љубица Јанковић у граду Панчеву и његовој околини, а која под називима *Ја посејах лубенице* или *пљескавац* представља познату игру, како то сестре Јанковић и Деса Ђорђевић формулишу, пореклом „из Србије“ (Јанковић 1934: 25; Ђорђевић 1988: 129-131): у другом делу ове игре се јавља пљескање длановима, по чему је она и добила један од назива.

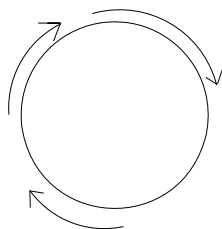
Покрети руку могу бити значајни и у извођењу игара типа *лако коло* из поджанра србијанског кола (тзв. качење веша), што непосредно одсликава промену естетских норматива плесне праксе не само овог подручја. Нажалост, с обзиром на недостатак кинетограма плесова типа *лако коло* забележених у Банату, овај покрет руку не може бити илустрован.

Иако путање кретања играча до сада нису експлицитно разматране у оквиру етнокореолошких написа о банатској плесној пракси, о њима се може пронаћи обиље података код свих аутора који су писали о игри са овог подручја. Једна од основних разлика између структуралних одлика плесова *велико коло* и *мало коло*, која је била упечатљива почетком XX века, јесте управо различита реализација њихових путања кретања. Приликом извођења *великог кола* играчи су се континуирано кретали у лево, што резултира тиме да се и сама формација, како Ласло Фелфелди истиче, са малим застојима“, који представљају сегменте играња у

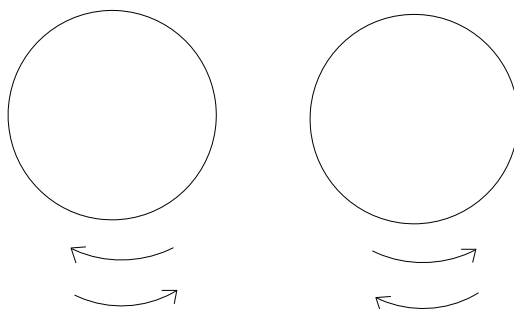
месту (Фелфелди 2003: 47), непрестано окреће у правцу кретања казаљке на сату. „Отворена“ путање кретања, *великог кола*, као базична карактеристика његовог играчког обрасца при чијој реализацији се играчи континуирано удаљавају од свог почетног полазишта непрекидно „стремећи напред“, представља, стога, основу макроструктуре ове игре.

Супротно томе, приликом извођења *малог кола* играчи су се у прошлости, а и данас (осим у појединим примерима из Поморишја), кретали најпре у једну, а потом у другу страну (о редоследу кретања на лево и десно биће речи нешто касније), при чему су се увек враћали на почетну позицију, тако да се кретање читавог кола може упоредити са уједначеним кретањем клатна.

Разлике између путања кретања *великог кола* и *малог кола* се лако могу уочити кроз њихове визуелне приказе.



Путања кретања *великог кола*



Путање кретања *малог кола*

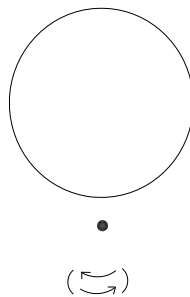
Поред ова два основна типа путања кретања у аутохтоним банатским колима, у појединим извођењима игара из овог поджанра се може регистровати и одсуство кретања по простору, односно преовладавање играња у месту. Иако Добривоје Путник и Ласло Фелфелди не потенцирају посебно играње у месту, Даница и Љубица Јанковић истичу његов значај на формирање банатског „стила“: „играч направи рупу у земљи од силног играња у месту“ (Јанковић 1949: 121).

Анализа свих сакупљених кинетограма показује да је играње у месту било веома заступљено у извођењу аутохтоних банатских кола:

– *банатско коло* забележено у селу Павлиш (кинетограм 14) и поједини примери *паорског кола* (кинетограм 24 и 26) и *ретког кола* (кинетограми 28) су изведени искључиво у месту;

– у кинетограму *малог банатског кола* који је извео Јован Рајков из Кикинде путање његовог кретања нису забележене, због тога што су бочни кораци увек реципрочни, а при томе веома мале дужине (приближно 10 cm), тако да играч током њиховог извођења заправо игра у месту (кинетограм 17); исти је случај и са извођењем *малог банатског кола* и *паорског кола* од стране Добривоја Путника (кинетограми 18, 19 и 25).<sup>107</sup>

Овакав начин реализације кретања по простору може бити илустрован следећим визуелним приказом.



Могуће путање кретања *малог кола*, *банатског кола*,  
*малог банатског кола*, *паорског кола* и *ретког кола*

<sup>107</sup> У кинетограмима *малог кола* из Поморишја (кинетограми 11-13), путање кретања кола су увек забележене, чак и у случајевима када обрасци корака представљају сегменте играња у месту. Ова непрецизност одсликава недовољно аналитичан однос записивача игре према параметру путања кретања.

У свим примерима аутохтоних банатских кола која су изведена у доследном сукцесивном поретку бочних корака „два корака на једну страну, два корака на другу страну“, путање кретања типа клатна су обележене у кинетограмима према уобичајеним стандардима лабанотације (кинетограми 8, 15, 16, 20, 21, 22, 23 и 27). Међутим, важно је истаћи, да су бочни кораци у свим набројаним примерима увек релативно кратки (приближне дужине око 20 cm), те је кретање у једном смеру у оквиру путања кретања типа клатна увек веома мале дужине, готово на граници његовог одређивања као играња у месту. Оно што је пресудно утицало на одлуку о уписивању или не уписивању путања кретања типа клатна у кинетограме, управо јесте дужина корака: у примерима у којима су евидентирани кораци дужине 10 cm, као што је напоменуто, путање кретања типа клатна нису убележене. Другим речима, разлика између путања кретања типа клатна и играња у месту је у плесању игара аутохтоног банатског кола веома мала, готово минорна, што представља једну од најмаркантнијих карактеристика играчког обрасца овог плесног поджанра и указује на круцијалну међусобну условљеност његових структуралних параметара различитих нивоа: путања кретања и дужине и врсте корака.

Према наводима Ласла Фелфелдија (Фелфелди 2003: 44), „отворена“ путања кретања кола се све ређе изводи већ од првих деценија XX века у корист фаворизовања путање кретања кола типа клатна. Сестре Јанковић, такође, указују на то да се играње *великог кола* изводило „у старије време“ (Јанковић 1991: 191). Нажалост, нема података у вези са заступљеношћу играња у месту у плесовима аутохтоног банатског кола прве половине XX века, те се она веома тешко може историјски позиционирати.

Говорећи о почетном смеру играња у плесовима аутохтоног банатског кола, већина истраживача потенцира значај кретања у десно као основне карактеристике „новијег“ начина играња. Ласло Фелфелди је у овим тврдњама децидан: „*Мало коло* се у данашње време окреће супротно од казальке на сату: креће се удесно, а заноси улево. Међутим, према казивањима, на почетку XX века било је уобичајено кретање налево и заносење надесно...“ (Фелфелди 2003: 44). Теренска истраживања, као и анализе свих начињених кинетограма, указују на то да је

важност почетног смера кретања (као уосталом и типа путање кретања) непосредно условљена појединачним плесом: императив извођења *великог кола*,<sup>108</sup> без обзира на употребљене обрасце корака, јесте кретање на лево. У извођењу *малог кола*, *банатског кола* и *малог банатског кола* разлике између кретања на десно и на лево нису толико изражене, самим тим што у многим варијантама ових игара, заправо, преовладава играње у месту.

Уколико су тврдње Ласла Фелфелдија тачне, а нема разлога да би се у то сумњало, мада за то не налазимо потврду у кинетограмима *малог кола* из Поморишја (кинетограми 11-13), то значи да су приликом извођења *малог кола* које, како овај аутор наводи, „креће у десно, а заноси у лево“, бочни кораци у десно дужи, а у лево краћи и да се у варијантама ових кинетограма у којима је записано само играње у месту, ипак, јавља извесно бочно померање.

Непосредна разлика између дужине корака који се изводе у десну страну и оних који се изводе у лево, није забележена у теренским истраживањима Баната, нити на доступним видео снимцима. Оно што јесте забележено је то да се континуирано кретање у десну страну приликом извођења *малог (банатског) кола*, о коме говори Ласло Фелфелди, јавља у случајевима када се у оквиру обрасца корака јавља комбинација кретања у десно и играња у месту. Анализе смера кретања свих сакупљених кинетограма *малог кола*, *банатског кола* и *малог банатског кола*, такође, показују да, уколико су њихове путање кретања генерално реализоване попут кретања клатна, а самим тим означене у кинетограмима, у њима доминира почетни смер у десно.

Путање кретања играча приликом извођења *ретког кола* које је забележено у селу Врачев Гај 2003. године (пример 29), с обзиром на формацију тројке, представљају изузетак у типолошким уопштавањима овог структуралног параметра играчких образаца аутохтоних банатских кола. Оне могу бити тројке: играње у месту, играње напред-назад и окретање тројке око своје осе у лево, што, као што ће наредни редови показати, представља уобичајене путање свих игара изведених у овој формацији.

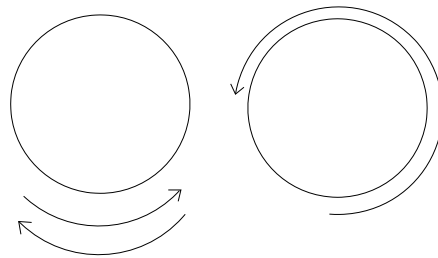
---

<sup>108</sup> Осим примера забележеном у селу Ботош (кинетограм 9), о чему касније.



На крају анализе путања кретања аутохтоних банатских кола, напоменимо то да је путања кретања плеса *оре* који је забележен у Великом Средишту (кинетограм 31), с обзиром на своју „отвореност“ аналогна са истоименим структуралним параметром играчког обрасца *великог кола*. Разлике међу њима се огледају у томе што се путања кретања игре *оре* реализује у смеру обрнутом од кретања казальке на сату – изводи се „за десном руком“. Међутим, у свадбеној игри *оре* које су описале сестре Јанковић (кинетограм 30) присутно је и реверзибилно кретање „за левом руком“, односно путања кретања ове игре реализује се попут клатна. С обзиром на свадбени контекст извођења плеса *оре* и референтну идеју свадбеног обреда, а то је „напредна“ будућност новоустановљеног брака, може се претпоставити, мада за то немамо конкретне доказе, да су приликом извођења ове варијанте игре *оре*, кораци у десно ипак били дужи.

Такође, поменута аналогија између путања кретања *великог кола* и плеса *оре* забележеног у Великом Средишту, теоретски омогућава претпоставку о могућем обредно-свадбеном пореклу *великог кола*,<sup>109</sup> што ипак остаје у домену слободног хипотетичног нагађања. Следећи прикази илуструју путање кретања игре *оре* према начињеним кинетограмима:



Путања кретања игре *оре*  
(кинетограми 30 и 31)

---

<sup>109</sup> За време свадбеног церемонијала *велико коло* је могло бити извођено после ручка у младиној кући или, чешће, испред ње (Јанковић 1949: 113). Уколико је било присутно довољно добрих играча, могло је бити извођено и после поноћи првог дана свадбе (теренска истраживања у Иђошу).

Заједничка карактеристика већине банатских варошко-еснафских игара и србијанских игара у колу јесте то да су се, барем једним делом, одвијале кроз путање кретања типа клатна, што их непосредно повезује са основном одликом играчког обрасца *малог кола*. Разлике се огледају у томе што је кретање у једну, па другу страну у *малом колу*, као што је већ напоменуто, претежно кратко. У варошко-еснафским и србијанским играма, преовладава коришћење корака веће дужине (преовлађује просечна дужина корака 20 cm), што непосредно резултира и већим амплитудама путања кретања типа клатна. Са друге стране, у овим играма није забележена варијантна могућност извођења корака у месту у оквиру основног обрасца корака, већ постојање контрастног дела игре, у коме се дихотомност тематског садржаја огледа најпре у структуралном параметру путања кретања које могу бити веома разноврсне. Хетерогеност могућности у комбинацији путања кретања дводелних варошко-еснафских и србијанских игара намеће излагање појединачних случајева.

*Трговачко коло* које је демонстрирао Добривоје Путник и игра *сељанчица* забележена у Араду имају хетерогене путање кретања типа клатна чија се разлика огледа у њиховим амплитудама: у првом делу игре *трговачко коло* оне су дуже, а у другом, краће (кинетограм 36); у *сељанчици* се, кроз више делова игре, непрестано смењује дужина амплитуда путања кретања (кинетограм 45). Двојност путања кретања игара *пркос* и *крецави кетуш*, као и једне од верзија *мајсторског кола* је у томе што је у првом делу игре заступљена путања кретања типа клатна, док се други део игре изводи у месту (кинетограми 34, 40, 43 и 49). Обрнуто, у варијантама игре *ђурђевка*, први део игре се изводи у месту, а други лево-десно (кинетограми 46 и 47). Чест је случај и да после првог дела игре чије су путање кретања реверзибилне, путање кретања другог дела буду изведене и на другачије начине, а не у месту: други део игре *либаде* изводи се „у коло“, што резултира „скупљањем“ кола (кинетограм 38), а карактеристика игре *рукавице с прстима* јесте то да се у другом делу игре јавља формација пар, чија је путања кретања кружење у месту (кинетограми 48 и 49).

Анализа путања кретања свих игара жанра коло, открива заједничку одлику реализације овог структуралног параметра у играма у колу забележеним у Банату – путање кретања су иманентни део структуралног уобличавања играчких образаца појединачних плесова. У аутохтоним банатским колима *велико коло* се одвија у „отвореној“ путањи у смеру кретања казаљке на сату, а остале игре овог поджанра се могу изводити генерално на три начина: кроз реверзибилно кретање по простору са релативно кратким померањима десно-лево (*мало коло*), могу се изводити у месту (*паорско коло*), а могућа је и повремена комбинација кретања у десно и играња у месту (*мало коло*). У варошко-еснафским колима, као и у већини србијанских кола, карактеристике путања кретања су да се оне одвијају попут клатна кога одликују дуже амплитуде од оних карактеристичних за извођење аутохтоних банатских кола и могућност појаве контрастних, међусобно разноврсних путања кретања које се јављају у контрастним деловима игре. Уочене парадигматске правилности на нивоу поджанрова у реализацији овог елемента структуре играчког обрасца, посредно потврђују оправданост начињене поджанровске дистинкције игара у колу.

Временска димензија структурисања играчких образаца, на овом општем нивоу аналитичког сагледавања играчких структура, подразумева два параметра – ритам и метар. У свим жанровима традиционалних банатских плесова регистрована је дистрибутивна организација ритмичке пулсације, која је, у аутохтоним банатским колима искључиво дводелна. У кинетограмима начињеним на основу свих доступних описа и видео снимака игара овог поджанра, дводелна метричка организација ритмичке пулсације корака је исказана путем коришћења такта 2/4 (кинетограми од 1-31), што се непосредно уочава и у начину записивања свих музичких нумера овог плесног жанра (нотни записи 1-72).

Дводелна мера је заступљена и у свим варошко-еснафским играма са овог подручја (кинетограми 32-42), као и србијанским колима (кинетограми 43-53), осим у примерима *Жикиног кола* (кинетограми 51 и 52). Верзија овог плеса забележена у селу Велико Средиште (кинетограм 51) изведена је у аксак ритму дактилоидног облика (Фрациле 1994: 37-41), док је пример снимљен у Црепаји изведен у

равномерној троделној пулсацији (кинетограм 52). Интерпретација ове нумере у дистрибутивном ритму троделне мере вероватно настаје због немогућности извођача, у првом реду хармоникаша, да „правилно“ изведе „оригиналан“ метроритмички образац.

У процесу сегментације игре као хијерархијски уређеног система, следећи ниво аналитичког промишљања подразумева усредсређење на образце корака појединачних плесова путем дефинисања њихових структурално-формалних закономерности, идентификације начина њиховог варирања током извођења кроз сагледавање могућих трансформација сваког појединачног играчког параметра, и, најзад, типско уопштавање синтагматско-парадигматских односа међу њима.

Као што је већ у оквиру поглавља под називом „Методолошки оквири“ напоменуто, систематизација свих могућих покрета ногу којима се преноси тежина тела у простору (supports), који се у недостатку адекватнијег израза у српском језику називају кораци, биће предмет неког будућег минуциозног промишљања. С обзиром на чињеницу да овај ниво структурисања игре није именован од стране самих извођача (не постоје посебни називи за одређене кораке), овога пута биће коришћени термини сестара Јанковић (Јанковић 1937: 8-9; 1939: 10-12), као и термилошка решења Оливере Васић, која су установљена у току рада на предмету етнокореологија на Факултету музичке уметности почев од 1990. године, а која, нажалост, нису објављена у писаној форми.

Одлике корака банатске традиционалне плесне праксе до сада нису биле предмет значајнијих етнокореолошких опсервација. Спорадични подаци о врсти корака свих банатских плесова, а тако и аутохтоних плесова у колу, могу се у литератури пронаћи једино у текстуалним описима извођења појединачних игара и то, може се рећи, између редова.

У текстуалном опису извођења *великог банатског кола* сестара Јанковић уочава се неколико врста корака: корак лево, корак десно, „ситни корак с привлачењем“, „корак десно с привлачењем и са украсним корачићима“, поскок, скок, мали скок и „укрштен корак“ (Јанковић 1949: 190-191). Њихов запис *паорског кола* се састоји искључиво из корака у месту, са додатном напоменом да су

мушкарци приликом извођења овог плеса могли „преплитати“ на „бази“ основних корака (Исто: 176). Приликом уопштене анализе банатског стила играња, сестре Јанковић потом истичу да „преплитање у месту“ представља генералну основу мушког играња (Исто: 120).

У текстовима Ласла Фелфелдија и Добривоја Путника, може се пронаћи још мање података о основним корацима банатских плесова. У опису извођења *малог кола*, мађарски научник напомиње једино то да почев од првих деценија XX века, основни кинетички фондус ове игре чине „симетрични двокораци“ (Фелфелди 2003: 44, 85), да се „понекад плеше варијанта која почиње кораком на петама“ (Исто: 45), а да су се приликом извођења компликованог „сплета корака“ *великог кола* користили „корак уназад“ и „поскок унапред“ (Исто: 47). У описима Добривоја Путника регистровано је, такође, свега неколико, како он то формулише, различитих „врста“ корака: ситни кораци, треперење и преплитање (Путник 1991: 31).

Лабанотација аутохотних банатских плесова начињена на основу доступних видео снимака потврђује наводе забележене у литератури, али открива и мноштво других корака који се у току извођења могу јавити.

Основу извођења *великог кола* чине кораци у лево (начешће записани као кораци лево бочно) и кораци у месту. Приликом извођења корака у месту могу се, спорадично, јавити и мањи скокови уназад или у страну, не као интегрални део обрасца корака, већ као последица тежње играча да успостави за тренутак изгубљену равнотежу (на пример, кинетограм 5, 10 и 11 такт). Кораци у месту се најчешће изводе са обе ноге у њиховом наизменичном следу (на пример, кинетограм 1, 43-46 такт), али се у појединим варијантама уочавају и тзв. поскоци одоздо<sup>110</sup> (на пример, кинетограм 2, тактови 60-63, 76-77, 88-90 итд) и скокови на обе ноге (на пример, кинетограм 5, 10. и 11. такт). Варијанта *великог кола* (кинетограми 1 и 2), која је у два наврата забележена од Добривоја Путника (1980.

---

<sup>110</sup> Термин „поскок одоздо“ који је преузет од Оливере Васић, већ годинама се користи у оквиру наставе етнокореологија на ФМУ у Београду. Означава низак скок на истој ноzi после кога следи наизменична брза промена тежишта тела „с ноге на ногу“ – корак супротном ногом и повратак на почетну ногу.

и 1991. године), у прелазном делу садржи скок на обе ноге укрштено (тактови 19-20) или скок на обе ноге при чему је десна нога напред, а лева назад (кинетограм 2, 90. такт). Техничка захтевност оваквих скокова је, вероватно, узроковала то да су они забележени једино од Добривоја Путника као врсног играча. Последњу варијанту *великог банатског кола* коју су забележиле сестре Јанковић (кинетограм 8, тактови 1 и 3), карактерише извођење преплета, што није регистровано у примерима *великог кола* забележеним током теренских истраживања. Такође, прву варијанту овог записа чини смена бочних корака у лево и у месту и, бочних корака у десно и у месту, што *велико банатско коло* сестара Јанковић повезује са кинетичким фундусом *малог кола*, те се отуда може објаснити и појава преплета, о чему касније.

Разлике између мушког и женског играња приликом извођења *великог кола* из Поморишја се очитују у томе да за време извођења корака у месту, жене изводе скокове са обе ноге, који су међусобно диференцирани већим или мањим савијањем колена (кинетограм 3), што се, у народној терминологији назива „федерирање“ или „поцупкивање“ (Јанковић 1949: 120; Путник 1991: 31. Са друге стране, упоређење врсте корака изведених од стране мушкараца и жена у верзији *великог кола* забележеног у Мокрину 1988. године, не открива значајне разлике међу њима (кинетограм 5).

Основни кинетички фундус *малог кола*, односно *малог банатског кола*,<sup>111</sup> чини смена бочних корака у једну, па другу страну и извођење корака у месту. Према наводима Данице и Љубице Јанковић управо извођење корака „два десно, два лево“, чини основу обрасца корака *малог кола* (Јанковић 1949: 123). Међутим, лабанотације овог плеса указују на то да је заступљеност извођења корака у месту подједнака извођењу бочних корака (на пример, кинетограм 11), а да је она у неким примерима чак и преовлађујућа (кинетограм 19). Кораци у месту могу бити

<sup>111</sup> Поистовећивање игара *мало коло* и *мало банатско коло*, које није регистровано у записима сестара Јанковић и Ласла Фелфелдија је пракса типична за другу половину XX века. На пример, на видео снимку начињеном у Матарушкој Бањи 1991. године, Добривоје Путник овај плес назива *банатско коло*, а његов запис, објављен у пратећем зборнику, именован је као *мало банатско коло* (*Народне игре Србије* 1991: 41-44). Анализа структуралних карактеристика играчког обрасца већ је показала очигледну сродност између ова два плеса.

разноврсни: поред сукцесивне смене наизменичних корака једне, па друге ноге, чији редослед може бити различит (кинетограм 19, тактови 2-9), регистровани су и: тзв. задње укрштање (на пример, кинетограм 17, тактови 28, 30, 40; кинетограм 19, тактови 55, 57, 59, 61, 63 итд), поскоци одоздо (на пример, кинетограм 17, тактови 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40 итд), као и скокови на једној ноzi (на пример, кинетограм 12, такт 2) или, ређе, на обе ноге (кинетограм 18, тактови 22-24, 26), а сасвим изузетно преплет (кинетограм 19, такт 53),

Поред наведених корака који припадају основном кинетичком фонду *малог кола*, у појединим варијантама забележено је и коришћење одређених „нетипичних“ преноса тежине тела у простору: у примерима забележеним од Добривоја Путника, регистровано је коришћење дугих корака косо напред као варијанти основних бочних корака (кинетограм 18, тактови 9, 11, 13, 15; кинетограм 19, тактови 33 и 35, 41 и 43), чиме је овај врсни играч на тренутак „смирио“ ток игре и отворио могућност за њену даљу динамизацију; сегменти *малог кола* изведени у месту, понекад могу бити обогаћени употребом краћих корака напред-назад којима се не постиже промена правца кретања (кинетограм 17, тактови 24, 32, 36, 38; кинетограм 18, такт 27; кинетограм 19, такт 49).

Анализа основних корака *банатског кола*, непосредно указује на његову сродност са *малим колом*. *Банатско коло* забележено у селу Павлиш одликује искључива употреба корака у месту, изведених сукцесивно нога поред ноге, али и кроз покрете напред-назад и, у неколико наврата коришћење преплета (кинетограм 14). Забележена је и употреба тзв. задњег и, ређе, предњег укрштања (тактови 29, 32-34). За разлику од овог примера, *банатско коло* забележено у селима Ботош и, већи део ове игре снимљене у селу Црепаја (кинетограми 15 и 16), као и примери извођења игара *Коло води Васа* и *гајдашко коло*, садрже сукцесивну смену бочних корака у једну, па у другу страну, (кинетограми 22 и 23), што их, према систематизацији сестара Јанковић, такође, непосредно повезује са *малим колом* (Јанковић 1949: 123).

*Паорско* или *ратарско коло* забележено на југоистоку Баната, сестре Јанковић повезују са *великим банатским колом* (Јанковић 1949: 110), а Добривоје

Путник са *гајдашким колом* (Путник 1991: 26). Анализа корака појединих варијаната игре *паорско коло* (кинетограми 24 и 26), међутим, указује на то да је њихов употребни кинетички фонд аналоган ономе из *банатског кола* забележеном у селу Павлиш: преовлађује наизменична смена корака у месту. Са друге стране, поједине варијанте *паорског кола* (кинетограми 25 и 27) блиске су извођењу *малог кола*: у њима преовлађује сукцесивна смена бочних корака у десну, па у леву страну. У свим случајевима, приликом играња у месту, могу се јавити и кратки бочни кораци (кинетограм 26, тактови 7, 11, 23 итд; кинетограм 27, тактови 57 и 61) и кораци напред (кинетограм 26, тактови 44-45, 49-50), иза којих непосредно следе скокови на обе ноге у назад (кинетограм 26, тактови 47, 53-55), задње укрштање, после којег се јавља корак напред (кинетограм 27, тактови 57 и 61), као и поскоци одоздо (кинетограм 25, тактови 1 и 3).

Алтернирање могућности извођења корака у месту и бочних корака у једну, па другу страну, потврђује чињеница да је Добривоје Путник приликом демонстрације *паорског кола*, ову игру извео искључиво у месту (кинетограм 26), а да је њен објављен запис, који је начињен према упутствима овог играча, базиран на бочним поскоцима одоздо и скоковима на једној нози (кинетограм 25). Ова чињеница непосредно је потврђена и анализом путања кретања ових игара, која је показала да су суштинске разлике између путање кретања типа клатна и играња у месту минималне.

Игра под називом *ретко коло*, која је забележена у два наврата у селу Врачев Гај (кинетограми 28 и 29), није забележена у литератури. Њен употребни кинетички фонд је близак претходним примерима: преовлађују кораци у месту, али се могу јавити и краћи кораци напред, односно назад (кинетограм 29).

Разлике између кинетичког фонда мушкараца и жена приликом извођења *малог кола*, *банатског кола* и *паорског кола* не могу бити илустроване, због тога што су ови примери већином забележени искључиво од мушких играча. У оним случајевима где је забележена и игра жена, њихов употребни кинетички фонд се не разликује од оног који су користили мушкарци (кинетограми 20 и 29).



Игра *оре*, која се, на југоистоку Баната изводила приликом растурања свадбе, према запису сестара Јанковић (кинетограм 30), садржи „кораке с поскоцима напред“ (Јанковић 1949: 183), а према варијанти забележеној у селу Велико Средиште кораке косо десно и лево, који су размеђени краћим корацима у назад и у месту (кинетограм 31). Врсте корака које се у овим играма јављају, а које нису забележене у другим играма плесног жанра аутохтоних банатских кола, непосредно указују на то да ова игра представља изузетак. У случају варијанте коју су забележиле сестре Јанковић, специфичност кинетичког фонда игре *оре*, може се објаснити обредним контекстом њеног извођења, при чему се кроз извођење „корака напред“ непосредно прелама, али и конституише доминантна семантичка потка свадбеног обреда – идеја берићета и „напредног“ живота младенаца. Кораци косо напред у варијанти игре *ора*, која је забележена почетком XXI века у селу Велико Средиште, а који су, како ће наредни редови показати, аналогни преовлађујућој врсти корака плесног поджанра србијанских кола, указују на велики утицај који је на традиционалну игру Срба из Баната последњих деценија XX века имала играчка пракса јужно од Саве и Дунава.

Сумирање резултата анализе базичног фонда покрета ногу којима се преноси тежина тела у простору плесног поджанра аутохтоних банатских кола указују на то да у овом плесном поджанру доминира употреба бочних корака и корака у месту, а потом скокова на једној или обе ноге, као и поскока одоздо. У играма *мало коло*, *банатско коло* и *мало банатско коло* може се јавити и задње укрштање, кораци напред-назад, а, ређе, и преплет, што представља групу корака, који се сасвим ретко, барем према сакупљеним примерима, могу регистровати у забележеним варијантама *великог кола*.

У свим примерима овог поджанра преовладава играње на целом стопалу или, ређе, на његовом предем делу,<sup>112</sup> што резултира стварањем визуелног утиска да се ноге једва одвајају од земље, односно да се „игра ниско“.

---

<sup>112</sup> Осим примеру *банатског кола* забележеном у Црепаји у коме је изузетно забележено тзв. треперење, односно наизменично коришћење целог стопала и његовог предњег дела у току извођења једног корака (кинетограм 16), што несумњиво представља утицај извођачког стила централне Србије (Vasić 2001b: 15).

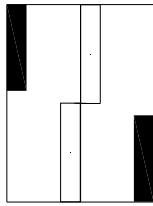
Анализа врста корака варошко-еснафских игара непосредно открива њихову сродност са аутохтоним банатским играма у колу: у њима преовлађује смена бочних корака и корака у месту изведених на целом стопалу. Међутим, у дводелним варошко-еснафским колима, могу се јавити и контрастне врсте корака: наизменични кораци у месту (кинетोगрами 34, 39, 40) и низови корака напред, а потом, низови корака назад (кинетограм 38) и, најзад, сукцесивна смена корака напред-назад (кинетограм 41).

Насупрот варошко-еснафским играма, у србијанским колима доминантну врсту корака представљају кораци напред и назад (кинетोगрами 48-49, 50), брза смена корака напред-назад (кинетोगрами 46 и 47), али и кораци косо напред-у месту (кинетोगрами 44 и 53), који се могу смењивати са корацима у месту (кинетोगрами 46 и 47) и који су углавном изведени не на целом, стопалу, већ на његовом предњем делу. У мањем броју случајева заступљена је смена бочних корака и корака у месту (кинетोगрами 44, 45, 52 и 53) и самосталних низова корака у месту (кинетोगрами 44, 50 и 51). У примерима *Жикино коло* и *ужичко коло* (кинетोगрами 51, 52 и 53), забележена је употреба преплета, а посебно у потоњем примеру и тзв. поскока одозго (кинетограм 53),<sup>113</sup> као врсте корака типичних за традиционалну играчку праксу централне Србије (Vasić 2001b: 15). За разлику од аутохтоних банатских игара у колу у варошко-еснафским и србијанским колима није регистрована разлика између мушког и женског начина играња.

Поред преноса тежине тела у простору, покрети ногу играча подразумевају и гесте (*gestures*), односно кинетику тзв. слободне ноге (Ракочевић и Ранисављевић 2006: 83). У традиционалној плесној пракси Баната, функција гести је првенствено украсне природе, јер оне нису од круцијалног значаја за реализацију појединачног обрасца корака. С обзиром на велики степен варирања од стране мушких извођача, чији је смисао садржан у исказивању играчког умећа, у њиховој интерпретацији игара из поджанра аутохтоног банатског кола је забележено велико богатство и разноврсност гести ногу.

<sup>113</sup> Термин „поскок одозго“ који је преузет од Оливере Васић, већ годинама се користи у оквиру наставе етнокореологија на ФМУ у Београду. Означава скок у простору (поскок) на истој ноzi.

Позиционирање слободне ноге ниско у месту забележено је у свим кинетограмима *великог кола* претежно приликом извођења сегмената игре у месту (на пример, кинетограм 1, тактови 15-16, 43-44; кинетограм 2, тактови 106-107, 110; кинетограм 3, тактови 3-7; кинетограм 4, тактови 5-6 итд), чиме ова геста постаје интегрални, а самим тим функционални део реализације корака којима се тежина тела преноси с ноге на ногу.



Кинетограм гести ниско у месту

Поред гесте ниско у месту, приликом извођења *великог кола* забележене су следеће врсте гести.

- Ниско напред (кинетограми 1, тактови 4, 5, 8, 9, 12, 13, 18, 21, 22; кинетограм 2, тактови 1-2, 3-4, 5-6, 8, 9, 13; кинетограм 5, играч с) такт 32; кинетограм 7, тактови 10, 11, 16, 17 итд). Ова геста се јавља приликом извођења четвртинских корака у месту (на пример, кинетограм 1, тактови 59-63), који могу бити и дужег трајања (на пример, кинетограм 2, тактови 1-2 и 3-4 и 5-6) или у алтернацији са гестом ниско у месту (кинетограм 7, тактови 38-39 и 44-45).
- Ниско назад је геста која је знатно мање заступљена у извођењу *великог кола* (кинетограм 2, тактови 26 и 27, 81, 102-103; кинетограм 5, играч с), тактови 7, 13 и 27). Обично се јавља за време извођења корака напред, чиме се овај покрет наглашава (кинетограм 2, тактови 81 и 102-103).
- Косо напред је још ређе заступљена геста, али се њено присуство, ипак, може евидентирати у четири примера *великог кола* (кинетограм 1, такт 47;

- кинетограм 2, такт 59, 65-66, 71, 75, 97, 101, 105; кинетограм 7, тактови 37, 43, 49, 55, 61). Из наведених примера се може видети да се ова геста јавља најчешће у појединачном извођењу као последица интензивнијег покрета слободне ноге напред, односно уместо извођења гести ниско напред.
- Косо назад је геста која је забележена у свега два примера (кинетограм 2, такт 58; кинетограм 5, играч а), тактови 3, 9 и 27, играч с), тактови 6, 13 и 27).
  - Покрети слободне ноге бочно су, такође, ретки (кинетограм 2, такт 79; кинетограм 5, играч с) тактови 6, 15, 21-23, 33, 36, 45 и 48; кинетограм 7, тактови 12, 13, 18, 24, 30, 54 и 60 и кинетограм 9, такт 6). Њихово појављивање у току игре може бити случајно, што се закључује на основу тога што се код појединих играча јављају свега једанпут у току читавог извођења (кинетограми 2 и 9), али, са друге стране, могу представљати и одлику индивидуалног стила извођења, те су тада много чешће заступљени (кинетограм 5 играч с) и кинетограм 7).
  - Гесте под називима кружење ноге и удари скочног зглоба ноге о ногу су, такође, регистровани у изузетним случајевима. Кружење ноге је забележено једино у интерпретацији *великог кола* од стране Кикинђанина Јована Рајкова, деда Јоце (кинетограм 7), и то приликом извођења корака предњег (тактови 56-57) или задњег укрштања (тактови 62-63). Удар скочног зглоба слободне ноге о ногу која носи тежину тела забележено је свега једанпут приликом извођења *великог кола*, снимљеног у Мокрину 1988. године (кинетограм 5, играч с), такт 27), те највероватније представља случајну последицу играчког „разигравања“.
  - Као индивидуални манир извођења гесте ниско напред од стране Добривоја Путника, забележено је често подрхтавање стопала слободне ноге у свим правцима: косо напред-назад, напред-назад, лево-десно (кинетограм 1,

тактови 4, 8, 12, 21 итд; кинетограм 2, тактови 1-2, 5, 5-6, 7, 8 итд). Овај покрет је Добривоје Путник најчешће користио у уводним сегментима игре, за време издржавања дугих корака у месту. Подрхтавање стопала слободне ноге није забележено у другим примерима *великог кола*.

Уз анализу гести треба навести и могућности додиривања тла стопалом слободне ноге и његово ротирање. Окрети стопала у лево или десно најчешће у четвртинском трајању, забележени су првенствено у примерима *великог кола* које је извео Добривоје Путник (кинетограм 1, тактови 15-17, 30-31), чиме се укупни персонални кинетички фонд овог изузетног играча још проширује. Додиривање тла стопалом слободне ноге је забележено и код других играча. Тло се додирује приликом извођења гести ниско у месту и ниско напред и то најчешће целим стопалом (кинетограм 1, тактови 13, 15-17, 31, 33 итд; кинетограм 4, тактови 2 и 3; кинетограм 10, тактови 2, 3, 4 итд), или прстима (кинетограм 7, тактови 12, 18, 19, 24 итд). Додиривање тла петом у примерима *великог кола* није забележено.

Покрети слободне ноге у извођењу овог плеса од стране женских играча не могу бити адекватно анализирани, због тога што је ова игра забележена првенствено од мушкараца. Међутим, анализа гести примера забележеног у Мокрину (кинетограм 5), открива обиље изненађујућих чињеница. У игри женског играча означеног словом b) забележене су готово све гесте које се могу јавити и у мушком извођењу *великог кола*: ниско напред (тактови 2, 3, 8, 9, 27 32 итд), ниско назад (тактови 2, 7, 15, 19, 20, 32),<sup>114</sup> косо напред (тактови 20, 21, 26, 38 итд), косо назад (тактови 3, 7, 12, 21, 37 итд) и бочно (такт 30 и 36). Извођење гести играчице означене словом d) је нешто скромније. Осим слободне ноге ниско у месту,

---

<sup>114</sup> Геста ниско назад се често јавља у форми назад-напред (тактови 2, 20, 32), што представља индивидуални манир покретања слободне ноге ове играчице, а уједно је и одличан пример контракинезе. „Тренутну, сукцесивну смену покрета у опозицији“ (“immediate, successive movement opposition”), мађарски научник Јанош Фугеди (János Fügedi) концептуализује појмом контракинеза (contrakinesis) (Fügedi 2006: 3; 2008). Овај тип покрета који је, према Фугедијевим речима, карактеристичан за субмотивски ниво игре, јавља се и у другим банатским играма, чему овога пута, због недостатка простора, нажалост, неће бити поклоњена одговарајућа пажња.

забележена је и честа употреба гести бочно (тактови 9, 13, 14, 19 и 21) и косо напред (тактови 25, 27, 32 и 37), а, ређе, назад (тактови 13 и 19), напред (тактови 36 и 48) и косо назад (тактови 27 и 37).

Честа употреба бочних корака у извођењу играчице означене словом d) потврђује то да коришћење ове гесте представља индивидуални манир извођења *великог кола* и указује на чињеницу да коришћење ове гесте није било својствено само мушкарцима. Такође, упоређење фундуса гести мушких и женских играча овог примера, нпр. играча а) и играчице б), указује на то да разноврсност гести, макар у варијанти ове игре која је забележена у Мокрину, није била полно условљена.

Сви наведени покрети слободне ноге се јављају и у извођењима *малог кола*, *банатског кола*, *малог банатског кола*, *паорског кола* и *ретког кола*. У њима је, као и приликом извођења *великог кола*, најчешће заступљена геста ниско у месту. Она се јавља као пратећи покрет корацима у месту (на пример, кинетограми 11 и 12; кинетограм 14, тактови 17-18, 22, 24 итд; кинетограм 16, тактови 15-16, 17-20; кинетограм 17, тактови 3-7 итд), али се, такође, а што представља фреквентну одлику извођења ове група игара, јавља и у функцији маркирања завршетка следа корака у једну страну, односно означавања краја играчког мотива (кинетограм 11, тактови 2 и 4; кинетограм 17, тактови 14 и 16; кинетограм 18, тактови 2 и 4, кинетограм 19, тактови 10 и 12, 14 и 16; кинетограм 20, тактови 2 и 4; кинетограм 25, тактови 2 и 4; кинетограм 27, тактови 10 и 12). Ређе, геста ниско у месту може означавати завршетак базичног обрасца корака, као основног дела игре (кинетограм 13).

У функцији означавања краја играчког мотива алтернативно се јављају и гесте ниско напред (на пример, кинетограм 15, тактови 2 и 4; кинетограм 19, тактови 22 и 24, 38 и 39; кинетограм 20, тактови 10 и 12 итд) и косо напред кинетограм 16, тактови 6 и 8, 14 и 16, 18 и 20; кинетограм 18, тактови 10 и 12 и 14 и 16 итд). Означавање краја играчког мотива гестама може бити изведено и у комбинацијама гести ниско у месту и ниско напред (на пример кинетограм 11) и ниско у месту и косо напред (на пример, кинетограм 18, тактови 6 и 8).

Гесте ниско напред и косо напред су, такође, веома заступљене у извођењима *малог кола*. Покрет слободне ноге ниско напред се може јавити као пратња четвртинским корацима (на пример кинетограм 14, тактови 5,6, 8, 13-16, 29, 34 итд), али он може бити и веома потенциран путем дугог издржавања слободне ноге ниско напред у ваздуху, што представља особеност извођења *малог банатског кола* (кинетограм 18, тактови 17-19 и кинетограм 19, тактови 45-47) и *паорског кола* (кинетограм 26, тактови 45-46) у интерпретацији Добривоја Путника. Ови покрети су праћени и подрхтавањем стопала, што, такође, представља одлику играња искључиво Добривоја Путника, јер није забележено код других играча. Из овога непосредно следи да могућност употребе гесте ниско напред уз подрхтавање стопала није везано за одређену игру, већ за индивидуални играчки стил.

У поменутих играма ређе се јављају и гесте ниско казад (кинетограм 14, такт 24) и косо назад (кинетограм 12, кинетограм 14, такт 33; кинетограм 27, тактови 58, 60 и 62). Сасвим ретко, у извођењу Јована Рајкова из Кикинде (кинетограм 17, тактови 23, 25, 28, 32, 33, 35, 37 и 40) и варијанти *малог банатског кола* забележеној у селу Избиште (кинетограм 20, тактови 18 и 24) забележена је употреба гесте бочно. Удар скочног зглоба ноге о ногу забележен је у свега једном случају (кинетограм 12).

За разлику од *великог кола*, додиривање тла различитим деловима стопала и његове ротације, забележене су у већем броју примера *малог (банатског) кола* и разноврснијим могућностима појављивања. Додиривање тла стопалом се може јавити приликом извођења свих поменутих гести. Изводи се целим стопалом (на пример, кинетограм 17, тактови 3, 4, 5, 6 итд) или његовим предњим делом (на пример, кинетограм 14, тактови 17, 18). Далеко најчешће је, ипак, додиривање тла прстима слободне ноге. Оно се јавља првенствено у најзаступљенијим гестама: ниско у месту, ниско напред и косо напред (кинетограм 14, тактови 15, 16, 32; кинетограм 16, тактови 6, 7, 14, 18, 20; кинетограм 17, такт 35, 37, 40; кинетограм 19, тактови 18, 22, 28 итд; кинетограм 20, тактови 17, 18, 20). Иако ретко, додиривање тла прстима слободне ноге може се јавити и приликом извођења гести косо назад и ниско назад (кинетограм 27, тактови 57, 60, 61). За разлику од примера

*великог кола*, мада сасвим ретко, забележено је и додиривање тла петом (кинетограм 14, тактови 29, 32).

У овој групи игара полне разлике у извођењу гести је могуће анализирати једино у случају једне варијанте *ретког кола* (кинетограм 29). У овом примеру су, без обзира на пол, употребљене само гесте ниско у месту, што не представља довољан материјал за успостављање полних специфичности.

С обзиром на структуралну самосвојност игре *оре*, која исходи из обредног контекста њеног извођења, а која подразумева непрекидно кретање у напред реализовано кроз путање кретања и врсту корака, у овим примерима нису забележени покрети слободне ноге.

Анализа гести свих забележених игара аутохтоног банатског кола доказује њихово необично богатство, као и разноврсност, и указује на то да не постоје значајне разлике у коришћеним гестама у односу на извођење појединачних плесова. Све поменуте гесте представљају заједнички фондус покрета слободне ноге овог поджанра. Међутим, упркос разноврсности употребних гести, може се рећи да, поред покрета слободне ноге ниско у месту, преовлађују они покрети који се налазе испред играчевог тела, односно покрети ниско напред и косо напред. Заступљеност гести које се изводе бочно од тела и иза њега су знатно ређе. Такође, коришћење појединих гести представља одлику индивидуалне стилске интерпретације.

Фондус гести у варошко-еснафским играма, па и у србијанским колима је далеко сиромашнији. Преовлађује геста ниско у месту, која се најчешће јавља у функцији маркирања краја играчког мотива (кинетограми 32, 33, 34, 35, 36 итд.). Такође, геста ниско у месту, често са изразитије савијеним коленом, и са могућим додиривањем тла предњим делом стопала, појављује се и приликом извођења низа корака у месту (кинетограми 34, 39 и 40) У функцији означавања завршетка низа корака у једну страну, могу се јавити и гесте ниско напред и косо напред (кинетограми 36, 37, 46 и 47). Изузетак у могућој реализацији гести представља игра *пркос* у којој се у другом делу игре јављају удари слободне ноге у под (кинетограм 43). Нешто разноврснија употреба гести забележена је у



интерпретацији *Жириног кола* које је извео Ђурица Матић из села Црепаја, што самим тим, представља одлику индивидуалног извођачког стила (кинетограм 52). У овом примеру покрет слободне ноге косо напред може бити изведен уз додиривање тла прстима, а може бити алтерниран и са покретом избацивања ноге косо назад.

Диферентан фондус гести аутохтоних банатских игара у колу и, са друге стране, варошко-еснафских и србијанских игара, може се објаснити првенствено разликама у основним естетиким начелима извођачког стила ових поджанрова: у играма аутохтоног банатског кола естетски имератив јесте показивање играчког умећа кроз апсолутну покретљивост ногу; насупротив томе, у варошко-еснафским играма тежиште се поставља на репрезентовање држања и положаја тела играча приликом играња, што непосредно резултира сведеношћу покрета слободне ноге; на крају, србијанске игре су донеле сасвим нову естетику у којој је акценат постављен на брзу смену корака исте врсте, као и употребу преплета, који нису праћени разноврсним покретима слободне ноге.

У свим примерима жанра коло акценатовани покрети су забележени сасвим изузетно (кинетограм 5), јер преовладава средње интензиван начин играња који је у кинетограмама означен знаком *mf*. Прецизније, генерална одлика извођења аутохотних игара у колу јесте да се динамизација играчког тока не постиже повећавањем интензитета покрета, већ другим средствима, првенствено убрзањем темпа извођења, као и тзв. уситњавањем покрета, односно њиховим извођењем у ритмичким вредностима краћег трајања. Са друге стране, карактеристика извођења свих варошко-еснафских и србијанских игара јесте уједначеност интензитета током читавог извођења.

Анализа метроритмичких структура образаца корака *великог кола*, указује на њихову изразиту међусобну хетерогеност.<sup>115</sup> Упркос разноврсности, у примерима које карактерише структурална „отвореност“ играчког обрасца (кинетограми 1-7), правилност у метроритмичком обликовању представља постојање два диферентна сегмента временске дистрибуције корака. Различита позиционираност и дужина

---

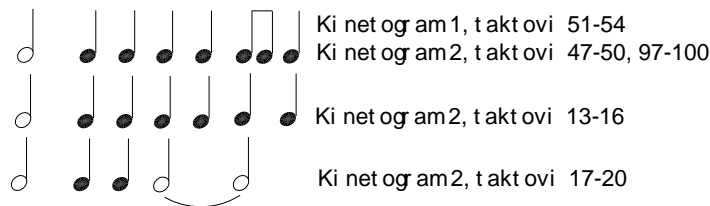
<sup>115</sup> Ради лакшег компаративног сагледавања метроритмичких образаца игре, они су предочени искључиво кроз нотни запис ритмичких вредности, а не и кроз кинетограм.

ових сегмената, као и њихово константно варирање у току играчког процеса, допринели су хетерогености метроритмичке компоненте *великог кола*. Процеси трансформације се могу пратити у кинетограмима у којима је забележено интергално извођење игре или, макар, његов већи део. У оним кинетограмима у којима је забележен искључиво „инваријантни“ образац корака, могуће је представити само један метроритмички образац, који ће, самим тим, бити генерално тумачен као „инваријантни“.

У извођењу *великог кола* од стране Добривоја Путника, прелазак простора у леву страну коришћењем бочних корака у вредности четвртине омеђено је корацима у месту половинског трајања (кинетограми 1 и 2):



Током извођења игре, Добривоје Путник варирање основног метроритмичког обрасца кретања у лево врши путем сегментације четвртинских и половинских вредности или, само у једном случају, агогичким продужавањем четвртинских вредности. Ове промене се јављају најпре на крају обрасца, а могу захватити и његов медијални део, при чему ритмичке вредности иницијалних корака остају непромењене. Поменуте промене илуструје следећи приказ:



У току извођења игре, медијални део инваријантног метроритмичког обрасца кретања у лево може бити промењен у већој мери: четвртински кораци излажу се у „синкопираним“ низовима. Овакав начин метроритмичког варирања

корака се у традиционалној играчкој терминологији Банаћана означава као „утапање“, због тога што његову суштину представља незнатно продужавање основних ритмичких вредности корака (четвртине или осмине, веома ретко половине). Последица тога јесте да се зиб колена и самим тим промена тежишта читавог тела које се дешава на „синкопираном“ кораку јављају са закашњењем, што Банаћани сликовито описују као „утапање“. Следећи приказ илуструје регистроване могућности сегментације медијалног дела метроритмичког обрасца:

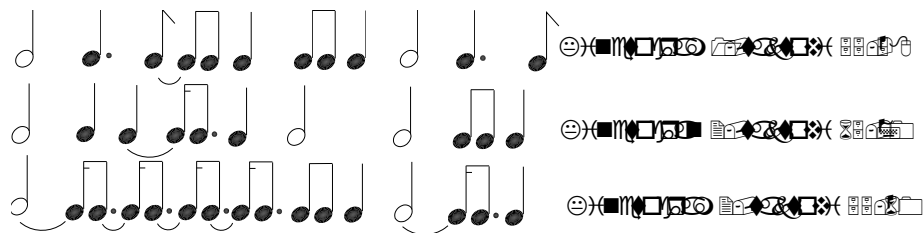
Музички приказ и ритмички шаблон за мотив „утапања“. Горњи део приказује две линије нотне записи: прва линија са четирма четвртним нотима на свакој линији, друга линија са четирма четвртним нотима на свакој линији. Ритмички шаблон испод показује два начина сегментације: први са четирма четвртним нотима у оквиру две осмине, други са четирма четвртним нотима у оквиру две осмине, али са различитим извођењима нотних глава.

Ki net og am2,  
t akt ovi 51-54, 75-78, 79-82, 101-104

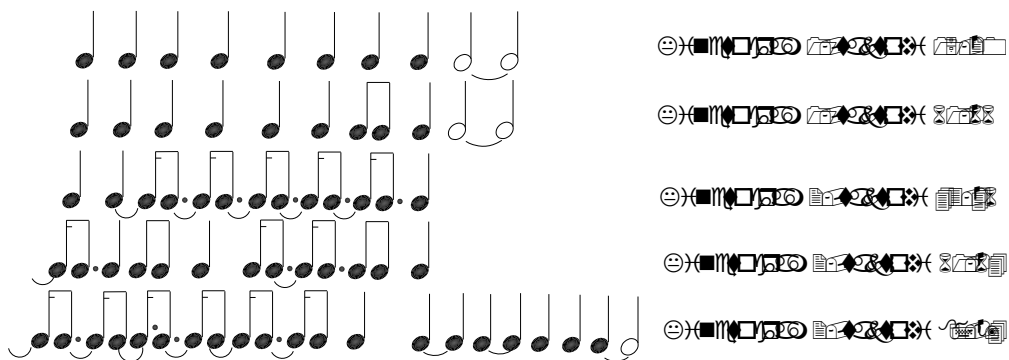
Инваријантни метроритмички образац може бити вариран и његовим спољашњим проширењем, што је забележено само у варијантама великог кола које је интерпретирао Добривоје Путник:

Музички приказ и ритмички шаблон за проширени мотив „утапања“. Горњи део приказује две линије нотне записи: прва линија са четирма четвртним нотима на свакој линији, друга линија са четирма четвртним нотима на свакој линији. Ритмички шаблон испод показује два начина сегментације: први са четирма четвртним нотима у оквиру две осмине, други са четирма четвртним нотима у оквиру две осмине, али са различитим извођењима нотних глава.

Проширени метроритмички образац кретања у лево може, у току извођења, такође, бити вариран. Промене се дешавају једнако у медијалном и финалном делу обрасца, а важно је истаћи, да половинска вредност иницијалног корака увек остаје непромењена. Поред продужавања појединих четвртинских вредности, регистрована је могућност коришћења мотива „утапања“. Варирање проширеног метроритмичког обрасца илуструје следећи приказ, у коме су, као и у свим претходним, промене приказане од једноставнијих ка сложенијим:



Метроритмички обрасци играња у месту у варијантама *великог кола* које је извео Добривоје Путник могу бити различите дужине, записани у оквиру шест, четири или осам тактова. У њима се јавља подела основних четвртинских вредности путем коришћења мотива „утапања“ или, у другом делу обрасца, продужавање четвртинских и половинских вредности. Следећи приказ илуструје ове промене према редоследу њиховог јављања у кинетограмима:



За разлику од метроритмичког варирања сегмената кретања у лево, метроритмичке трансформације играња у месту не подразумевају постојање непроменљивих пунктова. Процеси варирања могу захватити читав сегмент игре у месту, који, такође, зависно од тренутног играчког надахнућа, може бити и различите дужине. Ови двоструки процеси настају на латентној изохроној матрици четвртинског протока која, се, стога, може означити као инваријантна метроритмичка формула играња у месту, чији завршетак може (али и не мора) бити маркиран коришћењем ритмичке вредности дужег трајања.



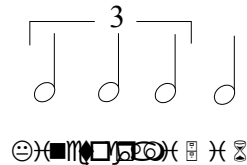
половине, чији је резултат настајање изохроног низа четвртина. Сегментовање искључиво медијаног дела обрасца забележено је само у варијанти *великог кола* из Мокрина (кинетограм 5) код једног играча означеног словом б), што се самим тим тумачи као промена индивидуалног карактера. Сасвим изузетно, такође само у једном случају, регистрована је могућност сегментације прве четвртине у обрасцу. Уколико се ова појава тумачи као случајност, основна карактеристика метроритмичког структурисања играња у лево у овим примерима јесте непроменљивост иницијалног пункта, као базичног идентификатора почетка појединачног обрасца корака. Он самим тим делује и као повезујући фактор, који омогућава усклађивање играња веће групе играча. Метроритмичке обрасце кретања у лево ових примера поређане према учесталости, а потом и сложености промена које се у њима могу јавити, илуструје следећи приказ:

The image displays five rows of musical notation and corresponding rhythmic diagrams. Each row consists of a musical staff on the left and a series of symbols on the right. The symbols include circles with a cross, squares, diamonds, and other geometric shapes, some with internal patterns or lines, representing different rhythmic values or accents. The musical notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. The rhythmic diagrams use these symbols to represent the timing and structure of the notes in the musical notation.

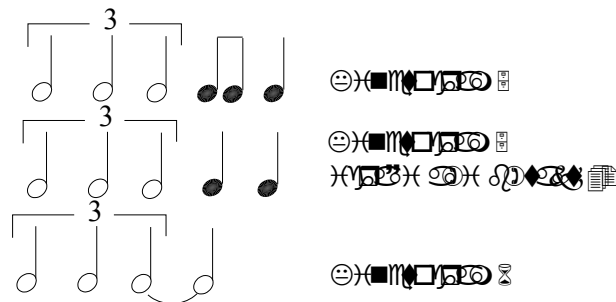
Начини метроритмичког структурисања сегмената игре у месту овим примерима (кинетограми 4-7) су, такође, веома хетерогени, те је њихово сагледавање могуће једино кроз анализу појединачних примера. Од играча из Горњег Баната у Румунији је забележена следећа метроритмичка формула игре у месту:

This block shows a single example of a movement pattern. On the left is a musical staff with a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. On the right is a rhythmic diagram consisting of a circle with a cross, a square, a diamond, and a square, each with a vertical line through it, representing the rhythmic structure of the notes.

Особеност инваријантног метроритмичког структурисања играња у месту у великом колу које је забележено у два наврата у селу Мокрин 1988. године (кинетограми 5 и 6), представља латентна пулсација велике триоле, чији је завршетак омеђен половином:



Трансформација последње ритмичке вредности се најчешће врши путем алтернативног коришћења ритмичке фигуре две-осмине-четвртина (кинетограм 5) или агогичким продужавањем последње ритмичке вредности у триоли (кинетограм 6), а сасвим изузетно и, путем коришћења две четвртине:



Велика триола, такође, може бити сегментована на веома разноврсне начине (кинетограм 5). Следећи приказ илуструје могуће промене велике триоле поређане према сложености, а потом и редоследу њиховог појављивања:

Сегмент игре у месту *великог кола* који је одиграо Јован Рајков из Кикинде (кинетограм 7) не садржи велику триолу. Међутим, његова специфичност је садржана у томе да је током читавог извођења играње у месту интерпретирано у „ситним“ ритмичким вредностима (осминама и шеснаестинама), кроз које се назире латентан низ четвртинског устројства. Метроритимички обрасци деда-Јоцине игре у месту, поређани према редоследу свог појављивања, илуструје следећи приказ:



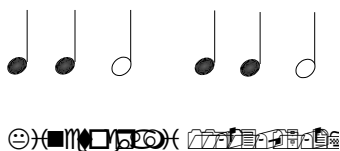
Поред анализираних начина метроритмичког структурисања сегмената игре у лево и игре у месту у примерима „отворене“ структуре играчког обрасца (кинетограми 1-7), треба поменути и начине метроритмичког организовања њихових могућих уводних сегмената. Они су забележени у свега два случаја: примеру који је одиграо Добривоје Путник 1991. године (кинетограм 2) и ономе који је извео Јован Рајков 2002. године (кинетограм 7). Заједничка одлика њиховог метроритмичког устројства јесте коришћење дугих ритмичких вредности чији ток може бити континуиран (кинетограм 7) или испрекидан (кинетограм 2). С обзиром на недостатак уводних делова у другим примерима *великог кола* који би омогућили компарацију, веома је тешко говорити о могућим законитостима структурисања њихове метроритмичке компоненте.

Анализа свих изложених метроритмичких образаца *великог кола* „отворене“ структуре играчког обрасца (кинетограми 1-7), омогућава дефинисање парадигматских правилности међу њима. Најпре, уочавају се разлике у начинима метроритмичке организације између прелажења простора у лево и играња у месту. Прелажење простора у лево најчешће се одвија у четвртинско-половинским низовима, чија унутрашња диспозиција може бити различита. Парадигматску законитост метроритмичког варирања сегмената игре у лево представља постојаност иницијалних пунктова (половина или две четвртине), чија је функција усмерена на маркирање почетка појединачног обрасца корака и усклађивање играња веће групе играча. Играње у месту одликује разноврсност могућег метроритмичког устројства чију иманентну основу у свим примерима чини латентна пулсација четвртинских низова различите дужине.

Метроритмичке организације примера *великог кола* забележених у селима Ботош и Мокрин (кинетограми 9 и 10), као и *великог банатског кола* које су записале Даница и Љубица Јанковић (кинетограм 8) немају сродности са типским особеностима метроритма *великог кола* које су дефинисане анализом претходних примера. Анализа примера из села Мокрин који је снимљен 2004. године (кинетограм 10) указује на утицаје кинеритмичко-просторног моделовања поджанра србијанских кола на поимање и играчку интерпретацију *великог кола*, о

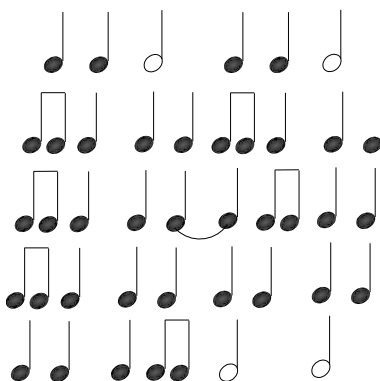
чему ће више речи бити касније. Кинетограми начињени према опису сестара Јанковић (кинетограм 8) и према снимку извођења *великог кола* из села Ботош (кинетограм 9) указују на преовладавање, употребимо формулацију Ласла Фелфелдија „симетричних двокорака“, у извођењу *великог кола* (Фелфелди 2003: 44). Другим речима, кинеритмичко-просторно моделовање ова два примера, а самим тим и основне одлике њихових метроритмичких образаца, аналогни су типским карактеристикама кинеритмичко-просторног структурисања и метроритмичкој организацији *малог кола*.

С обзиром на поистовећивање плесова *мало коло*, *банатско коло* и *мало банатско коло* које је евидентирано у традиционалној плесној пракси Баната друге половине XX века, одређене законитости у њиховом метроритмичком устројству могу бити уочене. Најпре, иманентна ритмичка формула кретања по простору које сестре Јанковић означавају као „два корака на једну страну, два корака на другу страну“ (Јанковић 1949: 122), оличава се кроз диплазну двотактну структуру која настаје понављањем почетног сегмента – низа од две четвртине после кога следи „застанак“, односно половина:



Међутим, конкретне метроритмичке реализације сваког појединачног обрасца корака ових примера су веома хетерогене, те је, ради прегледности у излагању, неопходно њихово поступно предочавање.

Трансформација основног метроритмичког образаца *малог кола* из Поморишја (кинетограми 11 и 12) може бити веома разноврсна. Правилност се уочава у томе што се уситњавање, а ређе и продужавање ритмичких вредности у већем броју случајева врши на “непарним” ритмичким вредностима, односно онима које носе акценат. Следећи приказ илуструје ове могућности:



За разлику од ових примера, у метроритмичким обрасцима „старинског мотива“ из *малог кола* (кинетограм 13), уочава се изохрон низ четвртина чији је крај, у другој варијанти, маркиран агогичким акцентом, односно продужавањем последње ритмичке вредности. Анализа осталих параметара структуре играчког обрасца овог примера (путања кретања у лево и играње у месту), као и начини његовог кинеритмичко-просторног моделовања указују на сродност са *великим колом*.<sup>116</sup> Метроритмичке обрасце примера „старинског мотива“ из *малог кола* илустрuje следећи приказ:

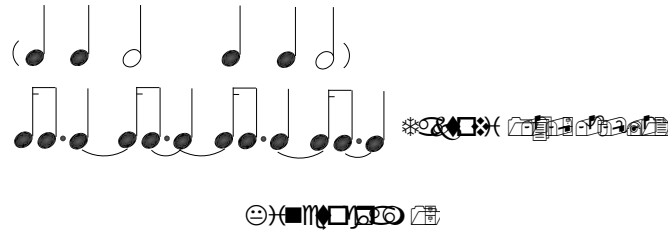


Упркос великим различитостима, *банатско коло* забележено у селима Ботош и Црепаја и у граду Кикинда крајем XX и почетком XXI века (кинетограми 15-17), повезује иманентни метроритам основних корака, који је уочен и у прва два

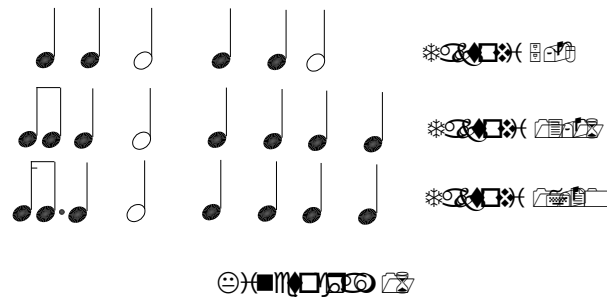
---

<sup>116</sup> Овај случај је обрнут од онога у коме се играчки параметри *великог кола* које су описале сестре Јанковић и које је представљено у Ботошу (кинетограми 8 и 9) повезују са структурним особеностима *малог кола*.

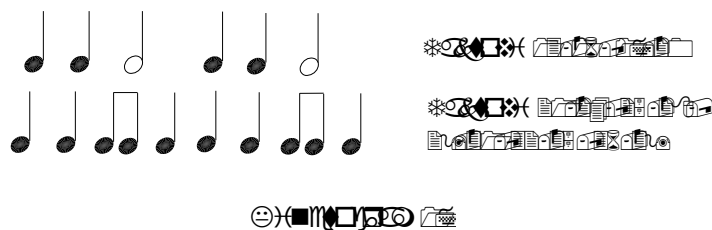
примера *малог кола* из Поморишја. Његове реализације у примеру забележеном у селу Ботош одликује сегментовање наглашених ритмичких вредности кроз коришћење мотива “утапања“, те оне наступају са „закашњењем“, а што се непромењено понавља неколико пута:



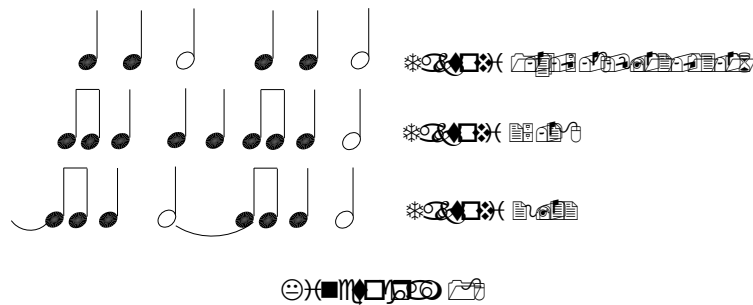
У *банатском колу* које је презентовао Ђурица Матић (1939) из села Црепаја 2005. године забележена је сегментација почетка и краја обрасца:

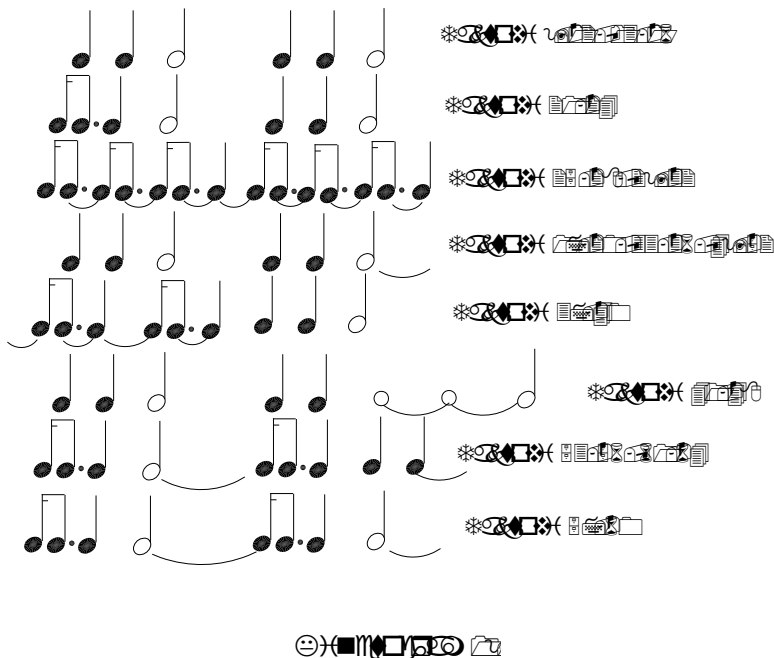


Варирање основног метроритмичког обрасца у интерпретацији *банатског кола* које је забележено од деда-Јоце (кинетограм 17) одликује уситњавање половинске вредности коришћењем ритмичке фигуре две-осмине-четвртина, што се неизмењено понавља до краја игре:

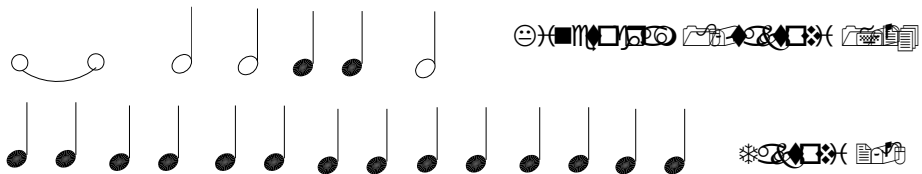


У извођењу малог банатског кола од стране Добривоја Путника (кинетограми 18 и 19), варирање основног метроритмичког образаца никад не отпочиње на почетку игре, већ тек у њеном току. Промене које се дешавају су уобичајене: уситњавање наглашених ритмичких вредности коришћењем ритмичких фигура две осмине-четвртина, две четвртине или мотива “утапања“, а ређе, њихово агогичко акцентовање, односно продужавање, што, само у једном случају (кинетограм 19), изазива спољашње проширење образаца. Следећи приказ илуструје ове промене према редоследу њиховог појављивања у кинетограмима, а не према сложености, управо из тежње да се непосредно прикаже њихова међусобна хетерогеност, као и да би се аргументовала претпоставка да је врста промена која ће се у наредном обрасцу јавити (што је уочљиво нарочито у кинеторграму 19), потпуно произвољна и да зависи од тренутног извођачког импулса:





Оба примера *малог банатског кола* које је извео Добривоје Путник, садрже и сегменте играња у месту (у кинетограму 19, сегмент играња у месту представља и садржај увода), чији метроритам одликује у првом реду коришћење изохронних четвртинских низова и дугих ритмичких вредности, као и варијантна диспозиција четвртина и половина. Без обзира на њихову формалну функцију, метроритам сегмената играња у месту је изразито хетероген, што илуструје следећи приказ:



*Мало банатско коло* које је забележено у селу Избиште (кинетограм 20) одликује постојаност основног метроритмичког обрасца и његово тек спорадично варирање. Промене су забележене само код мушког играча и представљају

уобичајене начине метроритмичког варирања – продужење наглашених ритмичких вредности и могућност коришћења мотива “утапања“:

За разлику од свих претходних примера, извођење *малог банатског кола* које је забележено у селу Велико Средиште (кинетограм 21) и игре *Коло води Васа* (кинетограм 22), одликује константност основног метроритмичког обрасца, који је у потоњем примеру диминуиран:

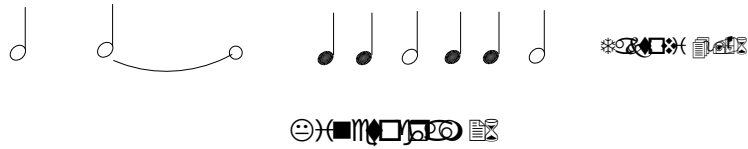
Супротно овим примерима, варирања основног метроритмичког обрасца у игри под називом *гајдашко коло*, која је забележена у селу Бока 2003. године (кинетограм 23), јављају се од самог почетка извођења и припадају врсти већ описаних могућности:

Исти је случај и са *паорским колом* које су описале сестре Јанковић 1949. године и оном чији је “инваријантни“ образац корака записан према демонстрацији Добривоја Путника (кинетограми 24 и 25). У њима се користи ритмичка фигура две-осмине-четвртина уместо половине (кинетограм 24) или уместо четвртина (кинетограм 25):

У *паорском колу* које је снимљено од Добривоја Путника и потом интегрално записано (кинетограм 26), третман метроритма је идентичан ономе који је забележен у извођењу *малог банатског кола* од стране истог играча. Основни метроритмички образац се више пута понавља неизмењено, да би се тек након, у овом случају двадесетчетвртог такта, јавило његово варирање кроз коришћење мотива “утапања“ и продужавање наглашених ритмичких вредности. Такође, забележено је и проширење основног метроритмичког обрасца. Следећи приказ илуструје ове промене према редоследу њиховог јављања у кинетограмима:



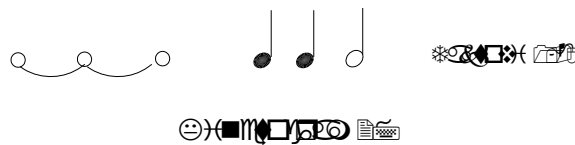
Ово извођење *паорског кола* садржи и сегмент играња у месту чији метроритам илуструје следећи приказ:



Идентичан третман метроритмичких образаца је забележен и у *паорском колу* у интерпретацији деда-Јоце (кинетограм 27). Основни образац се понавља више пута, а потом су његове трансформације уобичајене:

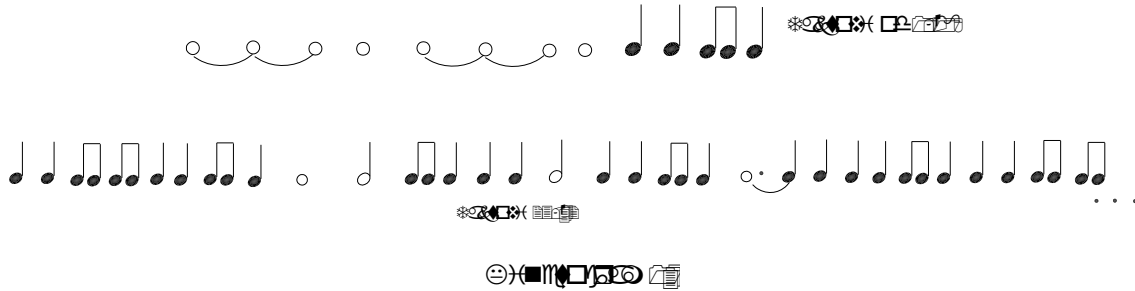


Ово извођење, као и претходно, садржи уводни сегмент игре у месту, чији метроритам одликује преовладавање веома дуге ритмичке вредности:



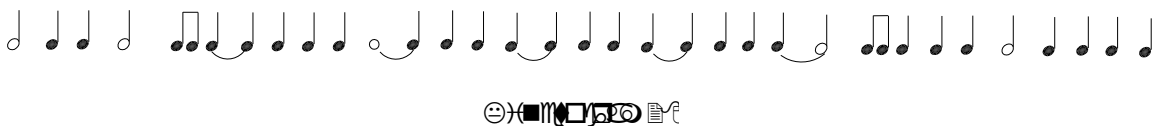
Метроритмичко структурисање *банатског кола* чије је извођење снимљено у селу Павлиш крајем 1980-тих година (кинетограм 14), донекле представља изузетак у овој групи игара, због тога што га одликује континуирани след ритмичких вредности веома дугог трајања који је испрекидан краћим, варијантним метроритмичким одсецима у којима су четвртинске и осминске вредности

различно распоређене. Ову непоновљиву метроритмичку структуру корака предочава следећи приказ:



Нажалост, недостатак кинетограма начињених на основу извођења павлишког *банатског кола* од стране других играча, онемогућава комапаративно сагледавање овог примера. Једина правилност која се у овом тренутку може уочити јесте то да се четвртински сегменти варијантно уситњавају алтернативним коришћењем ритмичких фигура две-осмине-четвртина и четири осмине.

С обзиром на то да је, као и претходни пример, изведено искључиво у месту, *ретко коло* забележено у селу Врачев Гај 2002. године, такође, садржи непоновљиву метроритмичку диспозицију хетерохроних ритмичких вредности, као и поменутих ритмичких фигура:



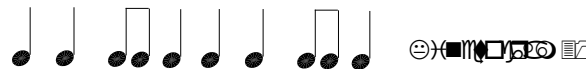
*Ретко коло* које је забележено следеће, 2003. године у истом селу одиграно је у формацији тројке (кинетограм 29). Због тога су карактеристике метроритмичког структурисања његовог обрасца корака аналогне метроритмичком устројству других игара које су одигране у овој формацији, о чему ће више речи бити касније.

Метроритмички образац игре *оре* коју су описале сестре Јанковић (кинетограм 30), у складу са описаним елементима структуре играчког обрасца

(путања кретања) и обрасца корака (врсте корака) који су у функцији одражавања и конституисања основне поруке свадбеног обреда, представља изохрон низ осминских вредности. При томе, изохронија се може довести у везу са постојаношћу, а самим тим и „снагом“ обредно-играчког исказа, а управо путем осминских вредности, постиже се његово „полетно“ извођење.



Метроритмички образац игре *ore* који је забележен током теренских истраживања (кинетограм 31), с обзиром на своју непоновљивост у банатској плесној пракси XX века, указује на утицаје који су на ово продучје стизали из других крајева, првенствено оних јужно од Саве и Дунава, а у овом случају и са истока, односно из Румуније.<sup>117</sup> Међутим, потребно је напоменути, да је овај метроритмички образац аналоган метроритмичком обрасцу могућег извођења *паорског кола* које су описале сестре Јанковић (кинетограм 24), што је, с обзиром на различитост других структурално-формалних одлика ових примера, вероватно производ случајности. Његове карактеристике илуструје следећи приказ:



Сумирање резултата анализе метроритмичког структурисања свих примера аутохтоног банатског кола, упркос изразитим разликама међу њима, отвара могућност успостављања неколико хијерархијски постављених парадигматских нивоа законитости у начинима уобличавања овог елемента структуре образаца корака.

---

<sup>117</sup> Игра истоименог назива – *периница* (*Perinița*), што на румунском језику значи „мали јастук“ је популарна румунска свадбена игра (Giurgheșcu and Bloland 1995: 23).

Најопштији ниво метроритмичког структурисања подразумева генералну, али не апсолутну, доминацију дводелне метричке поделе и различитост начина метроритмичког структурисања сегмената игре по простору и игре у месту. Такође, најопштије типско обележје метроритмичког обликовања свих примера (осим примера *ore*) јесте могућност непрестаних процеса варирања иманентних метроритмичких образаца током играња. Поједини начини варирања, такође, припадају генералним парадигматским оквирима метроритмичког структурисања, односно могу се забележити у свим сегментима свих забележених примера: поред сегментације и продужења ритмичких вредности, као и коришћења ритмичке фигуре две-осмине-четвртина, који спадају у универзалне начине варирања метроритмичких образаца, ту је и синкопирање основних ритмичких јединица (мотив „утапања“), чије коришћење представља маркантну одлику метроритмичког структурисања корака аутохтоних кола Срба у Банату.

Следећи парадигматски ниво законитости подразумева разграничавање појединачних типских обележја кретања у лево, кретања „два корака у једну, два корака у другу страну“ и игре у месту.

Кретање у лево одликује постојање неколико различитих метроритмичких образаца, чија се самосвојност може довести у везу са локално-географском условљеношћу (сродност образаца забележених у Горњем Банату у Србији – околина Кикинде и Румунији, као и, са друге стране, сродност примера забележених у Поморишју) или индивидуалном интерпретацијом овог плеса (примери забележени од Добривоја Путника). Заједничка карактеристика процеса варирања свих метроритмичких образаца кретања у лево јесте постојаност иницијалног пункта. Подниво парадигматских законитости кретања у лево подразумева постојање велике триоле у примерима из Горњег Баната, чиме се доминација дводелне метричке пулсације у примерима аутохтоног банатског кола унеколико умањује.

Метроритмичко структурисање кретања „два корака у једну, два корака у другу страну“ одликује иманентност инваријантног обрасца – две-четвртине-половина, две-четвртине-половина. С обзиром на диплазну организацију његове унутрашње структуре, која подразумева два истоветна, а самим тим симетрична,

сегмента (две четвртине, половина), логично је и да парадигматску одлику његовог варирања чини то да се промене јављају првенствено на „непарним“ ритмичким вредностима, те, сукцесивно, захватају читав образац.

Изразита хетерогеност метроритмичког структурисања играња у месту, који се могу јавити у току игре, али и у оквиру могућих уводних сегмената свих аутохтоних банатских кола (осим игре *ore*), отвара могућност претпоставке да је базична и првобитна одлика играња у месту у аутохтоним банатским колима у прошлости била слободна импровизација метроритмичког организовања корака, чију парадигматску потку треба тражити у њиховој врсти (кораци у месту) и начину украшавања (гесте), а не у начинима њихове временске дистрибуције. Ипак, могу се уочити две генералне могућности метроритмичког структурисања играња у месту: прву карактерише иманентност изохроног четвртинског низа различите дужине чији крај може бити маркиран агогичким акцентом, а другу коришћење хетерохроних ритмичких вредности дугог трајања. У овом потоњем случају, с обзиром на изразиту хетерохроност ритмичких вредности корака, базична дводелна метричка подела више није уочљива. Тачније, у овим сегментима игре дводелна метроритмичка дистрибуција као генерална парадигма метроритмичког структурисања аутохтоних банатских кола, преноси се, са образаца корака, на покрете колена. Другим речима, анализа метроритмичког организовања непосредно указује на то да извођење аутохтоних банатских игара у колу подразумева постојање два различита, самосвојна обрасца покрета – обрасце корака и обрасце покрета колена.<sup>118</sup> Детаљна анализа метроритмичког структурисања покрета колена биће предмет неког будућег истраживања. На најопштијем парадигматском нивоу временске дистрибуције покрета колена може се, ипак, уочити иманентна пулсација дводелне мере.

Темпа извођења игара аутохтоног банатског кола су веома брза. Метрономске вредности корака забележене у појединачним примерима се најчешће

---

<sup>118</sup> Синхорно постојање више образаца покрета појединих делова тела у процесуирању традиционалних игара (покрети руку, покрети шака, покрети бедара итд) дефинисано је концептом који у слободном енглеском преводу гласи „концепт вишеслојних образаца покрета“ (concept of lines of patternes movements) (Giurchescu and Kröschlová 2007: 27).

крећу у распону од 120-160. Постојање ових разлика није изразито визуелно уочљиво и вероватно настаје као последица тренутног надахнућа извођача. Упркос високим метрономским вредностима није регистровано да темпо извођења утиче на уобличавање појединих структуралних параметара образаца корака. Напротив, нису уочене никакве разлике између структуралних карактеристика примера у којима константна вредност четвртине износи 160 (кинетограми 14, 15, 18), па чак и 174 (кинетограм 26) и оних изведених у знатно споријем темпу, у којима је вредност четвртине, на пример, 102 (кинетограм 17). Другим речима, темпо извођења у просечном распону од 120-160 метрономских јединица представља независан параметар структуралног уобличавања образаца корака аутохтоног банатског кола.

Међутим, у примерима *великог кола* (кинетограми 1 и 2) и *малог банатског кола* (кинетограми 18 и 19) које је извео Добривоје Путник, као и у *великом колу* које је одиграно уз музичку нумеру Путниковог дугогодишњег корепетитора Маринка Попова (кинетограм 9), регистрована су знатна убрзања темпа током извођења. На пример, у *великом колу* које је извео Добривоје Путник 1991. године (кинетограм 2), почетак извођења је релативно спор, четвртина износи 70 метрономских удара, потом следе постепена убрзавања темпа, да би се у кулминацији игре, брзина извођења више него удвостручила – четвртина износи 160 метрономских јединица. С обзиром на чињенице да убрзања темпа нису регистрована у примерима снимљеним у аутентичном контексту банатске игранке (кинетограми 5 и 6), као и онима који су забележени од непрофесионалних играча (кинетограми 14-17, 20-28), нити их спомињу сестре Јанковић и Ласло Фелфелди, може се закључити да је овакав манир извођења аутохтоних банатских кола последица Путниковог дугогодишњег сценског бављења игром.

Темпо извођења оба примера свадбене игре *оре* (кинетограми 30 и 31) је константан. Брзина извођења ових игара, при којој је вредност четвртине нешто бржа од просечне брзине хода – њена метрономска вредност је 80 – може се везати за семантичку потку обреда: полетно, али не пребрзо кретање, аналогно је

традиционалном идеалу брака чија је основна функција остваривање умерено напредног породичног живота.

Основна разлика у начинима метроритмичког структурисања аутохтоних банатских игара сеоског порекла и, са друге стране, варошко-еснафских и србијанских игара јесте у томе што у варошко-еснафским и србијанским играма генерално није присутно варирање основних метроритмичких образаца. Напротив, током процеса варирања основних образаца корака, њихова метроритмичка компонента углавном остаје фактор стабилности и постојаности, док се промене јављају у другим структуралним елементима, првенствено врсти корака и гести. Овај сумарни закључак непосредно произлази из анализе доступних кинетограма. Међутим, може се претпоставити, с обзиром на њихову једноставност, да је извесно варирање метроритмичког обрасца било свакако заступљено приликом извођења појединих варошко-еснафских игара, првенствено *мајсторског кола*, *трговачког кола* и *бечкеречког кола*. Ову претпоставку потврђују речи сестара Јанковић написане поводом објашњавања могућности извођења *мајсторског кола* из Панчева, да мушкарци могу изводити „разне украсне корачиће“ (Јанковић 1949: 189). С обзиром на то да начини метроритмичког варирања нису споменути у литератури приликом описивања варошко-еснафских игара, нити приликом теренских истраживања, њихово постојање и појавни облици не могу бити илустровани.

У србијанским играма је, такође, забележена могућност метроритмичког варирања игре *сељанчица* која је забележена у селу Деска у Мађарској (кинетограм 44). У другим играма овог поджанра, нешто разноврсније метроритмичко варирање забележено је још у интерпретацији *Жикиног кола* од стране Ђурице Матића из села Црепаја, кинетограм 52), и, у мањој мери, у извођењу исте игре која је снимљена у Великом Средишту (кинетограм 51). С обзиром на њихову усамљеност, процеси варирања основног метроритмичког обрасца у овим примерима могу бити квалификовани као одлике индивидуалног извођачког стила.

Генерална парадигматска правилност у метроритмичком уобличавању велике већине игара из ова два поджанра јесте иманентност метроритмичког

обрасца типичног за плес *мало (банатско) коло*, што непосредно може указивати на генезу варошко-еснафких игара Баната, а са друге стране, отворити могућност претпоставке о универзалности метроритмичког стуктурисања обрасца корака вербално описиваног речима „два корака на једну, два корака на другу страну“. У појединим примерима метроритмички образац две-четвртине-половина, две-четвртине-половина, може бити и модификован. Најчешћа модификација подразумева замену половинске вредности ритмичком фигуром две-осмине-четвртина, а потом и коришћење низа од четири осмине као почетног дела обрасца. Ради прегледности заступљености овог метроритмичког обрасца и његових модификација у варошко-еснафским и србијанским играма, приложен је следећи приказ:

The image displays six rows of musical notation and their corresponding rhythmic diagrams. Each row shows a sequence of notes (quarter, eighth, and half notes) followed by a diagram of squares and circles representing the rhythmic structure. The diagrams use different symbols to indicate accents and groupings of notes.

У појединим варошко-еснафским играма могу се јавити и изохрони осмински низови са агогичким акцентом на крају целине, у трајању од осам (други део игре, кинетограм 36; први и други део игре, кинетограм 41; други део игре, кинетограми 46 и 47) или шеснаест тактова (други део игре, кинетограми 39 и 40). Изохрон проток четвртинских вредности, са друге стране, карактеристичан је за игре *Српкиња* (кинетограм 42) и *сељанчица* (кинетограм 45).



Метроритмички обрасци србијанских игара који према класификацији Оливере Васић припадају типу *коло у три* (Васић 1984б: 178), односно *коло* (Васић 2002: 158), имају самосвојне метроритмичке обрасце који се током извођења, зависно од индивидуалног извођачког надахнућа, могу и варирати. Парадигматске правилности у начинима метроритмичког варирања игара типа *кола у три* могу бити установљене тек анализом већег броја примера, што ће, свакако, представљати садржај будућих етнокореолошких истраживања. Метроритмички обрасци примера игара *кокоњешће*, *Жикино коло* и *ужичко коло*, који су забележени у Банату, као и поједине могућности њиховог варирања илуструје следећи приказ:

The image displays three musical examples, each consisting of a staff of notes and a corresponding kinetogram below it. The first example shows a sequence of eighth notes. The second example shows a sequence of eighth notes with a dotted quarter note. The third example shows a sequence of eighth notes with a dotted quarter note and a sixteenth note. Each kinetogram uses symbols like circles, squares, and lines to represent rhythmic values.

Брзина извођења већине варошко-еснафских и србијанских игара је велика, метрономске вредности основне ритмичке једнице крећу се у распону од 120-160, чиме се овај структурални параметар не разликује од истог структуралног параметра игара из поджанра аутохтоног банатског кола. Међутим, у појединим играма забележено је и знатно спорије извођење: *Видино коло* се изводи у вредности четвртине 80 метрономских јединица (кинетограм 41), *ћурђевка* је забележена у темпу 107 метрономских јединица (кинетограми 46 и 47), а *рукавице с*

*пристима* 96. Постојање споријих темпа је непосредно везано за уобличавање карактера поједине игре, односно у овим случајевима темпо извођења игре је непосредно и реверзибилно завистан од осталих елемената структуре.

Анализа појединчаних структуралних параметара традиционалних игара Срба у Банату олакшала је сагледавање и дефинисање њихових типских обележја. Међутим, тек је концепт кинеритмичко-просторних модела отворио пут за проницање у суштинске принципе идентификације, памћења и преношења појединачних традиционалних игара аутохотоног банатског кола, а самим тим омогућио дубинско разумевање основних одлика играчке праксе овог подручја.

Као што је већ напоменуто, суштину базичног кинеритмичко-просторног моделовања *великог кола* представља смена кретања у лево и играња у месту. Дихотомност у кретању по простору се јавља на нивоу већих формалних јединица игре, односно макроформалног структурисања, али и на нивоу појединачних образаца корака.

Базични кинеритмичко-просторни модели *великог кола* образаца корака се, зависно од њихових дужина у оквиру кинетограма, могу поделити на Четворотактне, Осмотактне и Шестотактне.<sup>119</sup>

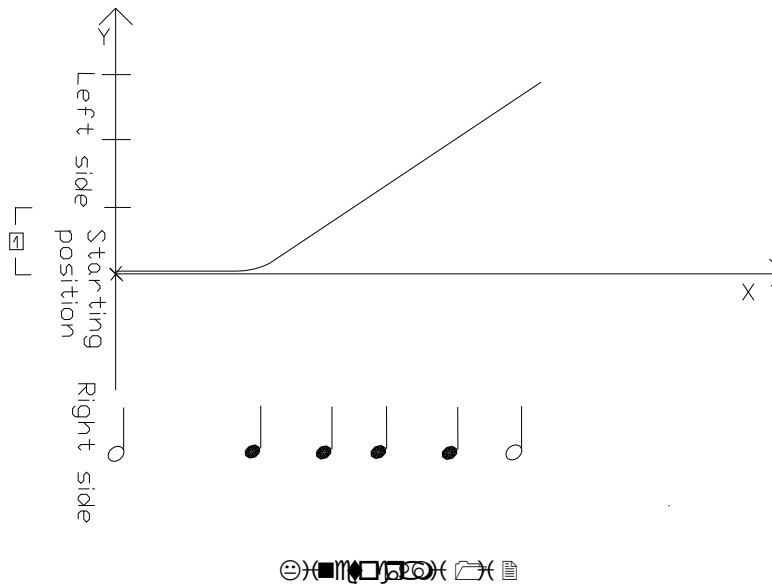
Доминантна карактеристика Четворотактног модела *великог кола*, вербално описиваног као „три корака у лево, један у месту“, јесте да се кретање у лево одвија током дужег временског интервала од играња у месту. Сестре Јанковић средином XX века напомињу да су се ови, употребимо њихову формулацију, „корац“ *великог банатског кола* изводили у „старо време“, те да су током њиховог истраживања банатске играчке праксе, спроведеног првенствено на територији јужног Баната, већ представљали реткост (Јанковић 1949: 191). У другој половини XX века, захваљујући прегалаштву Добривоја Путника, овај кинеритмичко-просторни модел образаца корака *великог кола* у нешто модификованој верзији

---

<sup>119</sup> Ова подела образаца корака *великог кола* се унеколико разликује од оне која је предложена у оквиру рада под називом „Концептуализација интонационих и кинеритмичко-просторних модела у традиционалној музичко/играчкој пракси. Случај банатског *великог кола*“ (Ракочевић и Ранисављевић 2008: 93-116). Модификација је настала као последица минуциозније анализе већег броја кинетограма *великог кола*.

(један корак десно, три лево) је постао готово искључива варијанта извођења ове игре у оквиру праксе културно-уметничких друштава на целој територији Баната (кинетограми 1-2).

Графички приказ могуће визуелизације Четворотактног кинеритмичко-просторног модела *великог кола* (један корак десно, три лево) сумарно одражава најуопштенија начела просторно-временског структурисања његових конкретизација:<sup>120</sup>

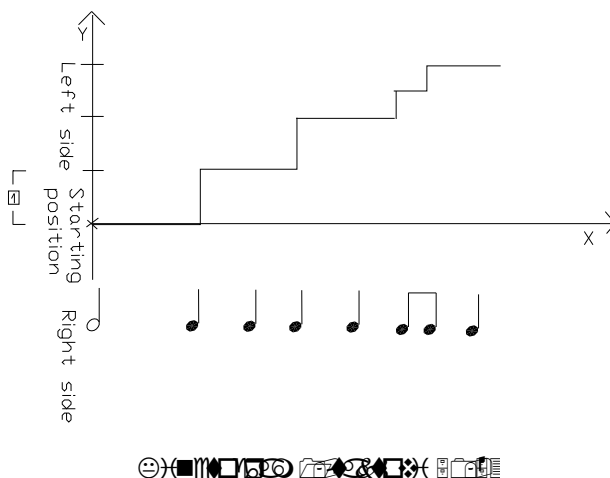
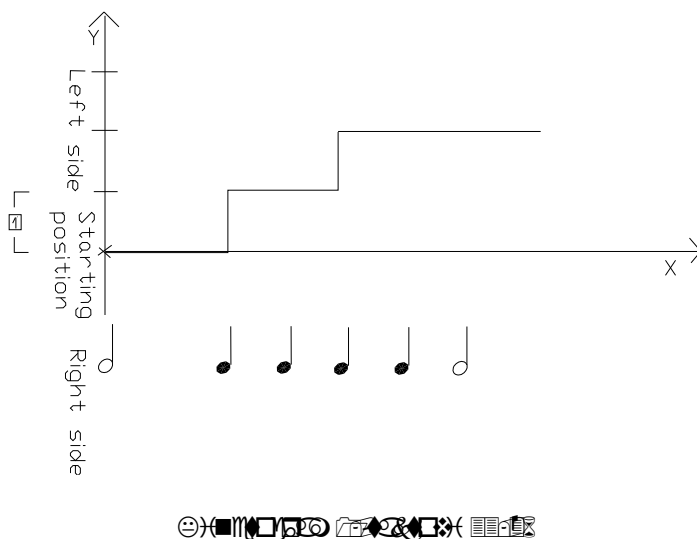


Појединачни обрасци корака, као непосредна отелотворења базичног Четворотактног кинеритмичко-просторног модела *великог кола*, што може бити праћено кроз кинетограме учињене на основу интегралног извођења игре, могу

---

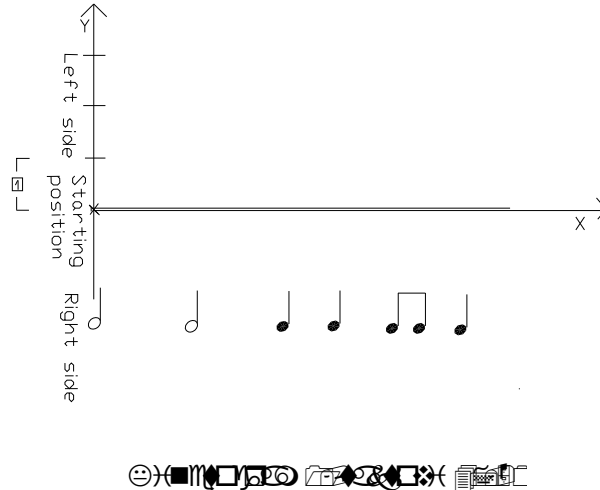
<sup>120</sup> Координтни систем графичке презентације кинеритмичко-просторних модела се може упоредити са сасвим редукованим, ротираним кинетограмом, при чему се помоћу  $y$  осе репрезентује „хоризонтална“ дистрибуција корака, док је улога  $x$  осе вишеструка. Осим функције латералног раздвајања простора (подела на лево и десно),  $x$  оса се користи и за назначивање инваријантног метроритмичког протока, као и за графичку визуелизацију играња у месту (Ракочевић и Ранисављевић 2008: 109, напомена 49). Такође, важно је напоменути да је у дводимензионалном координантном систему могуће једино представити две димензије испољавања образаца корака, који су по самој природи кинетике ногу, више-димензионални. Графичко приказивање образаца корака, подразумева, стога, усредсређење на латералне односе њиховог структурисања (Rakočević 2007: 171-173). Иако је, дакле, визуелна презентација образаца корака у оквиру дво-димензионалних графикона ограничена, она је веома корисна у непосредном сагледавању базичних закономерности просторно-временског уобличавања образаца корака игара које се изводе у колу.

бити изразито хетерогени на плану метроритмичког уобличавања, али и просторног организовања. Поједине могућности отелотворавања Четворотактног кинеритмичко-просторног модела илуструју следећи прикази, чија оштрина контура произлази из прецизног графичког приказивања просторно-временског структурисања појединачних образаца корака:

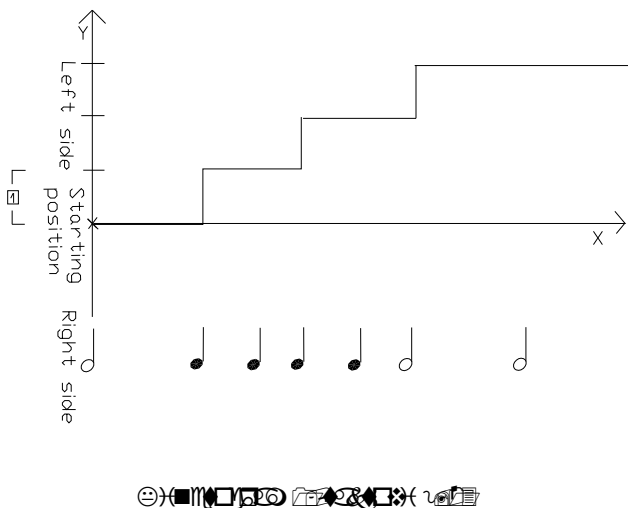


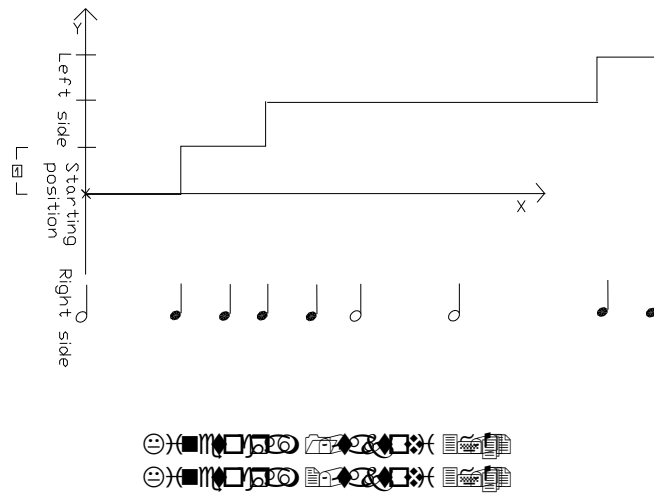
У појединим случајевима, у тренуцима највеће интерпретативне разиграности која резултира и највећим степеном варирања основног модела,

регистровано је да појединачна конкретизација његове просторне компоненте може бити реализована искључиво у месту. Оно што ове обрасце корака несумњиво одређује као конкретизације Четворотактног кинеритмичког-просторног модела великог кола јесте њихова метроритмичка реализација. Следећи графички приказ илуструје ову могућност:



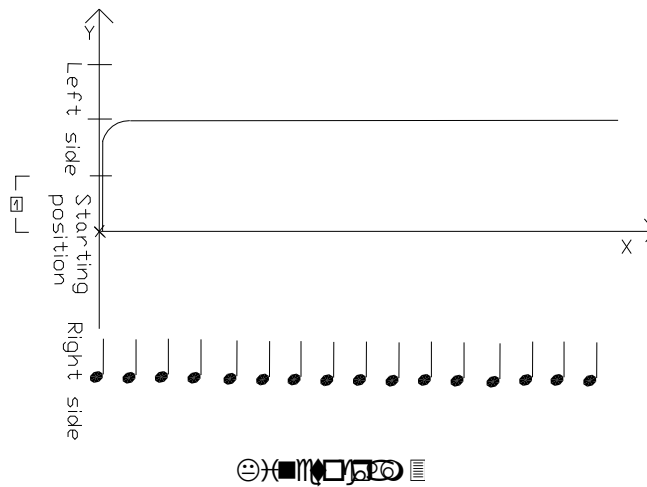
Базични Четворотактни кинеритмичко-просторни модел кретања у лево у извођењу Добривоја Путника може бити и проширен. Следећи приказ илуструје неке од могућности:



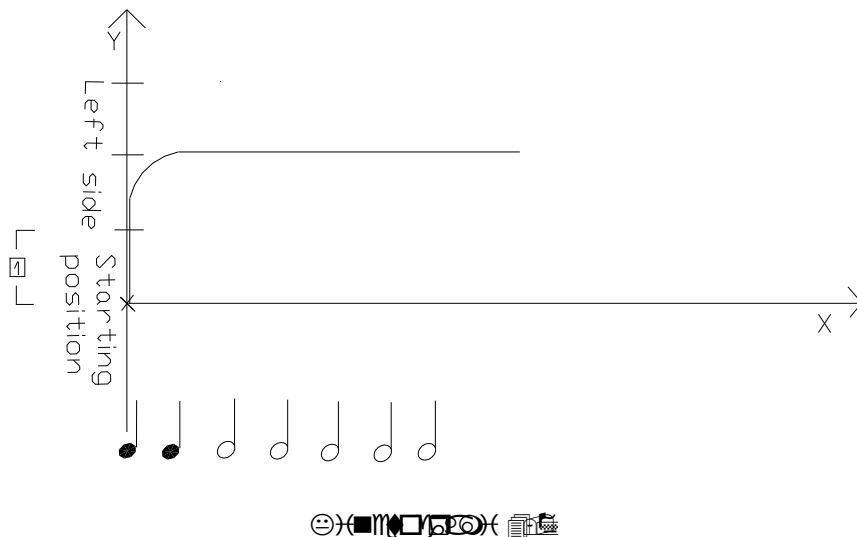


Поређењем визуелних приказа могућих реализација Четворотактног кинеритмичко-просторног модела *великог кола*, непосредно се може уочити њихова хетерогеност, која проистиче из иманентне варијабилности основног модела. Једина правилност која се може уочити јесте то да су, без обзира на њихову унутрашњу динамику, као и динамику њиховог међусобног смењивања, сегменти кретања у лево и играња у месту, увек непропорционални и да сегменти кретања у лево могу у потпуности бити замењени игром у месту, што у обрнутом случају није забележено.

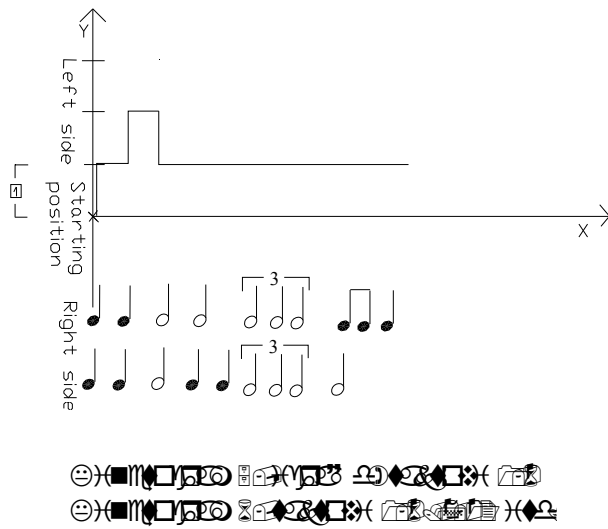
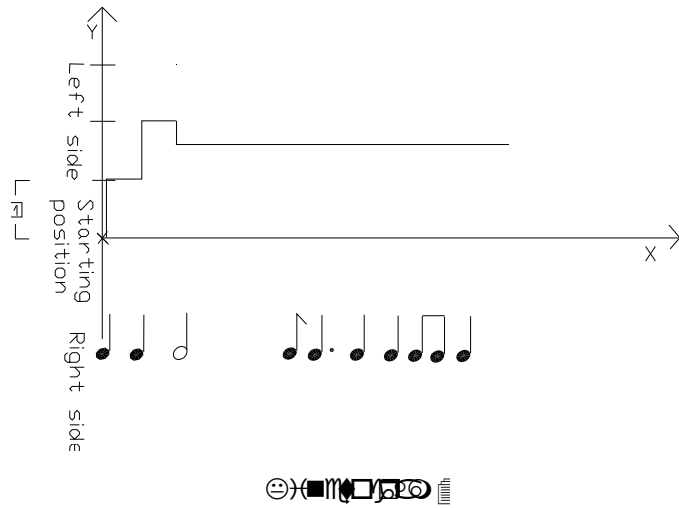
Преовладавање сегмента игре у месту евидентирано је и у Осмотактном кинеритмичко-просторном моделу *великог кола*: играње у месту се одвија у 2,5 или чак 3 пута дужем сегменту од играња „за левом руком“ (кинетограм 3). Овај кинеритмичко- просторни модел бележи мађарски етнокореолог Ласло Фелфелди осамдесетих година XX века на територији крајњег севера Баната – Поморишју, као изузетно тежак, старински и ретко извођен начин извођења *великог кола* (Фелфелди 2003: 47-48). Процесе отелотворавања овог модела током игре, нажалост, не можемо пратити, због тога што није записано интегрално извођење игре. Могућу визуелизацију Осмотактног кинеритмичко-просторног модела *великог кола* илуструје следећи графикон:



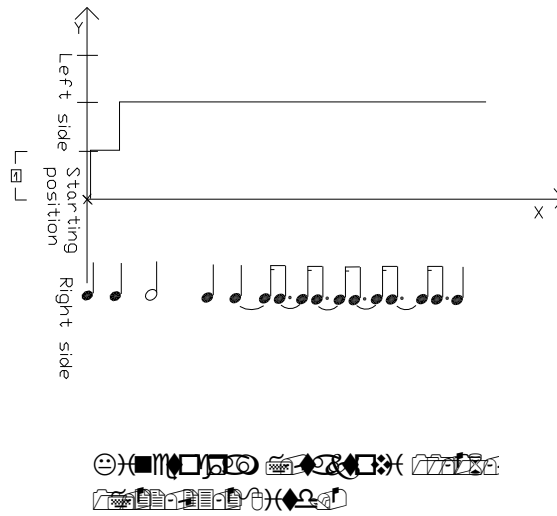
Шестотактни кинеритмичко-просторни модел *великог кола* одликује уједначенија смена кретања по простору и играња у месту (кинетограми 4-7). Према теренским истраживањима, шестотактно кинеритмичко-просторно моделовање образаца корака *великог кола*, представља аутохтону верзију ове игре карактеристичну за Горњи Банат. Могућа визуелизација Шестотактног кинеритмичко-просторног модела *великог кола* илустрована је следећим графичким приказом:



Могућности непосредних играчких конкретизација изложеног модела могу бити разноврсне, што илуструју графички прикази појединачних образаца корака:







Третман Шестотактног кинеритмичко-просторног модела *великог кола* током играња може бити различит. У примерима из Мокрина евидентна је његова релативна постојаност код свих играча који су демонстрирали игру (кинетограми 5-6). Супротно томе, у примеру који је извео деда Јоца из Кикинде, могу се уочити веће промене на плану метроритмичког варирања и просторног организовања (кинетограм 7). Промене које се јављају резултирају разноврсношћу графичких приказа појединачних образаца корака, те због њиховог броја и хетерогености, које одговарају променама које су илустроване графичким приказивањем појединачних образаца корака *великог кола* које је извео Добривоје Путник, овога пута неће бити приказане.

Графички прикази могућих отелотворавања кинеритмичко-просторних модела *великог кола* непосредно визуелно приказују хетерогеност у могућностима њиховог структуралног испољавања. Из ове разноврсности директно проистиче и закључак чије је визуелно предочавање, такође, омогућено непосредним поређењем њихових сумарних графикана, односно графичких приказа кинеритмичко-просторних модела: сегменти кретања у лево и играња у месту су међусобно непропорционални, а динамика њиховог смењивања је варијабилна. Есенцијалну срж кинеритмичко-просторног моделовања *великог кола*, односно збирну особину Четвортактних, Осмотактних и Шестотактних кинеритмичко-просторних модела,

стога, представља варијабилна асиметрична смена кретања у лево и играња у месту, при чему се играчи континуирано удаљавају од свог почетног полазишта. Иманентна варијабилност овог, може се, рећи надмодела, који би, према класификацији интонационих модела Сање Радиновић био аналоган „интонационом прототипу“ (Радиновић 2001: 41), онемогућава изнајављивање његовог јединственог графичког приказа.

Сумарни модел кинеритмичко-просторног моделовања *великог кола* дефинисан као варијабилна асиметрична смена кретања у лево и играња у месту, преноси се и на макроплан игре, на коме се уочавају базична дихотомност самосталних структурних јединица и идентични принципи њиховог излагања.

Одлике кинеритмичко-просторног моделовања *великог кола* у примерима из Ботоша и Мокрина (кинетограми 9 и 10) и *великог банатског кола* које су описале сестре Јанковић (кинетограм 8) су потпуно различите од претходно описаних. Начини ритмичког и просторног структурисања *великог кола* забележеног у Мокрину одговарају, као што ће бити показано, одликама појединих плесова из поджанра србијанских кола. Са друге стране, а као што је већ више пута истакнуто, *велико коло* забележено у Ботошу и *велико банатанско коло* одговарају одликама извођења *малог кола*, што поново актуелизује проблем дефинитивног разграничавања структуралних особености, односно начина кинеритмичко-просторног моделовања играчке компоненте ова два плеса.

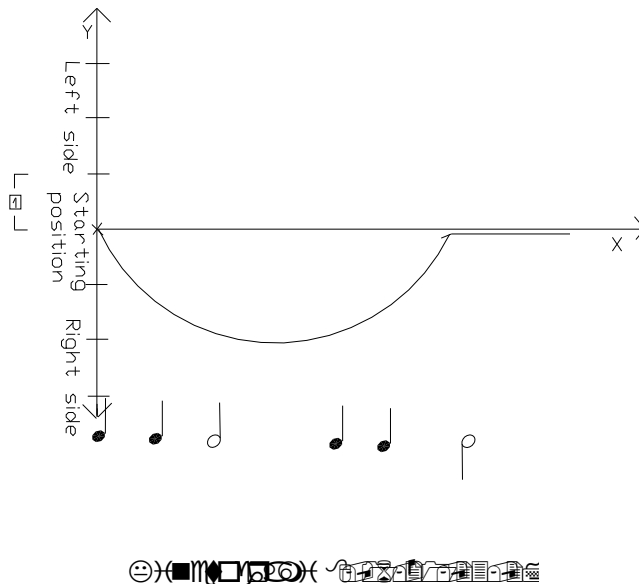
Најпре треба напоменути то, да према тумачењима Срба из Поморишја, односно према формулацији Ласла Фелфелдија, њиховим „појединим присећањима“ (Фелфелди 2003: 44), разлике између ова два плеса нису биле структуралне природе, већ генерацијске: *мало коло* су плесали млађи, а *велико коло* старији играчи. Међутим, теренска истраживања Баната, као и пажљиво исшчитавање белешки сестара Јанковић, на које се позива и мађарски научник (Фелфелди 2003: 44, напомена 33), не потврђују експлицитно ове претпоставке. Вероватније је да је, због заборављања инваријантних структура образаца корака *великог кола* или немогућности њиховог адекватног техничког презентовања од стране млађих извођача, дошло до структуралних поистовећивања ова два плеса, а

да је њихово генерацијско разграничавање настало због истих разлога, односно због тога што су, почетком XX века, *велико коло* били у стању да коректно изводе само „старији“ људи.

Одлике кинеритмичко-просторног моделовања *малог кола*, односно *малог банатског кола*, а самим тим и *банатског кола* (кинетограми 16-22), а уз њих *гајдашког кола* (кинетограм 23) и појединих примера *паорског кола* (кинетограм 27), које резултирају непосредним разликама у њиховим структуралним уобличавањима у односу на структурална уобличавања *великог кола*, јесу латентност инваријантног метроритмичког обрасца и преовладавање кретања по простору реверзибилног карактера, чију суштину сликовито изражава текстуални опис сестара Јанковић – „два корака у једну, два корака у другу страну“ (Јанковић 1949, 122). Базични кинеритмичко-просторни модел ових игара се отелотворава кроз четворотактне обрасце корака, чија је унутрашња структура латерално симетрична, због тога се он може назвати Четворотактни латерално симетрични модел, односно Четворотактни кинетирмичко-просторни модел *малог кола*.

Почетно усмерење на лево које је забележено у појединим примерима (кинетограми 8 и 15), настаје највероватније као последица структуралног поистовећивања *великог* и *малог кола* од стране извођача. Теренска истраживања указују на то да је почетни смер кретања у десно, средином XX века, у потпуности преовладао на територији целог Баната (кинетограми 9, 16-23). Фаворизацију почетног кретања у десну страну у играчкој пракси Поморишја уочава и Ласло Фелфелди, наглашавајући да се она јавила првих деценија XX века (Фелфелфи 2003: 45).

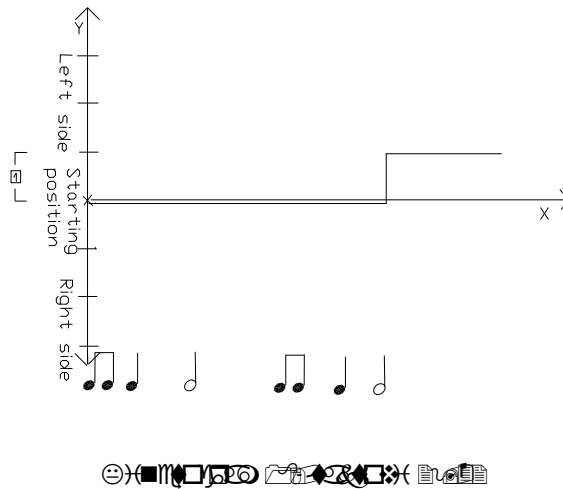
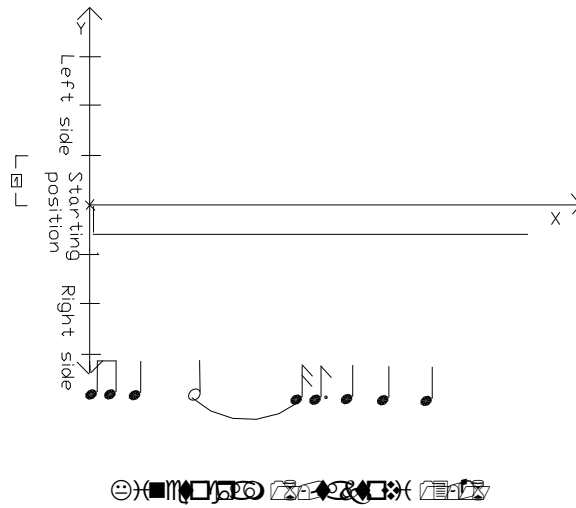
Визуелизација кинеритмичко-просторног модела четворотактне латерално симетричне структуре образаца корака илустрована је следећим графичким приказом:

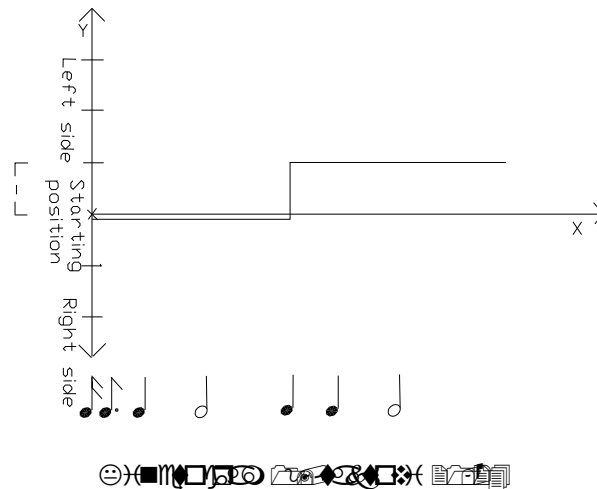


Овај модел се може јавити и диминуираном облику, при чему инваријантни метроритмички образац чини понављање ритмичке фигуре две-осмине-четвртина, што је забележено у примеру извођења *великог кола* снимљеног почетком XXI века (кинетограм 9) и примеру игре *Коло води Васа* (кинетограм 22), који је, такође, забележен недавно. Диминуирање четворотактног реверзибилног кретања, с обзиром на то да није регистровано од стране старијих истраживача Баната, највероватније представља новију појаву.

Изложени кинеритмичко-просторни модел се током извођења незнатно варира првенствено на плану метроритма, док основне контуре његове просторне компоненте остају непромењене (кинетограми 16-23). Међутим, у многим примерима уочена је и могућност трансформисања просторне „кривуље“ овог модела у корист играња у месту. На пример, у варијантама *малог кола* које су забележене у Поморишју, доминира игра у месту, а не латерално кретање по простору (кинетограми 11 и 12). Такође, у *банатском колу* из Ботоша (кинетограм 16) и у *малом банатском колу* које је интерпретирао Добривоје Путник (кинетограми 18-19) и које је забележено у Избишту (кинетограм 20), уочава се то да се током игре, латерално кретање по простору напушта у корист играња у месту. Оно што повезује ове веома различите обрасце корака јесте латентна

метроритмичка формула. Визуелизација ових промена илустрована је следећим графичким приказима:





Евидентна хетерогеност изложених графикона појединачних образаца корака *малог кола*, *малог банатског кола* и *банатског кола*. као и поводом кинеритмичко-просторног моделовања *великог кола*, намеће закључак о иманентној варијабилности просторне компоненте Четворотактног латерално симетричног кинеритмичко-просторног модела, при чему се бочно кретање по простору, напушта у корист играња у месту.

Драстични примери доминације играња у месту забележени су у интерпретацији *банатског кола* која је забележена у селу Павлиш (кинетограм 14), потом извођењу појединих примера *паорског кола* (кинетограми 24 и 26) и извођењу *ретког кола* (кинетограми 28 и 29). У овим примерима се, током читавог извођења, игра одвија искључиво у месту.

Као што је већ закључено, базична одлика играња у месту, упркос могућностима коришћења познатих метроритмичких образаца или њихових делова, јесте слободна импровизација његовог временског дистрибуирања, што укида могућност концептуализације иманентног модела и, самим тим обесмишљава његову графичку презентацију.

Досадашња компаративна истраживања играчке праксе Срба у Банату указивала су на сумарно постојање у основи два различита кинеритмичко-просторна модела образаца корака аутохтоних банатских игара у колу, односно

Кинеритмичко-просторни модел *великог кола* и, са друге стране, Кинеритмичко-просторни модел *малог кола* (*малог банатског кола*, *банатског кола*, *паорског кола* и *ретког кола*), који су од стране казивача, генерално диференцирани као „старији и новији начин извођења“. То су: 1. варијабилна асиметрична смена кретања у лево и играња у месту која се отелотворава кроз обрасце корака различите дужине при чему се играчи континуирано удаљавају од свог почетног полазишта и, 2. бочно кретање по простору које се отелотворава кроз четворотактну латерално симетричну структуру образаца корака. Међутим, анализа кинетограма начињених на основу интегрално изведених игара, указује и заступљеност играња у месту, које осим што се може јавити као самостална структурална јединица варијабилне дужине и самосвојног метроритмичког устројства, може утицати и на модификацију просторне компоненте поменутих модела. Разлози због чега играње у месту као равноправна могућност кинеритмичко-просторног структурисања игара аутохтоног банатског кола није у већој мери истицана од стране извођача, али и досадашњих истраживача,<sup>121</sup> леже вероватно у томе што су они закључивали на основу непосредног визуелног утиска о извођачком процесуирању ових игара, те су, у складу са фундаменталним принципима гештALT психологије и економичног опажања тоталитета, усмеравали пажњу првенствено на лако и брзо препознатљиве делове целине. Из овог следи да је, барем у случају аутохтоне банатске играчке праксе сеоског порекла, управо врста кривуље просторне компоненте кинеритмичко-просторних модела кључна за опажање, а самим тим и непосредну емску, али и етску идентификацију појединачних плесова.

У односу на доступне кинетограме игре *ора*, начини њиховог кинеритмичко-просторног моделовања су самосвојни. У примеру који су описале

---

<sup>121</sup> У досадашњој литератури о банатским играма, помени могућности играња у месту приликом извођења појединих игара у колу постоје, али су спорадични. Даница у Љубица Јанковић напомињу да се одређене игре као што су *бечкеречко коло* и *Тодорова љуба* изводе у месту (Јанковић 1949: 123) и да је општа одлика банатског стила играња то да се оно одвија „скоро у месту, чак и онда када тип игре захтева да се игра на две стране (Исто, 121). Ласло Фелфелди помиње, такође, да је „брз и кратак завршни део (извођења *малог кола*, прим С. Р.), служио, пре свега, показивању плесачког умећа мушкараца у једном месту“ (Фелфелди 2003: 45). Овај луцидни мађарски научник, бележи и да суштину извођења *великог кола* представља „циклична смена кретања и плесања у месту“ (Фелфелди 2003: 47), а да се *момачко коло*, које није забележено приликом теренских истраживања, изводило у месту (Исто: 48).

сестре Јанковић (кинетограм 30), реверзибилно кретање десно-лево на изохроној осминској основи се отелотворава кроз симетричну осмотактну структуру обрасца корака. Кинеритмичко-просторно моделовање примера игре *оре* који је забележен у Великом Средишту пола века касније (кинетограм 31), аналогно је кинеритмичко-просторном моделовању појединих игара из централне Србије, које Оливера Васић обједињава називом „шетња“ (Васић 2002: 159), а које, с обзиром на то да не припада аутохтоном играчком наслеђу Баната, овога пута неће бити разматрано.

Све варошко-еснафске игре у целини или једним својим делом, представљају непосредна отелотворења кинеритмичко-просторног модела дефинисаног као латерално кретање по простору четворотактне структуре образаца корака. Разлике међу њима јављају се првенствено у начинима стуктурисања метроритмичке компоненте, односно верзијама испољавања латентног метроритмичког обрасца две-четвртине-половина, две-четвртине-половина. Могућа варирања просторне компоненте поменутог модела у појединим случајевима (*мајсторско коло*, *трговачко коло* и *бечкеречко коло*), нажалост, не могу бити праћена. Генерално, ипак, као што је већ споменуто приликом анализе метроритма, процесуирање варошко-еснафских игара одликује одсуство већег варирања, односно постојаност почетног обрасца корака. У појединим примерима дводелне форме, контрастни тематски садржај може представљати игра у месту или кружење у месту који настају као модификација просторне компоненте изложеног модела који се јавља и у првом делу игре у свом „основном“ облику (кинетограми 34, 38 и 42). Са друге стране, почетни тематски садржији појединих примера (игре *крецави кетуш* и *Видино коло*) могу бити самосвојни. У игри *крецави кетуш* први део игре се састоји из реверзибилно латералног кретања по простору на изохроној осминској основи у трајању од укупно шеснаест тактова, а други део игре представља отелотворење поменутог модела у месту (кинетограми 39 и 40). Игра *Видино коло* има три дела: први део игре чини двојни низ корака напред-назад са застанком у месту који се изводи наизменично у латералној симетрији, други део игре представља реверзибилно кретање по простору на изохроној осминској основи у трајању од два такта, а трећи део игре представља отелотворење поменутог модела



у виду четворотактног кружења у месту, које се латерално понавља (кинетограм 41).

Начини кинеритмичко-просторног моделовања србијанских кола, према анализираним кинетограмима, могу бити тројаки. Поједине игре или њихови делови могу представљати варирана отелотворења поменутог кинеритмичко-просторног модела четворотактне структуре обрасца корака, уз које могу бити изложени самосвојни контрастни садржаји (кинетограми 43 и 45). Игре *ђурђевка* и *рукавице с прстима*, са друге стране, имају обрасце корака чији се делови могу упоредити са деловима образаца корака појединих варошко-еснафских игара. Кинеритмичко-просторно моделовање првог дела игре *ђурђевка* (кинетограми 46 и 47) је сродно кинеритмичко-просторном моделовању првог дела игре *крецави кетуш*. У другом делу игре јавља се бочно кретање на осминској основи у трајању од осам тактова, чију специфичност представља неуобичајен размак између ногу, који настаје као последица покретања ногу по линијама две паралелене замишљене кружнице. Игра *рукавице с прстима* (кинетограми 48 и 49) се може упоредити са игром *Видино коло*: она представља комбинацију описаног кинеритмичко-просторног модела четворотактне структуре и кружења у месту исте дужине које се понавља у латералној симетрији.

Блискост изложених начина кинеритмичко-просторног моделовања варошко-еснафских и појединих србијанских кола, која се огледа у латентној присутности реверзибилног кретања по простору четворотактне латерално симетричне структуре обрасца корака, могућности његове комбинације са другим, самосвојним начинима кинеритмичко-просторног моделовања и генералном одсуству варијационих процеса, отвара могућност постављања хипотезе о заједничком извору њиховог настајања, а то је градска, односно варошка средина.

Посебан начин кинеритмичко-просторног моделовања србијанских игара, који се разликује од описаних представља реверзибилно кретање по простору осмоактне структуре, који Оливера Васић коцептуализује појмом тип игре *коло у три* (Васић 1984б: 178), односно *коло* (Васић 2002: 158). С обзиром да ове игре процентуално чине веома мали сегмент банатске традиционалне играчке праксе,

начини њиховог кинеритмичко-просторног моделовања овога пута неће бити разматрани. Сигурна сам да ће графичка презентација варијантних образаца корака омогућити лакше сагледавање њихових парадигматских законитости, а самим тим и омогућити сумарну графичку презентацију кинеритмичко-просторног модела игра типа *коло у три*.

Обухватна и минуциозна анализа форме традиционалних банатских игара представља веома захтеван и обиман процес. Упркос интригантности ове проблематике, чија би детаљна разрада сигурно омогућила потпунија сазнања о законитостима процесуирања традиционалних игара са овог простора, у овом тренутку биће предочени само основни принципи формалног обликовања. Означавање степена и начина варирања играчких целина подразумеваће два генерална нивоа промена: мање (означене нумеричким индексима) и веће (означене словом – *v*, што значи „варирано“) измене формалних јединица игре. Нумерички индексни систем означаваће и редослед уочених промена, без претензија прецизног маркирања релационих веза између референтног (почетног) и третираног садржаја, чија би разрада знатно проширила овај текст.

Форма базичних образаца корака свих сакупљених игара аутохтоног банатског кола (кинетограми 1-31) јесте једноделна. Нажалост, начини макроформалног обликовања игре могу бити адекватно праћени само у оним кинетограмима у којима је забележено интегрално извођење, али не и у онима који представљају „инваријантни“ образац. На основу записа интегралног извођења, може се закључити да основни начин макроформалног обликовања игара аутохтоног банатског кола представља принцип варираног понављања. У односу на анализиране кинетограме, не могу се уочити разлике у начинима формалног уобличавања игре од стране мушких или женских играча.

Дословно понављање је регистровано у мањем броју случајева и то првенствено онима који су изведени у сврху демонстрације основног обрасца корака одређене игре (на пример, кинетограм 21), али и код оних који се могу сматрати савременим интерпретацијама појединих плесова (на пример, кинетограм 22). Дословно понављање основног обрасца корака рагистровано у извођењу игре

*оре*, која је у интегралном облику снимљена у Великом Средишту (кинетограм 31), аналогно је универзалном ритуалном принципу једнозначног репетирања основних обредних порука.

У примерима забележеним од кореографа Добривоја Путника (кинетограми 1, 2, 18, 19 и 26), низ варираних понављања једноделног обрасца корака може бити повремено прекидан контрастним деловима, чија је појава првенствено условљена тренутним импулсом свирача (Ракоћевић 2007: 168). С обзиром на аналитичарску тежњу ка уједначном начину формалног означавања са формалним означавањима музичке компоненте и, са друге стране, изразиту фрагментарност ових структуралних јединица, а упркос њиховом контрастном тематском садржају, они су именовани као прелази (кинетограми 1 и 2), али и као самосвојни делови форме (кинетограми 18, 19 и 26). У погледу сразмере њихове дужине варијабилног трајања у односу на, такође, варијабилну дужину основних делова игре, може се констатовати присуство асиметрије на макроплану формалног организовања ових примера, у чијој реализацији нису уочене правилности.

Без обзира на број заокружених формалних јединица (делова), основни композициони принцип изградње „тоталне форме игре“<sup>122</sup> свих аутохтоних банатских игара у колу јесте принцип „везивања“.<sup>123</sup> Његова суштина састоји се у излагању делова игре у иманентно континуираном току, при чему је форма игре, као и све што се изграђује на оси континуираности, потчињена временској сукцесивности (Роровић 1998: 66). Чак и у примерима које је извео Добривоје Путник, а у којима је регистровано постојање два контрастна дела игре, с обзиром на асиметричан однос њихових дужина, утисак непрекидног надовезујућег процесуирања основних формалних јединица игре остаје доминантан.

Начини микроформалне организације аутохтоних банатских игара у колу, према степену контраста између микроформалних јединица (субмотива, мотива или фраза), генерално подразумевају излагање једноделних и дводелних унутрашњих садржаја. Питање иденитификације, односно разграничавања микроформалних

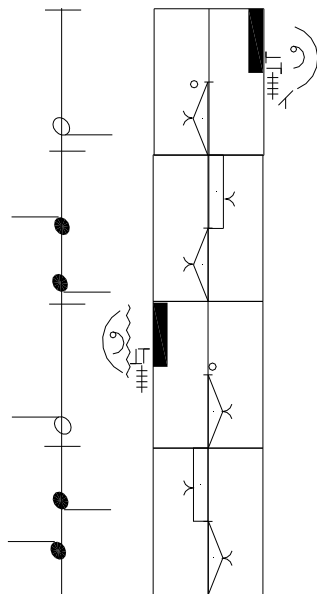
---

<sup>122</sup> На енглеском језику ова синтагма гласи „the total form of the dance“ (Giurchescu and Kröschlová 2007: 31).

<sup>123</sup> Термин „везивање“ исходи из енглеског термина „linking“ (Giurchescu and Kröschlová 2007: 25).

јединица игре и установљавање врсте поступака тзв. рада са мотивом, посебно је интригантна, а с обзиром на то да се заправо своди на деликатно одређење граница између мотива и степена њихове међузависности, може зависити од субјективне процене истраживача. У овом тренутку напоменимо то да су најзаступљенији поступци рада са мотивом понављање, варирање и дељене, док се проширење и сажимање мотива јављају готово искључиво у оним примерима који су изведени у месту.

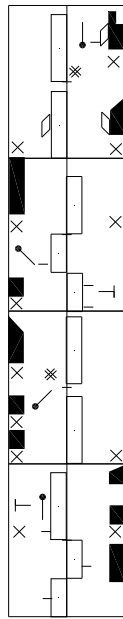
Истоветност тематског садржаја микроформалних јединица, најчешће мотива, која подразумева њихово идентично понављање у супротном смеру, типична је за све примере у којима се јавља латерално реверзибилно кретање у оквиру четворотакта (кинетограми 15, 16, 17, 18 итд), али се може јавити и у примерима извођења игре у месту (на пример, кинетограм 19, тактови 17-20). Следећи прикази илуструју типичне случајеве:<sup>124</sup>



	A	
	4	
A		A'
2		2
a		a'
2		2

*Мало банатско коло*  
Кинетограм 18, тактови 1-4

<sup>124</sup> Ознака прим (') је уведена да маркира латерално понављање тематског садржаја.

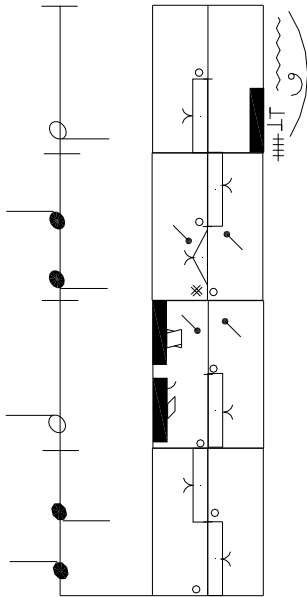


	A	
	4	
A		A'
2		2
a		a'
2		2

*Мало коло*

Кинетограм 11

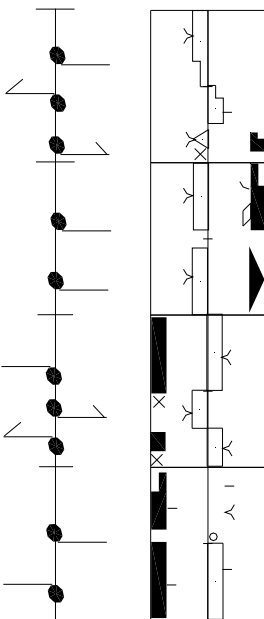
Истоветност микроформалних јединица делова игре, при чему се почетни мотив и/или фраза измењено понављају творећи формалну целину вишег реда је најзаступљенији начин процесуирања микроформалних целина. У првом реду, регистрована је у случајевима игре у месту, без обзира на то да ли се играње у месту одвија током целог извођења (на пример, кинетограм 26) или настаје у његовом току (на пример, кинетограм 17, тактови 21-24, 25-28, 29-32 итд). Поред тога, варирано понављање микроформалних јединица игре, веома је заступљено и у примерима у којима доследност латерално реверзибилног кретања по простору бива напуштена у корист игре у месту (на пример, кинетограм 19, тактови 9-12, 17-20, 21-24 итд). Поменуте поступке илуструју следећи примери:



	A	
	4	
A		A <sub>4</sub> '
2		2
a		a <sub>1</sub> '
2		2

*Паорско коло*

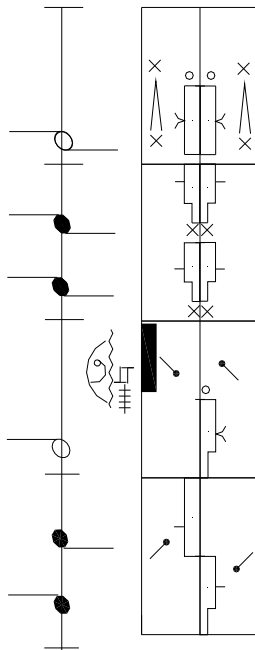
Кинетограм 26, тактови 5-8



	A	
	4	
A		A <sub>v</sub> '
2		2
a		a <sub>v</sub> '
2		2

*Банатско коло*

Кинетограм 17, тактови 21-24

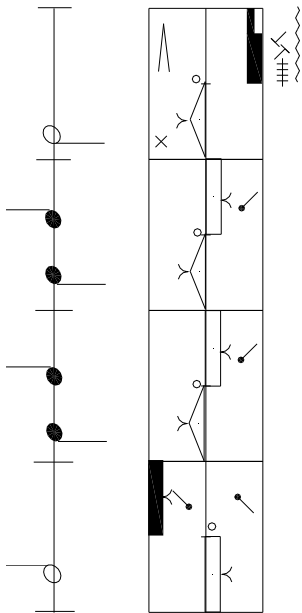


A  
4  
A Av  
2 2  
a av  
2 2

*Паорско коло*

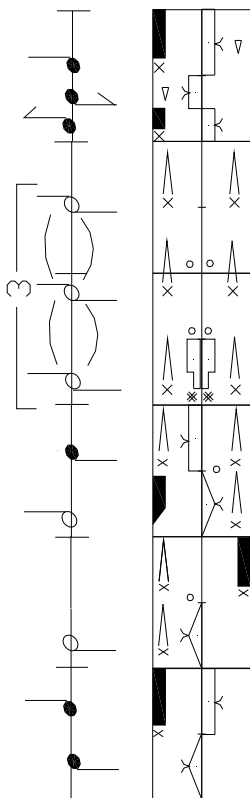
Кинетограм 26, тактови 53-56

Супротно томе, постојање контрастног садржаја у оквиру основних формалних јединица, иманентно је свим случајевима у којима се кретање у лево и игра у месту комбинују на микро нивоу. То конкретно значи да је дводелност основних формалних јединица иманентна свим играма чији тематски садржај настаје као отелотворење кинеритмичко-просторног модела вербално дефинисаног као (асиметрична) смена кретања у лево и играња у месту, односно већини примера који носе назив *велико коло* (кинетограми 1-7). Следећи прикази илуструју ову тврдњу:



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

*Валико коло*  
Кинетограм 1, тактови 1-4

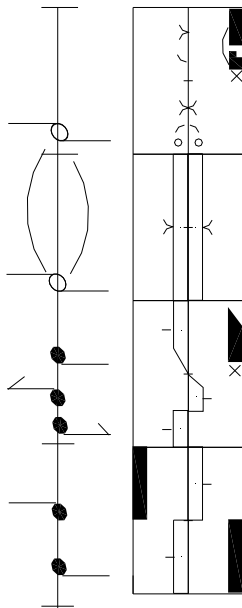


A  
6  
A B  
3 3  
a a'<sub>v</sub> b c  
2 1 2 1

*Валико коло*  
Кинетограм 5, играч а), тактови 1-6



На крају, у мањем броју случајева, излагање контрастног мотивског садржаја регистрована је и у примерима извођења игре у месту (кинетограми 14 и 26). Поменути могућност илуструју следећи кинетограми:



A

4

A

4

a b c

1 1 2

*Банатско коло*

Кинетограм 14, тактови 25-28

Однос између дужина микроформалних јединица игре може бити симетричан или асиметричан, а такође може бити и непосредно зависан од врсте кретања по простору. У примерима у којима је заступљено латерално реверзибилно кретање по простору, као и у примерима који се изводе у месту, основна градивна јединица игре јесте двотакт, чији садржај, у поретку формалних целина, најчешће представља мотив. Логично је да, у процесима сукцесивног варирања мотива-двотакта, целине вишег реда, такође, имају паран број тактова, односно да је узајаман однос њихових дужина базиран на симетрији, која се тако, преноси и на макроплан. Са друге стране, поједини примери који су у целости изведени у месту, упркос честом коришћењу двотактних мотива, могу бити базирани и на неуједначеном односу дужина свих формалних јединица, субмотива, мотива, фраза и делова (кинетограм 14). Средину између ова два поларитета, представљају

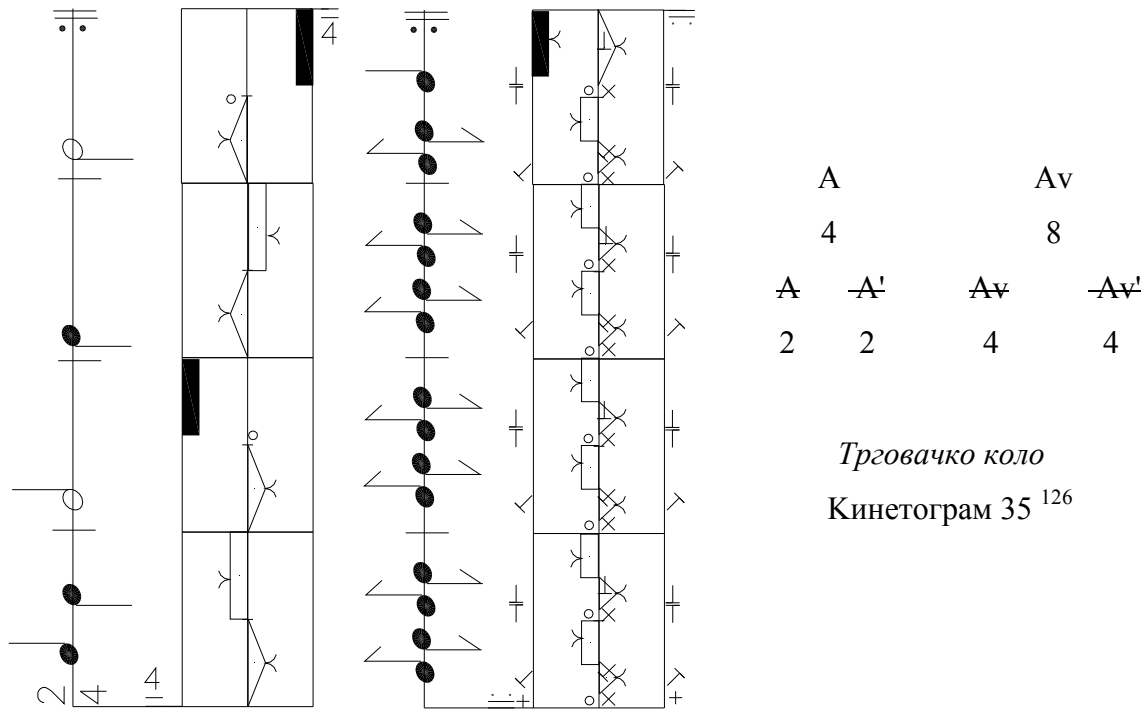
случајеви у којима се у оквиру дела игре јавља комбинација кретања у лево и играња у месту. Однос дужина микроформалних јединица у овим случајевима, без обзира на њихово хијерархијско формално одређење (они могу бити означени као субмотиви или мотиви), увек је асиметричан у корист играња у месту, али су основне формалне јединице (делови) ових примера међусобно пропорционални. Генерални закључак који из свега изложеног произлази јесте то да начини кинеритмичко-просторног моделовања аутохтоних банатских игара у колу сеоског порекла, представљају круцијалну компоненту не само њиховог структуралног уобличавања, већ и формалног процесуирања.

Форма базичних образаца корака варошко-еснафских и србијанских кола може бити тројака: поред једноделне форме (кинетограми 32, 33, 35, 37, 50-53), нешто више је заступљен дводел базиран на излагању два контрастна садржаја (кинетограми 34, 36, 38, 39, 40, 43, 46, 47, 48, 49), и, најзад, форма образаца корака одређеног броја игара може бити вишеделна, састављена из варијантних или контрастних тематских садржаја (кинетограми 41, 42 и 45). У свим случајевима, уобличавање макроформе настаје применом принципа „везивања“, односно понављањем базичног обрасца корака. Према доступним кинетограмима, као и појединим наводима из литературе (Јанковић 1949: 189; Фелфелди 2003: 37, 57), степен варирања базичних образаца корака варошко-еснафских и србијанских игара је обрнуто пропорционалан њиховој сложености: обрасци корака једноделне форме подлежу највећем степену варирања (кинетограми 50-53), док је за вишеделне обрасце корака карактеристично њихово дословно понављање (кинетограми 41, 42 и 45).

С обзиром на то да, као што је већ више пута истакнуто, већина једноделних образаца корака варошко-еснафских кола Баната представља отелотворење кинеритмичко-просторног модела четворотактне латерално симетричне структуре, могућности њиховог унутрашњег формалног уобличавања су аналогни описаним. Степен контраста дводелних варошко-еснафских и србијанских кола може бити различит, остварен првенствено на нивоу кинеритмичко-просторног моделовања о чему је, такође, већ било речи, али, у појединим случајевима, степен контраста

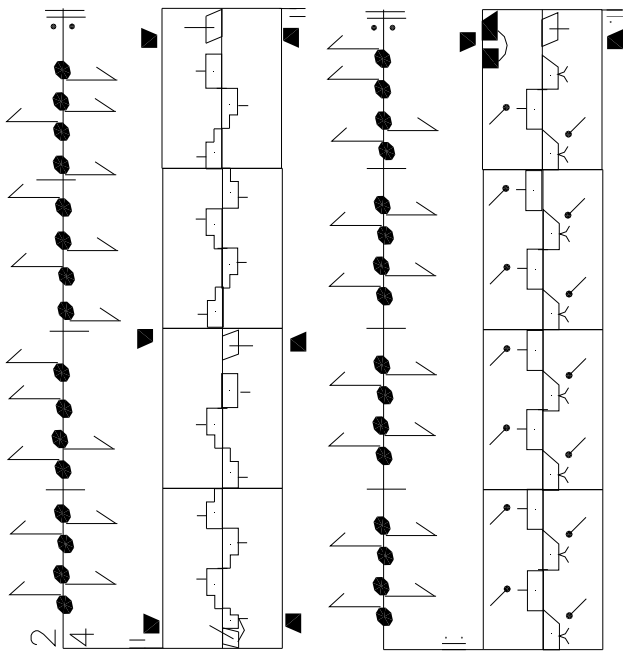
између делова игре може бити повећан променом формације (кинетограми 48 и 49) или употребом контрастних кинетичких садржаја (кинетограм 43). Остваривање контраста између делова у вишеделним играма настаје комбинацијом ових могућности. Важно је напоменути да су вишеделни обрасци корака увек саздани по принципу „груписања“ контрастних садржаја,<sup>125</sup> али се они, потом, као што је већ истакнуто, током процесуирања играчког тока дословно понављају по принципу „везивања“ (Giurchescu and Kröschlová 2007: 25).

Начини микроформалне организације варошко-еснафских и србијанских кола, у највећем броју случајева подразумевају дословно латерално понављање микроформалних јединица, најчешће фраза. Типичне случајеве илуструју следећи прикази:



<sup>125</sup> Термин „груписање“ исходи из елгеског термина „grouping“ (Giurchescu and Kröschlová 2007: 25).

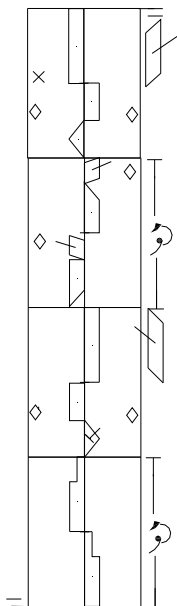
<sup>126</sup> Важно је напоменути да се у лабанотицији знакови репетиције користе да просторно и визуелно „скрате“ запис, при чему је императив постављања знака да „логика“ поједине игре визуелно буде уочљива, при чему се, као у овом кинетограму, знакови репетиције комбинују са тзв. исписаном репетицијом. Због тога, уколико особа не познаје записану игру, ипак, може доћи до забуне у погледу процене дужине основних формалних јединица игре.



	A		B	
	4		8	
A	A'	B	B'	
2	2	4	4	

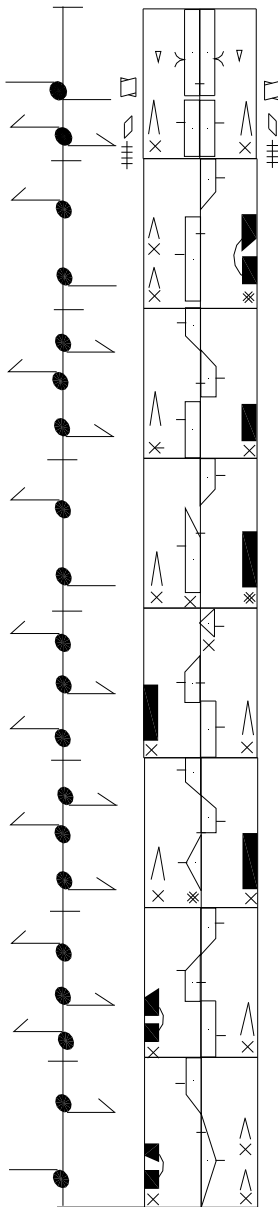
*Ђурђевица*  
Кинетограм 46

Варирано понављање, које представља преовлађујући начин микроформалног процесуирања аутохтоних банатских игара у колу, у варошко-еснафским и србијанским играма забележено је, према доступним кинетограмима, у много мањем броју случајева. Јавља се на фразном, али и мотивском нивоу. Изложени прикази илуструју поједине могућности:



	A		
	4		
A		A <sub>v</sub> '	
2		2	
a		a <sub>v</sub> '	
2		2	

*Сељанчица*  
Кинетограм 44



A	8	Av'
4		4
a b b <sub>1</sub> ' b <sub>2</sub>		a <sub>1</sub> ' b' b' <sub>v</sub> c
1 1 1 1		1 1 1 1

*Жирино коло*

Кинетограм 52, тактови 9-16

Појава контрастног мотивског садржаја у оквиру једног дела игре, која је илустрована претходним примером (кинетограм 52), карактеристична је у првом реду за игре типа *коло у три*. Обухватна и минуциозна мотивска анализа целокупног материјала би, међутим, захтевала много већи простор, те у овом тренутку можемо само указати на лако уочљиву чињеницу да сумарна одлика формалног процесуирања већине варошко-еснафских и србијанских игара јесте то

да основну градивну једницу чини двотакт, ређе четвортакт, те су, последично, све целине вишег реда, саздане на парном броју тактова. У дводелним и вишеделним играма, дужина делова је, такође, увек уједначена (осам или шеснаест тактова), те се основни принцип изградње форме базиран на симетрији, преноси и на макроплан, а што непосредно може указивати на преовлађујућа естетска мерила варошко-грађанске културе (Васић 2005а: 89-90).

## 2. По двоје и игре у тројкама

Иако жанр паровни плесови чине два поджанра – по двоје и окретни плесови, с обзиром на недостатак података о структурално-формалним одликама окретних плесова у литератури, који, на жалост, није у одговарајућој мери надомешћен теренским истраживањима, ово поглавље ће бити посвећено првенствено анализи структурално-формалних карактеристика игара поджанра по двоје, а потом и играма у тројкама. Надамо се да ће окретни плесови не само Баната, већ и много ширег простора, представљати предмет будућих истраживања у српској етнокорологији, како је то у свету већ одавно уобичајено.

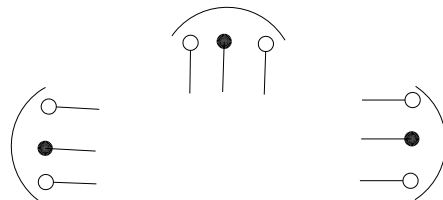
Основна одлика структурисања играчког обрасца, која је пресудно утицала на емско/етску идентификацију самосвојног жанра паровних игара, али и игара из поджанра по двоје, јесте њихова формација (кинетограми 54-83). Међутим, игра *мађарац* се, према демонстрацијама њеног извођења од стране играча из села Павлиш (кинетограми 55 и 56) и из града Кикинде (кинетограми 61), као и према бројним сведочењима забележеним током теренских истраживања у местима (Уљма, Загајица, Омољица и Велико Средиште),<sup>127</sup> могла играти и у формацији тројке (мушкарац и две жене). Даница и Љубица Јанковић, Добривоје Путник и врсни познавалац војвођанске плесне праксе Милорад Лонић су, међутим, експлицитни у тврдњи да се игра *мађарац* изводи, како то сестре Јанковић кажу, „у двоје“, што је пресудно утицало на њено поджанровско сврставање (Јанковић 1949:

---

<sup>127</sup> Могућност извођења игре *мађарац* у тројкама, забележена је и у месту Калуђерово (Филиповић 1958: 302).

120, 185; Путник 1991: 27; Лонић 1994: 136). У свим другим играма овог плесног поджанра није регистрована могућност промене формације, као што ни у играма *логовац* и *Като, ми, Като* (кинетограми 84-87), које се изводе у тројкама, није забележена могућност паровног плесања. Соло формација која се појављује у многим кинетограмима је последица тога да је извођење тих игара демонстрирао само један играч.

Заједничка карактеристика извођења већине паровних плесова (укључујући и окретне игре) и плесова који су се изводиле у тројкама (*логовац* и *Като, ми, Като*) јесте то да су појединачне формације (парови и тројке) слободно распоређене у простору. Видео снимци начињени у аутентичном контексту игранке одржане у селу Павлиш, међутим, откривају чињеницу да се правилност у распореду две или три тројке огледа у томе што се оне позиционирају тако да сви играчи једни другима буду визуелно доступни. Ова правилност је важна због тога што се пракса мушког надигравања, упоредо са заборављањем игара из истоименог жанра, инкорпорирала, поред *малог кола*, првенствено у игру *логовац*. Зато је било важно да током извођења ове игре играчи буду у могућности да упоређују своју вештину и да се тако надигравају. Нажалост, нема података, нити видео снимака, који би омогућили изналажење евентуалних правилности у распоређивању већег броја тројки. Могуће распоређење формација тројки, забележено у селу Павлиш илустровано је следећим приказом:



Распоред парова у игри *сиротица* представља изузетак у пракси паровног плесања овог подручја. У њој су парови, позиционирани један иза другог, те,

уколико их има довољно, формирају отворен или чак, затворен круг (кинетограм 75).

Иако основни кинетички фондус паровних игара представљају покрети ногу, у играма по двоје забележени су и могући покрети кукова, као и покрети горњег дела тела. Покрети куковима могу чинити саставни део „вишеслојних образаца покрета“, као на пример у игри *дубај* (кинетограми 82 и 83), а могу представљати покрете који се могу јавити као последица играчког „разигравања“ приликом извођења игара *мађарац* и *фицко* (кинетограми 58, 59, 71 и 73). Покрети горњег дела тела настају као последица тога де се партнери који стоје један поред другог, у сливеном покрету торза и главе, током извођења игре *сиротица* окрећу један ка другоме (кинетограми 75 и 76). Могући су и покрети руку. Приликом окретања пара, може се јавити подизање руку у висину рамена (кинетограми 71 и 72), а приликом могуће промене почетне позиције жена у формацији пар (промена стране партнера) или, чешће тројке (размимоилажење жена у тројци), регистровани су типични покрети у којима мушкарац најпре, благо гурне жене у напред, а оне, одвајајући се од њега, постављају руке на бок (кинетограми 57, 60 и 61). Такође, подизање руку се јавља и приликом окретања жена испод руку мушаракаца (кинетограми 85 и 86). Сви поменути покрети руку настају као последица промене смера и начина кретања по простору, те се могу третирати као секундарни, а не примарни обрасци покрета.

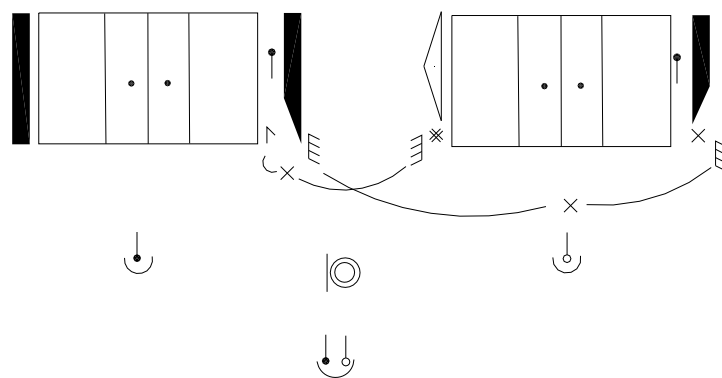
Иако у доступној литератури, као и у оквиру теренских истраживања углавном нема прецизних података у вези са бројем играча који је могао учествовати у извођењу паровних игара и игара *логовац* и *Като, ми, Като*, може се ипак претпоставити да је он могао зависити од тога који се плес изводи. Конкретно, популарност игре *мађарац* наводи на претпоставку да је бројност играча приликом његовог извођења, зависно од плесне прилике, могла да достигне и двадесетину парова. Са друге стране, извођење игара *ердељанка* и *дубај*, осим њихове географске распрострањености која је ограничена на простор југоисточног Баната, вероватно је, с обзиром на самосвојност њихових образаца корака, подразумевало и



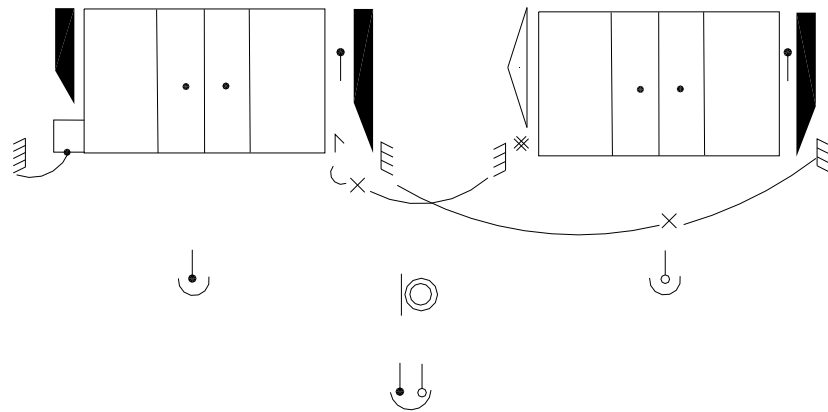
мању бројност извођача. На крају, извођење игре *фицко*, с обзиром на њену функцију у оквиру свадбеног ритуала, увек је ограничено на само двоје учесника.

Према наводима из литературе (Фелфелди 2003: 77), као и на основу многих видео снимака начињених последњих деценија XX века широм Баната, број играча током извођења појединих окретних игара, првенствено *валцера*, могао је да достигне и више од двадесет парова.

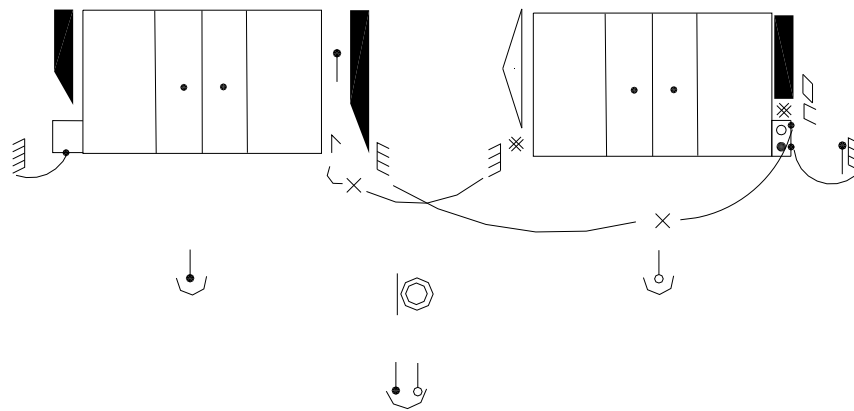
Међусобна повезаност играча у играма по двоје непосредно зависи од њихове почетне позиције. Уколико се играчи налазе један поред другог, најчешће се повезују у сведеном „војвођанском“ држању, тако што жена мушкарцу стави руку на суседно раме, а он је објуми око паса или на њеним леђима ухвати за руку. Руке са „спољне“ стране тела, уколико су слободне, могу бити постављене на леђа (мушкарци), на бок (жене), а могу бити и спуштене низ тело (мушкарци). Ови начини међусобног повезивања играча илустровани су следећим кинетограмима:



Кинетограм 54

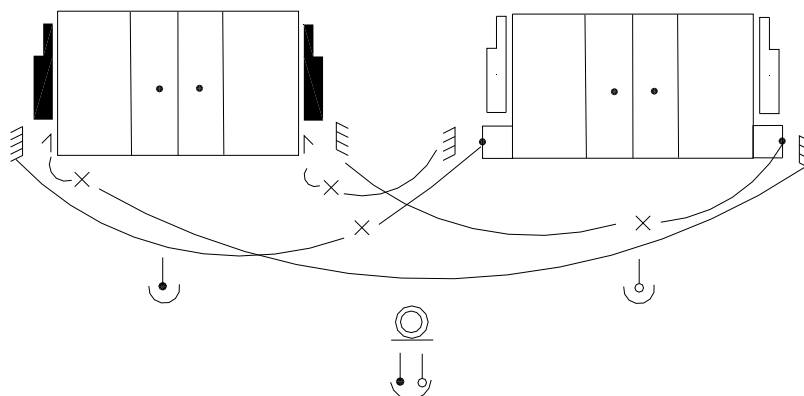


Кинетограми 62, 70, 71 и 72

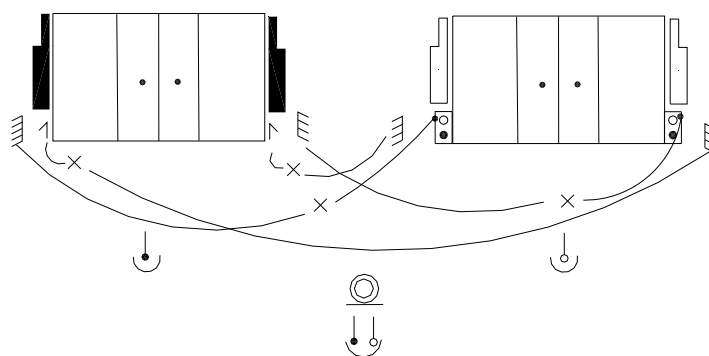


Кинетограм 57

Много је чешћи случај да играчи у играма по двоје стоје један наспрам другога. Тада мушкарац жену држи око паса или, чешће, за плећке, а жена мушкарцу полаже руке на рамена. Ове могућности илустроване су следећим кинетограмима:



Кинетограми 59 и 69



Кинетограми 63, 73, 74, 77, 78, 79 и 81

Сви поменути начини међусобног повезивања играча представљају типична „држања“ у банатским играма по двоје. Међутим, њихова заступљеност и могућности варијантног повезивања у појединим плесовима могу бити различити. У играма *мађарац* (кинетограми 54-68) и *фицко* (кинетограми 69-74) забележена су описана варијантна повезивања која не зависе само од положаја играча у пару. Такође, могуће је да играчи приликом извођења ових игара стоје и један поред другог, али и један наспрам другог. Са друге стране, у примерима игре *лидана*, регистровано је искључиво повезивање играча наспрамно позиционираних у пару, при чему жена мушкарцу држи руке на раменима, а он њу држи за плећке (кинетограми 77-79). Фиксан положај и међусобно повезивање играча у пару је

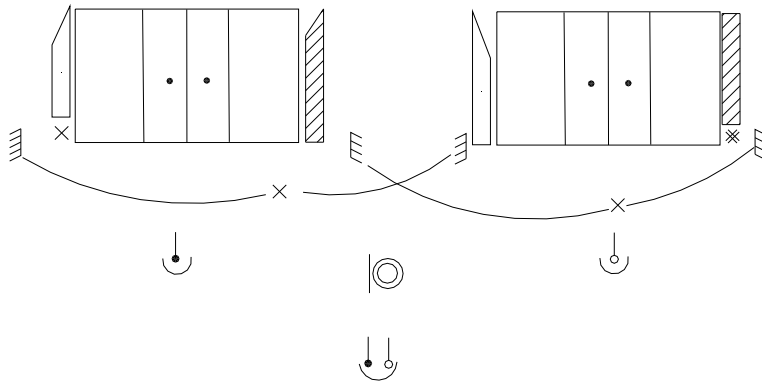
карактеристично и за игру *сиротица* (кинетограми 75 и 76). Заједничка одлика игара *лидана* и *сиротица* јесте сведено локално-географско распрострањање. Док је *лидана* забележена само у граду Кикинда и његовој околини, игра *сиротица* је била распрострањена на нешто ширем простору Горњег Баната. Према подацима Милорада Лонића, игра *лидана* се, такође, изводила у Бачкој (Лонић 1994: 176-177). Нема, међутим, експлицитних података о њеном базичном географском пореклу. С друге стране, с обзиром на њено градско порекло које, према појединим наводима из литературе у којима је она сврстана у традиционалне игре Бачке, највероватније води у ову област (Вујчин 1994: 51-52; Лонић 1994: 123-126), распрострањање *сиротице* је било локализовано на вароши и већа села западног и северног Баната. Поред локално-географског распрострањања, настанак ових игара се може и временски одредити, односно хипотетично везати за прве деценије XX века. За разлику од њих, игра *мађарац* као типичан репрезент плесова по двоје чију основу чини латерално поновљен трокорак, о чему ће више речи бити касније, као и свадбена игра *фицко*, изводили су се на много ширем простору Баната. Њихово порекло, упркос недостатку експлицитних доказа, може се са великом сигурношћу датирати на другу половину XIX века, а, могуће је, и раније временске периоде. „Аутохтоност“ игара *мађарац* и *фицко* на подручју Баната, стога, може бити разлог и појави могућег варијантног положаја играча у пару и њиховог варијантног повезивања, а у игри *мађарац*, посебно, и алтернативном извођењу у формацији тројке. Супротно томе, као игре „новијег“ порекла, *сиротица* и *лидана* увек су се изводиле у фиксној форми играчког обрасца.

Могућности варијантног повезивања јављају се и у играма *ердељанка* и *дубај*, које су настале под утицајима румунске плесне праксе. У њима играчи стоје увек један наспрам другог и базично се држе за руке спуштене испред тела. Ради прецизности, важно је напоменути да је представљен начин повезивања играча, у игри *ердељанка* забележен од стране сестара Јанковић (Јанковић 1949: 178), као и од стране Добривоја Путника, приликом његове демонстрације плеса на једном од семинара Центра за проучавање традиционалних игара Србије. Међутим, у верзији извођења *ердељанке*, коју је Путник објавио (Путник 1991: 64-65), у другом делу

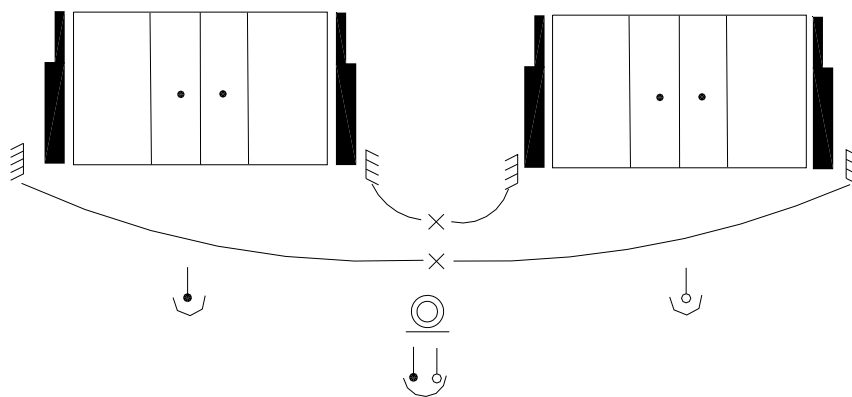
игре се јавља промена држања – мушкарац жену обујми око паса, а она постави своје руке на његова рамена, што је регистровано и у кинетограму исте игре који је начинио Милорад Лонић (Лонић 1994: 171).

У видео снимку Путниковог демонстрирања игре *дубај* играчи се држе за руке спуштене низ тело, а у кинетограму исте игре из пратећег зборника (Путник 1991: 66-67), као и у кинетограму Милорада Лонића (Лонић 1994: 183), они се држе као у другом делу објављене верзије *ердељанке*.

Међусобна повезивања играча у играма *сиротица*, *дубај* и *ердељанка*, која су регистрова на видео снимцима, илустрована су следећим кинетограмима:

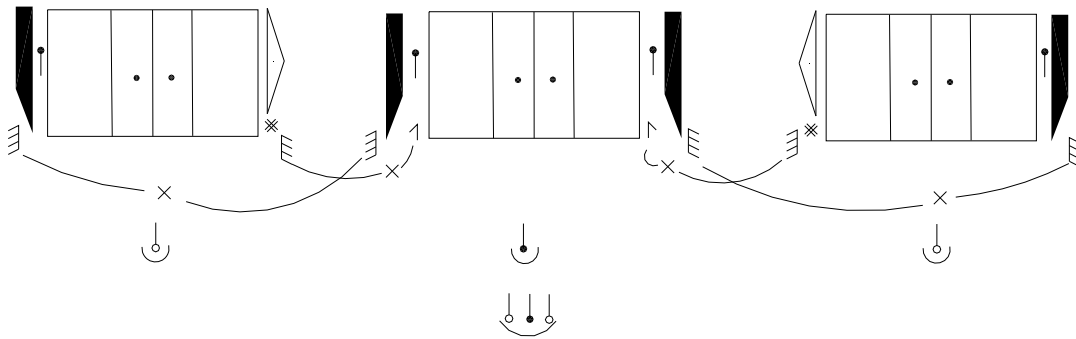


Кинетограми 75 и 76



Кинетограми 80-83

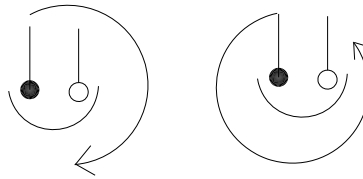
Уобичајено повезивање играча у формацији тројке (кинетограми 55, 56, 61, 94-87) представља верзију „војвођанског“ држања. У доступним кинетограмима, као и приликом теренских истраживања, није забележена могућност варијантног повезивања играча у формацији тројке. Следећи кинетограми илуструју поменуто:



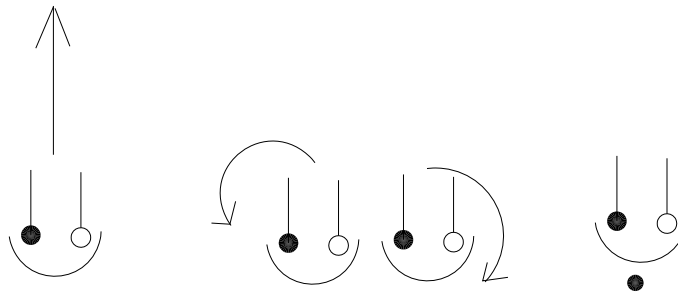
Кинетограми 55, 56, 61, 94-87

Базична заједничка карактеристика путања кретања играча велике већине игара по двоје јесте одсуство већег преласка простора, односно играње у месту уз могућност појаве варијантних окрета пара, који се изводе, такође, у месту. Позиција сегмената игре у којој се пар окреће и његова дужина могу бити фиксни или прозволни, зависно од појединачних плесова. Према кинетограмима игара *мађарац* (кинетограми 57-60, 63), *фицко* (кинетограми 73 и 74) и *лидана* (кинетограми 77-79) који су начињени на основу интегралног извођења игре, може се закључити да окрети пара у месту наступају произвољно, зависно од тренутног играчког импулса мушкараца, који „води“ игру. Њихова варијантност се огледа у смеру и степену окретања: пар се може окретати на лево или десно или у комбинацијама, наизменично лево, па десно и обрнуто; степен окретања може бити веома разноврстан, од „малих“ окрета за свега  $45^0$  у једној верзији *мађарца* (кинетограм 63), до слободног окрета за више од  $360^0$  у појединим примерима игре *лидана* (кинетограм 77). Парадигматске правилности структурисања играчког

обрасца ових игара, поред формације (пар), начина међусобног повезивања играча и базичних путања кретања (у месту), уочавају се и у „парној“ дужини сегмената игре у којој се пар окреће, а који су засновани на двотакту као базичној структуралној јединици. Следећа илустрација најуопштеније предочава могуће окретање пара у играма *мађарац*, *фицко* и *лидана*:



Према интерпретацији игре *фицко* која је забележена од Добривоја Путника (кинетограми 71 и 72), путање кретања пара могу бити тројаке: у првом делу игре јавља се кретање напред, у другом окретање пара у леву страну за укупно  $720^{\circ}$  (две вртње за  $360^{\circ}$ ), што се, потом, понавља у десну страну и, најзад, трећи део игре се изводи у месту. Ови сегменти у основи троделног обрасца корака су фиксни и међусобно пропорционални – записани су у оквиру осам, односно шеснаест (други део игре) тактова. Путање кретања у верзији игре *фицко*, која је забележена од Добривоја Путника, илуструје следећи приказ:

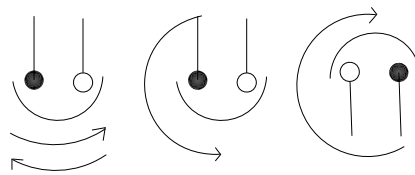


Кинетограми 71 и 72

Супротно типичним могућностима окретања пара у играма по двоје, које подразумевају његово варијантно појављивање, у интерпретацији другог дела игре *ердељанка* (кинетограм 81) сегмент окретања пара је фиксан, што резултира одсуством варирања приликом процесуирања играчког тока. Поред тога, игру *ердељанка* коју су описале сестре Јанковић (кинетограм 80), први део исте игре у интерпретацији Добривоја Путника (кинетограм 81) и игру *дубај* (кинетограми 82 и 83) чине, како то сестре Јанковић формулишу кораци „по кружној линији“ (Јанковић 1949: 178), што резултира тиме да се путања кретања пара приликом извођења ових „корака“ може упоредити са кретањем клатна. Ова путања кретања се може јавити самостално или у комбинацији са окретањем пара у месту. Следећи прикази илуструју поменуто:



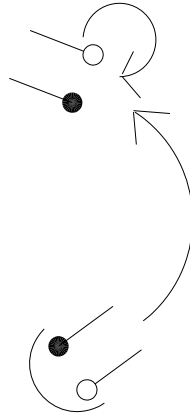
Кинетограми 80 и 83



Кинетограм 81 и 82

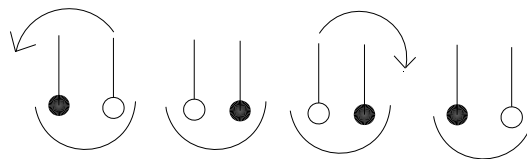
Као што је већ напоменуто, игра *сиротица* има самосвојну структуру путања кретања (кинетограми 75 и 76) у којој се парови крећу по кружници и у којој се током последња два такта обрасца корака јавља окрет жене за  $360^0$  испод подигнуте руке мушкарца. Следећи приказ илуструје поменуто:





Кинетограми 75 и 76

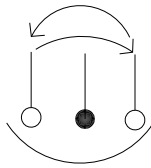
У појединим верзијама игре *мађарац* у којима пар стоји један поред другог, регистрована је и могућност да жена промени страну мушкарца. Према доступним кинетограмима, ова појава је произвољна, наступа сходно вољи мушког играча, који се, према наводима Добривоја Путника на овај начин „сигра“ са партнерком (Путник 1991: 27). Парадигматска правилност путање кретања жене приликом промене позиције у пару, утврђена је почетним положајем играча у пару у коме се жена налази са десне стране мушкарца и огледа се у томе што се она увек, у двотактном кретању помера и окреће око своје осе на лево, а потом, најчешће у сукцесивном следу исте дужине, које је размеђено такође двотактном игром у месту, на десно. Ове могућности илуструје следећи приказ:



Кинетограми 57 и 60

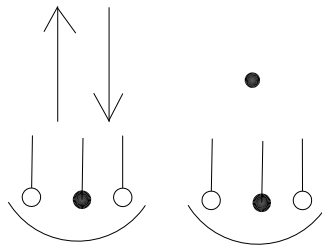
У формацији тројке је, такође, могућа промена позиције играчица. Она је забележена у појединим верзијама игре *логовац* (кинетограми 85 и 86). Одвија се аналогно промени позиције играчице у паровној игри: у оквиру двотактног кретања

играчице се размимолилазе окрећући се око своје осе и мењајући страну мушкарчевог тела, односно своју позицију у тројци. Приликом овог „маневра“, према анализираним кинетограмима, путања кретања играчице која се налази мушкарцу с десна је нешто дужа, јер се она у размимоилажењу креће „спољном линијом“. Појава размимоилажења играчица је варијантна, јер, такође зависи од мушкарца: може се јавити у суцесивном или размеђеном следу са повратком жена на првобитну позицију у тројци, а може се јавити и потпуно самостално. Ова могућност је илустрована следећим приказом:

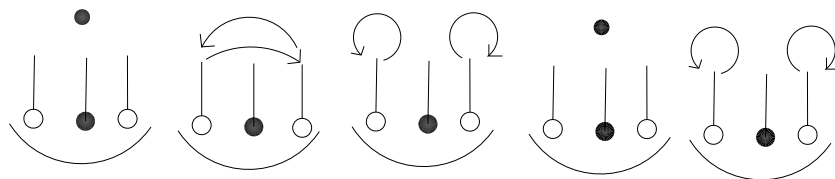


Кинетограми 85 и 86

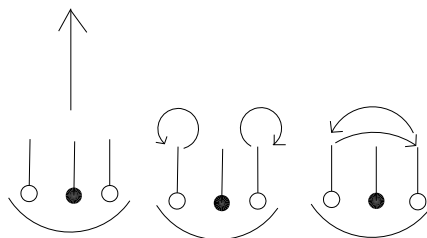
Варијантне путање кретања игре *логовац* се могу упоредити са описаним путањама кретања игре *фицко*. Према начињеним кинетограмима, у њима се јавља комбинација кретања напред-назад и игре у месту (кинетограм 84) или комбинација кретања напред и игре у месту уз размимоилажење и вртњу играчица (кинетограми 85 и 86). Следећи прикази илуструју поменуто:



Кинетограм 84

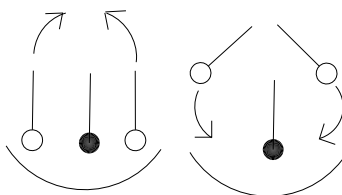


Кинетограм 85



Кинетограм 86

Игра *Като, ми, като* се изводи само у месту, али је у њој забележено да се жене могу померати једна ка другој не одвајајући се од мушкарца (кинетограм 87). Ово померање, које је регистровано на видео снимку, настаје тако што мушкарац благо жене одгурне у напред, при чему се оне, за 45<sup>0</sup> заротирају ка њему. Иако није забележено приликом извођења других игара, може се претпоставити да овај покрет није својствен само игри *Като, ми, Като*, већ да представља део фондуса мушкарчеве могуће „сигре“ са женама, који се може јавити и приликом извођења већине банатских игара по двоје, као и у игри *логовац*. Следећи приказ илуструје поменуто:



Кинетограм 87

На основу свега изложеног може се закључити да сумарна парадигматска потка путања кретања играча у банатским играма по двоје, као и у играма које се изводе у тројкама, представља одсуство преласка простора, односно играње у месту. Према анализираним кинетограмима, могућа варијантна кретања по простору су: напред, напред-назад, окрети или вртње пара или играчица, промена позиције играчице у пару и размимоилажење и ротација играчица у тројци. Овом фондусу треба прикључити и окретање тројке око своје осе, што, нажалост, не можемо илустровати кинетограмима. Појава варијантних кретања по простору и њихових комбинација је произвољна, зависи од тренутног играчког импулса мушког играча, али се она обично јављају у реципрочном следу, чија је последица повратак на првобитну позицију. Хоризонтално просторно обликовање играчког обрасца, стога, представља варијантни структурални параметар игара по двоје и оних које се изводе у тројкама, чије је уобличавање последица традицијом верификоване слободе мушкарца као појединца да се креативно изрази у игри.

Генералну парадигматску потку структурисања играчког обрасца ове групе игара представља искључиво дводелна ритмичка пулсација, која, дакле, с обзиром на то, да представља и одлику извођења свих аутохтоних банатских игара у колу, као и варошко-еснафских игара које су настале на овом подручју, може бити тумачена као типска карактеристика временске дистрибиције играчких покрета банатских Срба.

С обзиром на то да сумарну парадигму путања кретања играча у играма по двоје представља играње у месту, најзаступљенија врста корака у овом плесном поджанру су кораци у месту. Мушки играчи кораке у месту најчешће изводе у наизменичном следу, али, се често јављају и наизменични бочни кораци размеђени са два осминска корака у месту (на пример: кинетограм 58, тактови 2 и 3, 5-17; кинетограм 59; тактови 1-8; кинетограми 61, 63, 66, 68 итд). Поред тога, заступљене су и неке врсте корака које су већ регистроване приликом анализе корака у месту аутохтоних банатских кола, а које излажем према њиховој заступљености у играма по двоје:

- кораци напред-назад (на пример: кинетограм 69, тактови 3-4; кинетограм 72, тактови 9-17; кинетограм 70)
- кораци назад-напред (кинетограм 60, такт 47; кинетограм 69, тактови 5-6)
- предње преплитање (кинетограм 69, тактови 7-8; кинетограм 71, тактови 9-16),
- предње укрштање (на пример: кинетограм 56, такт 22; кинетограм 58, тактови 17 и 19 итд),

У слабије заступљене врсте корака у месту мушких играча у овом играчком поджанру убрајају се:

- преплет (на пример: кинетограм 56, такт 24),
- кораци напред у трајању од два такта (кинетограм 78, тактови 5-6),
- кораци назад у трајању од два такта (кинетограм 78, тактови 3-4) и,
- скок у месту на обе ноге укрштено (кинетограм 54, тактови 5-6).

У играма у којима се јавља вишетакто кретање напред и назад, логично, јављају се кораци напред и назад (на пример, кинетограми 71 и 72, тактови 1-4; кинетограми 75 и 76). Игра *ердељнака* према опису сестара Јанковић, као и први део исте игре у интерпретацији Добривоја Путника, садржи бочне кораке, јер се одвија „два корака десно, два корака лево“ (кинетограми 80 и 81). Ови кораци се у свом основном облику (кинетограми 83) или диминуираној верзији (кинетограм 82) јављају и у игри *дубај*.

Врсте корака женских играча у играма по двоје су далеко мање разноврсне, преовлађују кораци у месту или бочни кораци размеђени са два осминска корака у месту. Евентуално, јављају се и скокови на обе ноге у месту (на пример,

кинетограм 56, играчица f) или поцупкивање без одизања ногу од тла (кинетограм 62) или са делимичним одизањем ногу од тла (кинетограм 63).

Поред свих набројаних могућности, важно је напоменути да су кретања играчица по простору (окрети, размимоилажење итд) и окрети целог пара записани помоћу корака напред (на пример, кинетограм 57, тактови 9-10, 13-14, 17-18 итд). У оним играма које имају фиксну структуру образаца покрета (верзије игре *фицко* забележене од Добривоја Путника, игре *сиротица*, *ердељанка* и *дубај*), врсте корака женских играча се не разликују од описаних врста корака мушких играча.

У игри *логовац* јављају се наизменични кораци у месту и кораци напред, односно назад (кинетограми 84-86).

У игри *Като, ми Като* регистровани су бочни кораци размеђени корацима у месту осминског и четвртинског трајања, кораци напред и назад, као и скокови у месту на обе ноге (кинетограм 87):

Генерално, разлике у разноврсности врсте корака између игара у колу и игара по двоје су у томе, да су у колима регистроване много разноврсније комбинације врсте корака, што је и логично, јер је у овим играма базични фокус кинеритмичко-просторног структурисања постављен на обрасце корака. У играма по двоје, са друге стране, „срж“ играчког процесуирања није усмерена само на покрете ногу, већ првенствено на хоризонтално обликовање просторне компоненте играчког обрасца.

Фундус покрета слободне ноге мушких играча у играма по двоје непосредно зависи од појединачног плеса. У играма *мађарац* и *фицко* које се, како је већ истакнуто, могу сматрати старијим играчким наслеђем Баната, регистрована је далеко већа разноврсност гести, док је у играма *сиротица*, *ердељанка* и *дубај* употребни фонд гести далеко скромнији.

У примерима игре *мађарац* (кинетограми 54-68), забележене су исте врсте гести које су регистроване и у извођењу појединих аутохтоних банатских кола, у првом реду *великог кола*, *малог (банатског) кола* и *паорског кола*, с том разликом

што у игри *мађарац*, нема покрета слободне ноге дугог трајања, већ се гесте јављају искључиво у трајању четвртина или, ређе, осмина.

Најзаступљенија геста и у игри *мађарац* је геста ниско у месту која се јавља као саставни део извођења трокорака (на пример, кинетограм 54, тактови 1-3; кинетограм 56, тактови 11 и 12; кинетограм 57, тактови 1-2; кинетограм 58, тактови 1-6 итд). У овој функцији се јавља једнако и у игри мушкараца и у игри жена.

У извођењу *мађарца* од стране мушких играча, веома често је и избацивање слободне ноге ниско напред са могућим додиривањем тла прстима, или, ређе, предњим делом стопала (на пример, кинетограм 55, тактови 4-8). Могуће је и избацивање ноге косо напред (кинетограм 56, такт 12) или косо назад (на пример, кинетограм 55, такт 20), а сасвим ретко оплитање (кинетограм 54) и избацивање ноге ниско бочно (кинетограм 57, такт 9) и назад (кинетограм 58, тактови 17-18).

Тзв. рад са стопалом, такође, представља уобичајен фундус гести мушких играча у игри *мађарац*: поменуто додиривање тла прстима или предњим делом стопала, потом, додиривање тла петом које се ређе јавља (кинетограм 55, тактови 35, 47) и сагитално подрхтавање стопала (кинетограм 54). На крају треба указати на то да специфичност мушких „корака“ у игри под називом *врачевгајски мађарац* која је у две верзије забележена у извођењу Добривоја Путника (кинетограми 67 и 68), представља одизање стопала са целе његове површине на предњи део.

Поред поменутог покрета слободне ноге ниско у месту који представља саставни део извођења трокорака, код женских играча се може јавити и геста ниско напред (на пример, кинетограм 54).

Сумарна излагање резултата анализе врсте корака и гести мушких играча које се могу јавити приликом извођења игре *мађарац*, указује на то да је њихова бројност и разноврсност обрнуто пропорционална кретању по простору: уколико се играчи крећу по простору, бројност и разноврсност гести опада, а делимично опада и разноврсност врсти корака, јер се, логично, срж кинетичког деловања премешта на други структурални параметар, односно са обрасца корака на путање кретања.

Ово правило важи и за игру *фицко*, а непосредно је уочљиво у играма *сиротица* и *лидана*. У игри *фицко* забележени су само следеће гесте: ниско у месту

и ниско напред (кинетограми 70 и 74), оплитање (кинетограми 71, 72 и 73). У игри *сиротица* забележене су само гесте ниско у месту и, ређе, ниско напред. Њихова функција је усмерена на маркирање краја играчке фразе, што се интензивира могућим додиривањем тла целим стопалом или његовим предњим делом (кинетограми 75 и 76). У игри *лидана*, гесте су још скромније, своде се искључиво на покрет ниско у месту, који се јавља као саставни део извођења трокорака (кинетограми 77-79). Иако у игри *дубај* путање кретања играча нису изражене, с обзиром на обрасце покрета кукова који уз обрасце корака и обрасце покрета колена стуктуришу „вишеслојан образац покрета“ ове игре (Giurchescu and Kröschlová 2007: 27), у њој гесте нису уопште забележене.

Специфичност извођења игре *ердељанка* чини избацивање слободне ноге у напред (кинетограми 81) или могуће додиривање тла целим стопалом или прстима, која представља интегрални, дакле фиксни део обрасца корака (кинетограми 80).

Према доступним кинетограмима, у игри *логовац* и *Като, ми, Като*, такође нису забележене разноврсне гесте. Поред гесте ниско у месту која се јавља као саставни део трокорака или наизменичног пребацивања тежине тела са ноге на ногу, рагистровано је и избацивање ноге напред (кинетограми 84, 85 и 86) и оплитање (кинетограм 84). С обзиром на то да је према бројним исказима забележеним током теренских истраживања игра *логовац* служила са исказивање вештине играња мушких играча, што указује на закључак да се управо у ову игру инкорпорирао играчки жанр мушког надигравања, може се претпоставити да су врсте корака и гести мушких играча у овој игри, ипак, далеко разноврснији.

Основни интензитет извођења свих игара по двоје, као и игара *логовац* и *Като, ми, Като*, јесте *mf*, а за разлику од појединих игара у колу (у првом реду *великог кола* и *малог кола*), у њима није забележена динамизација играчког тока, већ његово уједначно процесуирање. У том смислу, логично је и да је брзина извођења свих игара из ове групе, такође, уједначена. Метрономска вредност четвртине се креће у распону од 80 до 160, а зависи од појединачног плеса. Игра мађарац се изводи веома брзо, просечна вредност четвртине је 160. Извођење игре *фицко* је нешто спорије, забележене вредности четвртине крећу се од 80 до 120



метрономских јединица. Игре *сиротица*, *лидана*, *ердељанка* и *дубај* играју се, такође, брзо, забележене метрономске вредности крећу се у распону од 120 до 160, док се *логовац* и *Като, ми, Като*, изводе спорије, вредност четвртине је просечно 80 метрономских јединица.

Анализа метроритмичких образаца игара по двоје и оних које се изводе у тројкама открива веома хетерогене могућности временског дистрибуирања њихових корака. Генералну парадигматску потку метроритмичког структурисања образаца корака ових игара, представља, ипак, латентна пуласација четвртина, што је илустровано следећим приказом:



Наредни ниво уочених законитости метроритмичког уобличавања игара по двоје и оних у тројкама подразумева, најпре, могућу сегментацију четвртина у два основна вида, чија структура је, према анализираним кинетограмима, условљена појединачним плесом. То су ритмичке фигуре две-осмине-четвртина и четвртина-две-осмине. Следећи приказ најуопштеније илуструје генералне начине метроритмичког структурисања појединих игара по двоје, као и игара *логовац* и *Като, ми, Като*:



*Мађарац*

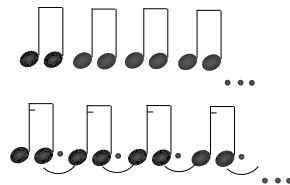


*Лидана, ердељанка, логовац, Като, ми, Като*  
и поједини примери *мађарца*

Други тип модификације латентног изохроног четвртинског низа зависи, такође, од појединачних плесова, при чему сваки плес има самосвојну метроритмичку структуру.

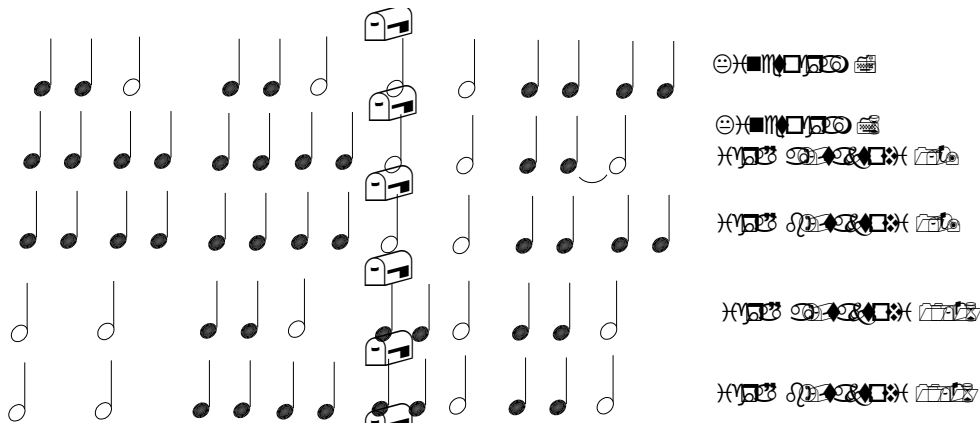
Верзије игре *фицко* које су описале Даница и Љубица Јанковић (кинетограми 69 и 70), као и први и други део ове игре која је забележена од Добривоја Путника, базирани су на изохроном низу четвртинских корака (кинетограми 71 и 72). Трећи део Путникове верзије *фицка*, као и верзија која је снимљена у селу Банатско Ново Село (кинетограми 73), засновани су на изохроном осминском дистрибуирању основних корака, које се јавља као последица инензивнијег извођења игре, односно „поскакивања“.

Извођење игре *фицко* које је снимљено у селу Црепаја 2005. године је базирано на комбинацији осминских (први део игре) и четвртинских низова који су одиграни кроз мотив „утапања“ (кинетограм 74). Следећи приказ илуструје метроритмички образац овог примера:



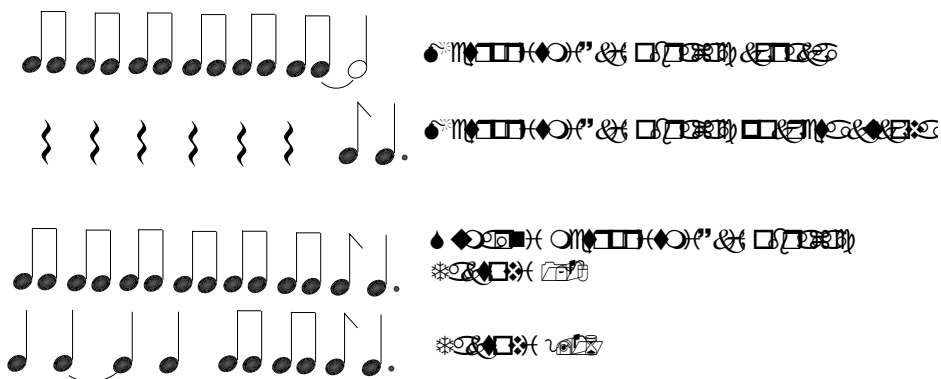
Кинетограм 74

Метроритмичка основа корака у игри *сиротица*, која је уобличена према метроритму пратеће мелодије, током извођења може бити незнатно, али разноврсно варирана (кинетограми 75 и 76). Ове модификације метроритмичког обрасца настају као последица тернутног извођачког импулса играча. Следећи приказ илуструје ове могућности:

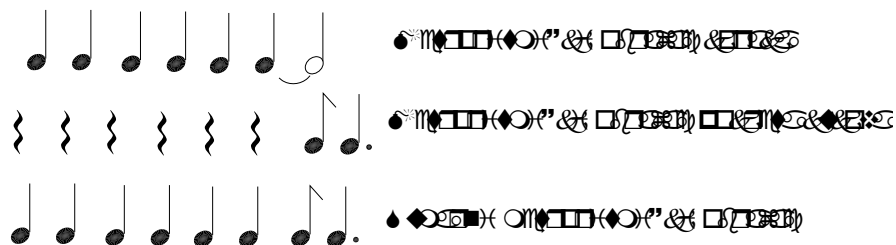


Кинетограми 75 и 76

Специфичност метроритмичког структурисања игре *дубај*, које је, такође, уобличено према метроритму пратеће мелодије, јесте у томе да је, због тога што је његов образац покрета вишеслојан – сачињен из комбинације образаца покрета ногу (корака) и обрасца покрета кукова, и његов метроритмички образац вишеслојан. Овај метроритмички образац се током игре може варирано понављати, што настаје као последица „поједностављења“ корака, односно продужења њихових основних осминских вредности. Забележен је у две верзије. Следећи приказ илуструје поменуто:



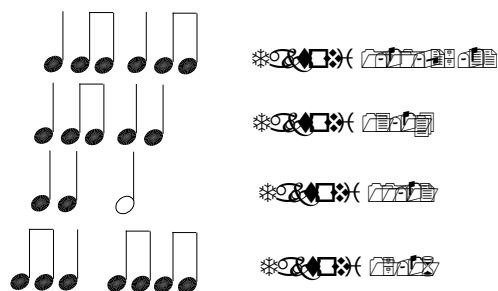
Кинетограм 82



Кинетограм 83

У игри *дубај*, као и у свим играма жанра по двоје, а што је забележно и у свим играма жанра коло, паралелно са основним обрасцима корака, процесуирају се и покрети колена, који могу бити означени као секундарни обрасци покрета. Покрети колена су нарочито уочљиви у примеру игре *дубај* који је забележен у Кикинди (кинетограм 83). Његову метроритмичку основу чини изохрон низ осминских вредности.

Као што је напоменуто, иманентни метроритмички образац већине примера игре *мађарац* представља поновљена ритмичка фигура четвртина-две-осмине. Иако се може сматрати постојаним елементом структуре обрасца корака *мађарац*, (кинетограми 57-63), током процесуирања играчког тока ова ритмичка фигура од стране мушких играча може бити варирана. Следећи приказ илуструје трансформације ритмичке фигуре четвртина-две-осмине у верзији игре *мађарац* која је забележена у селу Павлиш:



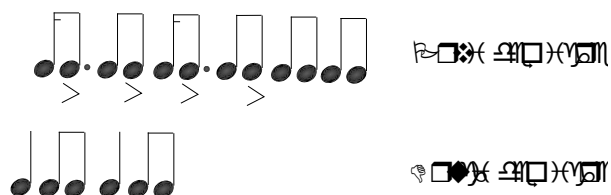
Кинетограм 56

За разлику од свих верзија *мађарца* које су забележене током теренских истраживања крајем XX века, образац корака верзије коју су описале сестре Јанковић педесет година раније (кинетограм 54), базиран је на ритмичкој фигури две-осмине-четвртина. Ова ритмичка фигура представља и фиксну окосницу метроритмичког структурисања игре *лидана* (кинетограми 77-79), а јавља се и у првом делу игре *ердељанка* која је забележена од Добривоја Путника (кинетограм 81) и у игри *Като, ми Като* (кинетограм 87). Такође, латентну изохронију четвртинског устројства која представља основу свих верзија игре *логовац*, може заменити, према доступним кинетограмима, управо ритмичка фигура две-осмине-четвртина (кинетограми 84-86).

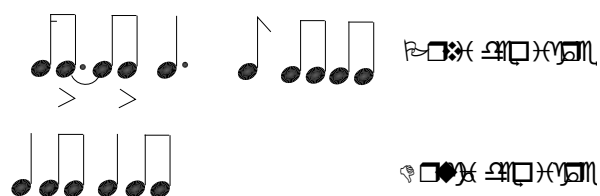
С обзиром на чињенице је појава ритмичке фигуре две-осмине-четвртина регистрована као један од парадигматских елемената метроритмичке структуре аутохтоних банатских кола, као и да је она забележена у „старијим“ верзијама игре *мађарац* и играма чији се настанак може везати за прве деценије XX века, отвара се могућност претпоставке о њеној аутохтоности на подручју Баната. Следствено, ритмичку фигуру четвртина-две-осмине, која се јавља у верзијама *мађарца* које су недавно забележене, можемо одредити као „новију“ појаву на овом подручју.

Специфичности метроритмичког структурисања првог дела игре *панчевачки мађарац* (кинетограми 64-65) представља „синкопиран“ ритам, тротактне, а не, како је то уобичајено двотактне структуре, који настаје као последица „синкопираних“ удараца „слободне“ ноге о тло. Метроритам другог дела ове игре,

у интерпретацији Добривоја Путника представља репетирање базичне ритмичке фигуре *мађараца* који су недавно забележени. Извођење ове игре од стране времешног деда-Јоце је знатно поједноствљено: своди се на дословно понављање ритмичке фигуре четвртина-две-осмине (кинетограм 66). Специфичности метроритмичке структуре обрасца корака две верзије *панчевачког мађарца* у извођењу Добривоја Путника илуструје следећи приказ:



Кинетограм 64



Кинетограм 65

Игра под називом *врачевгајски мађарац*, такође, има самосвојну структуру базичног метроритма која настаје због тога што интегрални део обрасца покрета чине кораци и покрети колена (кинетограм 67). Његову специфичност представља велика триола у покретима колена, која је већ регистрована као специфичност извођења *великог кола* у околини Кикинде, а што изазива појаву „хоризонталне“ (на нивоу игре) и „вертикалне“ (однос између игре и музике) полиритмије. С обзиром на то да се село Врачев Гај налази у околини Беле Цркве, на крајњем југоистоку области, аналогно метроритмичко структурисање покрета колена у

играма различитог жанра и локално-географског порекла, може се, у овом тренутку, једино објаснити као један од легитимних начина метроритмичког структурисања покрета колена у аутохтоним банатским играма, који, раније, због недовољне обучености записивача, није идентификован, нити нотално записан. Метроритам *врачевгајског мађарца* у интерпретацији Добривоја Путника које је забележено на Бадији 1980. године, илуструје следећи приказ:

The image displays musical notation and rhythmic symbols. It consists of three staves of music. The first staff shows a half note followed by a quarter note. The second and third staves show a triplet of quarter notes followed by a quarter note. Below the music are several lines of rhythmic symbols, including circles, squares, and diamonds, some with internal markings, representing different rhythmic values and accents.

Сумарна анализа метроритмичког структурисања игара по двоје и игара које се изводе у тројкама, омогућава идентификацију најуопштенијих парадигматских правилности временског дистрибуирања њихових корака: латентна четвртинска матрица забележена у појединим примерима у свом изворном облику, отелотворава се кроз две ритмичке фигуре – две-осмине-четвртина и четвртина-две-осмине. Иако њихово извођење подразумева, диферентне, употребимо израз Ивана Иванчана „вертикалне титраје“ (Ivančan 1971: 34), који настају због тога што четвртине због свог дужег трајања носе агогички акценат, између извођења различитих игара по двоје и *логовац* и *Като, ми, Като*, које су забележене током XX века од Срба у Банату, нису уочене веће стилске разлике.

Начине памћења, преношења и опажања појединачних игара по двоје и игара у тројкама, односно начине њиховог базичног кинеритмичко-просторног моделовања, могуће је једино вербално описати, али не и графички приказати. Као

што је већ истакнуто, језгро кинетичког деловања у овим играма је постављено на макроплан, односно просторну компоненту њиховог играчког обрасца, а она је, као што је анализа показала, иманентно варијабилна. Дводимензионалност нама доступних графикана у оквиру којих се представља латерална димензија просторне компоненте,<sup>128</sup> такође, онемогућава адекватан визуелни приказ кинеритмичко-просторног моделовања образаца корака ове групе игара. У овом тренутку могуће је ипак вербализовати срж кинеритмичко-просторног моделовања образаца корака игара *мађарац*, *лидана* и *Като, ми, като*, а то је латерална репетиција трокорака двотактне структуре, чији метроритам може бити двојак, испољен у виду описаних ритмичких фигура. Важно је напоменути да термин трокорак није „народског“, већ етског порекла. Колико је познато, сестре Јанковић га нису користиле, а његову генезу у српској етнокорееологији тек треба испитати. Одомаћен је у терминологији која се користи у оквиру културно-уметничких друштава.

Основу кинеритмичко-просторног моделовања појединих игре из ове групе, (*фицко*, *сиротица*, *ердељанка* и *дубај*) представљају самосвојне просторне контуре играчких образаца и образаца корака. Базични кинеритмичко-просторни модел образаца корака игре *фицко* који је забележен у свим верзијама ове игре (кинетограми 69-74), може се вербално описати као кораци у месту у оквиру двотактне структуре. Верзије игре *фицко* које су забележене од Добривоја Путника обогаћене су контрастним деловима игре у којима се може јавити екстензија основног модела на четворотакт, али и кретање напред у трајању од осам тактова (кинетограми 71 и 72).

Кинеритмичко-просторни модел образаца корака игре *сиротица* није могуће дводимензионално графички приказати, не само због тога што се у њему јавља сагитална репетиција, већ и због тога што његов саставни део чини вртња играчица, као компонента другог (вишег) структуралног нивоа. Вербално га је, ипак, могуће изразити: представља комбинацију реверзибилног кретања напред и назад четворотактне сагитално симетричне структуре и вртњу играчица у месту.

<sup>128</sup> Вишедимензионална графичка презентација ће, надамо се, омогућити адекватну презентацију кинеритмичко-просторног моделовања образаца корака игара по двоје и у тројкама.



Кинеритмичко-просторни модел игре *ердељанка* представља комбинацију реверзибилног кретања по простору чевторотактне латерално симетричне структуре и корака у месту (кинетограми 80), који могу бити изведени и кроз окретање пара (кинетограм 81).

Кинеритмичко-просторни модел образаца корака игре *дубај* (кинетограми 82 и 83) представља реверзибилно кретање по простору осмотактне латерално симетричне структуре, које се у верзији забележеној од Добривоја Путника јавља у комбинацији са окретањем пара.

На крају, кинеритмичко-просторно моделовање вишеделне игре *логовац* представља комбинацију самосвојног кинеритмичко-просторног моделовања, које се може упоредити са оним из игре *фицко* и репетиције латерално симетричних трокорака двотактне структуре.

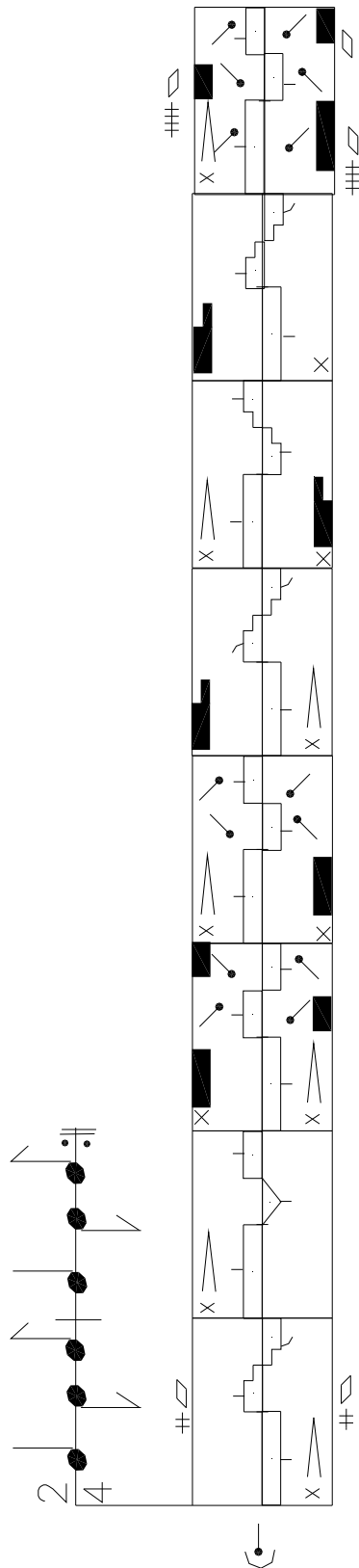
Самосвојност и непоновљивост изложених комбинација начина кинеритмичко-просторног моделовања игара *сиротица*, *ердељанка*, *дубај* и, делимично, игара *фицко* и *логовац*, условила је чињеницу да је током теренских истраживања све поменуте игре било веома тешко забележити, због тога што су њихови кинеритмичко-просторни модели, упркос њиховој једноставности, подлегли заборављању. Казивачи су се с тешком муком присећали начина играња поменутих игара, а од игре *фицко* било је могуће забележити једино обрасце корака који су настали као отелотворења његовог базичног модела – корака у месту двотактне структуре. Са друге стране, начина извођења игре *мађарац*, чију суштину представља континуирано репетирање трокорака, иако се и она данас веома ретко изводи, многи казивачи су се живо сећали и били спремни да то одмах демонстрирају. За размишљање и одгонетање остаје питање, на које тренутно немам одговор, а то је: због чега трокорак није именован у традиционалној народној пракси не само Баната, већ и читаве Србије?

Форма базичних образаца корака игара по двоје и оних које се изводе у тројкама може бити двојака: једноделна и, дводелна или троделна. Игре које су базиране на извођењу трокорака (*мађарац* и *лидана*) имају једноделну форму обрасца корака која се, потом, у игри мушких играча, дословно или варирано

понавља. Супротно томе, у овим играма је за игру жена типично одсуство варирања, односно типична је дословна репетиција почетног садржаја основне формалне јединице. Приликом евентуалне промене позиције жена у пару или тројци, кораци у месту бивају замењени корацима по простору (најчешће у напред), што се јавља као конструктивна измена садржаја образаца корака, која је условљена променом просторне компоненте другог структуралног нивоа, а не као последица њиховог варирања.

Степен варирања делова игре од стране мушких играча је, такође, непосредно условљен обликовањем просторне компоненте играчког обрасца: уколико се мушки играч „сигра“ са партнерком, измене приликом понављања трокорака су, ако постоје, минималне. Обрнуто, уколико се просторна компонента играчког обрасца не мења, основна формална јединица игре мушких играча се варирано понавља.

Неке од могућности варирања трокорака од стране мушких играча илуструје следећи приказ:

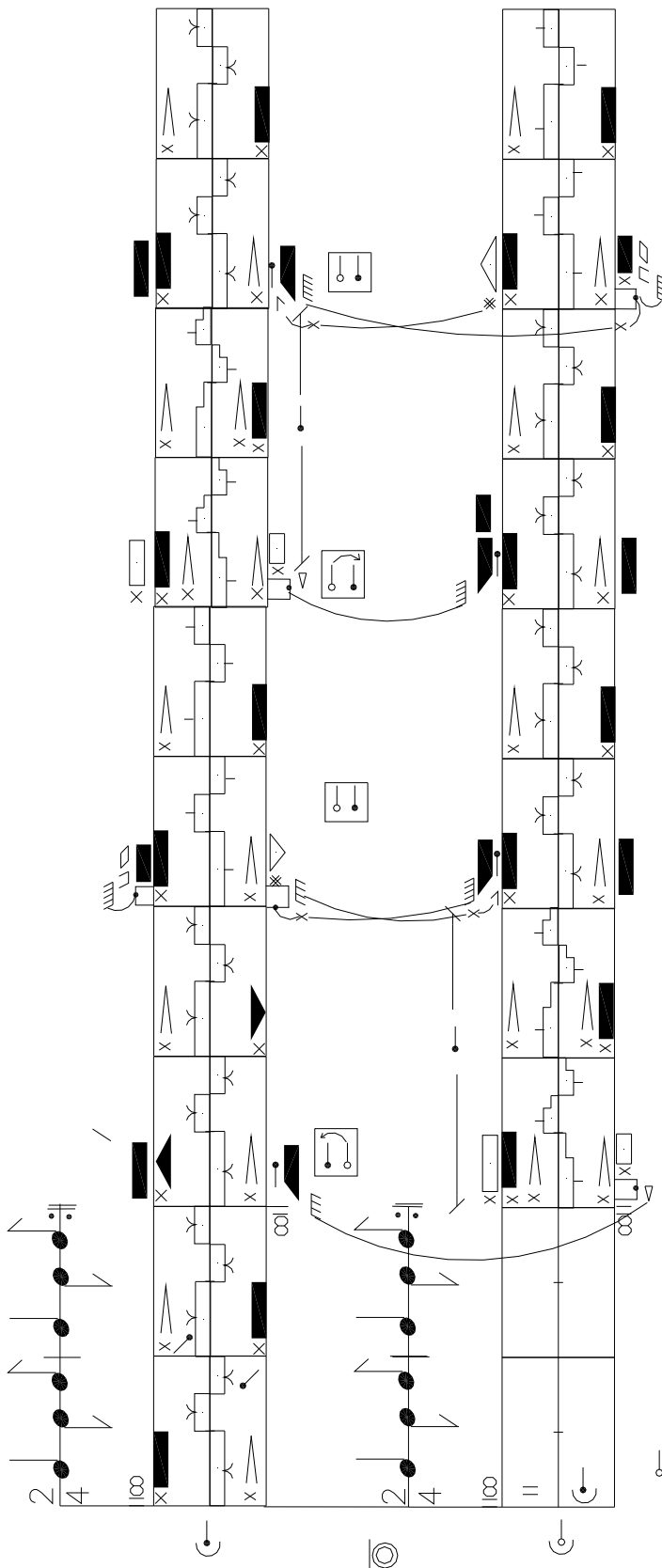


...	A		A <sub>v</sub>		A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub> ...	
	2		2		2		2	
	a	a <sub>1</sub> '	a <sub>v</sub>	a <sub>v</sub> '	a	a'	a	a <sub>v</sub> '
	1	1	1	1	1	1	1	1

*Мађарац*

Кинетограм 56, тактови 9-16

Варирања просторне компоненте играчког обрасца (промена позиције женских играча у пару или тројци, вртње играчица и окретања пара), поред непосредних утицаја на третман играчких мотива од стране мушких или женских играча, резултирају и успостављањем паралелног третмана формалних јединица на вишем нивоу, при чему обрасци корака не функционишу више као основне формалне јединице (делови), већ као фразе, појединачне промене просторне компоненте играчког обрасца (на пример, размимоилажење играчица) такође као фразе, а тек се заокружене целине промена просторне компоненте играчког обрасца манифестују као делови игре. Ради разграничавања нивоа промена у формалном уобличавању ових игара, примењено је двојно означавање. Прва словна ознака односи се на обрасце корака, а друга, размеђена косом цртом, на промену просторне компоненте играчког обрасца. Индексно означавање остаје исто као у формалној анализи игара у колу, односно, означава степен и редослед уочених промена, без претензија маркирања односа између почетног и третираног садржаја. Следећи прикази илуструју поменуто:



Мушки играч

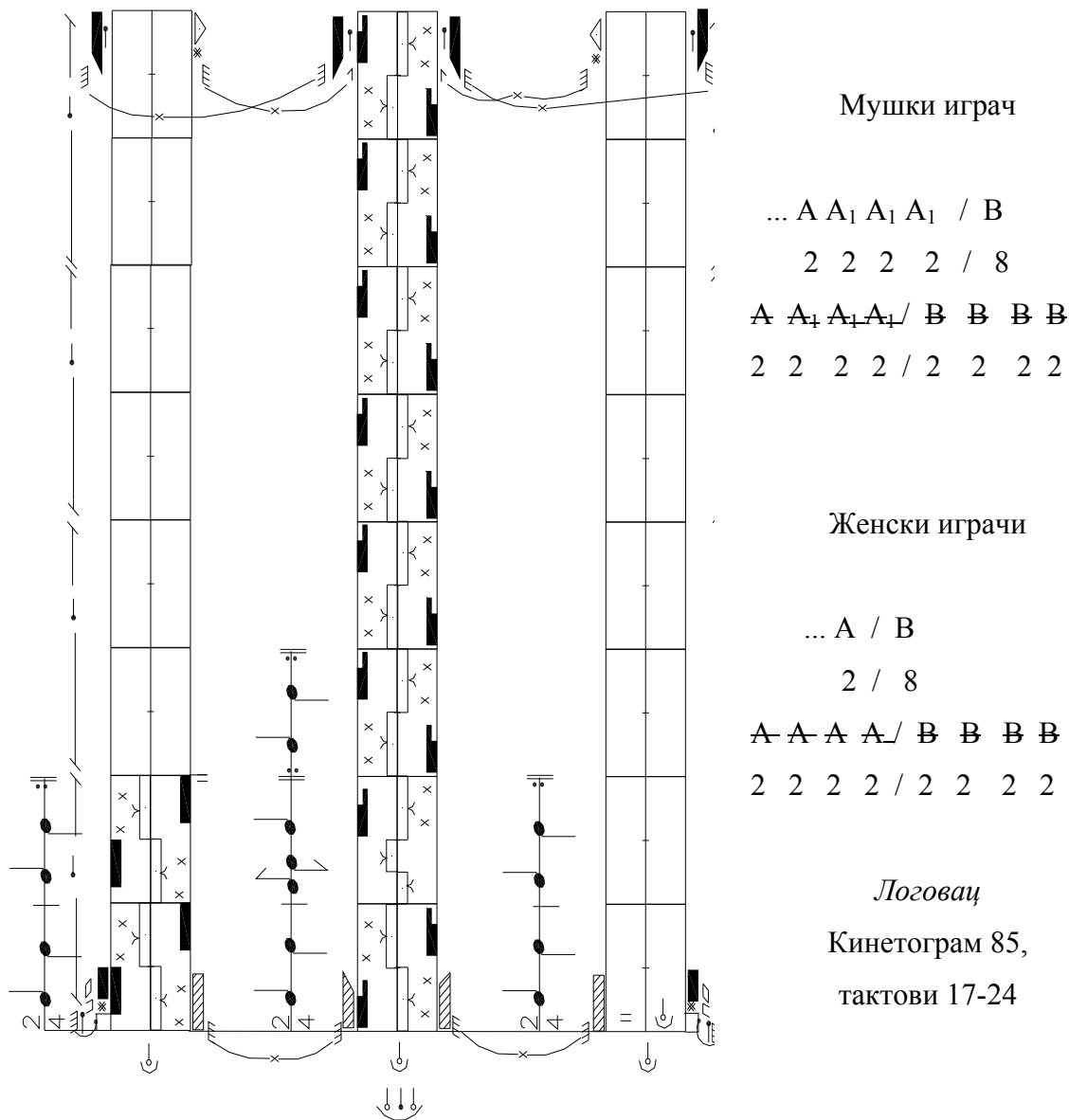
... A	A / B
2	2 / 8
A-	A / B B <sub>1</sub> B <sub>2</sub> B <sub>4</sub>
2	2 / 2 2 2 2

Женски играч

... A	A <sub>1</sub> / B
2	2 / 8
A-	A <sub>1</sub> / B B <sub>1</sub> B <sub>2</sub> B <sub>4</sub>
2	2 / 2 2 2 2

Мађарац

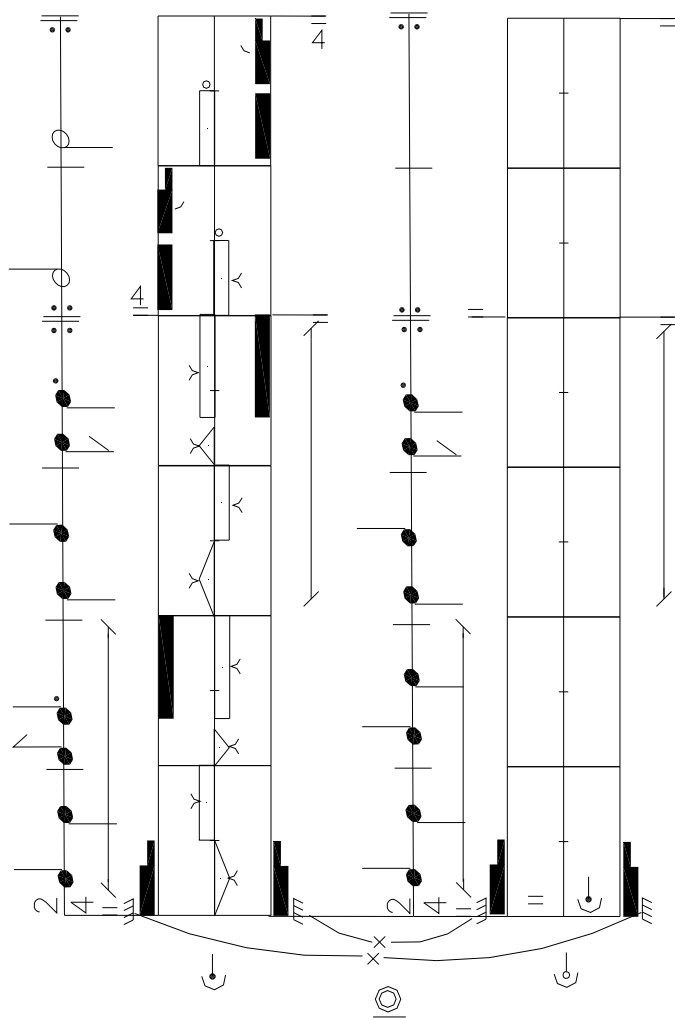
Кинетограм 57,  
тактови 9-16



Све поменуто је условило то да је формална анализа игара појединих игара по двоје и оних које се изводе у тројкама веома комплексна. Могућности варирања су бесконачне, генерално условљене променама просторне компоненте играчког обрасца, односно, као што је већ напоменуто, креативним кинетичко-просторним способностима мушкарца. С обзиром на то да је у свим случајевима регистровано коришћење двотакта као основне градивне целине, веће формалне јединице увек

имају паран број тактова (два, четири или осам), али међусобан однос њихових дужина на макро нивоу, не мора да буде пропорционалан.

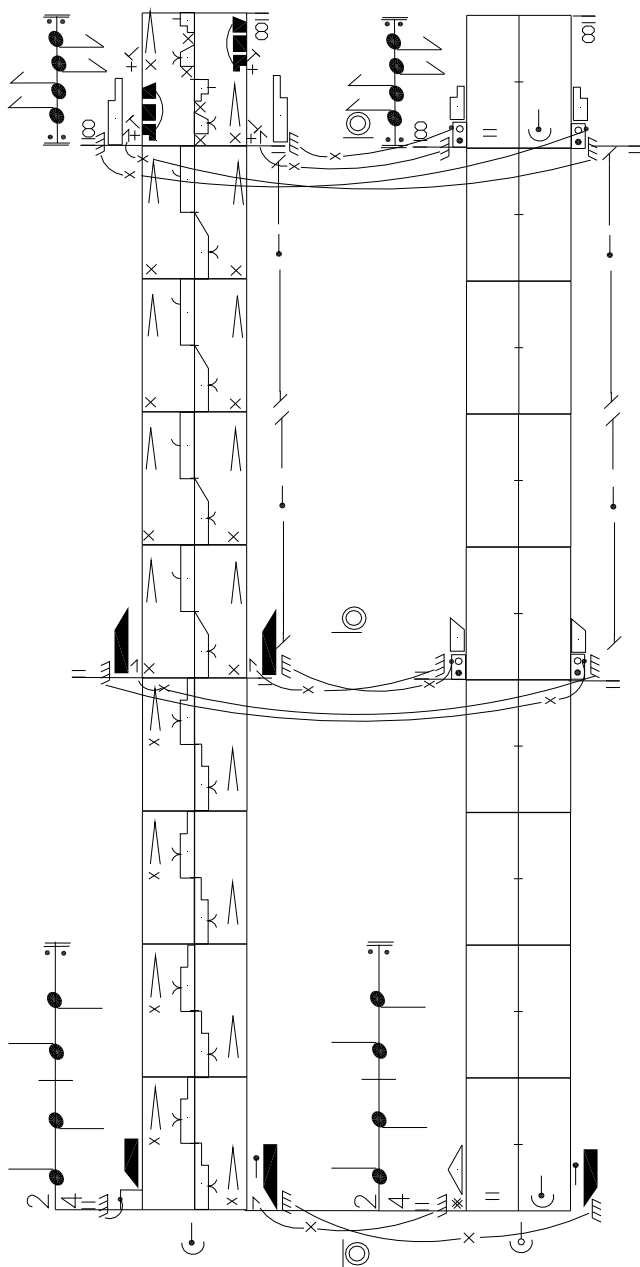
Оне игре које су отелотворења самосвојних кинеритмичко-просторних модела, са друге стране, најчешће имају дводелне или троделне обрасце корака. Основни композициони принцип макроструктурисања ових игара, као и свих претходних, јесте принцип „везивања“, док њихова унутрашња форма настаје принципом „груписања“ два или три контрастна тематска садржаја. За разлику од претходно описаних игара по двоје и у тројкама, основна карактеристика процесуирања формалних јединица ових игара и на макро и на микро нивоу, јесте генерално одсуство варијационих процеса. Такође, у њима (осим, делимично, у игри *сиротица*) нема значајних разлика између игре мушкараца и жена. На крају, оно што формално обликовање ове групе игара круцијално разликује од игара по двоје и оних у тројкама које су базиране на извођењу трокорака, јесте то да су у њима промене просторне компоненте играчког обрасца (уколико их има), увек праћене појавом контрастног тематског садржаја на нивоу образаца корака, који наступају самостално. Другим речима, у овим играма, појава контрастних образаца корака је подударна са променама просторне компоненте играчког обрасца. Могућности формалног обликовања ове групе игара илуструју формалне анализе игре *ердељанка* која је записана према опису сестара Јанковић (кинетограм 80), а потом, верзије игре *фицко* у извођењу Добривоја Путника (кинетограм 71):



A	B
8	8
A A'	B
4 4	2

*Ердељанка*  
Кинетограм 80





A	B	C
8	8	8
A	BBBB	€
8	2 2 2 2	8

Фицко  
Кинетограм 71

Излагање појединачних резултата формалне анализе ових примера, с обзиром на њихову међусобну диферентност која је условљена самосвојним формалним обрасцима, такође би оптеретило овај текст. Треба истаћи, ипак, да парадигматску потку макроформалног уобличавања ове групе игара по двоје –

игара *фицко*, *сиротица*, *ердељанка* и *дубај*, којима треба придружити и игру *Като*, *ми Като*, за разлику од претходних – *мађарац*, *лидана* и *логовац*, представља пропорционалност свих формалних јединица, односно симетричан однос њихових дужина. С обзиром на то да је асиметричан однос дужина формалних јединица евидентиран као могућа одлика аутохотних игара у колу, док је симетричан однос дужина формалних јединица игре регистрован као главна одлика варошко-еснафских игара и србијанских игара градског порекла, игре по двоје и игре које се изводе у тројкама, према својим сумарним формалним карактеристикама, негде су између села и града.

## V. STRUKTURALNO-FORMALNA ANALIZA MUZIKE ZA IGRU

### 1. Opšte karakteristike izvođenja

Pre obrazlaganja opštih karakteristika banatske muzike za igru, potrebno je napomenuti da će redosled izlaganja rezultata strukturalno-formalne analize muzike biti nešto drugačiji u odnosu na način izlaganja strukturalno-formalnih odlika igre. Iako se razlike u uobličavanju gotovo svih elemenata strukture i forme muzike za igru uočavaju prvenstveno na nivou pojedinih plesnih podžanrova, kao što je to slučaj i u igri, izlaganje rezultata analize u ovom poglavlju će biti organizovano prema pojedinačnim muzičkim parametrima, a ne plesnim žanrovima. Ne treba zaboraviti da žanrovsko, a potom i podžanrovsko diferenciranje tradicionalne plesne prakse Srba u Banatu tokom XX veka, koje je načinjeno prema podelama samih izvođača, ishodi prvenstveno iz određenih karakteristika igre, a ne muzike. Drugim rečima, uprkos činjenici da tradicionalni plesovi egzistiraju isključivo u sinkretičnom jedinstvu pokreta i zvuka, odlike muzike za igru nisu bile presudne u emsko-etskom diferenciranju istraživane plesne prakse. Zbog toga se kao početno polazište u analizi muzike za igru kao najpodesniji nametnuo uobičajen postupak etnomuzikološke analize, u kome se razmatranju muzike pristupa kroz obrazlaganje karakteristika pojedinačnih muzičkih parametara. Bez obzira na to, pažnja u istraživanju biće usmerena i na ispitivanje stepena (pod)žanrovske uslovljenosti strukture i forme muzike za igru.

Tokom prvih godina XX veka, muzika za igru je u selima Banata mogla biti izvođena na gajdama i tamburama samicama, a u manjoj meri na frulama, dvojnicama i violinama (Janković 1949: 126).<sup>129</sup> U varošima i gradovima su pored gajdaša, veoma zastupljeni bili i tamburaški ansambli, koji su “svirali igranke“ još tokom druge polovine XIX veka (Vukosavljev 1990: 61-65). Iako se to ne može sasvim precizno hronološki odrediti, već prvih decenija XX veka tamburaški ansambli postaju veoma zastupljeni i u seoskoj plesnoj praksi (Isto: 63). Njima se oko Prvog svetskog rata pridružuje i

---

<sup>129</sup> Иако сестре Јанковић не наводе могућност да су традиционални банатски плесови још почетком XX века могли бити извођени на тамбурама и виолинама, већ само на фрулама, двојницама од трске и гajдама (Јанковић 1949: 126), снимци Беле Бартока начињени 1912. године (Барток 1978: 453-460), као и наводи из литературе (Вујић 1978: 260; Фелфелди 2003: 19), о томе несумњиво сведоче.

harmonika (Ivkov 2006: 48-49). Počev od šezdesetih godina XX veka, sve više se koriste ansambli sačinjeni od električnih instrumenta sa obaveznom harmonikom kao solističkim instrumentom. Bez obzira na sve veću zastupljenost električnih instrumenata, tamburaški ansambli, kao i harmonika, za razliku od dvojnica i frula koje su potpuno nestale iz prakse,<sup>130</sup> ostaju nezamenljiv deo tradicionalnog muzičkog miljea Banata sve do danas.

S obzirom na vremenski period veći od stotinu godina u okviru koga su zabeleženi muzički primeri sakupljeni za potrebe ovog rada,<sup>131</sup> može se konstatovati nesrazmerna zastupljenost pojedinih plesnih žanrova i podžanrova, kao i pojedinih plesova, ne samo jednih prema drugima, već i u odnosu na vrstu instrumenta, odnosno ansambla koji su ih interpretirali.<sup>132</sup> Najpre, daleko više je zabeleženo melodija plesnog žanra kolo (99 primera) od muzičkih numera parovnih igara (23 primera). Potom, muzičkih primera autohtonog banatskog kola (72 primera) je nekoliko puta više od melodija varoško-esnafskih igara (14 primera); muzičke numere *velikog kola* (30 primera) neuporedivo su brojnije od muzičkih numera pojedinih varoško-esnafskih ili srbijanskih igara, od kojih je u mnogo slučajeva zabeležna samo po jedna verzija itd. Takođe, primeri odsvirani na harmonici su daleko najbrojniji, manje ima numera interpretiranih od strane tamburaških ansambala i gajdi, onih izvedenih na samici ima još manje, dok su melodije odsvirane na fruli i violini zastupljene sa svega jedan do dva primera.

Uzrok neproporcionalnog broja muzičkih numera u okviru pojedinih žanrova i podžanrova i primera pojedinačnih plesova leži u činjenici da je fokus etnomuzikoloških istraživanja tokom XX veka prvenstveno bio usmeren na autohtone forme banatskog muziciranja, a tek potom na forme koje su kvalifikovane kao „nove“ na ovom prostoru. U manjoj meri, uočena nesrazmera slikovito odražava i zastupljenost određenih podžanrova

---

<sup>130</sup> Za razliku od dvojnica čije su prisustvo u banatskoj tradicionalnoj muzičkoj praksi registrovale isključivo sestre Dаница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 126), органолошким одликама тзв. мокринске фруле у већој мери бавила се етномузиколог Андријана Гојковић (Гојковић 1978: 111-171).

<sup>131</sup> Најстарији примери, које је фонографом снимео Бела Барток, датирају из 1912. године, док су најновији забележени 2007. године.

<sup>132</sup> Иако уочен и у доступним видео снимцима банатских плесова, а самим тим и израженим кинетограмима, непропорционалан број примера у оквиру једног жанра, поджанра или појединчаног плеса није у толикој мери изражен као у музичким примерима.

и појединачних плесова у традиционалној плесној пракси. Са друге стране, несразмеран број примера банатске музике за игру у односу на различит инструментаријум непосредно репрезентује степен популарности коју су поједини инструменти имали на подручју Баната током XX века.

Иако првенствено инструментална, традиционална музика за игру Баната, укључујући подједнако оба плесна жанра (коло и паровне игре), као и игре у тројкама,<sup>133</sup> током XX века је могла бити изведена и вокално-инструментално. Вокалне деонике су могле бити интерпретирани од стране свирача и/или играча, што је, као и начин њиховог извођења, било условљено најпре плесним поджанром, потом појединачним плесом и, најзад, конкретном ситуацијом у којој су плесне нумере извођене.

За разлику од појединих варошко-еснафских и србијанских игара које су се могле изводити уз певање, музика свих аутоhtonих банатских плесова у колу изведена је искључиво инструментално. Управо структурално-формалне карактеристике музичке компоненте овог плесног поджанра, тачније, изразита еволутивност мелодијског тока сингуларних извођења (синтагматски план) и разноврсност мелодијско-формалних карактеристика појединачних плесова (парадигматски план) аутоhtonог банатског кола,<sup>134</sup> о чему ће више рећи бити у току овог поглавља, онемogućава постојање фиксних певаћких деоника које би у извесном смислу успориле иманентне особине инструменталног музичког израза ових плесова, а то су „непрестана динамизација музичког тока“ и „permanento kretanje“ (Ranisavljević 2008: 105, 107). Међутим, управо за поједине плесове овог поджанра, прецизније, према скупљеним примерима, за плесове *veliko* и *malo kolo*, али не и за *paorsko kolo*, *retko kolo*, нити за игру *ore*, карактеристично је tzv. извикивање, односно гласно извођење стихова различите дужине (примери 8, 63 и 64), који су у етнокореолошкој литератури базираној на славној плесној пракси (Ivančan 1971: 35), познати под називом *poskočice*. Bitно је, ипак, напоменути да овај термин у Банату није познат, већ се у функцији означавања ове вокалне појаве користио глагол извикивање.<sup>135</sup> Извикивање није

---

<sup>133</sup> Према записима сестара Јанковић, Добривоја Путника и Ласла Фелфелдија музичка компонента плесова из жанра мушког надигравања се, такође, изводила искључиво инструментално (Јанковић 1949: 366-367; Путник 1991: 60-61; Фелфелди 2003: 48, 124).

<sup>134</sup> Осим мелодије игре *ore*.

<sup>135</sup> Забележено је да се сасвим ретко, могао користи и израз „упадице“.

bilo polno uslovljeno, a izvodili su ga prvenstveno igrači (ređe, i svirači) tokom igre, zavisno od trenutnog izvođačkog impulsa.

S obzirom na činjenicu da su snimci integralnog izvođenja banatskih plesova načinjeni u autentičnim kontekstima „pravih“ igračkih događaja, a ne u okviru onih koji su priređeni za potrebe etnokoreološko/etnomuzikoloških istraživanja, retki, izvikivanje tokom igre nije registrovano na video snimcima, a zabeleženo je u svega jednom muzičkom primeru (primer 8). U svrhu analitičko-komparativnog sagledavanja strukturalno-formalnih karakteristika izvikivanja i tumačenja njegove funkcije u procesuiranju igračko-muzičkog toka, selektovanim primerima autohtonog banatskog kola pridružene su dve „demonstracije“ izvikivanja koje su izvedene uz *malo kolo* odsvirano na harmonici (primeri 63 i 64).

Tekstualni sadržaj stihova koji su se izvikivali, neretko lascivnog karaktera, najčešće je bio usmeren na podsticanje igračkog žara i šaljivo komentarisanje određenih situacija u kolu. Struktura stihova je mogla biti raznovrsna: pored šesterca, zastupljeni su i sedmerac i simetrični osmerac, a zabeležen je i peterac (primer 8). Izvikivalo se najčešće u formi dvostiha, ali i katrena raznovrsne unutrašnje strukture sačinjene iz stihova različite dužine. Zabeležene su, takođe, i kraće, izolovane sentence, poput „Ustaj, bato!“ (primer 8), čija je sadržajna i strukturalna svedenost u funkciji neposrednog podsticanja izvođača na intenzivnije igranje.

Varijabilnost mogućih oblika stihovne organizacije izvikivanja ilustruju sledeći primeri izloženi prema redosledu zabeleženom na snimcima:

Ovo kolo n'ume niko,  
a *veliko* ni toliko!

Ala igram k'o Mađar,  
zapršim ko Švaba!

Vidi, vidi, gospodine,  
šta mu noge rade,  
čakšire mu poderane,  
pa mu jaja 'lade!

Ko pre do mene,  
pomogle su poštene,  
samo jedna nije,  
što se malo krije!

Ove dve do mene,  
obadve su ljubljene,  
a ta treća nije  
i ona se smije!

A, gle, sise kako vise,  
a, gle, moje kako stoje!

Ove moje čizme dve,

Ala mi se podriguje

Ala mi se trese

obadve se raspale!	supa i rašpargla,	ovo malo kese!
A, vi, Rusi!	a što lažeš, jebot' otac,	Bolje mi, nego vi,
	mamaljuga 'ladna!	Vi ste malo šašavi!
		(primer 64)
Ustaj, bato!	Zaigrajte cipelice,	
(primer 8)	lola mi je kupio,	
	još me nije ljubio!	
	Zaigrajte cipelice,	
	lola mi je kupio,	
	još me nije ljubio,	
	još jedne će kupiti,	
	al' me neće ljubiti!	
	(primer 63)	

S obzirom na neposrednu komunikativnu funkciju izvikivanja usmerenu na podsticanje izvođačkog žara svih učesnika, ono se izvodilo intenzivno, u intonaciji višoj od govorne.<sup>136</sup> Zavisno od izvođača, приметно је, ипак, поштовање ритмичке логике govornog teksta, ali, sa druge strane, i često korišćenje kraćih, izohronih osminskih ili, ređe, četvrtinskih nizova. Odsustvo ustaljene poetsko-metričke strukture, isključivo jednoglasna, solistička interpretacija, kao i intenzivan način izvođenja u povišenoj intonaciji, ukazuju na važnost sadržaja tekstualne komponente izvikivanja, koja je predstavljala značajni faktor u obezbeđivanju neprekidnosti i dinamizovanju igračkog toka pojedinih autohtonih banatskih plesova.

Funkciju tekstualne komponente vokalno-instrumentalne verzije svadbenog plesa *ore* koju su zabeležile sestre Janković sredinom XX veka (primer 71), s obzirom na fragmentarnost zapisa, nažalost, nije moguće odgonetnuti. U terenskim istraživanjima pedeset godina docnije, zabeleženo je isključivo instrumentalno izvođenje ovog plesa (primer 72), o čijim će strukturalno-formalnim odlikama biti više reči u nastavku teksta.

---

<sup>136</sup> Потребно је напоменути да транскрипција извикивања уз *велико коло* садржи само нотни запис његове ритмичке компоненте (пример 8), за разлику од примера извикивања уз *мало коло* (примери 63 и 64) у којима су предочене и апроксимативне тонске висине. Већи број обухватних транскрипција извикивања би, свакако, омогућио потпунији увид у законитости интонативног уобличавања ове вокалне форме.

Vokalno-instrumentalna interpretacija varoško-esnafskih i srbijanskih igara, sa druge strane, predstavlja tipičnu odliku gradskog muzičkog izraza prve polovine XX veka (Vasić 2004: 21). Za većinu plesova iz ova dva podžanra (*majstorsko kolo*, *Srpkinja*, *prkos*, *seljančica*, *đurđevica* i *Žikino kolo*) postojali su poetski tekstovi koji su se tokom izvođenja mogli pevati. Izvodili su ih najčešće svirci, ali su vokalnu interpretaciju tokom izvođenja mogli prihvatiti i igrači zavisno od trenutnog nadahnuća i pevačkih sposobnosti. Umeren tempo, kao i strukturalno-formalne odlike muzičke komponente ovih plesova koje u najširem smislu podrazumevaju odsustvo značajnijih varijacionih procesa, omogućavale su izvođenje jednostavnih pevačkih deonica.

Iako je vokalno-instrumentalna interpretacija u banatskoj praksi relativno nova pojava karakteristična za muzički izraz varoške kulture prve polovine XX veka, koja u značajnoj meri diferencira „zvučnost“ varoško-esnafskih i srbijanskih plesova od zvučnog kvaliteta autohtonog banatskog kola, prema zabeleženim primerima, muzika za igru iz ova dva plesna podžanra najčešće je, ipak, izvođena samo na instrumentima. Na primer, uprkos poznatim stihovima koji su mogli biti pevani uz *majstorsko kolo* (Rakočević 2002: 216),<sup>137</sup> svi muzički primeri pomenutog plesa sakupljeni za potrebe ovog rada (primeri 73-79), izvedeni su isključivo instrumentalno. Pored toga, poznata kompozicija Isidora Bajića *Srpkinja* koja je primarno komponovana kao vokalno-instrumentalna „pratnja“ za istoimenu koreografiju (Felfeldi 2003: 37; Rakočević 2005: 269, napomena 50), prema dostupnim zapisima (primer 86; Vujičić 1978: 296-297), najčešće je interpretirana bez pevanja. Na kraju, za ples *rukavice s prstima* Dobrivoje Putnik, takođe, objavljuje prateći poetski tekst (Putnik 1991: 69),<sup>138</sup> ali je ova numera na video snimku zabeležena u instrumentalnom izvođenju, bez pevanja (primer 93).

Identična pojava registrovana je i u vezi sa izvođenjima muzičke komponente parovnih plesova, kao i onih koji su izvođeni u trojkama. U vezi sa parovnim plesovima

<sup>137</sup> „Мајсторице, шта ти ради мајстор,  
ето, ништа, седи крај огњишта.“

<sup>138</sup> Рукавице с прстима,                      Спустила и' до по' чела,  
Мара шишке спустила,                    С њима vara седам села.  
Хај, хај, Боже дај                            Хај, хај, Боже дај  
или Мару или рај.                            или Мару или рај.



izdvojimo sledeće primere: od ukupno jedanaest različitih verzija *mađarca* uvrštenih u ovaj rad (primeri 100-110), deset je izvedeno instrumentalno, dok je samo melodija ovog plesa preuzeta od Danice i Ljubice Janković (primer 101), zapisana sa poetskim tekstom; svi muzički primeri plesa *fičko* (primeri 111- 113), koji se, takođe, mogao pevati (Rakočević 2002: 215),<sup>139</sup> zapisani su isključivo u vidu svirke itd.<sup>140</sup> Isti je slučaj i sa oba plesa koji su izvođeni u formaciji trojke: uprkos tome što je nastala na osnovama jedne od vokalnih obrednih formi *svatovca* (Fracile 1987: 50-51; Rakočević 2002: 51-59), melodija igre *logovac* je izvođena isključivo instrumentalno u znatno bržem tempu,<sup>141</sup> što ju je u osnovi i profilisalo kao muziku za igru, a ne za pevanje; na kraju, za igru *Kato, mi Kato* je, takođe, zabeležen mogući poetski predložak (Putnik 1991: 58),<sup>142</sup> ali je ona mahom izvođena samo uz pratnju instrumenata (primer 123).

Sadržajne i strukturalne odlike poetskih tekstova varoško-esnafskih i srbijanskih igara u kolu, kao i parovnih plesova i onih koji su izvođeni u trojkama, ovoga puta neće biti predmet analitičkog razmatranja.<sup>143</sup> Važno je, ipak, napomenuti da uprkos potencijalnoj mogućnosti za vokalno-instrumentalno izvođenje koje bi dodatno

---

<sup>139</sup> „Ај, Фицко ко те цицко,  
мали Јова из Долова.

<sup>140</sup> Стихове који су се могли певати уз извођење паровних плесова *сиротица*, *дубај* и *ердељанка* забележио је Добривоје Путник (Путник 1991: 64-68 и 74-75). За разлику од њих, стихови који су се певали уз плес *лидана* до сада нису објављивани, највероватније због њиховог ласцивног садржаја. У току теренских истраживања од чланица кикиндске изворне певачке групе „Бећаруше“, забележени су следећи текстуални садржаји овога пlesa, чији је редослед током извођења могао бити произвољан:

Ој, Лидо, Лидана, коса ти је свилена, уста као ружа, узми ме за мужа.	Ој, Лидо, Лидана, уста су ти медена, волим те к'о Бога, живота ми мога.	Ој, Лидана, Лидана, покриј кућу пиздама, па погледај на кућу како курци скакућу.	Ој, Лидо, Лидана ди си пицу одрала? Одрала је на бунару уз дикину кару.
--	--	---	--

<sup>141</sup> Четвртинске вредности *логовца* су око сто (примери 121-122), док се четвртинске вредности певаних верзија ове форме *сватовца* крећу око осамдесет метрономских јединица (Фрациле 1987: пример 69; Ракочевић 2002: примери 63-71).

<sup>142</sup> „Като, ми Като,  
моје суво злато.  
пољуби ме Ангелина,  
нек' је чудо свима.  
Кату да просим,  
дукате јој носим.“

<sup>143</sup> Тематски садржаји и поетско-метричка структура песама које су се на просторима Војводине и Баната, али и Централне Србије изводиле уз игру, генерално припадају поетском идиому српске грађанске лирике друге половине XIX и прве половине XX века (видети више у: *Српска грађанска лирика* 1926. и Клеут 1988: 2-74).

angažovalo svirače i igrače, i celokupnoj interpretaciji, kao i percepciji ovih plesova, pružilo novi stilski kvalitet, kako je pokazano, ono najčešće izostaje, te se može konstatovati generalno preovladavanje instrumentalnog idioma tradicionalne muzike za igru ovog područja.

## 2. Ritam

Tipičan ritam svih tradicionalnih banatskih plesova, osim muzike za igru *Žikino kolo* (primeri 95-98), baziran je na distributivnom sistemu dvodelne metričke podele. Dvodelna mera evidentirana je kao apsolutno preovlađujući način metričkog strukturisanja muzike za igru na ovom području bez obzira na žanrovsko ili podžanrovsko određenje pojedinih plesova. Identičnu zakonitost u primerima gajdaške muzike za igru koja je zabeležena na području čitave Vojvodine registruje i Danka Lajić-Mihajlović, konstatujući da je „kod vojvođanskih igara prema metroritmičkom kriterijumu ne može utvrditi bilo kakva slojevitost“ i da je „dvodel neprikosnovena okosnica svih igara“ (Lajić-Mihajlović 2000: 104). Izuzetak predstavljaju isključivo primeri *Žikinog kola* za koje je prvenstveno karakterističan trodobni aksak ritam daktiloidnog oblika (Fracile 1994: 37-41), što je u notnim zapisima iskazano putem korišćenja takta 7/16. Primer plesa *Žikino kolo*, koji je u integralnom obliku (igra i muzika) zabeležen u selu Crepaja (notni primer 97), izveden je u ravnomernoj trodelnoj metroritmičkoj pulsaciji i pokreta i melodije (takt 3/8), što, kao što je to u prethodnom poglavlju već napomenuto, verovatno nastaje zbog nemogućnosti izvođača da pravilno izvedu metroritmički obrazac neravnomerne pulsacije unutrašnjih jedinica. Iako poreklo i pojavni oblici ovog plesa tek treba da postanu predmet etnokoreoloških i etnomuzikoloških razmatranja, upravo ekskulizvnost, kao i raznovrsnost njegove metroritmičke organizacije u odnosu na jednoobraznost preovlađujuće dvodelne metroritmičke osnove svih tradicionalnih plesova Srba u Banatu, upućuju na to da on predstavlja kuriozitetnu i ipak, strukturalno (aksak i trodel) neustaljenu pojavu na ovom području. Velika popularnost koju je *Žikino kolo* neosporno uživalo naročito u periodu između dva svetska rata pa sve do sedamdesetih godina XX veka (videti više u:

Rakočević 2005: 267), je, moguće je, bila posledica upravo njegove za ovo područje specifične metroritmičke potke, koja je funkcionisala kao simbol igračko/muzičke prakse južnih srpskih krajeva, a čijim izvođenjem su prevazilazene vekovne kulturne podvojenosti između Srba iz Vojvodine i Srba iz Srbije.

### 3. Tonske strukture

Analiza tonских структура традиционалне банатске музике за игру подразумева у првом реду систематизацију употребних тонских низова. С обзиром на то да су банатски плесови могли бити извођени на вишегласним инструментима, као и од стране тамбурашких и мешовитих ансамбала, потребно је раздвојити примарне тонске низове, односно тонске низове водећих мелодијских деоника, који су носиоци основног тематског музичког материјала, од секундарних, односно оних који се јављају у оквиру пратећих гласова. Тонске реализације пратећих гласова појединих вишегласних инструмената, као и деоника пратње у оквиру музичирања тамбурашких ансамбала, већ су подробно разматране у етномузиколошкој литератури посвећеној музичкој пракси Војводине (Lajić-Mihajlović 2000: 106-114; Ivkov 2006: 102-113; Ranisavljević 2008: 58-59). Због тога ће овога пута пажња бити усмерена на тонске структуре мелодијских деоника, којима се реализују бaziчни музичко-тематски садржаји кључни за звучну идентификацију појединачних плесова, односно, како ће анализа показати, плесних поджанрова и њихову међусобну диференцијацију. Ради потпунијег сасгледаванја ове проблематике биће указано и на различитост могућих реализација тонских структура појединих плесова у односу на конструкционо-техничке могућности коришћених инструмената. Важно је имати у виду да се у готово свим примерима (осим оних одсвираних на гajдaма) може говорити о остварености „класичног“ тоналног система у смислу звучног диференцирања функционалних, првенствено тонично-доминантних односа, те *tonus finalis*, тон g1, у највећем броју случајева заправо функционише као други ступањ F dura (много ређе mola). У циљу омогућавања компаративне анализе тонских, као и мелодијско-сazвучних структуралних одлика свих забележених примера, примeнjen је основни поступак tzv. финске методе, који

podrazumeva zapisivanje muzičkih numera na *finalis* g1, odnosno *in F*. Kako su primeri tanskribovani u celosti ili je zapisan veći deo izvođenja, u mnogim tamburaškim i harmonikaškim interpretacijama zabeležena je pojava tonalnog skoka, pa čak i uzastopnih tonalnih skokova, što nužno izaziva transponovanje osnovnog tonskog materijala, a samim tim hromatske promene pojedinih tonova. U cilju usredsređenja na bazične tonske strukture autohtonog banatskog kola i razmatranja funkcionalnosti pojedinih stupnjeva, hromatske promene koje nastaju kao posledica tonalnih skokova, nisu uzete u obzir.

Rezultati analize tonskih nizova svih sakupljenih muzičkih primera iz podžanra autohtonog banatskog kola ukazuju na zajednički fundus njihovog tonskog materijala koji, u najvećem broju slučajeva, nije uslovljen melodijskim karakteristikama pojedinačnih plesova, a samo delimično zavisi od konstrukciono-tehničkih mogućnosti pojedinih instrumenata (realizacije pojedinih tonskih visina i tonskog opsega). Uzimajući u obzir sve sakupljene primere ovog plesnog podžanra (primeri 1-72), evidentirano je četiri različita, ali neravnomerno zastupljena tonska niza. Tonski niz koji će prvo biti izložen registrovan je u velikoj većini primera, tačnije u 66 primera, drugi u svega četiri, a poslednja dva se javljaju u po jednom primeru.

Sledeći notni prikaz sumarno ilustruje bazični, apsolutno preovlađujući tonski niz, koji je registrovan u najvećem broju muzičkih numera autohtonog banatskog kola:



Bazični tonski niz autohtonog banatskog kola

Notni primeri 1-4, 6-17, 20-26, 29-31, 33-72

Prilikom zvučnog realizovanja muzičkih numera autohtonog banatskog kola, funkcionalnost, kao i zastupljenost pojedinih tonova izloženog tonskog niza može biti različita, što je označeno korišćenjem zagrada ili diferentnom veličinom notnih glava. Snižen hiperfinalis i snižen šesti stupanj (tonovi as1 i des2), javljaju se u manjem broju

primera, te su zbog toga u notnom prikazu omeđeni zgradama. Iako njihova funkcija može biti različita, ovi tonovi uvek imaju značajnu ulogu u procesima melodijskog oblikovanja. Za razliku od njih, povišen četvrti stupanj (ton h), u okviru zvučnih realizacija ovog tonskog niza, korišćen je kao nesamostalan ton, u vidu prolaznice ili skretnice. U procesima melodijskog oblikovanja, stoga, funkcioniše kao ton od sekundarnog značaja, te je, u prikazu tonskog niza, njegova notna glava smanjena. Potrebno je, ipak, postupno obrazložiti zastupljenost, kao i moguću funkcionalnost pomenutih tonova.

Snižen hiperfinalis je registrovan u gajdaškim primerima izvođenja *velikog kola*, *malog kola* i *banatskog kola*, ali isključivo onima koje je zabeležio Bela Bartok (primeri 1, 31 i 46). S obzirom na činjenicu da se snižen hiperfinalis veoma retko javlja u gajdaškoj muzici Vojvodine (Lajić-Mihajlović 2000: 84),<sup>144</sup> a da se, s druge strane, javlja i u numerama *seljančica* (primer 88) i *srpski mađarik* (primer 100) koje je, takođe, Bartok zabeležio u isto vreme i na istom mestu – u selu Saravola 1912. godine, uprkos tome da imena gajdaša nisu zabeležena,<sup>145</sup> može se pretpostaviti da su ova izvođenja snimljena od istog čoveka i da je, samim tim, pojava sniženog hiperfinalisa u ovim primerima posledica konstrukcionih odlika instrumenta koji je korišćen.<sup>146</sup> Iako ova konstatacija ostaje u domenu pretpostavke, evidentno je da ton as1 nije registrovan u ostalim gajdaškim numerama autohtonog banatskog kola.

U okviru tamburaških i harmonikaških interpretacija ovog plesnog podžanra, snižen hiperfinalis se javlja, takođe, retko. U svega jednom primeru je registrovana njegova pojava u okviru kadencijalnih procesa zaokruživanja melodijske celine (primer 34, deo D). U nešto većem broju slučajeva, evidentirano je da se sniženje hiperfinalisa može javiti na nivou čitavog melodijskog dela, najčešće prelaza, u funkciji ostvarivanja izrazitog zvučno-tonalnog kontrasta, odnosno mutacije (primer 6, prelaz; primer 7, prelaz

---

<sup>144</sup> Zabeležen je jedino kod gajdaša Чече Огњанова из Долова (Лажих-Михајловић 2000: 89).

<sup>145</sup> У вези са овим нумерама, Барток је забележио само пол, али не и име гайдаша (“played on the bagpipe by a man”) (Bartók and Lord 452).

<sup>146</sup> До сличног закључка је дошла и Данка Лажих-Михајловић претпостављајући да се у гайдашким нумерама које је транскрибовао Бела Барток снижавање хипофиналиса може означити као последица звучне реализације тзв. „колебљиве“ или „неутралне терце“, чија појава, самим тим што је изузетна у гайдашкој пракси Војводине, према речима ове ауторке, представља „пример непринципијелног односа према обликовању мелодије“ (Лажих-Михајловић 2000: 89).

i coda; primer 9, prelaz; primer 17, prelaz; primer 23, prelaz; primer 72, deo C). U okviru violinskih izvođenja, korišćenje sniženog hiperfinalisa nije zabeleženo.

Za razliku od tona as1, koji je u gajdaškim izvođenjima zabeležen isključivo u primerima koje je snimio Bela Bartok, povremeno snižavanje šestog stupnja (ton des2), predstavlja hromatsku promenu tipičnu za ovaj instrument (Lajić-Mihajlović 2000: 88). Međutim, u muzičkim primerima autohtonog banatskog kola, ova hromatska infleksija nije registrovana u izvođenjima drugih instrumenata, te, uprkos njenoj važnosti u formiranju melodijskog toka gajdaških numera, u odnosu na ukupan broj primera, ona, ipak, predstavlja srazmerno retku pojavu.

Kao što je napomenuto, alteracija četvrtog stupnja (ton h) nije značajna za bazične tokove melodijskog oblikovanja autohtonog banatskog kola. Iako je Danka Lajić-Mihajlović registruje u gajdaškoj praksi Vojvodine (Isto: 89), važno je napomenuti da se u primerima selektovanim za potrebe ovog rada, povišavanje četvrtog stupnja javlja isključivo u tamburaškim, violinskim i harmonikaškim interpretacijama ovog plesnog podžanra, u vidu skretnice i, ređe, prolaznice.

Snižen sedmi stupanj (ton es2), koji se u opštoj gajdaškoj praksi Vojvodine, uglavnom koristi kao ukrasni ton (Isto: 92), u tamburaškim, harmonikaškim, pa čak i violinskim izvođenjima muzike autohtonog banatskog kola, funkcioniše kao ton od izuzetnog značaja za uobličavanje melodijskog toka pojedinih muzičko-formalnih celina. Njegovu pojavu u imanentno tonalnoj muzici tamburaških anasambala i harmonike, moguće je objasniti podžanrovskom profilisanošću ovih muzičkih numera koje su, prema svom bazičnom tonskom fundusu, bile primarno izvođene prvenstveno na gajdama. Drugim rečima, analiza tonskih struktura muzičkih primera autohtonog banatskog kola otvara mogućnost pretpostavke da su osnovni instrumentalni medij za izvođenje najstarijih formi banatske muzike za igru bile upravo gajde. Preuzimajući „gajdaške“ melodije ovih plesova, tamburaši i, docnije, harmonikaši su funkcionalno-tematski osamostalili zvučno najizrazitiju komponentu tonskih struktura ovih plesova, najviši ton gajdaškog tonskog niza – septimu, koja, čak, u savremenoj tamburaškoj praksi dobija

значање идентификационе ознаке и звучног симбола „stare“ банатске музике.<sup>147</sup> Потребно је, међутим, указати и на чињеницу да је употреба дијатонског дурског тонског низа са сниженим седмим ступњем у великој мери регистрована и у православној црквеној вокалној пракси, али и варошкој музици ширег ареала географског распрострањања.<sup>148</sup> Порекло овог тонског низа је, стога, тешко дефинитивно утврдити. У тамбурашким и хармоникашким извођенима аутохтоних облика банатске музике за игру, међутим, с обзиром на остале структурално-формалне одлике ових примера који су идентични гajдашким, о чему касније, претпоставка о преузимању и осамосталјивању највишег тона гajдашког звучног фундауса, из аспекта непосредне музичке анализе, ипак изгледа вероватно.

Упркос значају који је снижен седми ступањ добио у процесима мелодијског обликовања музике аутоhtonог банатског кола у извођењу тамбура и хармонике, с обзиром на тоналну оријентацију ових инструмената, као равнoprаван тон тонског низа, који посебан значај добија у тренуцима каденијалног заокруживања музичких целина, веома је заступљена и вођица, односно тон е.

Ради разграничавања могућих реализација изложеног тонског низа аутоhtonог банатског кола у односу на поједине инструменте, корисно је раздвојити његове тонске реализације на гajдана и, са друге стране, на тамбурама, violini и хармоничи. Потребно је напоменути и то да код одређеног броја примера који су преузети од других аутора, а код којих је, такође, регистрован поменути тонски низ, није назначен инструмент (примери 2, 44, 45, 66 и 67),<sup>149</sup> као и да примери под називом *банацанско коло* (пример 54) и *Ore* (пример 71) представљају нотни запис певања. Ови примери у разврставању тонских низова према инструментима, стога, нису узети у обзир. Важност појединих тонова у процесима мелодијског обликовања, овога пута је вреднована према њиховој функцији и

---

<sup>147</sup> Анализа савремених тамбурашких интерпретација аутохтоних банатских кола указала је на значај и могућа значења коришћења сниженог седмог ступња у процесима мелодијско-звучног обликовања ових нумера (Rakočević 2006: 336).

<sup>148</sup> Ова проблематика је већ више пута разматрана у теоретским написима о тоналним основама српске православне музике, као и варошке музике Србије и Балкана (Васиљевић 2003 (1950): 362-365; Žganec 1962: 87-89; Dević 1981: 328-330, 351; Ракочевић 2002: 79-80, 100-101). Исти тонски низ је, према доступној литератури, регистрован и у музичкој пракси банатских Румуна (Fracile 1987: 125), а представља уобичајену тонску основу музике забележене на подручју Славоније (Лајић-Михајловић 2000: 97).

<sup>149</sup> То су аутори Даница и Љубица Јанковић, Ласло Фелфедли, Маринко Попов и Фрањо Кухач.

zastupljenosti u okviru posmatrane grupe instrumenata, te otuda izvesne razlike u njihovom vizuelnom predočavanju u odnosu na sumarni tonski niz izložen na početku.



Tonski niz gajdaških interpretacija autohtonog banatskog kola  
Notni primeri 1, 3, 4, 31, 46, 55 i 56.<sup>150</sup>



Tonski niz muzičkih numera autohtonog banatskog kola  
odsviranih na tamburama, violini i harmonici  
Notni primeri 6-17, 20-26, 29, 30, 33-45, 47-53, 57-65, 68-70 i 72

Na kraju, potrebno je spomenuti da je u okviru pojedinih primera tamburaškog, violinskog ili harmonikaškog izvođenja ovog plesnog podžanra, registrovana i sasvim sporadična pojava drugih alterovanih tonova: tona dis (primer 12, taktovi 6 i 18) i tona gis (primer 22, takt 26; primer 24, takt 46; primer 47, takt 21 i primer 67, taktovi 17, 19, 21, 41, 42 i 43). Njihovo korišćenje, bilo kao prolaznica ili kao skretnica, zavisi od spretnosti i nadahnuća izvođača, a u odnosu na celokupan broj primera predstavlja sasvim izuzetnu i retku pojavu. Iz tog razloga, oni nisu tretirani kao relevantni u tonskom strukturisanju muzičke komponente autohtonog banatskog kola, te nisu uvršteni u predočen tonski niz tamburaških, violinskih i harmonikaških izvođenja ovog plesnog podžanra.

Pored izloženog tonskog niza u kome poseban značaj u oblikovanju melodijskih tokova, a samim tim, zvučnoj identifikaciji muzičkih numera autohtonog banatskog kola,

<sup>150</sup> Ваљало би напоменути да се, изузетно, у примеру *малог банатског кола* које је извео гajдаш Ђока Сивчев из Кикинде (пример 55), овај тонски низ реализује у обиму сексте, што, с обзиром на то да није забележено у другим музичким нумерама аутохтоног банатског кола које је извео исти свирац, а које нису уврштене у овај рад (на пример, Лајић-Михајловић 2000: пример 33), вероватно представља случајност.



predstavlja snižen sedmi stupanj, a koji je, kao što je napomenuto, registrovan u velikoj većini primera, u svega četiri numere zabeležena je dijatonska durska lestvica. Njena pojava nije uslovljena vrstom instrumenta (evidentirana je u primerima izvedenim na samici, harmonici i fruli), niti vremenskim periodom XX veka (javlja se u primeru koji je Bartok zabeležio 1912. godine, ali i numerama koje su snimljene krajem stoleća). Intrigacija koja, ipak, ostaje nerazjašnjena, vezana je, barem prema sakupljenim primerima, za pojavu ove lestvice isključivo u numerama *velikog kola* (primeri 5, 18, 19 i 27). Ovi primeri, kako će naredni redovi pokazati, prema svojim melodijskim karakteristikama predstavaju izuzetke i u odnosu na preovlađujuće odlike melodijskog oblikovanja banatske muzike za igru.

Prilikom izvođenja primera baziranih na durskoj lestvici alteracije se retko koriste – registrovano je samo povišavanje četvrtog stupnja u vidu skretnice (primeri 18 i 19). Moguće je, međutim, snižavanje hiperfinalisa, odnosno pojava mutacije (primer 18, prelaz). U cilju razraničavanja ovih pojava potrebno je razdvojiti moguću pojavu hromatski promenjenih tonova u durskoj lestvici u odnosu na korišćene instrumente. Sledeći prikazi ilustruju pomenuto:



*Veliko kolo*, notni primeri 5 i 27 (violina i frula)



*Veliko kolo*, notni primer 19 (harmonika)



*Veliko kolo*, notni primer 18 (harmonika)

Tonski niz baziran na nepotpunoj tzv. balkanskoj lestvici,<sup>151</sup> registrovan je u svega jednom primeru – izvođenju *malog kola* na samici, koji je snimljen početkom XX veka (primer 32). Ovu numeru odlikuje zvučna dominacija prekomerne sekunde koja se izlaže u talasastim melodijskim pokretima uzlaznog usmerenja. Sledeći prikaz ilustruje pomenuto:



*Malo kolo*, notni primer 32

Na kraju analize tonskih struktura posmatranog plesnog podžanra, treba spomenuti i primer *gajdaškog kola* (primer 28) koji se, takođe, može smatrati izuzetkom. Heksakordalni tonski niz korišćen u ovoj numeri, koja je radi komparativne analize, kao i sve druge muzičke numere, zapisana *in F*, započinje od petog stupnja „osnovnog tonaliteta“. Atipična tonska strukturisanost ove numere, prema objašnjenju samog izvođača, harmonikaša Bogoljuba Ferkova, nastala je kao posledica pokušaja imitacije gajdaškog zvuka, te pomeranja melodijskog toka za kvintu više, čime je, s obzirom na ritmizovan bordun tonika-dominanta u pratećoj deonici (F-C), postignut efekat veće „zvučnosti“. <sup>152</sup> Zbog toga se može pretpostaviti da ova muzička numera nikada i nije korišćena u funkciji pratnje pokreta, već isključivo kao muzika za slušanje. Sledeći prikaz ilustruje tonski niz ovog primera *gajdaškog kola*:



*Gajdaško kolo*, notni primer 28

<sup>151</sup> Термин је преузет од Драгослава Девића (Dević 1981: 334)

<sup>152</sup> Анализирајући начине подражавања гајди на разноврсним инструментима, Весна Бајић, такође, закључује да се у подражавању гајдашке свирке акценат поставља искључиво на остварење звучног, „хармонског“ ефекта, док „одређени тип мелодије остаје по страни“ (Бајић 2004б: 7).

Ako bismo rezultate analize tonских структура музичке компоненте autohtonog banatskog kola uopštili konstatacijom da u музичком uobličavanju ovog plesnog podžanra preovlađuje diјatonska „durska“ lestvica sa sniženim sedmim stupnjem (koja može biti obogaćena hromatski promenjenim tonovima različite zastupljenosti i funkcije), a potom, da se u daleko manjem broju slučajeva koristi „klasična“ durska lestvica, u vezi sa zakonitostima tonskog strukturisanja varoško-esnafskih igara registrovana je upravo suprotna kombinacija – „klasična“ durska lestvica preovlađuje, dok je korišćenje sniženog sedmog stupnja umesto vođice evidentirano u svega dva primera (i to ne celim). Iako je uočeno preovladavanje durske diјatonike, važno je napomenuti da je ona najčešće realizovana u obimu sekste, odnosno u vidu heksakordalnog tonskog niza, čak i u primerima izvedenim na harmonici.<sup>153</sup> Mada može biti tumačena kao posledica neinventivnosti svirača, ova pojava upućuje na stabilnost osnovnog tonskog fundusa музичке компоненте varoško-esnafskih igara, koji se, bez obzira na tehničko-izvođačke mogućnosti pojedinih instrumenata, tokom vremena nije menjao.<sup>154</sup> U том smislu je i upotreba alterovanih tonova retka. Korišćenje povišenog четвртог stupnja u funkciji skretnice ili prolaznice, zabeleženo je u većem broju primera. Sa druge strane, pojava povišavanja другог i петог stupnja evidentirana je u svega nekoliko музичких numera i to kao sporadična pojava (ton gis – primer 75, takt 1; primer 85, taktovi 3 i 13; ton cis – primer 76, takt 10). Hromatske infleksije другог i петог stupnja, stoga, neće biti predočene u notnom prikazu ovog tonskog niza. Sledeći prikaz ilustruje pomenuto:



<sup>153</sup> Напоменимо, ипак, да у примерима који су преузети од Данице и Љубице Јанковић, а у којима је регистрован амбитус сексте (примери 73, 80 и 82) и септима (пример 74) инструмент није назначен.

<sup>154</sup> Потребно је истаћи да су, у српској традиционалној музици, хексакордални тонски нивои према истраживањима Драгослава Девића карактеристични управо за „градске песме аутохтоног порекла“ (Девић 1997: 218), што представља још један аргумент у прилог тези о варошком пореклу ових традиционалних плесова, а самим тим њиховој сепаратној поджанровској идентификацији.

## Tonski niz varoško-esnafskih igara

Kao što je istaknuto, u svega dva primera zabeleženo je korišćenje durske dijatonike sa sniženim sedmim stupnjem. U verziji igre *majstorsko kolo* koja je zabeležena u selu Kajtasovo, ovaj tonski niz je posledica korišćenja jedne od numera autohtonog banatskog kola, melodije *Kolo vodi Vasa*, kao kontrastne muzičko-formalne celine (primer 76). Kako međužanrovsko prožimanje na nivou melodijskih delova nije zabeleženo kod drugih svirača, ova pojava verovatno predstavlja posledicu zaboravljanja „originalne“ verzije *majstorskog kola*. U melodiji igre *krecai ketuš* snižen sedmi stupanj se javlja samo u njenom prvom delu, dok je, potom, zabeležena durska dijatonika u obimu kvinte (primer 84). Ove posebnosti potvrđuju činjenicu da snižen sedmi stupanj nije karakterističan deo tonskog fundusa muzike varoško-esnafskih plesova, već da je ona gotovo u potpunosti bazirana na korišćenju durske lestvice.

Hipotezu o zajedničkom društveno-istorijskom kontekstu nastanka pojedinih varoško-esnafskih i srbijanskih igara, a to je gradska sredina poslednjih decenija XIX veka, potvrđuje činjenica da je njihova melodika bazirana na istoj osnovi – durskoj dijatonici. U zavisnosti od specifičnosti melodija pojedinih numera srbijanskih igara durska dijatonika može biti realizovana u obimu kvarte, kvinte i sekste. Korišćenje alteracija nije zabeleženo. Sledeći notni prikaz ilustruje izloženo:



Tonski niz igara *prkos*, *seljančica*, *đurđevka (đurđevica)* i *rukavice s prstima*

Kao i u muzičkim numerama varoško-esnafskih plesova, evidentirano je da tonske strukture većine zabeleženih primera srbijanskih igara nisu uslovljene vrstom instrumenta

(izvedene su na tamburama ili harmonicima).<sup>155</sup> Tvrdnju o nepromenljivosti bazične tonske strukture srbijanskih, a posledično i varoško-esanfskih melodija, međutim, demantuje verzija igre *seljančica* odsvirana na gajdama 1912. godine u selu Saravola (primer 88), u kojoj je zabeležen heptakordalni tonski niz sa sniženim hiperfinalisom, o kome je već bilo reči. S obzirom na to da nedostaje veći broj primera srbijanskih igara odsviranih na gajdama, koji bi potvrdile ovaj demanti, u ovom trenutku bitno je ukazati na sve mogućnosti realizovanja tonskih struktura banatse muzike za igru.

Značajno različit tonski fundus muzičkih numera plesova *kokonješte*, *Žikino kolo* i *Užičko kolo*, čije poreklo, takođe, vodi u područje centralne Srbije (Mladenović 1973: 55-56, 143; Rakočević 2005b: 132-133), baziran je na upotrebi tzv. balkanske, odnosno orijentalne lestvice u kojoj je dominantan interval prekomerna sekunde (Dević 1981: 334-335). S obzirom na kompleksnost melodija ovih muzičkih numera, koje su, prema sakupljenim primerima izvedene na instrumentima koji omogućavaju izvođenje šireg tonskog fundusa (primu, harmonicima i violini), logično je da su one zasnovane na složenim tonskim nizovima oktavnog raspona. Iako prvenstveno karakterističan za prvi tetrahord, interval prekomerne sekunde se može javiti i u drugom segmentu tonskog niza, u kome se, takođe, zavisno od neposrednih melodijsko-funkcionalnih potreba, mogu javiti i snižen sedmi stupanj, kao i vođica. Kako su ove kombinacije različite, ne samo zbog diferentnih melodijskih odlika pojedinačnih plesova (na primer, tonski niz *kukunješta* je drugačiji od tonskog niza *Žikinog kola*), već su različite i u pojedinim verzijama istog plesa (verzije *Žikinog kola* mogu biti bazirane na različitim tonskim nizovima), potrebno je postupno predočiti uočene zakonitosti tonskog strukturisanja pojedinih numera. Sledeći prikazi ilustruju tonske nizove pojedinačnih muzičkih numera srbijanskih kola:



*Kukunješte*, notni primer 94

---

<sup>155</sup> Треба напоменути, ипак, да у примеру који је преузет од Данице и Љубице Јанковић инструмент није назначен (пример 87).



*Žikino kolo*, notni primer 95



*Žikino kolo*, notni primer 96



*Žikino kolo*, notni primeri 97 i 98

Kako se melodije bazirane na izloženim tonskim nizovima najčešće odvijaju na fonu jednog akorda ili su harmonizovane jednostavnim harmonskim rešenjima koja se svode na tonično-dominantne odnose, funkcija pojedinačnih tonova u izloženim tonskim nizovima je, samim tim, najčešće melodijska, a ne harmonska (osim vođice). Specifičnost melodijske komponente ovih numera, u kojoj, kao što je napomenuto, izrazito dominira zvučna prepoznatljivost intervala prekomerne sekunde, stoga, uzrokuje odsustvo alteracija.

Za razliku od primera *kokonješta* i *Žikinog kola* u čijim melodijama istaknuto mesto ima prekomerna sekunda, muzička verzija *užičkog kola* je bazirana na durskoj dijattonici sa varijantnim sedmim stupnjem, koji se, zavisno od melodijskog toka, javlja u vidu snižene septime ili vođice. U ovom primeru su registrovane i alteracije prvog i četvrtog stupnja, koje se javljaju isključivo kao donje skretnice, čija funkcija ima

ornamentalni karakter, te neće biti predočene u vizuelizaciji ovog tonskog niza. Sledeći prikaz ilustruje pomenuto:



*Užičko kolo, notni primer 99*

Svođenje rezultata analize tonskih nizova srbijanskih igara ukazuje generalno na dve mogućnosti njihovog tonskog strukturisanja: upotrebu „durske“ lestvice čiji opseg, zavisno od karakteristika pojedinačnih melodija može biti različit i, sa druge strane, korišćenje diferentnih tonskih nizova, koji mogu biti bazirani na segmentima orijentalne lestvice ili dijatonske durske lestvice sa varijantnim sedmim stupnjem. Upravo raznorodnost pomenutih tonskih struktura ovog plesnog podžnara ukazuje na heterogenost kulturnih matrica koje su se preklapale u formiranju muzičke prakse srbijanskih varoši krajem XIX i početkom XX veka (Dević 1981: 334-335; Dević 1997: 218-220).

Kulturni uticaji koji su presudno uticali na uobličavanje tonskih struktura podžanra po dvoje parovnih plesova, kao i igara u trojkama su, takođe, raznorodni, ali ipak jednostavniji. Pored tonskih osnova identičnih onima koji su evidentirani u muzičkim numerama podžanra autohtonog banatskog kola, te se mogu smatrati integralnim delom seoske muzičke prakse, u nešto manjem broju slučajeva, registrovana je i upotreba bazične tonske strukture varoško-esnafskih, dakle, gradskih plesova. Upotrebnii tonski nizovi ovih numera mogu, stoga, biti dvojaki, bez obzira na instrumentarijum,<sup>156</sup> koji, ipak, može unekoliko uticati na upotrebnii ambitus.<sup>157</sup> Drugim rečima, u većem broju primera zabeležena je durska dijatonika sa varijantnim sedmim

---

<sup>156</sup> То су: гајде, тамбуре, хармоника, тамбурашки и мешовити ансамбли. Такође, битно је напоменути да код верзије плеса *фицко*, која је преузета од Данице и Љубице Јанковић, није назначен инструмент (пример 111), као и да је мелодија игре *мађарац* преузета од истих ауторки записана као вокална интерпретација (пример 111).

<sup>157</sup> На пример, у верзији игре *логовац* која је забележена од гајдаша Мирка Француског, не користи се хептакордални, већ хексакордални тонски низ.

stupnjem, a u manjem, durska lestvica različitog opsega. Karakteristike pojedinačnih tonova u oba pomenuta tonska niza u potpunosti odgovaraju onima koje su već obrazložene na prethodnim stranicama. Važno je, ipak, napomenuti, da upotreba alteracija u muzičkim numerama plesnog podžanra po dvoje i igara u trojkama nije zabeležena, osim, u pojedinim slučajevima, pojave hromatske infleksije naviše četvrtog stupnja (ton h1). Sledeći notni prikazi ilustruju tonske strukture plesova po dvoje i igara koje su se izvodile u trojkama:

Maђарац, пример 100 и 109  
 Фицко, примери 111,112,114

Maђарац, примери 102-108  
 Фицко, пример 112  
 Ердељанка, примери 118 и 119  
 Лођовац, пример 122

Maђарац, примери 101 и 110  
 Фицко, примери 113  
 Лођовац, пример 121

Tonski niz igara: *mađarac*,<sup>158</sup> *ficko*, *erdeljanka* i *logovac*

Фицко, пример 115  
 Като, ми Като, пример 123

Лидана, пример 117  
 Сиротица, пример 116

Tonski niz igara: *mađarac*, *ficko*, *Kato*, *mi kato*, *sirotica* i *lidana*

Sumiranje izloženih rezultata analize tonskih nizova banatske tradicionalne muzike za igru ukazuje na to da su njihovi pojavni oblici krucijalno uslovljeni plesnim

<sup>158</sup> У верзији игре *мађарац* коју је, под називом *српски мађарик* снимио Бела Барток, о којој је већ било речи, забележен је снижен хиперфиналис (пример 100).



žanrom, tačnije podžanrom,<sup>159</sup> a tek potom drugim, међусобно разнородним факторима, као што су мелодијске специфичности појединачних плесова, врста инструмента или, на пример, дијажрониска компонента, односно време Beleženja појединог плеса у току XX века. Другим речима, разноврсност употребних тонских низова, бареу у случају банатске музике за игру,<sup>160</sup> проистиће првенствено од различитих друштвено-семантичких одлика појединих плесних поджанрова. Непосредан закључак који из овога следи jeste да су тонске структуре банатске музике за игру првенствено контекстуално, односно, социјално условљене. С обзиром на то да нису уочене промене тонских низова у односу на различите периоде који су се сменјивали у културној историји Баната током прошлог столећа, треба их генерално сматрати постојаном структуралном компонентом музике за игру овог подручја.

#### 4. Изражајна средства у интерпретацији (орнаменти, динамика и артикулација)

Izlaganjem osnovnih karakteristika појединачних тонских низова, већ је указано на то да одређени тонови могу имати орнаменталну функцију. Употребни фондус могућих орнамената је, међутим много шири, а првенствено зависи од техничко-извођачких карактеристика појединих инструмената. О овој проблематици је већ било речи у етномузиколошкој литератури посвећеној инструменталној музичкој пракси Војводине,<sup>161</sup> те она овога пута неће бити поново излагана. Напоменимо само то да се украсни тонови у инструменталној музици за игру Срба у Банату могу јавити у различитим видовима, који су и уобичајени за инструменталну извођачку праксу. Забележени су: предудари, постудари

---

<sup>159</sup> Окретне игре, нажалост, због недостатка снимака нису уврштене у овај рад. Анализа тонских структура овог плесног поджанра, сигурна сам, покренула би интригантна питања о начинима инкорпорирања мелодике на пример, валцера или танга, у музички миље Баната.

<sup>160</sup> У другим традиционалним музичким праксама, као, на пример, у случају инструменталне праксе Заплања, у којој су, иако је забележена у другој половини XX века, очуване архаичне одлике инструменталног музичког израза, употребне тонске структуре нису биле жанровски условљене, већ су зависиле првенствено од врсте инструмента (Вукићевић-Закић 1993: 108-113).

<sup>161</sup> О карактеристикама орнаментисања гајдашких мелодија говорила је Данка Лајић-Михајловић (Лајић-Михајловић 2000: 104-105), на специфичности употребе појединих орнамената као посебним обележјима извођења војвођанских хармоникаша указала је Весна Ивков (Ivkov 2006: 123-127), док се могућностима различите функције украсних тонова у формирању мелодијског ткива тамбурашких инструмената исцрпно бавио Здравко Ранисављевић (Ранисављевић 2008: 94-104).

(retko), praltrileri (jednostruki i dvostruki) i mordenti. S obzirom na veoma brz tempo izvođenja, o čemu će više reći biti kasnije, koji uprkos velikoj izvođačkoj spretnosti mnogih svirača, limitira mogućnosti ornamentisanja glavnih melodijskih tokova, kombinacije ukrasa, u sakupljenim primerima, nisu registrovane.

Značajem koji različito artikulisanje pojedinih tonova može imati u zvučnom uobličavanju muzike za igru od strane vojvođanskih tamburaša, posebno se bavio Zdravko Ranisavljević (Ranisavljević 2008: 80-85), dok su se odlikama artikulacije melodijskih i pratećih deonica višeglasnih instrumenata gajdi i harmonike bavile Danka Lajić-Mihajlović i Vesna Ivkov (Lajić-Mihajlović 2000: 105; Ivkov: 105-106, 109, 111-112). Iako se mogu konstatovati različito zvučno artikulisani tonovi zavisno od tehničko-konstrukcionih odlika pojedinih instrumenata, kao i funkcije posmatrane deonice, može se reći da preovlađujući način artikulacije u muzici za igru banatskih Srba jeste *legato*. „Slivenost“ u načinu izvođenja je naročito uočljiva u melodijskim deonicama, što se može povezati sa brzim tempom ovih numera, koji ne dozvoljava bogatstvo artikulacionih postupaka. U tom smislu, retka pojava posebno akcentovanih tonova može se tumačiti individualnim izvođačko-interpretativnim manirom. Treba, ipak, napomenuti da je kod veštijih harmonikaša registrovana i mogućnost raznovrsnije artikulacije melodijskih deonica (na primer, primer 35).

Neposredna funkcija muzičke komponente banatskih plesova, koja je usmerena na „pratnju“ pokreta, usloвила je potrebu za ostvarivanjem jednoznačne komunikacije između svirača i igrača, odnosno njihovo sinhrono igračko i muzičko delovanje. Otuda je razumljivo da se intenzitet izvođenja ove muzike inicijalno namenjene igri može označiti kao *mf*.

## 5. Metroritmički obrasci

Zakonitosti strukturisanja osnovnih metroritmičkih obrazaca muzičke komponente banatskih tradicionalnih plesova je, takođe, potrebno posmatrati u kontekstu igračke namene ove muzike. U tom smislu, ispitivanje u kojoj meri su osnovni mehanizmi tvorenja specifičnih metroritmičkih formula muzike neodvojivi od metroritma

pokreta, čini se od krucijalne važnosti. Odgovori na ova pitanja biće ponuđeni u narednom poglavlju. Neophodan korak u odgonetanju načina metroritmičke usaglašenosti igre i muzike predstavlja usredsređenje na mehanizme metroritmičkog uobličavanja muzičke komponente svih sakupljenih primera. S obzirom na to da je analizirana muzika za igru po pravilu višeglasno interpretirana, potrebno je, takođe, razdvojiti metroritmičke obrasce melodijskih, od metroritmičkih obrazaca pratećih deonica.

Osnovne jedinice metroritmičkog modelovanja melodijskih deonica banatskih tradicionalnih igara se realizuju u okviru dvotaktnih celina, koje se najčešće varirano ponavljaju tvoreći metroritmičku osnovu određenog melodijskog dela. Dužine ovih delova zavise od zakonitosti formalnog uobličavanja određenih plesnih podžanrova, o čemu kasnije.

Osnovne jedinice metroritmičkog modelovanja, sasvim izuzetno, mogu se realizovati i u okviru jednotaktnih ili trotaktnih celina. U prvom slučaju, jednotaktna celina je evidentirana kao osnovna gradivna jedinica B dela verzije *velikog kola* u interpretaciji harmonikaša Marinka Popova (primer 14). Izložena jednotaktna metroritmička struktura se dva puta neizmenjeno ponavlja, da bi njen treći nastup bio neznatno ritmički variran korišćenjem četvrtine umesto dve osmine, čime se postigao efekat zaokruživanja četvorotaktne muzičke fraze. Da je korišćenje jednotaktnih metroritmičkih jedinica retko, dokazuje i činjenica da se već u sledećem, izmenjenom izlaganju B dela (označenom kao B<sub>1</sub>), javlja dvotakt, a ne jednotakt. Sledeći notni prikazi ilustruju izloženo:

The image displays two staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff shows a melodic phrase consisting of eighth and quarter notes. A box labeled 'B' is positioned above the final measure of this phrase. The second staff shows a similar melodic phrase, also in eighth and quarter notes, with the word 'accel.' written below the first measure. A box labeled 'B' is also positioned above the final measure of this phrase. The notation includes stems, beams, and note heads.

...



Veliko kolo, notni primer 14

Trotakt se, kao osnovna gradivna jedinica metroritmičkog strukturisanja pojavljuje jedino u A delu primera pod nazivom *pančevački mađarac* (primer 109). S obzirom na to da se trotaktno metroritmičko strukturisanje prvog dela obrasca koraka javlja i u igračkoj komponenti ovog primera (kinetogrami 64 i 65), ono se može tumačiti kao samosvojna odlika verzije *mađarca* koja je, verovatno prema lokalnom poreklu svog nastanka, imenovana kao *pančevački mađarac*. Napomenimo, ipak, da uprkos tome što su istraživale u gradu Pančevu i njegovoj okolini, ovu verziju *mađarca* nisu zabeležile sestre Janković. Sledeći prikaz ilustruje trotaktnu metroritmičku strukturu A dela muzičke komponente *pančevačkog mađarca*:



Pančevački mađarac, notni primer 109

Mogućnost različitog stepena variranja, koji utiče na bogatstvo i raznovrsnost metroritmičkih obrazaca, registrovna je u prvom redu zavisno od plesnog podžanra, ali sa, druge strane, i u odnosu na vrstu instrumenta. Najveća raznovrsnost, koja, pored uobičajenog fundusa ritmičkih figura, podrazumeva korišćenje tzv. nepravilnih tonskih grupa,<sup>162</sup> javlja se u gajdaškim primerima, potom numerama odsviranim na tamburama i violini, a u najmanjoj meri, zabeležena je u primerima odsviranim na harmonici. Potrebno

<sup>162</sup> Термин је преузет од Марка Тајчевића (Тајчевић 1981: 59-61).

je, ipak, napomenuti da je sagledavanje stepena variranja unekoliko otežano različitim pristupom zapisivača.<sup>163</sup>

Unutrašnja organizacija metroritmičkih obrazaca može biti veoma različita. Određene zakonitosti metroritmičkog ustrojstva pojedinih plesova se mogu uočiti na nivou njihove podžanrovske pripadnosti, ali je to, za razliku od tonskih struktura, daleko manje izraženo. Kao što je napomenuto, analizirani muzički primeri su imanentno određeni njihovom funkcijom igrачке pratnje, te se u oba plesna žanra uočava motoričnost muzičkog toka, ispoljena kroz zvučnu dominaciju četvrtinske pulsacije. Bitno je napomenuti, međutim, da stepen motoričnosti nije jednak u svim zabeleženim primerima, već je podžanrovski uslovljen, što će biti obrazloženo u narednim redovima.

Radi potpunijeg sagledavanja najviših paradigmatских zakonitosti u metroritmičkom strukturisanju banatske muzike за игру, корисно је предочити основне ритмичке figure koje se javljaju u velikoj većini zabeleženih primera, bez obzira na plesni žanr или коришћен инструмент.<sup>164</sup> One će бити изложене према својој заступљености у анализираним примерима.

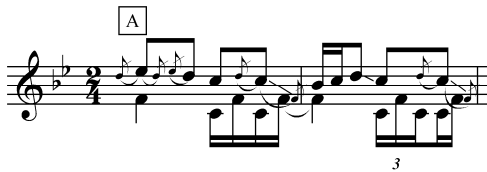
Ritmička figura četiri-osmine predstavlja najzastupljeniju ritmičku figuru koja se javlja u svim zabeleženim primerima. Може се јавити у првом или другом такту основне метrorитмичке celine која се, како је напоменуто, по правилу реализује у оквиру двотакта. Уколико се јавља на почетку двотакта, после нје следе различите фигурације најчешће краћих ритмиčkih вредности, што у одређеном броју примера може иницирати даље варијационе процесе. Уколико се јавља у другом такту, могу јој претходити исте или, ређе, краће ритмиčke вредности, чиме она поприма функцију својеврсног смиривања музичког тока. Могуће је и да се у првом такту јаве четвртине, али је то зabeleženo у daleko мањем

---

<sup>163</sup> Као што је познато, транскрипције Беле Бартока су веома минуциозне и самим тим обилују разноврсним ритмичким фигурама без обзира на врсту инструмента, те је у овим нумерама степен метrorитмичког варирања необично висок. Са друге стране, нотни примери сестра Јанковић садрже искључиво појединостављен приказ основне мелодијске линије. Такође, иако већина примера представља транскрипцију целокупног извођења или, барем, његовог већег дела, поједини нотни записи садрже само основне мелодијске делове.

<sup>164</sup> Потребно је напоменути да су поједине ритмичке figure које ће бити изложене типичне за музичке нумере дводелног метра, односно не јављају се у примерима троделне мере или онима изведеним у аксак ритму. Пошто ови примери представљају сасвим мали део целокупног музичког репертоара банатске музике за игру, анализа начина њиховог унутрашњег метrorитмичког структурисања, овога пута неће бити разматрана.

broju slučajeva. Sa druge strane, relativno česta je pojava dužih segmenata osminskih nizova, koji se često mogu tumačiti kao nizovi sačinjeni iz ponovljenih dvotaktnih celina. Sledeći notni primeri ilustruju izložene mogućnosti:



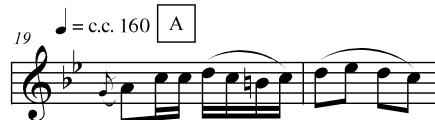
*Veliko kolo*, notni primer 3



*Đurđevica*, notni primer 92



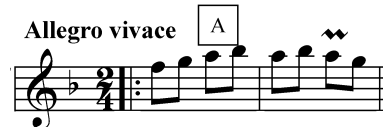
*Malo banatsko kolo*, notni primer 62



*Malo kolo*, notni primer 36



*Paorsko kolo*, notni primer 68



*Mađarac* notni primer 102



*Malo banatsko kolo*, notni primer 55

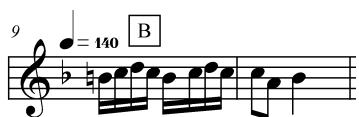
Ritmička figura četiri šesnaestine je, takođe, registrovana gotovo u svim muzičkim numerama banatske muzike za igru. Uz figuru četiri-osmine, predstavlja okosnicu ritmičkog strukturisanja, čija je funkcija usmerena na dinamizaciju muzičkog pokreta i pospešivanje fluidnosti muzičkog toka. Njeno pozicioniranje u okviru dvotakta može biti različito. U numerama autohtonog banatskog kola evidentirani su i duži šesnaestinski nizovi, karakteristični za uvode i prelaze u kojima dominira izrazita fragmentarnost. Sledeći notni prikazi ilustruju izloženo:



*Veliko kolo*, notni primer 1



*Malo kolo*, notni primer 35



*Majstorsko kolo*, notni primer 79



*Logovac*, notni primer 121



*Veliko kolo*, notni primer 7

U odnosu na sve posmatrane primere, može se govoriti o približno jednakoj zastupljenosti ritmičkih figura dve-šesnaestine-osmina i osmina-dve-šesnaestine, mada se u pojedinim numerama uočava dominacija jedne ili druge figure. Potrebno je, takođe, napomenuti da je u podžanru varoško-esnafskih plesova zabeležena isključivo figura osmina-dve-šesnaestine i to u samo dva primera, plesovima *krecavi ketuš* (primer 84) i

*Vidino kolo* (primer 85). Pozicioniranost ovih ritmičkih figura u okviru dvotakta može biti različita. Sledeći notni prikazi ilustruju pomenuto:



*Veliko kolo*, notni primer 4



*Banatsko kolo*, notni primer 48



*Kukunješte*, notni primer 94



*Mađarac*, notni primer 108

U odnosu na izložene ritmičke figure, pojava figure punktirana osmina-šesnaestina je prilično retka. Njena pozicioniranost u okviru dvotaktnih metroritmičkih celina može biti različita, ali nije evidentirana njena pojava na samom kraju dvotakta. Sledeći notni prikazi ilustruju mogućnosti pozicioniranja ove ritmičke figure:



*Veliko kolo*, notni primer 6



*Veliko kolo*, notni primer 22



*Vidino kolo*, notni primer 85



*Mađarac*, notni primer 106

Pojava ritmičke figure punktirana četvrtina-osmina (rede, punktirana četvrtina-dve šesnaestine) je nešto češća od ritmičke figure punktirana osmina-šesnaestina, samim tim što se ona javlja kao fiksni deo melodije *majstorko kolo*, ali i kao ritmička figuracija kojom mogu započeti kontrastni muzički delovi autohtonog banatskog kola (deo B ili deo C). Sledeći notni prikazi ilustruju pomenuto:





*Veliko kolo*, notni primer 20



*Malo banatsko kolo*, notni primer 56



*Majstorsko kolo*, notni primer 76

Pored pomenutih ritmičkih figura, latentnu četvrtinsku pulsaciju narušava i ne tako česta upotreba sinkopa, kao i pojava tzv. sinkopiranog ritma, koja nastaje produžavanjem poslednje ritmičke vrednosti u taktu, pri čemu prvi sledeći ton postaje „sinkopiran“, odnosno nosi ritmički akcenat. Važno je napomenuti da su sinkope zabeležene isključivo u primerima čije se poreklo vezuje za seosko okruženje Banata – onima iz žanra autohtonog banatskog kola i, u većoj meri, u plesovima po dvoje. Sinkope, sa druge strane, nisu zabeležene u varoško-esnafskim, niti u srbijanskim igrama, već je u njima evidentirana samo sporadična pojava „sinkopiranja“ ritmičkih vrednosti. Sledeći prikaz ilustruje moguću pojavu sinkopa:



*Veliko kolo*, notni primer 18



*Malo banatsko kolo*, notni primer 56



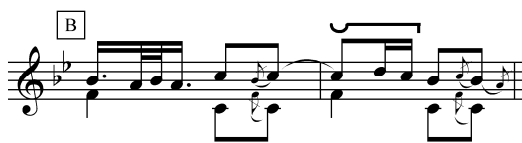
*Mađarac*, notni primer 105

*Lidana*, notni primer 117

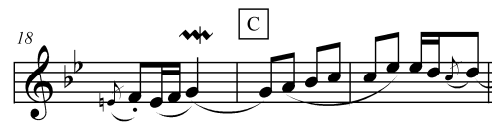
Produžavanje ritmičkih vrednosti, predstavlja uobičajen postupak ritmičkog variranja dvotaktnih celina muzike autohtonog banatskog kola, koji predstavlja specifičan dinamizujući faktor muzičkog toka. Sledeći prikaz ilustruje pomenuto:



*Valiko kolo*, notni primer 8



*Valiko kolo*, notni primer 3



*Valiko kolo*, notni primer 22

U drugim plesnim podžanrovima (varoško-esnafskim plesovima i plesovima po dvoje) „sinkopiranje“ ritmičkih vrednosti je zabeleženo u svega nekoliko primera. Sledeći prikaz ilustruje ove mogućnosti:



*Majstorsko kolo*, notni primer 76



*Majstorsko kolo*, notni primer 79



*Srpkinja*, notni primer 86



*Mađarac*, notni primer 108

Pojava ritmičke figure poznate pod nazivom „obrnuto punktirana“ je sasvim retka, čak i u minuciozno transkribovanim primerima koje je načinio Bela Bartok. U njima se, sa druge strane, uočava zastupljenost raznovrsnih nepravilnih tonskih grupa (triole, kvintole, sekstole, septole itd). Sledeći duži notni segmenti ilustruju pojedine mogućnosti realizovanja nepravilnih tonskih grupa:

Tempo giusto ♩ = 148

The musical score consists of six staves of music in 2/4 time, marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 148. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into sections A and B. Section A (measures 1-10) features a melodic line with various rhythmic patterns and fingerings (5, 7, 5). Section B (measures 11-23) features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes and fingerings (5, 7, 5, 7, 7, 7, 7, 7, 5). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals.

*Veliko kolo*, notni primer 5

*Srpski mađarik, notni primer 100*

Karakteristike uobličavanja metroritma pratećih deonica su prvenstveno uslovljene vrstom instrumenta, odnosno njegovom funkcijom u okviru ansambla. U vezi sa gajdama, Danka Lajić-Mihajlović konstatuje da uprkos činjenici da „među igrackim numerama postoji veća raznolikost oblikovanja pratećeg glasa, čak i u okviru jednog primera“ (Lajić-Mihajlović 2000: 109), u njima zvučno dominira „neprekidno (četvrtinsko) pulsiranje“, označavano od strane mađarskih etnomuzikologa i kao „gajdaški ritam“ (Isto: 103). Drugi glas troglasnih gajdi, prema istraživanjima ove autorke, najčešće se ispoljava u vidu ostinatnog kvartnog pokreta u četvrtinskim ili osminskim ritmičkim vrednostima (Isto: 109-112). Zvučni prostor ovog instrumenta dopunjuje kontinuirani bordun velike svirale čija je uloga usmerena na ostvarivanje „punoće ukupnog zvuka“ (Isto: 114). Sledeći prikazi ilustruju načine ispoljavanja prateće deonice male bordunske svirale gajdi:

Musical score for 'Veliko kolo, notni primer 1'. The score is written in a single system with four staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. Measure numbers 17, 21, 24, and 28 are indicated at the beginning of their respective staves. Section markers 'B' and 'C' are placed above the first and third staves respectively.

*Veliko kolo, notni primer 1*

Musical score for 'Seljančica, notni primer 88'. The score is written in a single system with five staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Tempo giusto' with a metronome marking of ♩ = 138 - acc. al fine - 144. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. Measure numbers 6, 11, 16, and 22 are indicated at the beginning of their respective staves. Section markers 'A', 'B', and 'Av' are placed above the first, second, and fourth staves respectively.

*Seljančica, notni primer 88*

Ono što razlikuje notne zapise dve vrlo srodne vrste tambura – samice i prima<sup>165</sup> – čija su izvođenja uvrštena u sakupljene primere, jeste to da su transkripcije samice višeglasne, odnosno pored melodijske sadrže i prateću, uglavnom akordsku deonicu, dok su izvođenja na primu jednoglasna.<sup>166</sup> Uobličavanje metroritma prateće deonice medodija odsviranih na samici se može ispoljavati kroz brzo repetiranje osnovnog akorda ostvareno kroz tremolo ili može biti raznovrsno strukturisano zavisno od trenutnog nadahnuća izvođača. Sledeći prikaz ilustruje obe mogućnosti:

*Tempo giusto* ♩ (= (124 - (acc. al fine) - 136)

*Srpkinja*, notni primer 86

<sup>165</sup> Осим различите konstrukcije korpusa (samica ima „trбушasto“ тело, док је корпус прима „плитак“), начин коришћења ових инструманата је, такође, био диферентан: самце су се користиле у соло извођењу, док се прим користио у оквиру ансамбала (Vukosavljev 1990: 6-15; Сабо 1998: 55-57; Brankov 2005: 12). Оба инструмента су, у прошлости, могла бити називана и другим именима као што су бисерница или дангубица, а данас је уз губљење праксе свирања соло тамбуре и преовладавање ансамбалског и оркестарског извођења, преовладао термин прим.

<sup>166</sup> Треба имати у виду да је термин „самца“ у примерима које је снимио Бела Барток коришћен ради прецизнијег одређења не само врсте инструмента, већ и начина његове употребе. Према Бартоковим снимцима, извођач Милан Марковић из Темешмоноштора је приликом најављивања нумера користио општи термин „тамбура“. Инструменти који су у овом раду означени изразом „прим“ су, са друге стране, на исти начин именовани и од извођача.

Funkcija pojedinih instrumenata u tamburaškim ansamblima i melodijsko-sazvučne osobenosti tamburaških izvođenja igračkih numera, već su bile predmet značajnijih etnomuzikoloških opservacija (Ranisavljević 2008: 78). Ovoga puta pomenimo to da su načini metroritmičkog strukturisanja pratećih deonica unekoliko raznovrsni zavisno od uloga pojedinih instrumenata (Isto: 71), ali da u njima dominira pulsacija osminskih (čela) ili četvrtinskih nizova (tamburaški basovi), kao i pojava tzv. es-tam ritma (kontra), koji se ispoljava kroz smenjivanje pauza i tonova u osminskim trajanjima. Realizacija deonica basa i kontre, ostvarena kroz kontinuirano jednotaktno smenjivanje tonične i dominantne funkcije kroz izohrone osminske i četvrtinske nizove, prema rečima Zdravka Ranisavljevića, „ukazuje na suštinsku ritmičku funkcionalnost ovog pratećeg sistema“ (Isto: 74). Sledeći notni prikazi ilustruju tipične načine metroritmičkog strukturisanja pratećih deonica u izvođenjima tamburaških, odnosno mešovityh ansambala:

The musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with a tempo marking of  $\bullet = 120$  and a box containing the letter 'A'. The middle staff is for the harmonica, with a series of 'F' notes and rests. The bottom staff is for the contra/bass, also with a series of 'F' notes and rests. The tempo marking 'sempre simile' appears at the end of both the harmonica and contra/bass staves.

*Veliko kolo*, notni primer 10

The musical score is for a piece titled "Majstorsko kolo". It is written in 2/4 time and features four staves. The top staff is for the Grand Piano (A), with a tempo marking of 120. The second staff is for the Prima Harmonica (prim). The third staff is for the Alto Harmonica (8va cello), with chord symbols F, C, and F indicated. The bottom staff is for the Contra Bass (kontra bas). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "accel." and "prim".

*Majstorsko kolo, notni primer 79*

Prema istraživanjima Vesne Ivkov, prateća deonica svih harmonikaških interpretacija, ne samo igračkih numera, ima „pored harmonske, veoma izraženu ritmičku funkciju“ (Ivkov 2006: 107). Upotreba „basa“ na harmonici zavisi od vrste instrumenta,<sup>167</sup> a može se ostvarivati u nekoliko zvučnih i metroritmičkih vidova (Isto: 107-113). U zabeleženim primerima banatske muzike za igru prateća deonica harmonikaških interpretacija se gotovo po pravilu ostvaruje kroz kontinuirane osminske nizove, čiji sadržaj čini naizmeničan nastup solo i akordskog basa, s tim da se na završetku melodijskih celina, u funkciji zaokruženja muzičkog toka, može javiti njihovo istovremeno izvođenje. Sledeći prikazi ilustruju pomenuto:

<sup>167</sup> То могу бити хроматске или дијатонске хармонике (Ivkov 2006: 25).



The image shows a musical score for 'Malo kolo, notni primer 38'. It consists of two systems of music. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 192. It features a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is marked with a box 'A'. The bass line consists of a steady accompaniment of eighth notes. The second system starts at measure 7 and is marked with a box 'B'. It continues the melody and accompaniment.

*Malo kolo, notni primer 38*

The image shows a musical score for 'Logovac, notni primer 122'. It consists of two systems of music. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 96. It features a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is marked with a box 'A' and includes triplets and first/second endings. The bass line consists of a steady accompaniment of eighth notes. The second system starts at measure 6 and is marked with a box 'B'. It continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line and the marking 'O.F.'.

*Logovac, notni primer 122*

Pre razmatranja specifičnosti metroritmičkog uobličavanja muzike pojedinih plesnih podžanrova, ponovo ukažimo na najopštije paradigmatске pravilnosti metroritmičkog ustrojstva melodijskih i pratećih deonica svih zabeleženih primera, bez obzira na njihovu podžanrovsku klasifikaciju ili vrstu instrumenta. U melodijskim deonicama je evidentna dominacija dvotaktnih metroritmičkih celina. Neobična heterogenost njihovih pojava oblika zavisi od kombinacija registrovanih ritmičkih figura. Uprkos izrazito heterogenim oblicima pojavnosti dvotaktnih metroritmičkih celina, u ukupnom zvučnom manifestovanju ovih muzičkih numera preovlađuje izohrona osminska matrica, koja, pored latentnog prisustva u melodijskim deonicama, uz četvrtinske nizove, predstavlja i najčešći metroritmički sadržaj pratećih deonica.

Najopštije tipsko obeležje metroritmičkog oblikovanja svih primera autohtonog banatskog kola (osim primera *ore*) jeste mogućnost neprestanih procesa variranja metroritmičkih obrazaca melodijskih deonica tokom igranja. Uprkos neobičnoj heterogenosti različitih ritmičkih figura, čija raznovrsnost zavisi od tehničkih mogućnosti korišćenih instrumenata, kao i sposobnosti i nadahnuća svirača, osnovna metroritmička odlika muzike autohtonog banatskog kola jeste zvučna dominacija osmingske pulsacije. Motoričnost, odnosno konvergentnost<sup>168</sup> muzičkog toka je zabeležena kao upečatljiva osobina svih zabeleženih primera ovog plesnog podžanra.

Osim na horizontalnom planu, ostvarivanje neprekidne fluidnosti muzičkog toka ostvaruje se i kroz izrazitu metroritmičku komplementarnost melodijskih i pratećih deonica. Utisak konvergentnog muzičkog kretanja je naročito izražen tokom dugih uvodnih ili prelaznih odseka čiji sadržaj predstavljaju izoritmički nizovi osminskih ili šesnaestinskih figuracija i čija pojava ne zavisi od korišćenog instrumenta, već upravo predstavlja odliku muzičko-formalnog uobličavanja ovog plesnog podžanra. Drugim rečima, uvodni i prelazni odseci, kako će naredni redovi pokazati, nisu registrovani u muzičkim numerama drugih plesnih podžanrova. Sledeći prikazi ilustruju tipične načine metroritmičkog strukturisanja uvodnih i prelaznih odseka autohtonog banatskog kola, u prvom slučaju u harmonikaškoj interpretaciji, a u drugom, gajdaškoj:

---

<sup>168</sup> Термин „конвергентна пулсација“ је преузет од румунског теоретичара Андреја Погориловског (Andrei Pogorilowski) који музичку пулсацију дели на: 1. линеарну, односно уједначену, 2. конвергентну (она која „стреми напред“), и 3. дивергентну (она која „вуче у назад“) (Pogorilowski 1994: 138). Комплексно теоретско тумачење музичке пулсације Андреја Погориловског, које аутор инаугурише термином „зексиллогија“ (zeuxilogy), подразумева разматрање онтолошких и функционалних димензија овог музичког параметра (Исто: 125-133). Без претензија примене сложене теоретске поставке Погориловског, од румунског научника је преузета само почетна дистинкција типова пулсације.

*Banatsko kolo, notni primer 52*

*Malo banatsko kolo, notni primer 56*

Kao karakteristika metroritmičkog strukturisanja muzike autohtonih banatskih kola se, takođe, može označiti i uočena zakonitost na nivou kontrastnog metroritmičkog uobličavanja različitih muzičkih celina. Na primer, ako u osnovnim muzičkim delovima označenim slovom A, dominira kombinacija osminskih i šesnaestinskih figuracija, kontrastni delovi označeni slovom B ili slovom C mogu započeti četvrtinskim pokretom (niz od dve četvrtine) ili ritmičkom figurom četvrtina s tačkom-osmina, što izaziva

svojevrсно usporenje muzičkog toka. Bitno je napomenuti da se pomenuto „usporenje“ uvek javlja samo u melodijskim deonicama i da nije podržano metroritmičkim uobličavanjem pratećih glasova, te se ukupni zvučni utisak neprekidnog muzičkog kretanja time ne narušava. Sledeći prikazi ilustruju izloženo:

Musical score for Deo A. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melodic line consists of eighth notes and quarter notes, with a box labeled 'A' above the first measure. The bass line consists of quarter notes and half notes, with a box labeled 'F' above the first measure and 'C' above the second measure. The tempo marking 'sempre simile' is present below the bass line.

Deo A

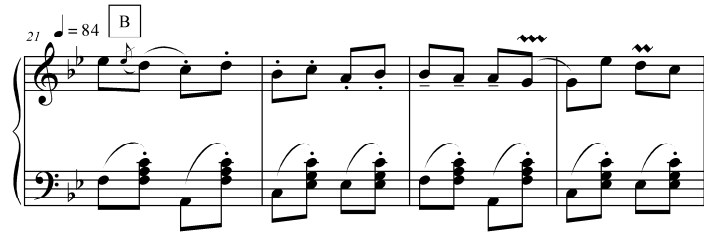
Musical score for Deo B. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melodic line consists of eighth notes and quarter notes, with a box labeled 'B' above the first measure. The bass line consists of quarter notes and half notes, with a box labeled 'F' above the first measure, 'B' above the second measure, and 'sempre simile' below the first measure. The tempo marking 'sempre simile' is present below the bass line.

Deo B

*Valiko kolo*, notni primer 8

Musical score for Deo A. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melodic line consists of eighth notes and quarter notes, with a box labeled 'A' above the first measure. The bass line consists of quarter notes and half notes, with a box labeled '3' above the third measure and 'accel.' below the fourth measure.

Deo A



Deo B

*Malo banatsko kolo*, notni primer 59

U celokupnom fundusu sakupljenih primera, procesi variranja osnovnih metroritmičkih celina melodijskih deonica su, kao što je napomenuto, najizrazitiji u muzičkim numerama autohtonog banatskog kola. Relativno zastupljen konstrukcioni princip metroritmičkog oblikovanja, pored variranog ponavljanja dvotakta, u ovom plesnom podžanru predstavlja njegovo deljenje, te, potom, varirano ili doslovno ponavljanje jednotaktne metroritmičke celine. Sledeći prikazi ilustruju ovu mogućnost:



*Valiko kolo*, notni primer 8



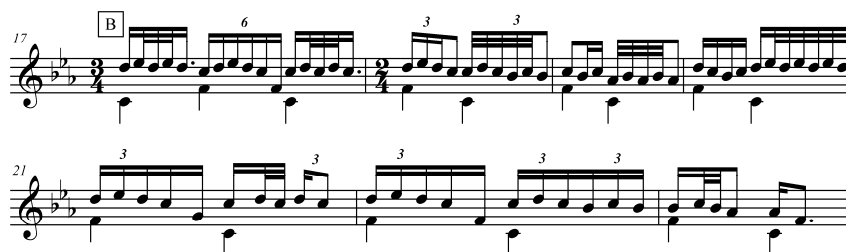
*Malo kolo*, notni primer 38

U odnosu na organizaciju unutrašnjeg sadržaja bazičnih metroritmičkih celina ovog plesnog podžanra, one se mogu podeliti na „zatvorene“ i „otvorene“.<sup>169</sup> Zatvorene metroritmičke celine su one u kojima se u drugom taktu javljaju duže vrednosti u odnosu na prvi takt, što izaziva izvesno usporenje muzičkog toka na melodijskom nivou, odnosno svojevrsno ritmičko „zatvaranje“ izložene muzičke misli. Efekat „zatvorenosti“ ovih celina uzrokuje to da dalji postupak njihovog metroritmičkog variranja najčešće zahvata samo prvi takt. Sledeći prikaz ilustruje variranje „zatvorenih“ metroritmičkih celina:



*Gajdaško kolo*, notni primer 28

Međutim, u muzičkim numerama ovog plesnog podžanra daleko je češća pojava „otvorenih“ metroritmičkih dvotaktnih celina. U njima se u drugom taktu javljaju iste ili kraće ritmičke vrednosti u odnosu na prvi takt, što izaziva efekat „otvorenosti“, jer po pravilu inicira dalje varijacione procese. Posledica ovog, svakako, dinamizujućeg postupka jeste nizanje heterogenih metroritmičkih dvotaktnih celina. Sledeći prikazi ilustruju pomenuto:



*Valiko kolo*, notni primer 1

<sup>169</sup> Ova podela je preuzeta od Zdravka Ranisavljevića (Ranisavljević 2008: 53-57).

The musical score is for a piano accompaniment of a traditional dance. It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) is labeled 'A'. The second system (measures 7-13) is labeled 'B' and includes a triplet of eighth notes in measure 10. The third system (measures 14-20) is labeled 'Av' and includes an 'accel.' marking in measure 15. The piano part consists of chords and rhythmic patterns in the bass line.

*Veliko kolo, notni primer 24*

Iako se kao osnovna gradivna jedinica varoško-esnafskih plesova može označiti dvotakt, specifičnost metroritmičkog uobličavanja ovog plesnog podžanra predstavlja povezivanje dva dvotakta u četvorotaktnu celinu, čija samosvojnost biva posebno istaknuta postupkom ritmičkog omeđavanja kroz korišćenje dužih vrednosti (polovina) ili niza od dve četvrtine. Unutar četvorotakta mogu se javiti i „otvoreni“ i „zatvoreni“ dvotakti. Sledeći prikaz ilustruje napomenuto:

The musical score is for a piano accompaniment of a traditional dance. It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked as quarter note = 160. The score is labeled 'A'. The piano part consists of chords and rhythmic patterns in the bass line, including some triplets and slurs.



*Majstorsko kolo, primer 78*

Za razliku od autohtonog banatskog kola, osnovna odlika muzike varoško-esnafskih plesova jeste generalno odsustvo značajnijih varijacionih procesa. Bez obzira na izmene osnovnih metroritmičkih obrazaca melodijskih deonica, njihova bazična unutrašnja struktura najčešće ostaje lako prepoznatljiva, bliska referentnom uzorku.

Pomenute zakonitosti metroritmičkog uobličavanja muzičke komponente varoško-esnafskih plesova su uočene u manjoj ili većoj meri i u drugim plesnim podžanrovima. Za razliku od srbijanskih kola, u kojima su registrovane tek sporadično, četvorotaktne metroritmičke celine predstavljaju češći način metroritmičkog strukturisanja podžanra po dvoje. Sledeći prikazi ilustruju pojavu četvorotaktnih celina u muzičkim numerama ovog plesnog podžanra:



*Srpski mađarik, notni primer 100*



The image shows a musical score for 'Vračevgajski mađarac'. It consists of two systems of music. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 160 and a section marker 'A'. The music is in 3/4 time and features a melody with many slurs and accents. The second system starts with a section marker 'B' and includes first and second endings, marked '1' and '2', followed by 'O.F.' (Original Form). The bass line provides a steady accompaniment.

*Vračevgajski mađarac*, notni primer 110

Odsustvo značajnijih varijacionih procesa, kao i isticanje samosvojnosti četvorotaktnih metroritmičkih celina korišćenjem dužih notnih vrednosti na njihovom kraju, što, svakako, uzrokuje utisak svojevrsnog usporavanja melodijskog toka, utiče na to da je u ovim plesnim podžanrovima, a naročito u varoško-esnafskim igrama, utisak motoričnosti i fluentnosti melodijskih deonica znatno smanjen. U ovim plesnim podžanrovima, funkciju obezbeđenja kontinuiranog ritmičkog protoka neophodnog igračima, preuzimaju prateće deonice. Sledeći prikaz neposredno ilustruje napomenuto:

The image shows a musical score for 'Sirotica'. It consists of a single system of music. The tempo marking is quarter note = 120. The music is in 3/4 time and features a melody with many slurs and accents. The bass line provides a steady accompaniment. The score includes a section marker 'A' and 'O.F.' (Original Form). The instruction 'non legato' is written below the bass line.

*Sirotica*, notni primer 116

Bez obzira na izložene specifičnosti metroritmičkog strukturisanja muzičke komponente pojedinih plesnih podžanrova, neophodno je ponovo istaći da je ovaj muzički parametar suštastveno uslovljen osnovnom namenom analizirane muzike, koja je usmerena na obezbeđenje neprekidne metroritmičke potpore pratećoj igri. U tom smislu,

posebnosti u uobličavanju metroritmičke strukture pojedinih plesnih podžanrova treba posmatrati kao konstitutivni segment njihovih raznorodnih stilsko-melodijskih obeležja.

## 6. Tempo i agogika

Brzina izvođenja svih zabeleženih primera banatske tradicionalne muzike za igru, može se generalno okarakterisati kao prilično velika. Izvesne razlike u tempu se, međutim, mogu uočiti na nivou podžanrova, kao i, donekle, u odnosu na vreme beleženja pojedinih numera.

Metronomske vrednosti osnovnih jedinica brojanja muzike autohtonog banatskog kola (četvrtine), u najvećem broju primera se kreću u rasponu od 120-160. Iako je u većini primera ovog podžanra tokom čitavog izvođenja zabeležen ujednačen tempo, u mnogim verzijama *velikog kola* i *malog (banatskog) kola*, ali ne u primerima *paorskog kola* i *retkog kola*, niti u igri *ore*, registrovana je mogućnost ubrzavanja početnog tempa. Od ukupno dvadesetsedam numera *velikog kola* povećanje brzine izvođenja je evidentirano u devet primera, prvenstveno onima koji su izvedeni na harmonici i koji su snimljeni krajem XX veka. U okviru muzičkih numera *malog (banatskog) kola* povećanja brzine sviranja su nešto češća: od tridesetri primera, zabeležena su u njih sedamnaest. Javljaju se, takođe, prvenstveno u harmonikaškim interpretacijama koje su zabeležene u poslednjih nekoliko decenija. Mada se može tumačiti kao posledica preovlađujućih izvođačkih tendencija u savremenoj vojvođanskoj muzici među kojima dominira potreba za iskazivanjem virtuozyteta kroz izrazito brza tempa (Fracile 1993: 130; Fracile 2001: 102; Ranisavljević 2008: 79), važno je napomenuti da je povećanje brzine izvođenja registrovano i u nekoliko primera koje je snimio Bela Bartok pre gotovo stotinu godina: pored primera *velikog kola* i *malog kola* odsviranih na violini (primeri 26 i 41), povećanje tempa tokom izvođenja je prisutno i u numeru *banatsko kolo*, koja je izvedena na gajdama (primer 46). Različiti instrumenti, kao i različito vreme beleženja muzičkih numera autohtonog banatskog kola u kojima je prisutno povećanje brzine sviranja, otežavaju donošenje preciznijih odgovora koji bi objasnili ovu pojavu. Možda će uporedna analiza

игре и музике iznedritи logična tumačenja ubrzanja tempa u tradicionalnim plesovima *veliko kolo* i *malo (banatsko) kolo*, ali o tome u sledećem poglavlju.

Pravilnosti u realizaciji ubrzanja tempa se ogledaju u tome da se ono, u najvećem broju slučajeva, javlja na početku izvođenja (u okviru uvodnih odseka ili u okviru izlaganja prvog i drugog, eventualno trećeg muzičkog dela), da bi se potom tempo ustalio, što se poštuje do kraja interpretacije. Početna metronomska vrednost kreće se uglavnom oko 120 metronomskih jedinica, da bi, potom, sledilo ubrzanje do, najčešće, 160 metronomskih jedinica. Primeri u kojima je registrovana izrazito velika brzina sviranja veća od 160, ipak, predstavljaju retkost.<sup>170</sup> Sa druge strane, u svega nekoliko primera je evidentirano konstantno povećanje brzine izvođenja od početka do kraja interpretacije (primeri 25, 34, 41, 44 i 46).

U muzičkim numerama varoško-esnafskih i srbijanskih igara ubrzanje tempa je registrovano samo u primerima koje je zabeležio Bela Bartok: u igri *Srpkinja* odsviranoj na samici (primer 80), verzijama igre *seljančica* odsviranih na gajdama i samici (primeri 88 i 89) i igri *đurđevka* interpretiranoj, takođe, na samici (primer 91). Važno je, ipak, napomenuti da ova ubrzanja nisu izrazita, već se kreću u rasponu od desetak metronomskih vrednosti između početnog i krajnjeg tempa, pri čemu krajnja metronomska vrednost biva ostvarena na završetku izvođenja. S obzirom na već brz početni tempo i njegovo sasvim postepeno ubrzavanje, pomenute agogičke promene pojedinih varoško-esnafskih i srbijanskih igara, koje su zabeležene početkom XX veka, nisu naročito istaknute u njihovom zvučnom percipiranju.

Uobičajena brzina izvođenja muzike varoško-esnafskih i srbijanskih plesova je velika, ali ipak manja od one tipične za autohtona banatska kola – kreće se oko 120 metronomskih jedinica. Plesovi po dvoje i oni u trojkama izvode se, takođe, brzo, ali ne prebrzo i, opet, znatno sporije od autohtonih banatskih kola. Uobičajene vrednosti kreću se oko 110 metronomskih jedinica. U muzičkim numerama ovog plesnog podžanra, ubrzanja tempa nisu evidentirana.

---

<sup>170</sup> У два примера метрономске вредности достижу и бројку двестачетрдесет (примери 40 и 60). Чак и у једном од примера које је транскрибовао Бела Барток је, такође, забележена метрономска вредност већа од двеста (пример 41).

## 7. Melodijsko oblikovanje i intonacioni modeli

Analiza strukturalnih parametara muzičke komponente tradicionalnih plesova Srba u Banatu, olakšala je sagledavanje i definisanje njihovih tipskih obeležja. Međutim, s obzirom na izrazitu heterogenost zabeleženih melodija, ne samo u okviru jednog plesnog podžanra, već i u odnosu na pojedinačne plesove, pitanja identifikacije, pamćenja i prenošenja pojedinačnih melodija ostala su, ipak, nerazjašnjena. Posle višegodišnjih bezuspešnih pokušaja tipologizacije melodijskog fundusa banatske muzike za igru, naročito autohtonih banatskih kola, tek je teorijski koncept intonacionih modela omogućio sagledavanje zakonitosti melodijskog oblikovanja pojedinih plesnih podžanrova i otvorio put za suštinsko razumevanje načina strukturisanja i procesuiranja tradicionalne muzike za igru Srba u Banatu (Rakočević 2008: 93-116). Iako intonacioni modeli sumiraju dominantne odlike melodijskog kretanja, te odražavaju i, upotrebimo često korišćenu, ali sistemski nedovoljno utemeljenu formulaciju deskriptivne prirode – „tipove melodike“,<sup>171</sup> ne treba zaboraviti da oni predstavljaju apstraktne, ali jasno definisane invarijantne stukture koje se otelotvoravaju kroz singularna melodijska rešenja.

Bez obzira na različito oblikovanje muzičkih celina, koje zavisi od vrste korišćenih instrumenata i njima svojstvenog tipa muzičkog iskaza, pravilnost u načinima melodijskog oblikovanja svih plesova autohtonog banatskog kola (osim obrednog plesa *ore*) podrazumeva korišćenje nekoliko intonacionih modela. Ne samo njihovo prisustvo, već i identičan način njihovog zvučnog realizovanja, registrovani su u svim primerima *velikog kola, gajdaškog kola, malog (banatskog kola), paorskog kola i retkog kola*. Drugim rečima, principi melodijskog oblikovanja zasnovani na varijantnom zvučnom otelotvoravanju ukupno četiri intonaciona modela predstavljaju fundamentalnu identifikacionu odliku muzičkog strukturisanja ovog plesnog podžanra. To dalje znači da su načini realizovanja muzičkih struktura identični i da, uprkos izrazitoj varijantnosti na

---

<sup>171</sup> Концепт типова мелодијског обликовања, који у најширем смислу подразумева осцилаторну, таласасту и степенасту мелодику, преузет је од немачког етномузиколога Фрица Бозеа (Boze 1989: 62-67, 80-83). У етномузиколошким написима посвећеним војвођанској музици овај концепт у тумачењу начина уобличавања мелодијских линија инструменталне музике примењују Данка Лајић-Михајловић (Лајић-Михајловић 2000: 96-103) и Здравко Ранисављевић (Ранисављевић (2008: 70).

sintagmatskom (pojedinačno izvođenje), ali i paradigmatskom (pojedinačan ples) planu, suštinske razlike između meloritmičkih konkretizacija svih pomenutih autohtonih banatskih kola, ne postoje. Iako je ovaj zaključak izveden na osnovu analitičko-teorijskog promišljanja notnih zapisa, važno je istaći da razlike u zvučnim realizacijama ovih plesova, a samim tim i u njihovom zvučnom percipiranju, takođe, nisu evidentirane. Ni sami svirači, kao ni igrači (dakle, oni koji zvučno percipiraju pomenute plesove), ne mogu objasniti po kojim muzičkim karakteristikama se razlikuju, na primer, *veliko kolo* i *malo kolo* ili *malo kolo* i *paorsko kolo*. Stoga, diferentnost pomenutih plesova autohtonog banatskog kola, koja je uzrokovala njihovo različito imenovanje, nije muzičkog, već vanmuzičkog porekla.

U okviru prethodnog poglavlja je već istaknuto da je uzrok diferencijiranja igračke komponente plesova *veliko kolo* i *malo kolo* početkom XX veka, najverovatnije generacijska podvojenost igrača koji su ih izvodili: *malo kolo* su plesali mlađi, a *veliko kolo* stariji igrači. Da li su se pre naznačenog vremenskog perioda ova dva plesa jasno razlikovala i po diferentnim igračkim strukturama, kao i specifičnostima melodijskog oblikovanja, danas ne možemo znati.

Pojava kola pod nazivom *gajdaško*, može se objasniti potrebom izvođača (prvenstveno harmonikaša<sup>172</sup>) da prilikom izvođenja muzike autohtonog banatskog kola zvučno imitiraju gajde.<sup>173</sup> Iako za to nemamo odgovarajući dokaz, može se pretpostaviti da je naziv *gajdaško kolo* počeo da se upotrebljava uporedo sa nestajanjem gajdi iz tradicionalne muzičke prakse, tačnije, tokom druge polovine XX veka. Ovoj pretpostavci ide u prilog činjenica da je termin *gajdaško kolo* zabeležen samo tokom terenskih istraživanja sprovedenih krajem stoleća, a da ga prethodni istraživači banatske plesne prakse nisu registrovali. Prema terenskim istraživanjima termin *gajdaško kolo* se vezuje prvenstveno za muzičke numere. Zato se čini logičnim da je u vremenskom periodu većem od deset godina, koliko su trajala istraživanja, snimljen samo jedan primer igre pod ovim nazivom (kinetogram 23).

---

<sup>172</sup> Сви забележени примери *гајдашког кола* интерпретирани су на хармоници (примери 28-30).

<sup>173</sup> Анализом структуралних, формалних и извођачких манифестација подражавања гајдашке свирке на различитим инструментима на простору Србије, у већој мери се бавила Весна Бајић (Бајић 2004б).

*Paorsko kolo* je ples koji su Danica i Ljubica Janković zabeležile sredinom XX veka. Iako je, trideset decenija docnije, zabeležen i od Dobrivoja Putnika, indikativnim se čini podatak da ovaj ples ne spominju ni Bela Bartok, ni Laslo Felfeldi. Bitno je napomenuti da Dobrivoje Putnik pominje da se *paorsko kolo* moglo imenovati i terminom *gajdaško kolo*, jer se „izvodilo uz pratnju gajdi“ (Putnik 1991: 26). U okviru terenskih istraživanja pomeni *paorskog kola*, kao i demonstracija izvođenja njegovog obrasca koraka, zabeleženi su samo od Dobrivoja Putnika i nekolicine kazivača, dugogodišnjih članova kulturno-umetničkog društava „Gusle“ iz Kikinde. Može se pretpostaviti, stoga, da je *paorsko kolo* zabeleženo tokom terenskih istraživanja preuzeto iz prakse kulturno-umetničkih društava. Suštinska identifikaciona odrednica svih registrovanih primera *paorskog kola* nije sadržana u njihovoj meloritmičkoj, odnosno muzičkoj komponenti, već u specifičnom strukturisanju igračkog obrasca, tačnije u putanji kretanja, koja se odvija pretežno u mestu. Termin *paorsko kolo* se, činom neposredne asocijacije, može vezati za društveno-socijalno određenje izvođača koji su tokom prve polovine XX veka izvodili ovaj ples – paore.

Iako je u prethodnom poglavlju ukazano na pojedine strukturalne osobenosti igračke komponente *retkog kola*, muzička komponenta ovog plesa se, takođe, ne može diferencirati od ostalih muzičkih numera autohtonog banatskog kola. Razloge za pojavu specifičnog termina, koji je, napomenimo, usko lokalnog porekla,<sup>174</sup> teško je tražiti u strukturalnim odlikama igre (kolo se naziva „retkim“, a izvodi se sitnim koracima u mestu). Možda će buduća istraživanja ponuditi odgovore na ova nerazjašnjena pitanja.

Pre razmatranja intonacionih modela, napomenimo još i to da paradigmatSKU pravilnost u načinima melodijskog oblikovanja muzičkih numera autohtonog banatskog kola predstavlja apsolutna dominacija postupnog melodijskog kretanja. Ono, naravno, može biti prekinuto melodijskim skokovima u intervalu kvarte, kvinte, sekste, pa čak i, sasvim retko, septime. Ovi skokovi, ipak, ne narušavaju dominaciju sekundnog pokreta. Njihova funkcija je prvenstveno usmerena na potvrđivanje latentnog tonaliteta, te se,

---

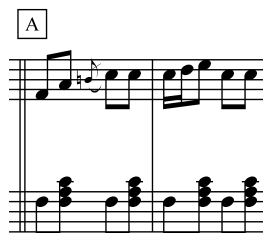
<sup>174</sup> Плес је забележен искључиво у селу Врачев Гај.

logično, javljaju prvenstveno u primerima izvedenim na harmonici ili u numerama interpretiranim od strane tamburaških ili mešovityh ansambala.<sup>175</sup>

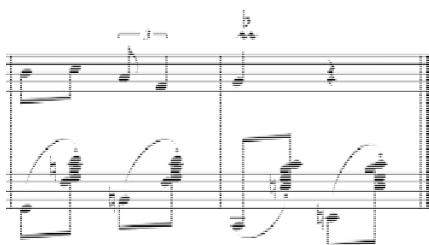
Pored navedenih intervala, može se, takođe, javiti i interval terce, ali se on, u kontekstu dominacije sekundnog pokreta, utapa u postupno melodijsko kretanje.<sup>176</sup> Pored korišćenja u toku kontinuiranog postupnog melodijskog pokreta, interval terce se može javiti i u okviru razloženog durskog trozvuka. Durski trozvuk je registrovan isključivo na počecima ili završecima melodijskih delova, čime se prevlađujuće sekundno melodijsko kretanje okružuje i time, zapravo, tonalno centralizuje. Sledeći notni primeri ilustruju pojavu durskog trozvuka:



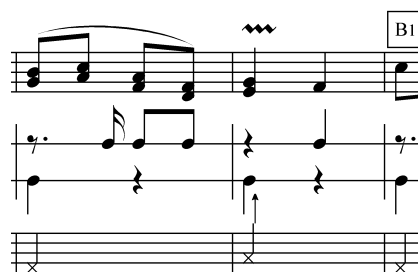
*Veliko kolo*, notni primer 16



*Veliko kolo*, notni primer 20



*Banatsko kolo*, notni primer 49



*Retko kolo*, notni primer 70

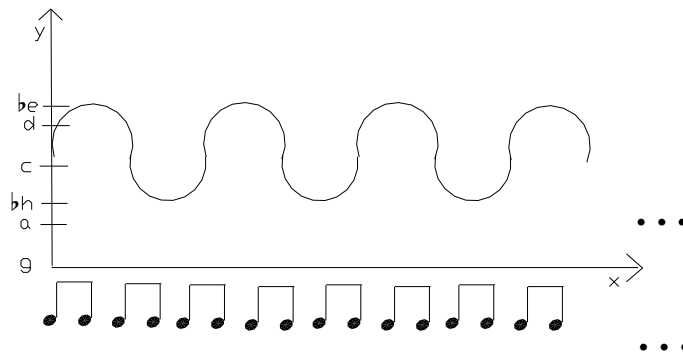
Kao što je napomenuto, bazični principi melodijskog oblikovanja *velikog kola*, *malog (banatskog) kola*, *paorskog kola* i *retkog kola*, zasnovani su na varijantnom zvučnom otelotvoravanju ukupno četiri intonaciona modela. Radi preglednijeg izlaganja, intonacioni modeli će biti označeni kao Prvi, Drugi, Treći i Četvrti intonacioni model.

<sup>175</sup> Овом проблематиком се у већој мери бавио Здравко Ранисављевић (Ранисављевић 2008: 66-69).

<sup>176</sup> До сличног закључка дошао је и Здравко Ранисављевић (Ранисављевић 2008: 66).

Bitno je napomenuti i to da numerička oznaka intonacionih modela koja je korišćena u njihovom imenovanju može, ali i ne mora biti analogna abecednom redosledu označavanja delova u konkretnim varijantama, a njihov broj, takođe, ne mora odgovarati broju kontrastnih muzičkih celina, pri čemu ne treba izgubiti iz vida da su različite slovne i numeričke oznake delova posledica analitičareve subjektivne procene stepena kontrasta između njih.

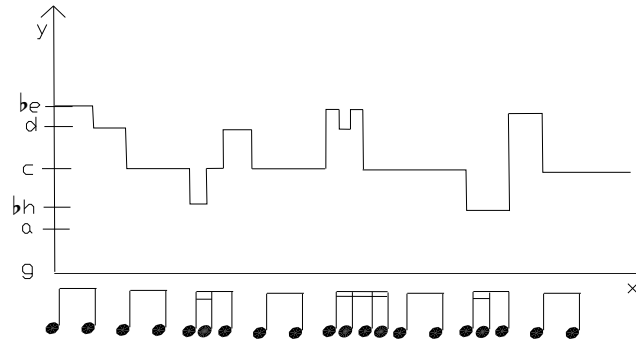
Sušтина Prvog intonacionog modela jeste oscilatoran pokret sa mogućim postupnim kadencijalnim spuštanjem prema finalnom tonu (g1) i repetitivna unutrašnja struktura bazirana na variranju početnog motiva (najčešće dvotakta). Osa oscilacije je dominantno postavljena na peti ton tonskog niza (c2), ređe na šesti ton (d2), a izuzetno i na treći (a1) i/ili četvrti (b1) ton tonskog niza. Smer oscilatornog kretanja je takođe varijabilan, može započeti uzlaznim, ali i silaznim pokretom. Karakteristična zvučna boja ovog intonacionog modela (u varijantama u kojima je osa oscilacije postavljena na peti ili šesti ton tonskog niza) proizlazi iz korišćenja sniženog sedmog stupnja tzv. gajdaške septime. Zavisno od korišćenih instrumenata, njegova dužina može varirati: u gajdaškim primerima muzički delovi bazirani na ovom intonacionom modelu mogu biti znatne dužine, ali u primerima izvedenim na tamburaškim instrumentima, harmonici, violini pa čak i fruli, oscilatoran pokret se, gotovo po pravilu, izlaže u trajanju od osam taktova. Moguća vizuelizacija Prvog intonacionog modela sumarno odražava najuopštenija načela prostorno-vremenskog strukturisanja njegovih konkretizacija:



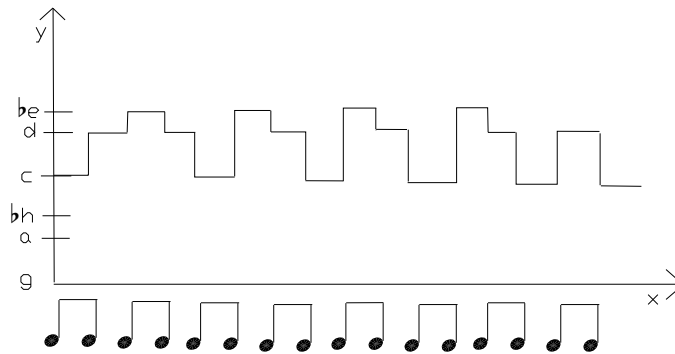
Prvi intonacioni model



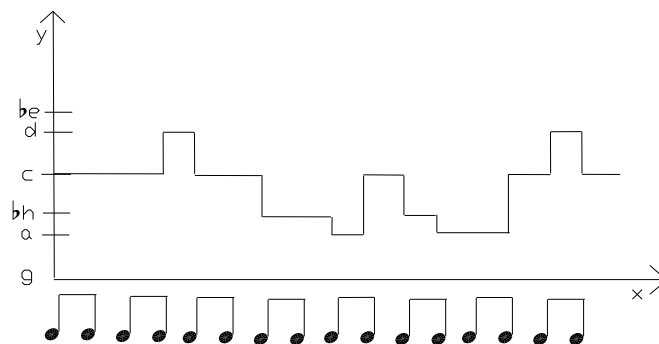
Pojedine mogućnosti otelotvoravanja Prvog intonacionog modela ilustruju sledeći prikazi, čija oštrina kontura proizlazi iz preciznog grafičkog prikazivanja prostorno-vremenskog strukturisanja pojedinačnih melodija:



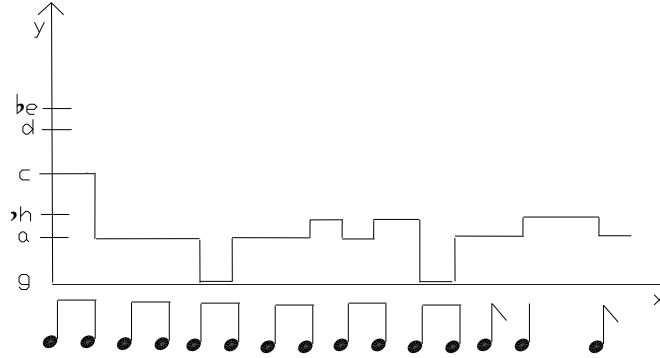
*Veliko kolo, notni primer 3, deo A*



*Malo kolo, notni primer 44, deo A*

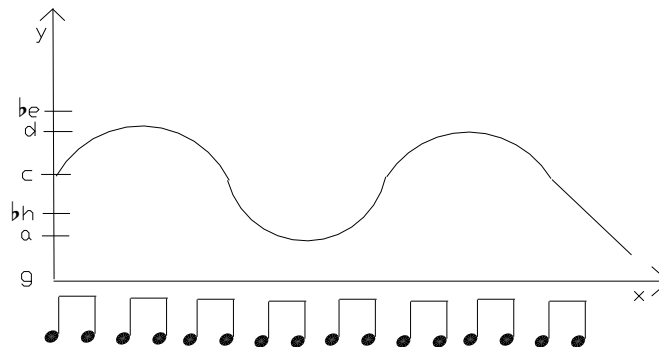


*Banatsko kolo*, notni primer 50, deo B



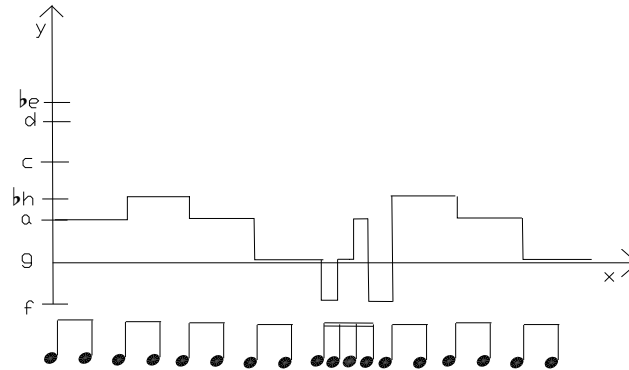
*Paorsko kolo*, notni primer 68, deo B

Drugi intonacioni model odlikuje dvostruko talasast pokret varijabilnog smera i mogućeg silaznog usmerenja. Njegove zvučne realizacije uglavnom započinju od petog (c2), šestog (d2) ili trećeg (a1), a, ređe, i četvrtog (b1) tona tonskog niza da bi se u dvostruko talasastom pokretu okončale na varijabilnom finalnom tonu (f1, g1, a1). Ovaj intonacioni model se najčešće izlaže u okviru četvrotaktne strukture koja se varirano ponavlja čineći zaokruženu osmotaktnu muzičku celinu. Moguće je, takođe, da dvostruko talasast pokret bude realizovan u okviru osmotaktne strukture. Sledeći prikaz predstavlja moguću vizuelizaciju Drugog intonacionog modela:

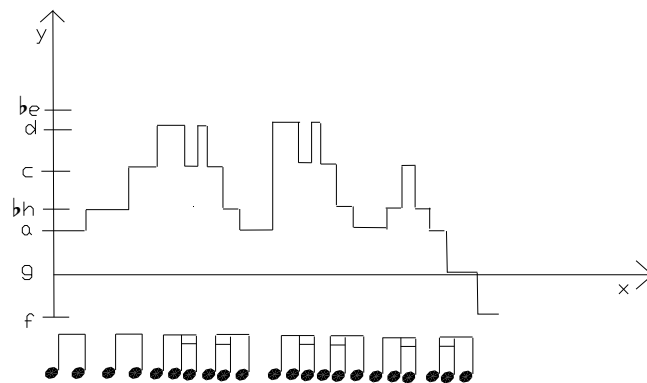


Drugi intonacioni model

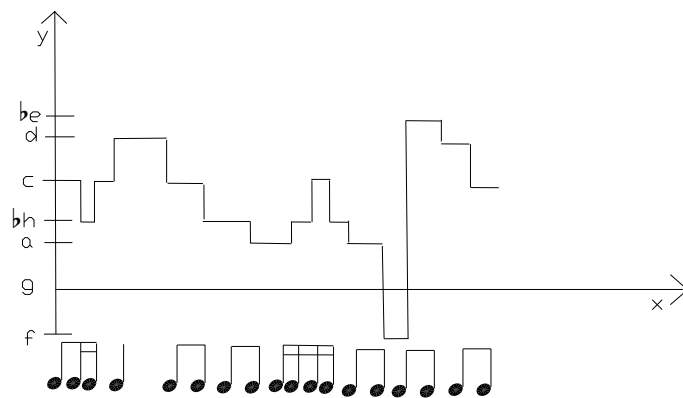
Могуће конкретизације Другог интонacionог модела биће представљене наредним графичким приказима:



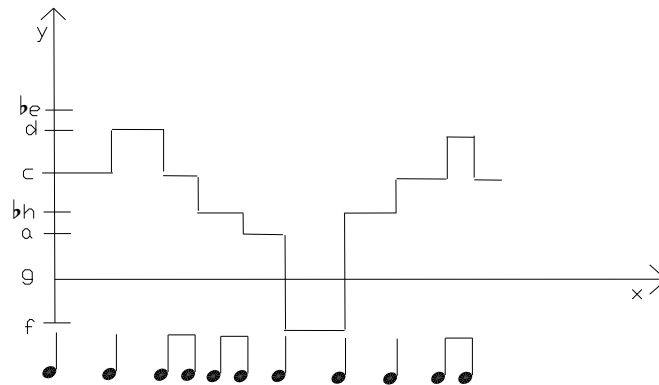
*Veliko kolo*, notni primer 4, deo B



*Veliko kolo*, notni primer 14, deo C

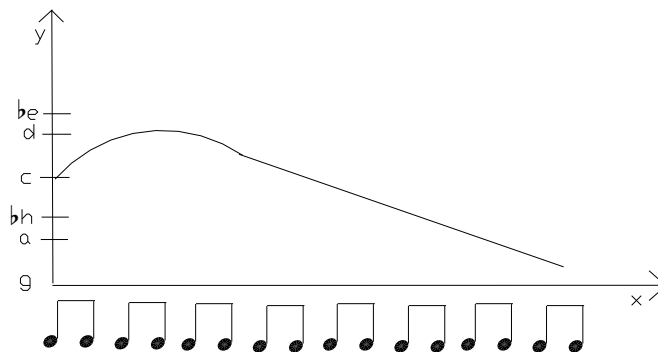


*Malo banatsko kolo*, notni primer 57, deo A



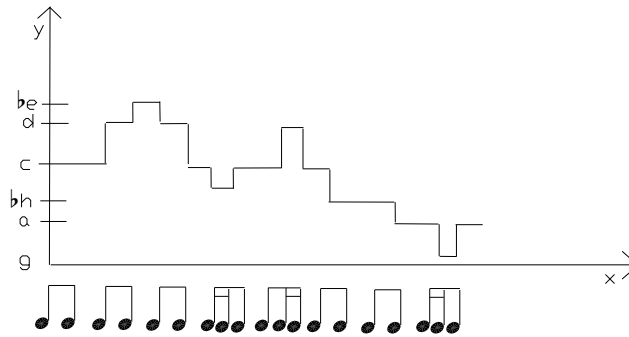
*Retko kolo, notni primer 69, deo B*

Treći intonacioni model odlikuje dominacija postupno silaznog, „stepenastog“ pokreta u okviru četvorotakta koji se potom varirano ponavlja. Zbog četvorotaktne osnove i mogućeg prožimanja delova na motivskom nivou, o čemu će više reči biti kasnije, zvučne realizacije Trećeg intonacionog modela se ponekad približavaju zvučnim realizacijama Drugog intonacionog modela, naročito u harmonikaškim primerima novijeg datuma nastanka. U gajdaškim i tamburaškim primerima zabeleženim u prvoj polovini XX veka, ukoliko se koristi Treći intonacioni model, njegova diferentnost u odnosu na Drugi je nedvosmislena. Moguća vizuelizacija Trećeg intonacionog modela predstavljena je sledećim grafičkim prikazom:

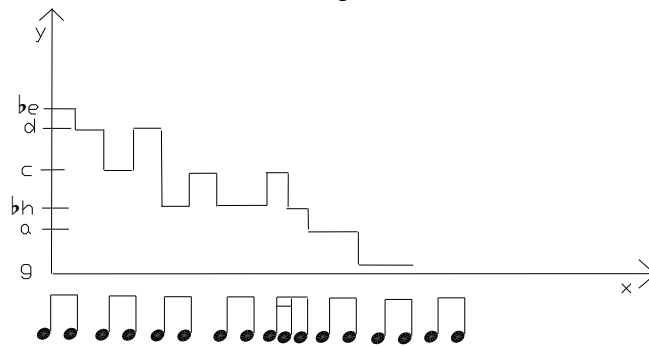


### Трећи интонациони модел

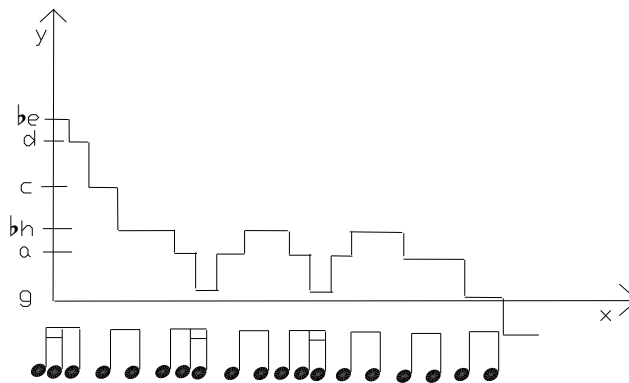
Могуће мелодијске конкретизације Трећег интонационог модела представљају следећи прикази:



*Veliko kolo, notni primer 14, deo A*



*Malo kolo, notni primer 37, deo B*



*Banatsko kolo*, notni primer 48, deo A

Uprkos srodnosti sa prvim, dominantna odlika Četvrtog intonacionog modela, koja je presudno uticala na njegovo izdvajanje kao samosvojnog jeste pozicioniranje oscilatornog pokreta na tonove subdominantne sfere, sa zvučnim uporištima u četvrtom (b1) i šestom (d2) tonu tonskog niza, što izaziva, naročito u primerima u kojima prateći glasovi imaju harmonsku funkciju, tonalno istupanje u subdominantno polje. Bitno je napomenuti, takođe, da se on javlja u manjem broju primera i to uvek u onima u kojima je osnova melodijskog oblikovanja bazirana na upotrebi Prvog intonacionog modela. Iako se, stoga, može smatrati transpozicijom, odnosno varijantom Prvog intonacionog modela, što dovodi u pitanje smisao njegovog izdvajanja, приметно је, такође, да се Четврти intonacioni model uvek, u okviru pojedinačne numere, javlja kao svojevrsan kontrast Prvom intonacionom modelu, ne samo zbog njegove pozicioniranosti u okviru tzv. subdominantne sfere, već i načinom njegove unutrašnje prostorno-vremenske organizacije. Preciznije, amplitude oscilatornog kretanja u zvučnim konkretizacijama Četvrtog intonacionog modela su, u odnosu na svoje početno usmerenje i/ili „gustinu“ oscilacija, po pravilu kontrastno uobličene od amplituda Prvog modela. Na primer: ukoliko je početno usmerenje Prvog intonacionog modela usmereno naniže, u istoj numeri će početno usmerenje zvučnih realizacija Četvrtog intonacionog modela biti usmereno naviše;<sup>177</sup> ukoliko su zvučne manifestacije Prvog intonacionog modela bazirane na latentnom osminskom pokretu, zvučne realizacije Četvrtog intonacionog modela će biti zasnovane na početnom četvrtinskom pokretu ili na šesnaestinskim nizovima.<sup>178</sup>

Formalno modelovanje ovog intonacionog modela je, takođe, fragmentarno, zasnovano na variranoj repeticiji dvotakta, te uspostavljanja četvorotaktnih ili osmotaktnih celina. Vizuelizacija Četvrtog intonacionog modela koja sumira mogućnosti njegovog vremensko-prostornog strukturisanja u svim zabeleženim primerima

---

<sup>177</sup> Упоредити, на пример, делове А (звучна реализација првог интонационог модела има почетно усмерење наниже) и Аv1 (звучна реализација четвртог интонационог модела има почетно усмерење навише) примера 8.

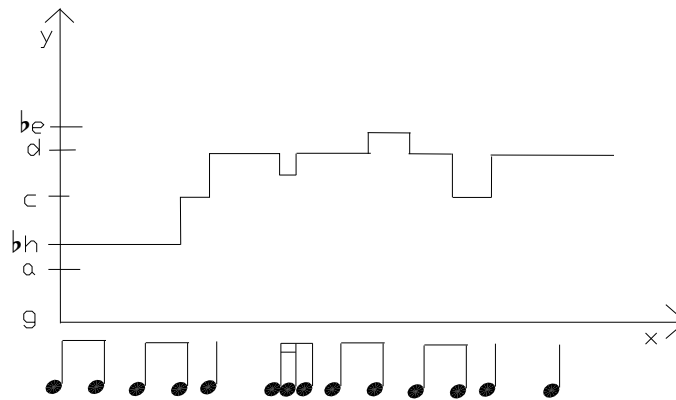
<sup>178</sup> Упореди, на пример, делове А (звучна реализација првог интонационог модела је заснована на латентном осминском покрету) и D (звучна реализација четвртог интонационог модела је заснована на шеснаестинским низовима) примера 3.

autohtonog banatskog kola, ne razlikuje se od vizuelnog prikaza Prvog intonacionog modela:

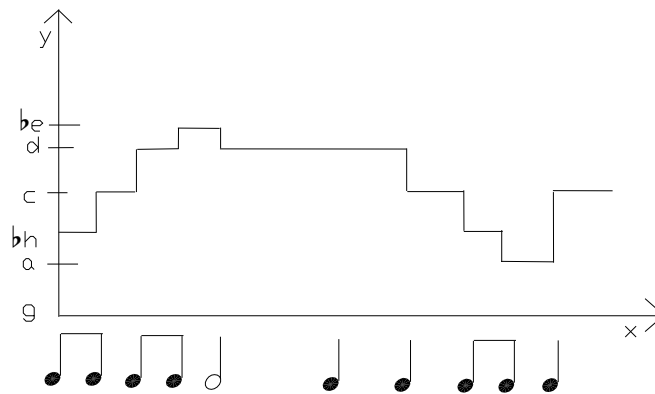


Četvrti intonacioni model

Moguće melodijske konkretizacije Četvrtog intonacionog modela predstavljaju sledeći prikazi:



*Malo kolo*, notni primer 37, deo C



Retko kolo, notni primer 69, deo C

Mogućnost različitog zvučnog realizovanja izloženih intonacionih modela i njihovo neprekidno variranje tokom izvođenja, uslovili su izrazitu melodijsku heterogenost primera autohtonog banatskog kola. Fundamentalnu odliku muzičkog procesuiranja ovog plesnog podžanra predstavlja to da je redosled izlaganja intonacionih modela slobodan, odnosno varijabilan tokom izvođenja. Neizvesnost u percepciji kontinuiranog, neprekidno novog muzičkog materijala je u nesumnjivoj sprezi sa načinima modelovanja igre koju taj muzički tok „prati“. Međutim, određene pravilnosti početnog dispozicioniranja pojedinih intonacionih modela, koje uslovljavaju i njihove bazične funkcionalno-semantičke konotacije, ipak, mogu biti uočene u odnosu na pojedinačne plesove ovog plesnog podžanra. Prvi intonacioni model u najvećem broju primera *velikog*, ali i *malog (banatskog) kola* funkcioniše kao označitelj početka muzičkog zbivanja (što je činjenica koja je presudno uticala i na način imenovanja modela). Za Prvim neposredno sledi, najčešće, Drugi, ali, moguće je i Treći intonacioni model. Kao što je napomenuto, Četvrti intonacioni model se javlja u manjem broju primera, isključivo u toku, a nikako na početku numere. Sa druge strane, u svega nekoliko primera *velikog kola* (primeri 5, 12, 16, 21, i 24), kao i u značajno većem broju primera *malog (banatskog) kola* (primeri 31, 39, 48, 49, 50-52, 56-58), inicijalno muzičko tkivo bazirano je na zvučnom otelotvoravanju Drugog ili Trećeg modela. Pošto pomenute pravilnosti početne dispozicije pojedinih modela ne mogu biti objašnjene vremenskim periodom njihovog beleženja, niti vrstom instrumenta, a s obzirom na



njihovu procentualnu zastupljenost u odnosu na pojedine plesove, moguće je, ipak, postaviti sledeću hipotezu: osilatorna melodika imanentna Prvom intonacionom modelu, predstavlja bazičnu zvučnu identifikacionu oznaku *velikog kola*, dok talasasto, kao i stepenasto melodijsko modelovanje koje ishodi iz otelotvoravanja Drugog i Trećeg modela, funkcioniše kao inicijalna zvučna formula *malog (banatskog) kola*. Upotrebljavajući konceptualno-terminološka rešenja Berislava Popovića (Popović 1998: 109-114), ova hipoteza se može izraziti i rečima da se „strukturalno težište“ muzičkog sadržaja *velikog kola* prvenstveno manifestuje kroz oscilatornu melodiku, a da talasasta, kao i stepenasta melodika funkcionišu kao bazični koordinator zvučnih sadržaja *malog (banatskog) kola*. Samim tim se, muzika *paorskog kola* koja započinje talasatim melodijskim pokretom, može dovesti u vezu sa *malim kolom* (primeri 67 i 68), dok se *retko kolo*, koje započinje oscilatornim melodijskim pokretom, neposredno može dovesti u vezu sa *velikim kolom* (primeri 69 i 70).<sup>179</sup>

Iako je to kroz deskriptivnu identifikaciju pojedinačnih modela već učinjeno, bitno je ponovo napomenuti da međusoban odnos između strukturalnog otelotvoravanja pojedinačnih intonacionih modela može biti diferentan. U gajdaškim primerima, naročito onima koji su zabeleženi početkom XX stoleća, osilatorna melodika se realizuje u okviru muzičkih delova različite dužine, dok se talasta i stepenasta melodika javljaju u fiksnim, četvorotaktnim ili osmotaktnim strukturama, bez obzira na datum beleženja, kao i vrstu instrumenta. Ista pravilnost se javlja i u vezi sa Četvrtim intonacionim modelom koji se po pravilu otelotvorava kroz četvorotakt ili osmotakt. Samim tim, može se reći da je strukturalni odnos između intonacionih modela kontekstualno uslovljen i promenljiv, pri čemu neujednačena dužina zvučnih realizacija intonacionih modela predstavlja manifestaciju starijeg, prvenstveno gajdaškog muzičkog idioma.

Pored korišćenja izloženih intonacionih modela zajednička odlika melodijskog oblikovanja muzičkih numera *malog (banatskog) kola* koje su na harmonici ili od strane tamburaških sastava zabeležene u drugoj polovini XX veka, jeste citiranje melodije „Kolo vodi Vasa“ ili nekog njenog dela u okviru kontrastnih muzičkih celina. S obzirom

---

<sup>179</sup> Већи број анализираних примера, ипак, онемогућава доношење прецизнијих закључака о музичким сродностима између поменутих плесова.

na fiksnost meloritmičkog profila ove poznate melodije, njeno korišćenje ne podrazumeva imanentno postojanje apstraktnog intonacionog, već prepoznatljivog melodijskog modela koji svirači tokom izvođenja najčešće doslovno izlažu. Odstupanja od fiksnog melodijskog uzora očituju se samo u neznatnim variranjima ornamentalne prirode. Ova melodija je poslednjih decenija veoma korišćena, te postaje gotovo isključiva verzija izvođenja *malog (banatskog) kola*. Snimljeno je i dve muzičke numere u celosti bazirane na ovoj melodiji, koje su kazivači imenovali kao *banaćansko kolo* (primer 54), odnosno kao *Kolo vodi Vasa* (primer 65). Sledeći notni prikazi ilustruju mogućnosti inkorporiranja melodije „Kolo vodi Vasa“ u muzičke numere *malog (banatskog) kola*:

*Malo kolo*, notni primer 38

*Banatsko kolo*, notni primer 52

Kao jedna od mogućnosti, mada sasvim retko, zabeleženo je i korišćenje B dela melodije *mađarca* kao početnog tematskog materijala numere imenovane kao *banatsko kolo* (primer 50). Međužanrovsko prožimanje u domenu melodijskog oblikovanja je verovatno posledica zaboravljanja, odnosno trenutne snalažljivosti svirača Zorana Markova.

Na kraju analize načina melodijskog oblikovanja muzičkih numera autohtonog banatskog kola, treba pomenuti i samosvojne melodijske obrasce obrednog plesa *ore*. Primer koji su zabeležile sestre Janković predstavlja prvu melostrofu pesme „Ore, ore, zelen bore“ (primer 71). Njena jednostavna silabična melodijska struktura silaznog, dominantno sekundnog pokreta, realizuje se u okviru pentakordalnog dijatonskog tonskog niza. Za razliku od ovog primera, numera *ore* zabeležena u selu Veliko Središte

2002. godine predstavlja znatno složeniju trodelnu muzičku formu (A Av B), razuđenijeg, može se reći, „instrumentalnog“ melodijskog profila, koja se realizuje u okviru heptakordalnog tonskog niza i koja se, tokom izvođenja, neznatno varira (primer 72).

Heterogenost načina melodijskog oblikovanja varoško-esnafskih i srbijanskih kola proizlazi iz činjenice da muzička komponenta mnogih plesova iz ovih podžanrova predstavlja instrumentalnu ili, znatno ređe, vokalno-instrumentalnu verziju postojeće vokalne forme, čije su meloritmičke specifičnosti fiksne. Kao takve, one funkcionišu kao neposredna identifikaciona odlika muzičke komponente pojedinačnog plesa. Zbog toga se čini logičnim da se izloženi melodijski materijal, tokom izvođenja ovih plesnih podžanrova, tek neznatno varira. Čak i u numerama, kao na primer *krecavi ketuš* ili *Vidino kolo*, koje su, prema dosadašnjim saznanjima, originalno instrumentalnog porekla, nisu registrovani značajniji varijacioni procesi. Izmene osnovnog tematskog materijala su nešto složenije u instrumentalnim verzijama plesova *kokonješte*, *Žikino kolo* i *Užičko kolo*. Uprkos tome, osnovna paradigmataska pravilnost melodijskog oblikovanja varoško-esnafskih i srbijanskih igara, jeste izlaganje samosvojnih, fiksnih melodijsko-tematskih celina, koje se potom, tokom izvođenja variraju. Njihova pojedinačna deskripcija bi opteretila sadržaj ovog poglavlja. Napomenimo, ipak, da paradigmatSKU pravilnost načina uobličavanja ovog strukturalnog parametra pomenutih plesnih podžanrova predstavlja preovladavanje sekundnih pokreta, kao i, u najuopštenijem smislu, „talasasto“ profilisanje melodijskog kretanja.

Po opštim karakteristikama melodijskog oblikovanja, muzičke numere plesova po dvoje i onih koji se izvode u trojkama su negde između autohtonih banatskih i, sa druge strane, varoško-esnafskih i srbijanskih kola. Melodije plesova *sirotica*, *lidana*, *dubaj*, *logovac* i *Kato*, *mi Kato*, kao i većina muzičkih primera igre *mađarac*, predstavljaju instrumentalne verzije pesama, čije varirano ponavljanje tokom izvođenja ostaje u domenu ornamentalnih izmena. Veći stepen varijacionih procesa registrovan je jedino u gajdaškim interpretacijama *mađarca* (primer 100) i *logovca* (primer 121).

Verzija plesa *mađarac* koju je pod nazivom *srpski mađarik* zabeležio Bela Bartok 1912. godine se, po karakteristikama meloritmičkog oblikovanja, razlikuje od ostalih

музичких numera ove igre koje su zabeležene u drugoj polovini XX veka. Oscilatoran pokret početne muzičko tematske celine (deo A), sa osom oscilacije postavljenom na peti stupanj tonskog niza i izrazito fragmentarnom unutrašnjom strukturom baziranom na repetitiji dvotakta, može se smatrati otelotvorenjem Prvog intonacionog modela, koji je registrovan u primerima autohtonog banatskog kola. Oscilatoran pokret se nekoliko puta, potom, varirano ponavlja u segmentima različite dužine trajanja. Pojava oscilatornog pokreta je razmeđena kontrastnim meloritmičkim sadržajima. U prvoj kontrastnoj tematskoj celini (deo B), javlja se jednostavna melodijska linija bazirana na izohronom četvrtinskom nizu. S obzirom na dvostruko talasast pokret početnog uzlaznog usmerenja koji se realizuje u okviru četvorotakta, ona se može tumačiti kao konkretizacija Drugog intonacionog modela. U trećem delu ove numere (deo C) se, takođe, uprkos razuđenom melodijskom tkivu koje nastaje kao posledica specifičnosti gajdaškog muzičkog izraza, jasno zvučno artikuliše jednostavna melodija nešto složenije metroritmičke osnove, ali, ponovo, talasastog pokreta koji se ostvaruje u okviru četvorotakta. Stoga se ova muzička celina, takođe, može smatrati mogućim otelotvorenjem Drugog intonacionog modela. Uprkos zvučnoj prepoznatljivosti melodijskog materijala kontrastnih delova, one se prilikom ponavljanja permanentno meloritmički variraju. Zbog svega izloženog, ova verzija igre *mađarac* se u teorijsko-analitičkom sagledavanju, ali i zvučnom manifestovanju, suštinski ne razlikuje od muzičkih numera autohtonog banatskog kola. Nedostatak većeg broja snimaka ovog plesa načinjenih u prvoj polovini prošlog stoleća, kao i nedostatak drugih gajdaških interpretacija, onemogućavaju donošenje validnih zaključaka o zakonitostima melodijsko-ritmičkog uobličavanja igre *mađarac* u odnosu na vremenski period, odnosno zavisno od vrste korišćenog instrumenta. Činjenica je, međutim, da su sve verzije ovog plesa koje su zabeležene u drugoj polovini XX veka, bazirane na propoznatljivoj melodiji, čije su segmente u vokalnoj formi zabeležile i sestre Janković (primer 101), a koja se tokom harmonikaških izvođenja i u interpretaciji tamburaških ansambala, uglavnom, ornamentalno varira (primeri 102-108). Važno je, ipak, napomenuti da njen melodijski profil u nekim verzijama tokom čitavih muzičkih celina (delovi A i B), a u nekima u pojedinim segmentima, ima konture oscilatornog kretanja.

Kao što je već napomenuto u okviru poglavlja posvećenog definisanju plesnih žanrova Banata, melodija igre *logoac* predstavlja instrumentalnu interpretaciju jedne od verzija vokalne svadbene forme poznate pod nazivom *svatovac* (Fracile 1987: 50-51; Rakočević 2002: 51-59). Uprkos varijacionim procesima kojima osnovni meloritmički sadržaj biva podvrgnut u gajdaškoj interpretaciji ovog plesa zabeleženoj od svirca Mirka Francuskog, melodija *svatovca* ostaje zvučno prepoznatljiva, identifikaciona okosnica muzičke komponente igre *logovac* (primeri 121-122).

Zajednička karakteristika melodija zabeleženih verzija igre *erdeljanka* (primeri 118 i 119), kao i melodija igara *pančevački mađarac* (primer 109) i *vračevgajski mađarac* (primer 110), jeste to da, uprkos njihovoj razvijenosti tipičnoj za instrumentalni muzički iskaz, one tokom izvođenja ne podležu značajnijim izmenama. Veći broj muzičkih primera ovih igara zabeleženih na različitim instrumentima i u različitim vremenskim periodima bi, svakako, omogućio njihovo sagledavanje u širem muzičko-izvođačkom kontekstu.

Sa druge strane, uprkos postojanju stihova koji se uz ovaj ples mogu izvoditi, heterogenost melodijsko-tematskih sadržaja zabeleženih u svim verzijama igre *ficko* (Rakočević 2002: 215), ukazuje na odsustvo fiksnog melodijskog uzorka (primeri 111-114). Pojedinačni melodijski delovi ovih muzičkih numera se, stoga, mogu smatrati otelotvorenjima opisanih intonacionih modela imanentnih melodijskom oblikovanju autohtonih banatskih kola. S obzirom na to da je većina muzičkih numera igre *ficko* zabeležena na harmonici, intonacioni modeli se najčešće otelotvoravaju kroz četvorotaktne melodijske celine, koje se potom ponavljaju čineći osmotakt. Redosled intonacionih modela prilikom njihovog zvučnog realizovanja, kao i u numerama autohtonog banatskog kola, nije fiksna, već različit u svakom pojedinačnom primeru. Za razliku od plesa *mađarac*, međutim, početno melodijsko tkivo koje ima ulogu koordinisanja nastupajućeg muzičkog sadržaja u većini primera igre *ficko*, realizuje se u vidu dvostruko talasastog pokreta.

Opisana podvojenost melodijskog oblikovanja igara po dvoje i onih koji se izvode u trojkama neposredno odslikava raznovrsnost uticaja koji su učestvovali u formiranju muzičkih karakteristika ovih plesova. Na nivu najuoštenije paradigme, može se, ipak,

govoriti o preovlađujućim sekundnim koracima u okviru međusobno kontrastirajućih, talasastih i stepenastih melodijskih kretanja. Oscilatoran pokret je zabeležen u muzičkim numerama svega tri plesa – *mađarac*, *ficko* i *logovac*.

## 8. Osobnosti formalnog oblikovanja

Minuciozna analiza forme muzičke komponente tradicionalnih banatskih plesova, koja bi obuhvatila sve nivoe formalnog uobličavanja muzičkog toka, predstavlja zahtevan i veoma obiman proces. U cilju uočavanja paradigmatskih pravilnosti u načinima formalnog oblikovanja muzike pojedinih plesnih podžanrova, kao i eventualnih uzajamnih uticaja između procesuiranja formalnih jedinica igre i muzike, ovoga puta biće predloženi bazični principi oblikovanja forme banatske tradicionalne muzike za igru. Kao i prilikom analize forme igračke komponente ovih plesova, označavanje stepena variranja muzičkih celina podrazumevaće dva nivoa promena u odnosu na početni muzički materijal: manje (označene numeričkim indeksima) i veće (označene slovom v) izmene formalnih jedinica igre. Numerički indeksni sistem označavaće i redosled evidentiranih promena, bez pretenzija preciznog markiranja relacionih veza između referentnog (početnog) i tretiranog sadržaja.

Specifičnost forme muzike autohtonog banatskog kola jeste višedelnost zasnovana na variranju tri, ali često i samo dva ili, pak, četiri kontrastna dela.<sup>180</sup> Numere koje su bazirane na korišćenju jednog tematskog sadržaja, kao i one u čijem toku je evidentirano više od četiri kontrastna muzička dela se, s obzirom na svoju slabiju zastupljenost (obe pojave su registrovane u svega nekoliko primera), mogu tretirati kao izuzeci.

U *krašovanskom velikom kolu* (primer 19), koje je etnomuzikolog Jelena Jovanović zabeležila u Čanadu 1993. godine od harmonikaša Đurice Galetina, monotematizam bazične dvodelne muzičke celine se, uz druge karakteristike ove numere

---

<sup>180</sup> Постојање три контрастна дела је забележено у преко двадесет примера (примери 3, 4, 9, 11, 14, 15, 20, 22, 24, 33, 36, 39 итд), четири у седамнаест (примери 1, 5-8, 16, 23, 27, 30-32, 34, 38 итд), а коришћење два контрастна дела у деветнаест примера (примери 2, 10, 12, 13, 17, 18, 21, 28, 29, 45 итд).

– tonalni skok u dominantni tonalitet i, u većoj meri, tonalno zaokruživanje oblika vraćanjem u početni tonalitet – može objasniti kao „iskorak“ iz tradicionalnog idioma autohtone banatske muzike za igru i približavanje centralnoevropskom muzičkom izrazu.

Za razliku od ovog primera, monotematizam u *velikom kolu* odsviranom na violini, koji je zabeležio Bela Bartok u rumunskom selu Temešmonoštor 1912. godine (primer 25), može se okarakterisati kao vrsta izlaganja redukovano muzičkog materijala. Razlog za ovu pojavu možemo samo pretpostaviti: violinista nije znao kontrastne delove, te je formu tražene numere bazirao na variranju osnovne teme. Manje je verovatno, s obzirom na usamljenost ovakvog modelovanja forme *velikog kola*, da ovaj primer predstavlja karakteristiku varijante *velikog kola* lokalne (temešmonoštorske) provenijencije.

Zaboravljanje kontrastnih muzičkih celina, te svođenje celokupnog muzičkog izlaganja na variranu repeticiju jednog tematskog sadržaja, registrovano je i u interpretaciji *malog kola* od strane mešovitog ansambla (violina, gitara i harmonika), koja je snimljena u selu Veliko Središte 2003. godine (primer 43). U ovom slučaju je monotematski muzički sadržaj sasvim izvesno nastao kao posledica zaboravljanja, jer su se kazivači pre izvođenja prisećali melodije ovog plesa, te su naposljetku demonstrirali ono čega su se mogli setiti.

Sasvim suprotan slučaj korišćenja više od četiri kontrastna dela u izvođenju *velikog kola* i *malog kola*, zabeležio je etnomuzikolog Sava Ilić u selu Varjaš 1953. godine od violiniste Save Grujića (primeri 26 i 42). U ovim primerima, korišćenje većeg broja kontrastnih meloritmičkih celina predstavlja specifičnu nadgradnju osnovnog muzičkog materijala koja ostaje u okviru tradicionalnog muzičkog izraza (iako se javlja tonalni skok u dominantni tonalitet u ovim primerima nije prisutno tonalno zaokruživanje makroforme).

Izlaganje više od četiri kontrastna dela je zabeleženo još i u interpretaciji *malog kola* od strane harmonikaša Dejana Galetina (Đuricinog sina) iz Čanada (primer 35), kao i u verziji istog plesa, koja je preuzeta od Lasla Felfeldija, a kod koje nije naznačen instrument (primer 44). Naposljetku, u okviru numere pod nazivom *banatsko kolo* koju je,



u gajdaškoj interpretaciji, snimio Bela Bartok, registrovano je čak šest kontrastnih muzičkih celina (primer 46).

Svi pomenuti primeri autohtonog banatskog kola bazirani na korišćenju više od četiri kontrastna muzičko-tematska sadržaja, mogu se tretirati kao izuzeci koji iskoračuju iz zakonitosti tematskog modelovanja koje su preovladavale u melodijsko-formalnom uobličavanju ovog plesnog podžanra tokom XX veka, a koji, moguće je, nastaju kao posledica individualnih muzičko- kreativnih sposobnosti, kao i trenutnog stvaralačko-izvođačkog nadahnuća samih svirača.

Bez obzira na broj kontrastnih delova, sumaran pregled svih sakupljenih primera ukazuje na to da je dominantna odlika modelovanja muzičke forme autohtonog banatskog kola korišćenje variranja kao osnovnog kompozicionog postupka. Varijacioni proces je prisutan na svim nivoima izgradnje forme: od mikroformalnog, odnosno submotivskog i motivskog nivoa, pa sve do variranja redosleda većih formalnih jedinica na makroplanu. Ovo je naročito izraženo u primerima odsviranim na gajdama, u kojima je, ponekad, teško razabrati variranu od kontrastne celine (primeri 1-4, 31-32, 46, 55-56). U njima beskonačno variranje utiče na formiranje neproporcionalnih delova čija fizionomija zavisi od trenutnog nadahnuća izvođača. Postupci korišćenja neprekidno novog muzičkog materijala, neproporcionalnost delova, odsustvo simetrije, te nepostojanje jasnih graničnih punktova čime se izbegava eksplicitno zaokruživanje većih celina, ukazuju na dominantnost evolutivnog principa u modelovanju muzičke forme svih autohtonih banatskih kola izvođenih na gajdama. Sledeći prikazi ilustruju makroformalni plan pojedinih gajdaških numera:

Delovi forme	A	prelaz	B	C	prelaz	Bv	Cv	prelaz	Av	Bv <sub>1</sub>	codetta
Broj taktova	13	6	7	8	6	8	8	4	8	7	1

*Veliko kolo, notni primer 1*

Delovi forme	uvod	A	B	C	C	Bv	D	Dv	Bv	Cv
Broj taktova	5	12	15	8	8	12	8	8	10	9

*Malo kolo, notni primer 31*

Uprkos različitim dužinama muzičkih delova, na mikronivou se izdvaja dvotakt kao osnovna gradivna jedinica koja se varirano ponavlja. Faktor prepoznavanja sličnosti, koji je od primarne važnosti za koherenciju muzičkog dela i njegovu percepciju, u gajdaškim primerima ovog plesnog podžanra dejstvuje primarno na nivou motiva, odnosno dvotakta.

Za razliku od gajdaških, u tamburaškim primerima autohtonog banatskog kola (primeri 5-13, 33-34, 47-48), bez obzira na to da li su odsvirani na samici, primu ili od strane tamburaških ansambala razičitog sastava, čak i u primerima koje je zabeležio Bela Bartok 1912. godine (primeri 5 i 33), dominira tzv. kvadratna građa proporcionalnih muzičkih delova. Njihova unutrašnja organizacija može biti fragmentarna ili se, zavisno od vrste i intenziteta kadence, može približavati rečeničnoj, odnosno periodičnoj strukturi, ali je u većini slučajeva, bazirana, kao i u gajdaškim primerima, na variranom ponavljanju osnovne strukturno-gradivne celine – dvotakta. Najčešći vid formiranja celine „višeg reda“ u ovim primerima predstavlja varirano ponavljanje dvotakta, te uspostavljanje četvorotaktne celine koja se, potom, dosledno ili ornamentalno ponavlja, čineći osmotaktnu celinu, odnosno samosvojan tematsko-formalni deo muzičkog toka. Iako dominantna, proporcionalnost delova bazirana na nizanju variranih dvotakta ili četvorotakta nije uvek dosledna. Formalnu neravnotežu mogu izazvati proizvoljna skraćivanja ili produženja osnovnih muzičkih celina, odnosno delova forme. Ona su uglavnom neočekivana i neobjašnjiva, a ponekad uzrokovana pojavom izvikivanja, najčešće rimovanih dvostiha, čija je funkcija da dinamizuju muzički tok i podignu raspoloženje izvođača (primer 8). Sledeći prikazi ilustruju makroformalni plan pojednih tamburaških interpretacija autohtonog banatskog kola:

Delovi forme	uvod	A	Av	B	C	prelaz	D	C <sub>1</sub>	Av <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>2</sub>	prelaz	D <sub>1</sub>	C <sub>3</sub> ...
Broj taktova	2	4	10	8	8	4	8	10	8	8	8	6	8	10

...	Av <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>4</sub>	prelaz	A <sub>1</sub>	C <sub>5</sub>	C <sub>6</sub>	Av <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	C <sub>7</sub>	prelaz	D <sub>2</sub>	C <sub>7</sub>	codetta
	8	8	8	6	6	8	6	8	8	8	12	8	11	3

*Veliko kolo, notni primer 8*

Delovi forme	uvod	A	Av	B	B <sub>1</sub>	C	C <sub>1</sub>	prelaz I	II	Av <sub>1</sub>	Av <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	B <sub>3</sub>	codetta
Broj taktova	2	8	8	8	8	8	8	4	8	8	8	8	8	4

*Malo kolo, notni primer 33*

Delovi forme	A	A <sub>1</sub>	B	B <sub>1</sub>	Av	Av <sub>1</sub>	Av <sub>2</sub>	Av <sub>3</sub>	C	C ...	codetta
Broj taktova	10	10	6	8	8	6	8	8	8	8	2

*Banatsko kolo, notni primer 47*

U primerima odsviranim na harmonici (primeri od 14-24, 28-30, 35-40, 49-53, 57-62, 65, 67-69, 72) proporcionalnost delova baziranih na osmotaktnim strukturama, još je izraženija, odnosno doslednija. Drugim rečima, nizanje simetričnih osmotaktnih celina predstavlja preovlađujući princip makroformalnog oblikovanja ove grupe primera. Narušavanje nizanja muzičkih celina iste dužine registrovano je u pojedinim numerama *velikog kola* i *gajdaškog kola*, kao i u oba primera *retkog kola*, dok su u numerama pod nazivima *malo kolo*, *banatsko kolo*, *malo banatsko kolo* i *paorsko kolo* osmotaktne celine, može se reći, neprikosnovene. Sledeći prikazi ilustruju makroformalni plan pojedinih harmonikaških interpretacija *velikog kola* i *retkog kola*:

Delovi forme	uvod	A	B	B <sub>1</sub>	C	B <sub>2</sub>	B <sub>3</sub>	B <sub>4</sub>	prelaz I	II	Av	B <sub>5</sub>	B <sub>6</sub>	prelaz I	II ...
--------------	------	---	---	----------------	---	----------------	----------------	----------------	----------	----	----	----------------	----------------	----------	--------

Broj taktova    2    10 8 8 8 8 8 8            4 4 10 8 8            4 4

*Veliko kolo, notni primer 20*

Delovi forme    A    B    prelaz    C    Av    Bv    prelaz    Cv    Av...

Broj taktova    8    6    4        8    8    6        4        8    8

*Veliko kolo, notni primer 22*

Delovi forme                    A    B    prelaz    Av    prelaz    C    C<sub>1</sub>    Av<sub>1</sub> ...

Broj taktova                    8    8    8        10    8        8    8        8

*Retko kolo, notni primer 69*

Kao što je napomenuto, u primerima *malog (banatskog) kola* i *paorskog kola* nizanje osmotaktnih muzičkih celina je uvek dosledno. Sledeći prikazi ilustruju makroformalni plan pojedinih harmonikaških interpretacija ovih plesova:

Delovi forme    uvod I II A B Bv C C Bv<sub>1</sub> Bv<sub>1</sub> prelaz Av Bv<sub>2</sub> codetta

Broj taktova            12 6 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 2

*Malo kolo, notni primer 36*

Delovi forme    uvod A A B B prelaz I II C prelaz I II C<sub>1</sub> codetta

Broj taktova            8 8 8 8 8 8 4 8 4 4 8 1

*Banatsko kolo, notni primer 53*

Delovi forme                    uvod I II A B B<sub>1</sub> C C<sub>1</sub>

Broj taktova                    6 2 10 8 8 8 8

*Malo banatsko kolo*, notni primer 59

Izložene specifičnosti makroformalnog oblikovanja harmonikaških numera autohtonog banatskog kola ukazuju na to da je u ovoj grupi primera odnos dužina melodijskih delova uslovljen pojedinačnim plesom, odnosno da je u harmonikaškim interpretacijama ovog plesnog podžanra, koje su sve zabeležene poslednjih decenija XX, kao i početkom XXI veka, došlo do raslojavanja bazičnih konstrukcionih principa makroformalnog oblikovanja. U ovim procesima, *malo (banatsko) kolo* postaje reprezent novijih tendencija u muzičkom procesuiranju banatske muzike za igru u kojima dominiraju fiksni odnosi između melodijsko-tematskih celina i uzajamno srazmeran odnos njihovih dužina. Potrebno je nepomenuti i to da u svim harmonikaškim primerima autohtonog banatskog kola harmonska komponenta ima presudnu konstruktivnu ulogu u formiranju jasnih, nedvosmislenih granica između delova i njihovom razgraničavanju putem tonalno-kadencijalnih procesa. Samim tim, prilikom zvučnog percipiranja ovih numera, ujednačen ritam nizanja muzičko-tematskog materijala vodi uspostavljanju apsolutne predvidljivosti nastupanja promene u izlaganju muzičkog sadržaja.

Sa druge strane, u numerama *veliko kolo*, *gajdaško kolo* i *retko kolo* zadržao se konstrukciono-formalni manir „gajdaškog“ procesuiranja muzičkog toka, čiju vitalnu odliku čini nizanje tematskih celina varijabilnih dužina, a samim tim i međusobno neproporcionalan odnos njihovih dužina. Faktor nepredvidljivosti, stoga, funkcioniše kao fundamentalna odlika zvučnog percipiranja ovih plesova.

Nivo paradigmatskih pravilnosti u makroformalnom oblikovanju muzičke komponente autohtonog banatskog kola predstavlja to da u svim zabeleženim primerima, neprestano nizanje novog muzičkog materijala bez obzira na dužinu i stepen međusobne (ne)proporcionalnosti delova, doprinosi generalnom auditivnom utisku slivenosti muzičkog toka. Apsolutna raznovrsnost makroformalnog plana svih zabeleženih primera neposredno ukazuje na to da je u autohtotnim banatskim kolima redosled izlaganja muzičko-tematskih celina prilikom procesuiranja muzičkog toka varijabilan, te da zavisi od trenutnog nadahnuća svirača. Dispozicija glavnih nosilaca tematskog materijala –

delova A i B – u toku izvođenja, odnosno njihovo permanentno umetanje između kontrastnih tematskih sadržaja, kao što to analitički opservira Zdravko Ranisavljević u vezi sa tamburaškom praksom, „može da ima za svrhu i svojevrsnu simbolizaciju određene numere“ (Ranisavljević 2008: 30), što, svakako, u auditivnom percipiranju ovih primera, doprinosi ostvarenju koherentnosti celine.

Pored toga, na sintaksičkom nivou, u tamburaškim i harmonikaškim primerima, ali i određenom broju gajdaških numera, četvorotakti ili osmotakti kao najmanji integralni delovi muzičkog toka, funkcionišu kao fraze.<sup>181</sup> Definisane rečenične i periodične strukture, međusobno razgraničene jasno artikulisanim kadencama, predstavljaju retkost, karakterističnu prevenstevno za harmonikaški muzički izraz druge polovine XX veka. S obzirom na osnovnu „integrativnu“ karakteristiku muzičkih fraza, ne samo u „klasičnoj“, već i u tradicionalnoj muzici, u smislu da su one „nastavljač prethodnog i inicijator daljeg sintaksičkog procesa“ (Božanić 2007: 8), dominantna konstruktivna funkcija četvorotakta ili osmotakta koncipiranih u vidu fraza (retko rečenica) usmerena je, ne ka razdeobi, već, takođe, koherenciji celokupnog muzičkog materijala. Kao osnovne sintaksičke jedinice, fraze/rečenice „nose sva bitna obeležja samog muzičkog toka“ (Popović 1998: 237), a pronicanje u njihovo funkcionisanje i unutrašnje ustrojstvo otkriva „čvorište onog jedinstva koje nazivamo muzičkim mišljenjem“ (Isto: 137).

Auditivnom utisku „zamršene“ višedelnosti formalnog plana muzičkih numera autohtonog banatskog kola doprinosi moguće prisustvo fragmentarnih odseka nižeg melodijskog potencijala: uvoda, prelaza i kodeta (codetta), ređe koda (coda). Funkcija svakog od ovih odseka zavisi od njihovog položaja u okviru makroplana forme, a različitost njihovog trajanja, koja varira od jednog motiva do uzastopnog izlaganja nekoliko različitih meloritmičkih celina, zavisi od instrumenata na kojima se muzička numera izvodi.

Uvod i kodeta u gajdaškoj svirci imaju pre svega signalni karakter označavanja početka i završetka izvođenja pojedinačne numere, čime se muzičko zbivanje auditivno

---

<sup>181</sup> Проблемима дефинисања, као и идентификације музичке фразе и њених функционалних одлика, у науци о музичким облицима писали су више Берислав Поповић и Зоран Божанић (Popović 1998: 134-137 и 236-240; Božanić 2007).

zaokružava. Pored toga, uvodi gajdaških numera imaju, upotrebimo formulaciju Danke Lajić-Mihajlović i „intonativno-korektivnu funkciju“ (Lajić-Mihajlović 2000: 116) doštivanja instrumenta pre početka izvođenja početne melodije. S obzirom na njihovo kratko trajanje – u pitanju su svedene meloritmичке formule (Lajić-Mihajlović 2000: 116-117), koje nije dovoljno da bi za to vreme igrači izveli značajnije pokrete – signalna funkcija uvoda i kodete u gajdaškoj svirci nije primarno usmerena na zvučno koordinisanje igre, već označavanje početka i kraja muzičkog izlaganja.

Atipičan uvod i kodu dužeg trajanja zasnovane na repeticiји kvartnog skoka, koji su u okviru *velikog kola* i *paorskog kola* zapisale Danica i Ljubica Janković (primeri 2 i 67), do sada nisu zabeleženi u gajdaškoj praksi. U njima su autorke u okviru uvoda i/ili kode koji se inače izvode na glavnoj melodijskoј свирали, zapisale fragment repetirajućег kvartnog pokreta koji pripada ostinatnoj pratnji male bordunske („bas“) свирале. Želeći da istaknu i notno zabeleže dominantan, ali prateći zvuk tzv. gajdaške kvarte, sestre Janković su je prebacile u uvod i/ili kodu glavne melodijske deonice.<sup>182</sup> Nužno je napomenuti da njihovi zapisi ne sadrže лежећи bordun koji se izvodi na velikoj bordunskoj свирали, već je troglasna faktura banatskih gajdi predočena isključivo jednoglasno kroz glavnu melodijsku deonicu. S obzirom na iscrpnost tekstualnih opisa igračke komponente ovih plesova, kao i na činjenicu da je u pitanju prvi etnokoreološki materijal sa ovih prostora, pojednostavljeni notni zapisi *velikog kola* i *paorskog kola* koji su načinile sestre Janković zasluđuje analitički komentar, te je uvršten u primere za ovaj rad.

Za razliku od gajdaških numera, u kojima su uvod i kodeta neizostavan deo svakog izvođenja, u primerima odsviranim na tamburi, violini ili harmonici, kao i onima interpretiranim od strane tamburaških sastava, njihova je upotreba proizvoljna.<sup>183</sup> Ovi primeri mogu imati: samo uvod,<sup>184</sup> samo kodetu,<sup>185</sup> uvod i kodetu,<sup>186</sup> a mogu se izvoditi i

---

<sup>182</sup> Идентичан поступак регистрован је и у примеру *банатског кола* који је преузет од Фрање Кухача (пример 45). У њему је аутор забележио главну мелодијску деоницу, док се у уводу јавља остинатни квартни покрет. Иако инструмент није назначен, може се претпоставити да и овај пример представља поједностављен запис гajдашког извођења.

<sup>183</sup> Анализу коришћења кодете у тамбурашки и хармоникашким примерима унеколико отежава чињеница да сви примери нису записани у целости – од почетка до краја извођења.

<sup>184</sup> Примери 21, 37, 43, 44 и 45.

<sup>185</sup> Примери 6, 18, 22, 38 и 47.

<sup>186</sup> Примери 8, 11, 13, 16, 17, 20, 32-36, 39, 40, 48, 51, 53 и 61.

bez uvoda, odnosno kodete,<sup>187</sup> što, ipak, predstavlja retku pojavu. Bez obzira na izložene kombinacije, koje najverovatnije zavise od trenutne odluke i nadahnuća izvođača, uvodi i kodete u ovoj grupi primera autohtonog banatskog kola su, uglavnom, takođe, kratki, samo što za razliku od gajdaških, nemaju melodijski, već harmonski karakter. Njihova primarna funkcija je da se početni i završni tonaliteti (u toku izvođenja mogući su sukcesivni tonalni skokovi u dominantne tonalitete) ustanove, odnosno potvrde, a time jasnije istakne početak i kraj muzičkog zbivanja. Zbog toga se uvodi primera autohtonog banatskog kola u izvođenju tamburaških sastava i harmonike mogu sastojati iz akorada tonične i dominantne funkcije koji se proizvoljno alterniraju,<sup>188</sup> a kodete su najčešće kadence u kojima je drugi stupanj tonskog niza melodije harmonizovan kao dominanta koja ne traži razrešenje.<sup>189</sup> Njihovo relativno kratko trajanje uslovljava to da oni nemaju funkciju koordinisanja igračkog, već isključivo muzičkog toka.

U pojedinim slučajevima izvođenja *velikog kola* (primeri 7 i 11), registrovano je da uvodni i završni segmenti (označeni kao kode) mogu biti duži, a često i melodijski razvijeniji, što je ipak atipično za izvođenje ovog plesa na tamburi i harmonici. Međutim, u izvođenjima *malog (banatskog) kola* koja su snimljena poslednjih decenija XX i početkom XXI veka, registrovana je mogućnost izlaganja višedelnih uvodnih odseka.<sup>190</sup> Oni su zasnovani na slobodnoj kombinaciji sledećih postupaka: smenjivanja akorada tonične i dominantne funkcije, repeticiji petog stupnja tonskog niza (ton c2), najčešće izloženog u vrednosti polovine, kao i ponavljanju šesnaestinskih oscilatornih figuracija čija je osa oscilacije, takođe, postavljena na ton gornje dominante (ton c2). S obzirom na to da nije zabeleženo u primerima snimljenim početkom i sredinom XX veka, izlaganje višedelnih uvodnih odseka se može smatrati novijom pojavom, koja je, moguće je, funkcionalno uslovljena igračkom komponentom ovih plesova. O tome će biti više reči u narednom poglavlju. Sledeći prikaz ilustruje mogućnost izlaganja višedelnih uvodnih odseka:

---

<sup>187</sup> Примери 42 и 65.

<sup>188</sup> На пример, примери 8, 16, 20 итд.

<sup>189</sup> На пример, примери 8, 13, 15, 16, 18, 20 итд.

<sup>190</sup> Примери 35, 36, 43, 44, 50, 51, 52, 59, 60 и 61.



♩ = c.c. 152-160

uvod I II III

7 4x A

Notni primer 44 (*malo kolo*)

♩ = 120

uvod I

7 II ♩ = 150

13 tenuto

19 A

Notni primer 52 (*banatsko kolo*)

Heterogenosti višedelne forme muzičkih numera autohtonog banatskog kola, u većoj meri od uvoda i kodeta, doprinose kratki fragmentarni delovi označeni kao prelazi. Oni se javljaju u većini primera ovog plesnog podžanra.<sup>191</sup> Njihova pojava nije uslovljena vrstom instrumenta (javljaju se u izvođenjima na svim registrovanim instrumentima), a ne može se vezati ni za određeni istorijski period.

Broj i dispozicija prelaza u okviru makroformalnog plana su proizvoljni, što je uzrokovano njihovom višeznačnom funkcijom. Osim što se koriste kao odmorišta za vreme kojih se izvođači pripremaju za izlaganje novog muzičkog materijala, prelazi imaju i značajnu a ambivalentnu ulogu u izgradnji makroforme. Oni, sa jedne strane, razdvajaju izrazitije muzičke celine čime se postiže namerno razbijanje koherentnosti muzičkog toka, ali istovremeno, zbog odsustva jasnih granica i njihovog meloritmičkog sadržaja koji je često zasnovan na variranju već izloženog muzičkog materijala, mogu služiti kao svojevrсни posrednici između tematskih delova, kojima se postiže utisak slivenosti muzičkog toka.<sup>192</sup> Koja će od ovih konstruktivnih funkcija prelaza prevagnuti prvenstveno zavisi od vrste instrumenta, pri čemu se gajdaški primeri izdvajaju od ostalih, jer u njima evolutivan princip izlaganja muzičkog materijala podrazumeva koherentnost glavnih i prelaznih odseka, zbog izrazite poroznosti njihovih granica.

U tamburaškim i harmonikaškim primerima, granice između prelaza i glavnih muzičko-tematskih celina, iako nisu posebno istaknute, ipak su izrazitije. Razgraničavanje većih muzičkih celina se u ovim primerima postiže prvenstveno melodijskim (izlaganje novog muzičkog materijala, te funkcionisanje principa „različitost razdvaja“), a ne harmonskim sredstvima (promena odseka nastaje najčešće na fonu jedne harmonske osnove), što je princip koji se, s obzirom na jednoglasnu prirodu instrumenata, javlja i u izvođenjima muzičkih numera autohtonog banatskog kola na violini i fruli.

Na kraju analize makroforme muzičke komponente autohtonih banatskih kola, napomenimo još i to da ovoga puta sve mogućnosti uobličavanja harmonsko-tonalnog plana tamburaških i harmonikaških primera neće biti razmatrane. Da bi slika, ipak, bila celovita, važno je reći da osnovnu paradigmatšku pravilnost tonalnog procesuiranja ovog

---

<sup>191</sup> На пример, од двадесетседам нумера *великог кола* забележени су у деветнаест примера, док само осам примера овог плеса не садржи прелазне одсеке (примери 4, 5, 12, 13, 19, 23, 24 и 25).

<sup>192</sup> До сличног закључка дошао је и Здравко Ранисављевић (Ранисављевић 2008: 39).

plesnog podžanra na makronivou, predstavlja mogućnost tonalnog istupanja u subdominantnu sferu koja se najčešće javlja na nivou pojedinačnog muzičkog dela (delovi B, C ili D), kao i moguća primena postupka tonalnog skoka u dominantni tonalitet, čija pojava je, takođe, slobodna, često, nepredvidljiva i nije uslovljena tematskim sadržajem muzičkih delova. Posle nje može uslediti povratak u početni tonalitet, čime se postiže tonalno zaokruživanje makroforme ili, pak, može uslediti niz tonalnih skokova u kvintno srodne tonalitete. Funkcija oba pomenuta postupka (istupanje u subdominantnu sferu i primena tonalnog skoka), usmerena je ka ostvarenju dinamizacije muzičkog dešavanja, a samim tim, obezbeđivanju njegove kontinuiranosti.

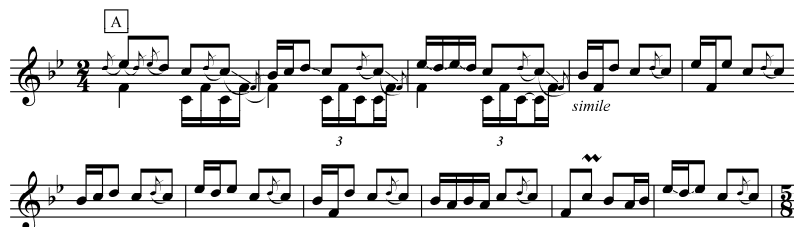
Unutrašnje harmonsko procesuiranje je jednostavno, uglavnom bazirano na ujednačenom ponavljanju pokreta tonika-dominata sa mogućnošću povremenog korišćenja akorda subdominante, što, ipak, predstavlja retku pojavu.

Načini mikroformalne organizacije muzičke komponente autohtonih banatskih kola podrazumevaju bogat fundus mogućih kombinacija postupaka tzv. rada sa motivom.<sup>193</sup> Prema stepenu kontrasta između mikroformalnih jedinica (submotiva, motiva ili fraza), može se generalno govoriti o preovladavanju jednodelnih i dvodelnih sadržaja unutar pojedinačnih muzičko-tematskih delova forme. Postojanje tri kontrastne mikroformalne jedinice u okviru jednog muzičkog dela, predstavlja retkost.

Istovetnost tematskog sadržaja osnovnih mikroformalnih jedinica, a to su u najvećem broju slučajeva dvotaktni motivi, najčešće podrazumeva njihovo varirano ponavljanje, a potom, doslovno ili, takođe, varirano ponavljanje četvorotaktne celine, koje u gajdaškim primerima može biti skraćeno ili prošireno. Sledeći prikaz ilustruje neke od mogućnosti variranja početnog muzičkog motiva:

---

<sup>193</sup> Najčešće su registrovani postupci variranog ponavljanja, kao i deљења мотива. Проширење и сажимање мотива, ипак, представља, ретку појаву која се јавља готово искључиво у гайдашким примерима.



*Veliko kolo, notni primer 3*



*Malo kolo, notni primer 36*



*Malo banatsko kolo, notni primer 59*

Korišćenje kontrastnog sadržaja u okviru osnovnih formalnih jedinica (delova) je daleko ređe zastupljen postupak mikroformalnog procesuiranja autohtonog banatskog kola. S obzirom na razvijene varijacione procese koji su imanentni gajdaškom muzičkom izrazu, izlaganje kontrastnih mikroformalnih jedinica nije karakteristično za gajdaške numere, već je prvenstveno svojstveno harmonikaškim i, donekle, tamburaškim

izvođenjima. U njima izlaganje kontrastnih dvotaktnih motiva najčešće tvori četvorotaktnu celinu višeg reda, odnosno frazu. Sledeći prikaz ilustruje pojedine mogućnosti uobličavanja mikroformalnog plana muzičkih numera autohtonog banatskog kola izlaganjem kontrastnih motiva u okviru četvorotakta:



*Veliko kolo, notni primer 11*



*Banatsko kolo, notni primer 51*



*Malo banatsko kolo, notni primer 60*



*Kolo vodi Vasa, notni primer 65*

Paradigmatsku ravan makroformalnog oblikovanja muzičke komponente varoško-esnafskih i većine srbijanskih plesova u kolu predstavlja repeticija bazične dvodelne forme (delova A i B). Prilikom ponavljanja, osnovni muzičko-tematski materijal biva podvrgnut pretežno postupcima ornamentalnog variranja.<sup>194</sup> Odstupanja od pomenutih pravilnosti su zabeležena u nekoliko primera koji će biti izloženi pojedinačno.

Jednodelna forma fragmentarne unutrašnje strukture zasnovane na variranju dvotaktnog motiva javlja se u zapisima *majstorskog kola* iz Vršca i *bečkerečkog kola*, koje su načinile sestre Janković (primeri 73 i 82). S obzirom na postojanje uvoda i kodete u ovim primerima, kao i melodijskog segmenta zasnovanog na ostinatnom kvartnom pokretu, koji, može se pretpostaviti, ilustruje melodijsku deonicu male bordunske svirale, ovi primeri, kao i zapisi *velikog kola* i *paorskog kola* koje su, takođe, načinile Danica i Ljubica Janković, predstavljaju pojednostavljen zapis gajdaških izvođenja. Međutim, forma *majstorskog kola* iz Pančeva i *trgovačkog kola*, koje su notirale iste autorke, te se

---

<sup>194</sup> С обзиром на то да орналментално варирање не доноси значајне промене у излагању мелоритмичког садржаја, ови примери нису записани у целисти извођења.

ovi primeri, takođe, mogu smatrati zapisima gajdaških izvođenja, jeste dvodel, kao što je to i uobičajeno za ovaj plesni podžanr. Zbog toga pojava jednodелne forme fragmentarne unutrašnje strukture pojedinih varoško-esnafskih plesova (*majstorskog kola* koje se sredinom XX veka izvodilo u Pančevu i okolnim selima i *bečkerečkog kola*), nije posledica specifičnog instrumentalno-izvođačkog iskaza korišćenog instrumenta (gajdi), već njihova samosvojna strukturalno-formalna odlika.

Nasuprot redukovanim notnim zapisima sestara Janković, Bartokova transkripcija plesa pod nazivom *Srpkinja* koji je izveden na samici, veoma je minuciozna (primer 86). Pored preciznog notnog prikaza tananih meloritmičkih variranja osnovnih dvotaktnih motiva, ova transkripcija sadrži čak četiri različita muzičko-tematska dela. Višedelna forma ove muzičke numere je posledica toga da ona predstavlja instrumentalnu verziju istomene pesme koju je, na stihove Đorđa Maletića, komponovao Isidor Bajić 1902. godine (Felfeldi 2003: 37; Rakočević 2005: 269, napomena 50).

Višedelnu formu zasnovanu na izlaganju tri ili, čak, pet kontrastnih muzičko-tematskih celina, sadrže: *kukunješte* (primer 94), *užičko kolo* (primer 99), kao i pojedine numere *Žikinog kola* (primeri 96 i 98). Kako je u okviru analitičkog sagledavanja ovih numera već pokazano, njihove melodijske i metroritmičke karakteristike predstavljaju reprezentе instrumentalnog muzičkog iskaza, čije muzičko-izvođačko procesuiranje podrazumeva razuđeniji makroformalni plan, odnosno izlaganje više kontrastnih celina, kao i njihovo značajnije variranje.<sup>195</sup>

Muzičke numere varoško-esnafskih plesova retko sadrže uvode, prelaze i kodete. Oni su registrovani u svega nekoliko primera i to prvenstveno onima koji predstavljaju zapise gajdaških izvođenja (primeri 73, 74, 80 i 82). Za razliku od njih, uvodi i prelazi uopšte nisu zabeleženi u muzičkim numerama srbijanskih igara.<sup>196</sup> Ova zakonitost makroformalnog uobličavanja muzičke komponente srbijanskih kola, registrovana je čak i u numeri *seljančica* koja je odsvirana na gajdama (primer 88).

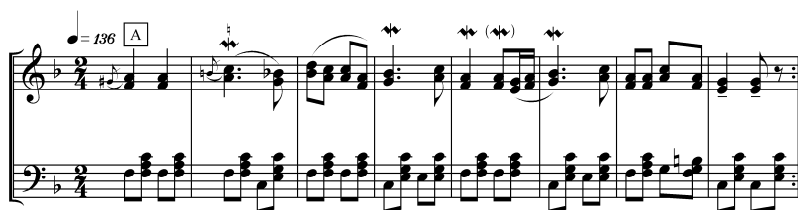
---

<sup>195</sup> Због тога су ове нумере записане у целисти или је транскрибован већи део њиховог извођења.

<sup>196</sup> У звучним нумерама плесова *Жикино коло* и *Ужичко коло* одсвираних на хармоници, као и у верзији плеса *сељанчица* која је изведена на гajдaма, јавља се извођење кодети, што се, нажалост, не може видети на основу нотних записа.

Kao i u autohtonim banatskim kolima, bazičnu strukturalnu jedinicu muzičko-formalnog uobličavanja varoško-esnafskih i srbijanskih igara predstavlja dvotakt. Njegovim variranjem ili, nešto češće, izlaganjem dva kontrastna dvotaktna motiva, formiraju se četvorotaktne celine – fraze, čijim variranim ponavljanjem nastaje samosvojna osmotaktna muzičko-tematska celina. Postupci rada sa motivom su u ovim plesnim podžanrovima daleko manje raznovrsni – gotovo isključivo registrovana su njegova manja melodijska i metroritmička variranja. Deljenje, sažimanje i proširenje motiva u ovom plesnom podžanru nije zabeleženo.

Sledeći prikazi ilustruju tipične slučajeve građenja četvorotakta izlaganjem dva kontrastna motiva, a potom i moguće načine tvorenja osmotaktne muzičko-tematske celine:



*Majstorsko kolo*, notni primer 75



*Vidino kolo*, notni primer 85



*Seljančica*, notni primer 90

The image shows two systems of musical notation for 'Žikino kolo'. The first system starts at measure 51 and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with some notes marked with a double accent (^^). The bass clef accompaniment consists of chords. A box labeled 'D' is placed above the first measure. The second system starts at measure 55 and includes first and second endings. The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment includes chords and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Žikino kolo, notni primer 96

Osmotaktne celine se, u procesima koji, gotovo isključivo podrazumevaju samo ornamentalno variranje, nižu tokom čitavog izvođenja. Jedino je u dvema verzijama plesa *seljančica*, koje je na gajdama i samici zabeležio Bela Bartok početkom XX veka (primeri 88 i 89),<sup>197</sup> kao i u numeri *kokonješte* koja je zabeležena u Čanadu 1993. godine (primer 94),<sup>198</sup> uočena nesrazmerna dužina osnovnih formalnih jedinica. Ona je u verzijama plesa *seljančica* nastala kao posledica specifičnih formalnih odlika pesme poznate pod nazivom „Kad se Ciga zaželi“, koja čini muzičku osnovu ovih primera. Iako nedostaje veći broj notnih zapisa koji bi potvrdio ovu pretpostavku, u numeri *kokonješte* šestotaktna struktura osnovnog muzičko-tematskog dela (deo A), verovatno predstavlja samosvojnu (lokalnu) odliku verzije ovog plesa, zabeleženog u Čanadu.

Pomenute numere u kojima je evidentirana nejednaka dužina osnovnih formalnih jedinica, u odnosu na sve primere varoško-esnafskih i srbijanskih igara, predstavljaju izuzetke. Ujednačen ritam nizanja osmotaktnih muzičko-tematskih celina, koje su međusobno odvojene jasnim melodijsko-fraznim, a u harmonikaškim primerima i tonalno-harmonskim razgraničenjima, te se na sintaksičkom nivou mogu tretirati kao

<sup>197</sup> Deo A čini 8, a deo B 12 taktova.

<sup>198</sup> Deo A čini 6, dok delovi B i C imaju 4, odnosno 8 taktova.



nesporne rečenične strukture,<sup>199</sup> predstavlja, stoga, gotovo apsolutnu paradigmu auditivnog percipiranja varoško-esnafskih i srbijanskih plesova.

Generalne makroformalne odlike muzičke komponente plesova po dvoje, kao i ovih koji se izvode u trojkama mogu biti raznovrsne. Najveći broj selektovanih numera bazirano je na dvodelnoj<sup>200</sup> ili trodelnoj formi,<sup>201</sup> dok je u manjem broju primera registrovan jednodel. U svim primerima, osim u gajdaškoj numeri *srpski mađarik* koju je zabeležio Bela Bartok početkom XX veka (primer 100), evidentirano je korišćenje definisanih, jasno razmeđenih osmotaktnih muzičko-tematskih celina koje se tokom izvođenja ornamentalno variraju.<sup>202</sup> Zbog toga osnovnu paradigmatiku zakonitost makroformalnog oblikovanja plesova po dvoje i onih koji se izvode u trojkama, kao i u slučaju varoško-esnafskih i srbijanskih plesova, predstavlja ujednačeno nizanje međusobno proporcionalnih delova.

Kao što je rečeno, izuzetak predstavlja numera *srpski mađarik*, u kojoj delovi forme nisu iste dužine. Raznovrsni postupci rada sa motivom svojstveni gajdaškom muzičkom izrazu su uticali na stvaranje neproporcionalnih muzičko-tematskih celina u ovom primeru. S obzirom na to da su ostale verzije plesa *mađarac*, u kojima vlada apsolutna proporcionalnost muzičkih delova, zabeležene u drugoj polovini XX veka, nedostatak većeg broja gajdaških primera, ali i snimaka ovoga plesa s početka veka, onemogućava donošenje validnijih zaključaka u vezi sa registrovanom pojavom. Drugim rečima, da li je neproporcionalnost delova zabeležena u numeri *srpski mađarik* posledica gajdaške interpretacije ili ona predstavlja „stariji“ način makroformalnog uobličavanja muzičke komponente ovog plesa ostaje otvoreno pitanje. Sledeći prikaz ilustruje makroformalni plan primera *srpski mađarik*:

Delovi forme	A	B	C	Av	Av <sub>1</sub>	Av <sub>2</sub>	Bv	B <sub>1</sub>	Av <sub>3</sub>	Av <sub>4</sub>
Broj taktova	16	8	8	4	10	6	8	8	6	8

---

<sup>199</sup> Овога пута могуће структурисање осмотактних (реченичних) целина неће бити разматрано. Напоменимо само то су готово једнако заступљене форме осмотактних реченичних структура, које се у науци о музичким облицима нумерички изражавају као „4+4“ и „2+2+4“ (Popović 1998: 245).

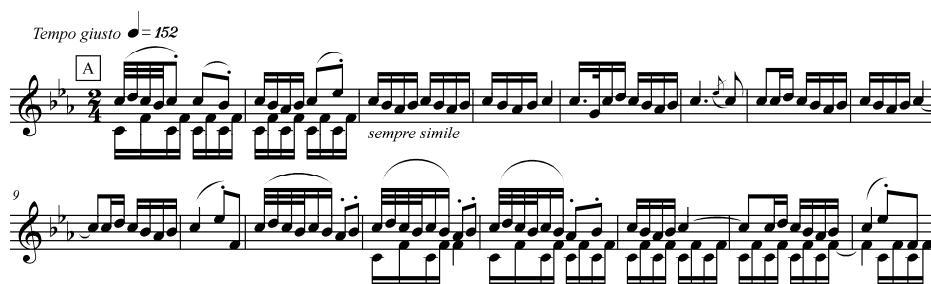
<sup>200</sup> Укупно девет примера. Примери 101, 102, 108-110, 117 и 121-123.

<sup>201</sup> Примери 100, 103, 104, 107 и 112-115.

<sup>202</sup> Највећи број нумера због тога није записан у целости извођења.

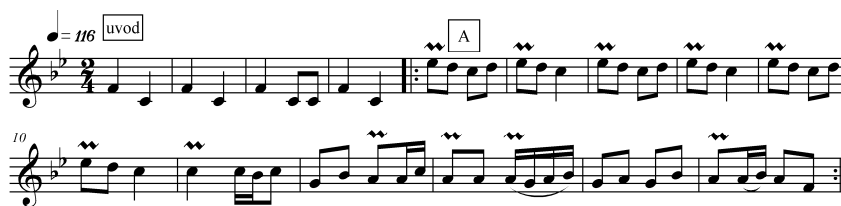
*Srpski mađarik*, notni primer 100

Ista nedoumica u vezi sa ovim primerom javlja se i u pogledu njegovog mikroformalnog uobličavanja. Za razliku od većine ostalih primera plesova po dvoje i onih koji se izvode u trojkama, u kojima početni dvotaktni motiv najčešće biva tek neznatno variran prilikom formiranja osnovne četvorotaktne celine, u numeri *srpski mađarik* registrovano je korišćenje jednotaktnog motiva i njegovo raznovrsno variranje (deo A). Sledeći prikaz ilustruje pomenuto:



*Srpski mađarik*, notni primer 100

Razvijenost mikroformalnog plana gajdaških interpretacija plesova po dvoje zabeležena je i u numeri *ficko*, koju su pojednostavljeno zapisale sestre Janković (primer 111), kao i verziji plesa *logovac* koja je snimljena od gajdaša Mirka Francuskog (primer 121). Sledeći prikazi ilustruju pomenuto:



*Ficko*, notni primer 111



*Logovac*, notni primer 121

Raznovrsnost postupaka mikroformalne organizacije ovih primera, svakako, predstavlja manifestaciju gajdaškog muzičkog iskaza. Za razliku od numere *ficko*, čiji makroformalni plan ne može biti sagledan, s obzirom na to da ovaj zapis sadrži tek početni segment izvođenja, integralne muzičko-tematske celine gajdaške interpretacije plesa *logovac* su međusobno proporcionalne, bazirane na osmotaktnim strukturama.

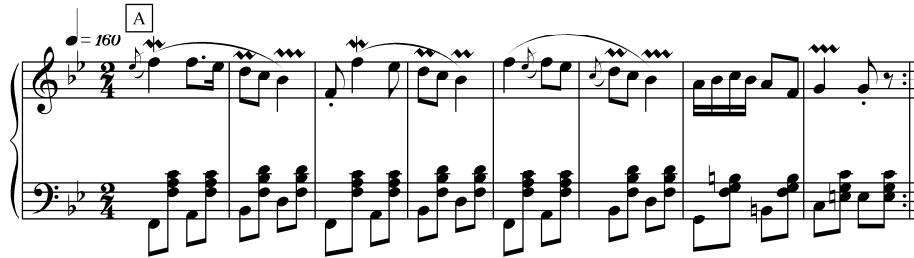
Pored pomenutih plesova, izuzetak u mikroformalnom oblikovanju predstavlja i numera pod nazivom *pančevački mađarac* u kojoj je početna muzičko-tematska celina (deo A) bazirana na variranom ponavljanju trotaktnog motiva, što predstavlja samosvojnu melodijsko-formalnu specifičnost ove, usko lokalne verzije *mađarca* (primer 109). Sledeći prikaz ilustruje pomenuto:



*Pančevački mađarac*, notni primer 109

Načini mikroformalne organizacije muzičke komponente ostalih plesova po dvoje i onih koji se izvode u trojkama su identični načinima mikroformalnog uobličavanja varoško-esnafskih i srbijanskih igara. Početni dvotaktni motiv se najčešće varirano ponavlja tvoreći četvorotakt, koji u manjem broju slučajeva može nastati i izlaganjem dva kontrastna motiva. Četvorotaktna celina – fraza se, potom, varirano ponavlja čineći zaokružen muzičko-tematski deo, koji se, na sintaksičkom nivou, zavisno od vrste

korišćenih instrumenata, odnosno intenziteta tonalno-harmonskih kadencijalnih procesa, može označiti kao rečenica. Sledeći prikazi ilustruju tipične slučajeve:



*Mađarac*, notni primer 106



*Ficko*, notni primer 112



*Kato, mi Kato*, notni primer 123

Rezimiranje izloženih odlika formalnog uobličavanja muzičke komponente plesova po dvoje i onih koji se izvode u trojkama, kao i povodom analize njihovih drugih muzičkih parametara, ukazuju na to da se oni mogu teorijski pozicionirati negde između ostalih plesnih podžanrova. Drugim rečima, ako bi se nepredljivo procesuiranje neproporcionalnih, izrazito razuđenih muzičko-tematskih celina smatralo manifestacijom arhaičnijeg seoskog instrumentalnog izraza, a ujednačeno nizanje proporcionalnih muzičkih celina odlikom vokalno-instrumentalne prakse varoške provenijencije, po

својим формалним карактеристикама, музика плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама је негде између села и града.

## VI. ПРЕПЛИТАЊЕ СТРУКТУРА: ИГРА И МУЗИКА ЗА ИГРУ У СВЕТЛУ УЗАЈАМНИХ УТИЦАЈА

### 1. Општи ниво компаративног сагледавања игре и музике за игру

Структурално-формална анализа играчке и музичке компоненте традиционалних плесова Срба у Банату отворила је могућности идентификовања и дефинисања законитости њиховог функционисања као самосвојних, комплексних система. Аналитичко сагледавање кинетограма и нотних записа, који представљају писану репрезентацију појединачних играчких и музичких догађаја забележених на видео и аудио снимцима, омогућило је уочавање начина процесуирања ових система као синтагматских низова. Њихова компарација отворила је, даље, пут за успостављање вишеструких парадигматских веза у оквиру неколико хијерархијских нивоа: законитости структурисања и формалног уобличавања покрета или звука у оквиру појединачних плесова, плесних поджанрова и жанрова. Међутим, тек се путем компаративне анализе њихових структурално-формалних одлика, могу идентификовати могућности међусобне кореспондентности игре и музике за игру, а потом и начини њихових узајамних утицаја током процесуирања традиционалних плесова који искључиво егзистирају као сложена интертекстуална структура, чију суштину представља нераскидиво синкретичко јединство покрета и звука.

Општи ниво компаративног сагледавања играчке и музичке компоненте традиционалних плесова Срба у Банату, подразумева упоредно предочавање базичних начина манифестовања покрета и звука. Иако представљени као паралелни структурални низови, јасно је, као што је већ више пута напоменуто, да они нису, нити могу бити идентични, јер представљају у основи различите манифестације људског креативно-стваралачког испољавања. Из тога непосредно произлази и фундаментална разлика између генералних начина остваривања перцептивних, а самим тим комуникативних вредности игре и музике: перцепција игре се базира на визуелном, а музика на аудитивном опажању. С обзиром на

природу визуелног опажања које се заснива на уочавању линијских конфигурација (видети више у Arnhaјm 1998: 230, 316), а за разлику од аудитивне перцепције музике у чијој је основи стварање звучних апстракција, односно „примање структуре музике“ (Kuns and Kreembil 1977: 89), комуникативна вредност игре је по својој природи мање апстрактна (видети више у Hanna 1992: 318-319). Због ових разлика, њихово истовремено процесуирање у оквиру плеса као нераскидиве синкретичне целине игре и музике за игру, темељи се, стога, на непрестаном успостављању равнотеже између различитих видова људске невербалне комуникације – визуелном и аудитивном.

Срж кинетичког деловања у традиционалним плесовима Срба у Банату чине покрети ногу испољени кроз подједнако важне сегменте преноса тежине тела у простору (кораци), покрета слободне ноге (гесте), као и савијања, односно исправљања колена. Сасвим изузетно, у аутохтоним банатским плесовима су забележене могућности покретања горњег дела тела, који представљају манифестацију индивидуалног извођачког надахнућа. У појединим варошко-еснафским, србијанским и играма по двоје, као саставни део њихових вишеслојних образаца покрета, регистроване су могућности латералног окретања кукова (*трговачко коло* и *дубај*) и покретања руку (*либаде* и *пркос*). Сви поменути покрети, с обзиром на своју ретку заступљеност, представљају преседан у испољавању основног кинетичког фундуса традиционалне играчке праксе Срба у Банату.

Иако је вокално-инструментална интерпретација регистрована као иманентна одлика музичке компоненте варошко-еснафских и србијанских плесова, као и већине плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, апсолутно доминантан начин манифестовања музике за игру Срба у Банату, током свих периода XX века, испољава се кроз инструменталну извођачку форму. У најширем компаративном сагледавању покрета и звука, инструментални музички медиј, стога, представља својеврстан аналогон покретима ногу, који, са друге стране, функционишу као стожери кинетичког процесуирања играчке компоненте традиционалних плесова Срба у Банату. Мада по својим физичким

карактеристикама међусобно неупоредиви, покрети ногу и инструментална музички исказ у оквиру анализиране традиционалне плесне праксе, функционишу као примарни носиоци значења одређених кинетичко-играчких и музичких порука. У процесима непосредне перцепције традиционалних плесова Срба у Банату забележених током XX века, покрети ногу и инструменталан музички исказ, на синтагматском (игра или музика), али и парадигматском нивоу (игра и музика), могу се означити као визуелно/аудитивни идентификатори ове плесне праксе.

Локација извођења играчке и музичке компоненте свих традиционалних плесова је иста, самим тим што се они симултано изводе. У плесној пракси Срба у Банату она је означавала најчешће отворен простор. Разлике у величини локације коју заузимају играчи или свирачи произлазе из различитог броја играча у односу на број свирача, који је, чак и ако је у питању тамбурашки ансамбл, увек знатно мањи. Поред тога, манифестовање локативне димензије, на овом општем нивоу сагледавања музике за игру Срба у Банату, непосредно је зависно и од традиционално условљеног и у току посматраног временског периода непромењеног начина кинетичког испољавања свирача, који осим што свирају углавном покрећући само руке, увек стоје у месту. Супротно томе, локација коју играчи заузимају током игре је неупоредиво већа – зависи од путања кретања у игри, чија различита испољавања представљају (под)жанровски, а самим тим контекстуално детерминисан параметар, о чему је већ било речи у оквиру поглавља посвећеног структурално-формалној анализи игре.

Као један од начина испољавања просторне димензије игре и музике, на овом општем нивоу компарације, простор који настаје као последица реализације одређених путања кретања се, такође, може третирати као својеврстан аналогон окупираном звучном простору, који, осим тога што је његово заузеће дефинисано амбитусом употребног тонског низа, подразумева и начин интерпретације, односно једногласно или вишегласно извођење. Осим у случајевима коришћења виолине и фруле, који се могу окарактерисати као веома ретки у музичкој пракси Баната током XX века, музика за игру са овог простора изводи се вишегласно, а одлике вишегласне фактуре првенствено зависе од коришћеног инструментаријума. Са



друге стране, како је анализа тонских структура показала, за разлику од пратећих деоница, диферентност употребних тонских низова мелодијских деоница банатске музике за игру круцијално је условљена извођењем појединих плесних поджанрова, а тек потом зависи од других фактора као што су инструментаријум, односно техничке могућности одређеног инструмента или мелодијске карактеристике појединих плесова. Одлике одређеног звучног простора или, употребимо формулацију Изалија Земцовског, „интонационог поља“ појединих плесних поджанрова (Земцовский 1975: 43), показао се, стога, као параметар музичког уобличавања, који је базично условањен одређеним одликама друштвено-историјског контекста свог настанка. На општем нивоу компаративног сагледавања покрета и звука, а у поступцима метанаучног промишљања, путање кретања и начини окупирања звучног простора као параметри игре и музике који су иманентно (под)жанровски, односно контекстуално условљени, могу се, стога, третирати као упоредиве одреднице структуралног испољавања играчке и музичке компоненте традиционалних плесова Срба у Банату током XX века.

Начини структурисања играчких формација су, као и путање кретања, базично условљени извођењем одређеног плесног поджанра. За разлику од играчких, формације свирача, које подразумевају њихов размештај у простору, првенствено зависе од коришћеног инструментаријума. Док су се гајде, самица, а према доступним снимцима и виолина и фрула, користили као соло инструменти, наступ тамбурашког ансамбла подразумева учешће неколицине извођача. Такође, гајде су према доступним изворима, током извођења плесова биле позициониране у центар играчке формације (без обзира на то да ли је у питању полукруг или круг), при чему су се физички простор, односно локација извођења игре и музике у буквалном смислу поклапали. За разлику од гајдаша, хармоникаши и тамбураши увек стоје у групи, која је позиционирана поред играчке формације, те неминовно долази и до њиховог физичког раздвајања.

На општем нивоу сагледавања играчких образаца, важно је напоменути да формације играча, за разлику од формација свирача, јесу и непосредни идентификатори плесног жанра. Изражено језиком семиотике, играчке формације у

генералном смислу функционишу као икона жанра – коло се изводи у кружним формацијама, паровна игра у пару. Даље, различите реализације кружних формација функционишу као одредница, не само појединог плесног поджанра, већ и порекла појединих плесова. Аутохтона банатска кола извођена су у формацији затвореног или, ређе, отвореног кола. На идентичан начин структурисане су и варошко-еснафске игре, које су, како је то већ више пута истакнуто, настале управо на подручју Баната. За разлику од њих, србијанска кола, дакле она која су пореклом са простора „уже“ Србије, извођена су искључиво у облику полукруга. На нижем парадигматском нивоу, појединачне кружне формације због тога, такође, носе непосредна иконичка својства усмерена ка идентификацији појединачних плесних поджанрова. Из свега реченог следи да се у оквиру интертекстуалног сагледавања традиционалних плесова Срба у Банату, формације извођења игре и музике за игру иако физички упоредиве, манифестују као функционално и значењски крајње неподударне структуре.

Непосредне аналогije у начинима структурисања темпоралних система игре и музике за игру Срба у Банату, на општем нивоу њиховог сагледавања, лако је успоставити: сви традиционални банатски плесови (осим плеса *Жикино коло*) базирани су на дистрибутивним системима дводелне метричке поделе.

Без обзира на (под)жанровско одређење појединих плесова, као и њихово дијахронијско позиционирање кроз културну историју Баната током XX века, важно је истаћи да је начин генералног структурисања темпоралних система игре и музике увек подударан, односно да су базичне ритмичке пулсације покрета и звука у традиционалној плесној пракси овог подручја увек истоветне. Оне функционишу као два пола обједињујућег структуралног параметра који се, стога, може означити као *sine qua non* традиционалне плесне праксе Срба на овом подручју. Иако метроритмичка уобличавања покрета и звука подлежу самосвојним законитостима унутрашњег структурисања, што резултира стварањем њихових различитих метроритмичких образаца као паралелних, нехомологних низова, истоветна ритмичка пулсација представља заједнички именоватељ њиховог испољавања, почетни и обједињујући структурални параметар, без којег процесуирање

банатских плесова није могуће. Хијерархијски постављено, управо ритам чини заједничку базну основу, која омогућава „разгранаване“ самосвојних система игре и музике за игру на овом подручју. Иако се може одредити као манифестација структуралног уобличавања плесова европског, и још специфичније, источноевропског културног наслеђа, како то чине Анка Ђурђеску (Anca Giurgheanu) и Лизбет Торп (Giurgheanu and Torp 1995: 148), према тумачењима Ласла Фелфелдија, као и бугарског етномузиколога Тодора Џиджева (Тодор Џиджев), хомологни „темпорално-метричко-ритмички фактори“ (Felfeldi 1995: 190) структуралног испољавања традиционалних плесова представљају манифестацију универзалнијих веза између игре и музике за игру (Felfeldi 1995: 190; Djidjev 2005: 136). Без обзира на различита тумачења коресподентности између ритмичких основа покрета и звука у традиционалним плесовима, апсолутно преовлађујућа специфичност ритмичког структурисања плесне праксе Срба у Банату током XX века, а вероватно и у претходним временским периодима, што представља тврдњу за коју, ипак, немамо одговарајуће доказе, јесте дводелна дистрибутивност основних ритмичких јединица, које су у кинетограмима и нотним записима изражене кроз вредност једне четвртине.

## 2. Обрасци корака/мелоритмички обрасци

У процесима сегментације традиционалних плесова као сложених интертекстуалних система, следећи ниво анализе представља компаративно сагледавање законитости појединачних структурално-формалних одлика образаца корака и мелоритмичких образаца.

Већ је напоменуто да је срж кинетичко-плесног испољавања Срба у Банату садржана у различитим покретима ногу који се одређују као кораци, гесте и покрети колена. Преноси тежине тела у простору, у српској етнокореологији именовани као кораци, могу бити разноврсни. Разноврсност коришћених корака, у квалитативном али и квантитативном смислу, произлази из начина уобличавања покрета слободне ноге (гести). Непосредно испољавање укупног фонда покрета

ногу, како је анализа показала, у основи је поджанровски детерминисано: док у аутохтоним банатским играма у колу, као и у играма по двоје и онима које се изводе у тројкама преовлађује употреба бочних корака и корака у месту, а самим тим се јавља необично богатство коришћених гести, у варошко-еснафским и србијанским плесовима јављају се разноврснији кораци (напред, назад, косо десно, косо лево, смена корака напред-назад итд), док су покрети слободне ноге и знатно једноставнији.

У компаративном сагледавању игре и музике, фондус употребних покрета ногу конвенира употребним тонским низовима. Без обзира на несамосталност овог музичког параметра, чије манифестације могу бити различите зависно од извођачко-техничких карактеристика коришћених инструмената или мелодијских специфичности појединачних плесова, тонске структуре банатске музике за игру су, као и фондус покрета ногу у игри, круцијално контекстуално, односно поджанровски условљене. Иако се знак непосредне једнакости међу њима не може повући, они се у структурално-функционалном смислу могу третирати као паралелне јединице играчког, односно музичког уобличавања. Хомологије у начинима њиховог функционисања се огледају у истоветности упостављања значењских релација не само у односу на „унутрашње“ играчко или музичко окружење (кораци, гести и покрети колена и, са друге стране, појединачни тонови представљају „садржај“ свих структуралних јединица игре, односно музике), већ и кроз њихове „спољашње“ комуникативне димензије, које конотирају визуелно и звучно диференцирање различитих плесних поджанрова.

Према запажањима Мирјане Закић, артикулациона компонента музичког, а, додајмо, и играчког текста, представља „најтеже уочљиву димензију из форме нотног записа“, а аналогно томе и кинетограма (Закић 2006: 261). На нивоу најопштијег компаративног сагледавања преовлађујућих начина извођења игре и музике за игру, може се, ипак, констатовати доминација њиховог „сливеног“, *legato* артикулисања. Појава посебно акцентованих покрета и тонова је ретка, а најчешће се испољава као одлика индивидуалног извођачког импулса. У функцији успостављања синхроних токова игре и музике, чија основа је базирана на

уједначеној енергији кинетичко-играчког и музичког деловања, динамика унутрашњег процесуирања банатских плесова је истоветна: и у игри и у музици, без обзира на посматрани плесни (под)жанр и његову дијахронијску позиционираност, преовладава „средње јак“ (*mf*) интензитет извођења.

Као што је већ напоменуто, приликом анализе начина метроритмичког структурисања музичке компоненте традиционалних банатских плесова, потребно је раздвојити метроритмичке обрасце мелодијских, од метроритмичких образаца пратећих деоница. Аналогно томе, метроритмичке структуре игре се испољавају кроз примарне и секундарне обрасце, односно метроритам образаца покрета ногу (корака) и метроритам образаца покрета колена.

Заједничка карактеристика процесуирања свих метроритмичких деоница игре и музике јесте њихово варирање током плесног извођења. Различит степен варијационих процеса, који утиче на разноврсност испољавања појединачних метроритмичких образаца, као и на начине њихове међусобне кореспондентности, као што је већ више пута напоменуто, круцијално је поджанровски условљен. Највећи степен варирања, што резултира и најразноврснијим начинима метроритмичког структурисања игре и/или музике, регистрован је у аутохтоним банатским колима. У варошко-еснафским и србијанским плесовима степен метроритмичког варирања играчког и музичког садржаја се испољава готово искључиво у виду орнаменталних промена. Са друге стране, плесови по двоје и они који се изводе у тројкама се, према степену варијационих процеса, могу позиционирати између поменутих поджанрова.

Различит степен варијационих процеса испољава се и зависно од тога да ли су у питању примарни (обрасци корака) или секундарни (обрасци покрета колена) метроритмички обрасци у игри, односно водеће или пратеће деонице музике. И у игри и у музици законитости метроритмичког структурисања „пратећих“ деоница огледају се у томе, да у њима варијациони процеси нису од највеће важности за формирање играчко/музичког тока, већ да је, напротив, њихово процесуирање базирано на латентном протоку изохроних четвртинских, односно осминских матрица које у синхронном наступу теку паралелно. Управо се на нивоу паралелног

метроритмичког структурисања „пратећих“ деоница игре и музике уочава највећи степен њихове међусобне кореспондентности, који функционише као неопходна „база“, односно „структурално тежиште“ њиховог истовременог тока. Заједничка потка метроритмичке структуре „пратећих“ деоница игре и музике, која се визуелно и звучно перципира у виду усаглашене четвртинске пулсације, има стога, не само фундаменталну улогу у начинима њиховог појединачног, већ и синхроног процесуирања.

Иако то приликом структуралне анализе играчке компоненте банатских плесова није експлицитно изражено, због тога што је окосницу предочавања законитости метроритмичког структурисања чинило разматрање разлика у временској дистрибуцији покрета који се изводе по простору у односу на оне који се изводе у месту, преовлађујућу структуралну јединицу метроритмичког моделовања „водећих“ деоница и игре и музике у аутохтоним банатским колима, варошко-еснафским и србијанским плесовима представља двотакт. Међутим, у играчкој компоненти појединих паровних плесова, као и оних који се изводе у тројкама, основна јединица метроритмичког структурисања јесте једнотакт, а не двотакт. Другим речима, метроритам играчке компоненте ових плесова се испољава кроз, најчешће дословну, релетицију почетне ритмичке фигуре. Метроритмички обрасци пратеће музичке компоненте паровних плесова и оних који се изводе у тројкама, са друге стране, базирани су, најчешће, на двотактним структурама. Сложеност начина метроритмичког уобличавања играчке и музичке компоненте свих традиционалних плесова Срба у Банату током XX века, захтева поступно предочавање специфичности уочених на нивоу плесних поджанрова, стога, пођимо редом.

Поред двотактних и једнотактних метроритмичких целина, појава тротакта у традиционалној банатској плесној пракси је ретка, а условљена је самосвојним структурално-формалним особеностима поједних верзија плесова *велико коло* и *мађарац*.

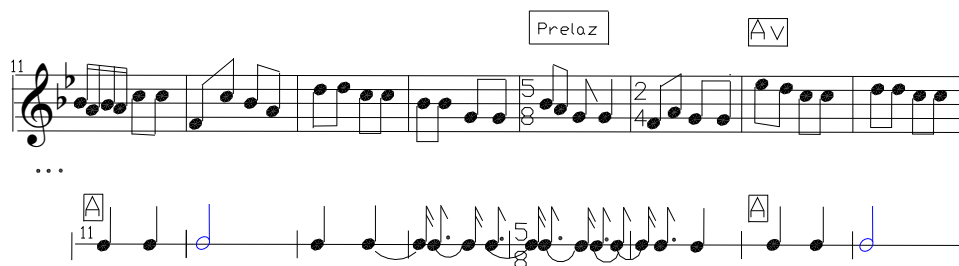
У варијантама *великог кола* из Горњег Баната у Румунији и из Кикинде (кинетограми 4, 5, 6 и 7), метроритмичко уобличавање шестотактног образаца

корака испољава се кроз два тротактна сегмента – сегмент кретања у лево и сегмент игре у месту. За разлику од метроритмичког обрасца кретања у лево, који је исти у свим поменутих верзијама *великог кола* и који се само незнатно варира током извођења, сегмент игре у месту може бити различито метроритмички структурисан и подлеже варирању током игре. Појединачна, међусобно хетерогена испољавања метроритмичког структурисања сегмената игре у месту у овим примерима су већ била предмет аналитичке обраде. Без обзира на то, важно је напоменути да је у свим верзијама *великог кола* чији образац корака чини диплазна шестотактна структура, пратећа музичка компонента базирана на двотактним метроритмичким целинама. Због тога су начини базичног метроритмичког структурисања игре и музике у овим примерима у основи некоресподентни, не само због различитог садржаја основних метроритмичких јединица, већ и због њихове различите дужине. Следећи прикази илуструју некоресподентност метроритмичких структура игре и музике у појединим верзијама *великог кола*:

The image displays two musical examples in 2/4 time, both in a key with one flat (B-flat). The first example shows a melody in the treble clef with a boxed 'B' above it, and a bass line with boxed 'A' and 'A1' sections. The second example shows a melody in the treble clef with a boxed 'A' above it, and a bass line with boxed 'A2' and a '3' above a triplet. Ellipses (...) are used to indicate continuation of the music.

*Велико коло*

Кинетограм 5, играч а; нотни пример 12

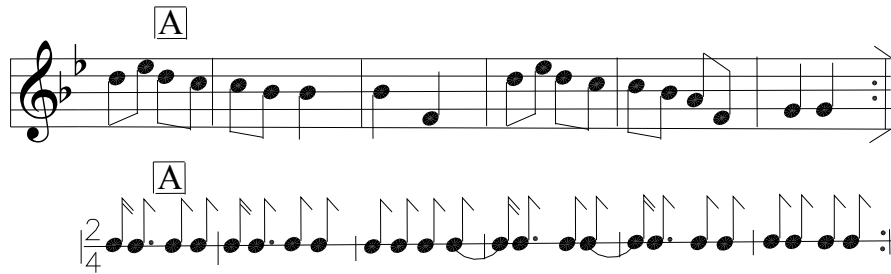


*Велико коло*

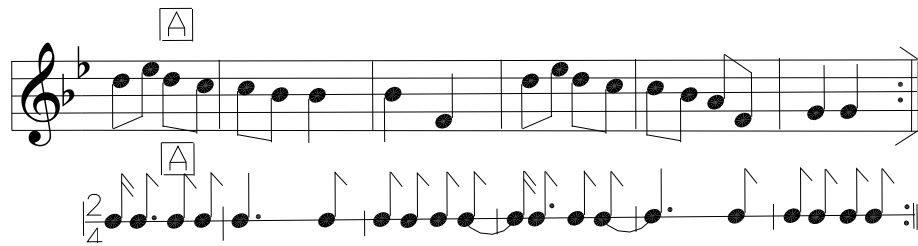
Кинетограм 7, нотни пример 3

За разлику од изложених примера *великог кола*, у верзији плеса *мађарац*, која је забележена под називом *панчевачки мађарац* од Добривоја Путника (кинетограми 64-65) и његовог корепетитора Маринка Попова (нотни пример 109), појава тротактних метроритмичких целина се јавља као заједничка карактеристика првог дела и игре и музике. Како је већ напоменуто, у извођењу истог плеса од стране Јована Рајкова из Кикинде (кинетограм 66), тротактна структура обрасца корака није забележена, већ искључиво једнотактна, што се може тумачити као „поједностављење“ које настаје као последица тога да је деда Јоца, како је то сâм истакао, поменуто верзију *мађарца* учио у младости у оквиру културно-уметничког друштва, те је, заправо, заборавио њену основну структуру. Коресподентност метроритмичког структурисања игре и музике која је забележена у првом делу плеса *панчевачки мађарац* у интерпретацији Добривоја Путника, а која се огледа у тротактној основи образаца, али, поново, не и у њиховом садржају, остаје куриозитетан пример структуралне усаглашености игре и музике у оквиру традиционалних плесова Срба у Банату. Следећи прикази илуструју изложено:

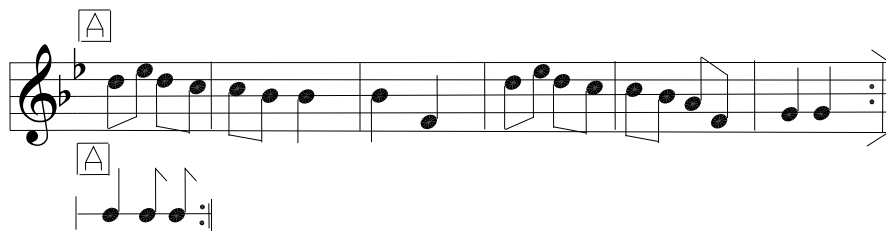




Први део плеса *панчевачки мађарац*  
у извођењу Добривоја Путника и Маринка Попова  
Кинетограм 64, нотни пример 109



Први део плеса *панчевачки мађарац*  
у извођењу Добривоја Путника и Маринка Попова  
Кинетограм 65, нотни пример 109



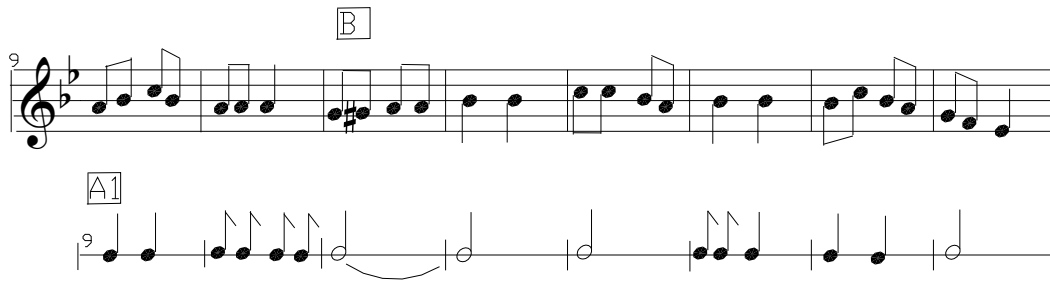
Први део плеса *панчевачки мађарац*  
у извођењу Јована Рајкова и Маринка Попова  
Кинетограм 66, нотни пример 109

Двотактне целине, као што је истакнуто, представљају преовлађујућу јединицу метроритмичког структурисања и у игри и у музици аутохтоних банатских кола, као и варошко-еснафских и србијанских плесова у колу. Зависно од њихове унутрашње организације, оне могу бити подељене на „отворене“ и „затворене“. С обзиром на велики степен варијационих процеса који представља фундаменталну карактеристику процесуирања аутохтоних банатских кола, „отворени“ двотакти, као кључни иницијатори наступајућих метроритмичких промена, најчешће су забележени у овом плесном поджанру. Међутим, њихова појава у оквиру играчког и музичког тока не мора да буде усаглашена. Другим речима, појава „отворене“ метроритмичке целине у обрасцима корака, не мора да буде праћена „отвореном“ двотактном структуром водеће мелодијске деонице и обрнуто. Следећи прикази илуструју неке од могућности излагања „отворених“ и „затворених“ двотактних целина у игри и музици забележених у нумерама аутохтоних банатских кола:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled "Prelaz" and starts at measure 65. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a series of notes: a half note G4, a half note A4, followed by a sequence of eighth notes: G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4. The second staff is labeled "Av2" and "A3" and starts at measure 65. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a series of notes: a half note G4, a half note A4, followed by a sequence of eighth notes: G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, A4-G4-F4.

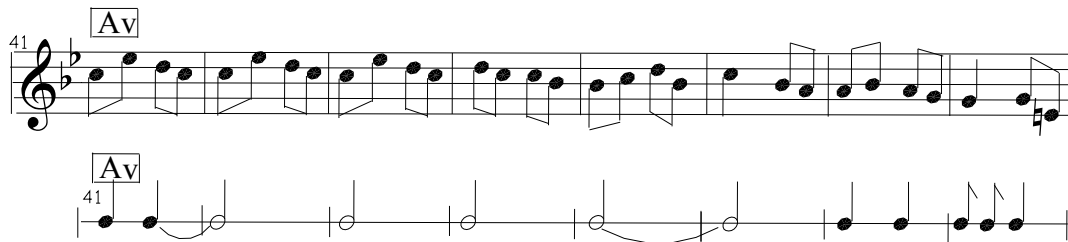
*Велико коло*

Кинетограм 2, нотни пример 14



*Банатско коло*

Кинетограм 14, нотни пример 47



*Паорско коло*

Кинетограм 26, нотни пример 68

Изложена самосвојност излагања „отворених“ или „затворених“ двотактних метроритмичких целина у игри и музици указује на независност метроритмичког процесуирања образаца корака и основних мелодија аутохтоних банатских кола, које, како је анализа показала, међусобно није условљено. Напротив, начини метроритмичког структурисања „водећих“ деоница играчке и музичке компоненте овог плесног поджанра испољавају се као независни чиниоци њиховог структуралног уобличавања. Неподударности базичних метроритмичких образаца игре и музике у аутохтоним банатским колима доприносе и сегменти игре у месту, који се реализују као интегралне целине различите дужине, у оквиру којих се само парцијално могу регистровати појединачни двотактни сегменти. Појава, структуралне особености, као и дужина ових метроритмичких целина није

узрокована метроритмичким процесуирањем мелодијске компоненте, која се у самосвојном току готово искључиво реализује кроз двотактне јединице. Следећи прикази илуструју поменуто:

*Велико коло*

Кинетограм 7, нотни пример 3

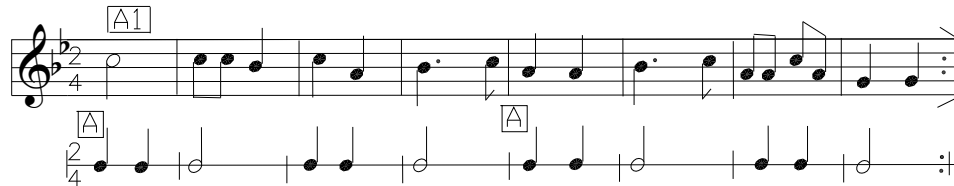
*Мало банатско коло*

Кинетограм 18, нотни пример 57

*Паорско коло*

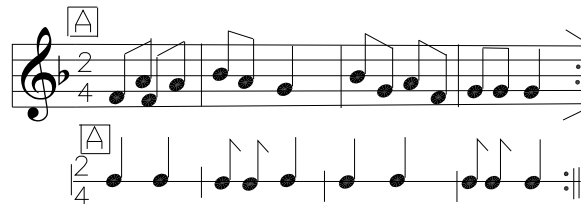
Кинетограм 27, нотни пример 55

У варошко-еснафским и србијанским играма у колу метроритмичка структура образаца корака и мелодијских делова, такође, готово по правилу није подударна у врсти и диспозицији појединачних ритмичких фигура. Међусобна коресподентност метроритмичког усаглашавања у овим плесним поджанровима, огледа се у доминацији двотактних структура и у игри и у музици. Ипак, и у овим плесним поджанровима наступ „отворених“ или „затворених“ двотактних целина не мора да буде међусобно усаглашен. Следећи прикази илуструју изложено:



*Мајсторско коло*

Кинетограм 34, нотни пример 75

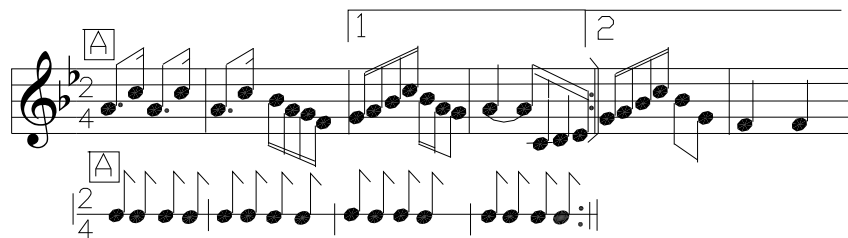


*Рукавице с прстима*

Кинетограм 48, нотни пример 93

Двотакт, дакле, представља основну структурално-градивну јединицу метроритмичког моделовања варошко-еснафских и србијанских игара. Међутим, специфичност метроритмичког уобличавања и играчке и музичке компоненте варошко-еснафских и србијанских плесова у колу огледа се и у фреквентној заступљености интегралних четворотактних целина, чији наступ може бити, али најчешће није, истовремен. У музици, оне су по правилу диплазне, односно настају

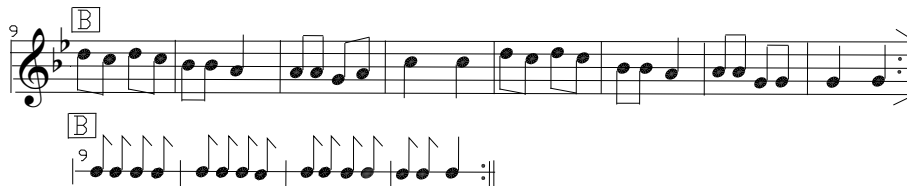
повезивањем два двотакта, при чему се на крају другог двотакта, четворотактна целина омеђи четвртинским или, сасвим ретко, половинским вредностима. У игри, међутим, четворотактне целине су по правилу базиране на понављању првог такта, а на њиховом крају, не мора се нужно јавити ритмичка вредност дужег трајања. Због тога је у играчкој компоненти овог плесног поджанра честа појава спајања два четворотакта у целовиту осмотактну целину, чији крај може и не мора бити маркиран ритмичком вредношћу дужег трајања. Следећи прикази илуструју четворотактне метроритмичке целине у игри и/или музици варошко-еснафских и србијанских плесова у колу:



*Видино коло*

Четворотакти у игри и музици

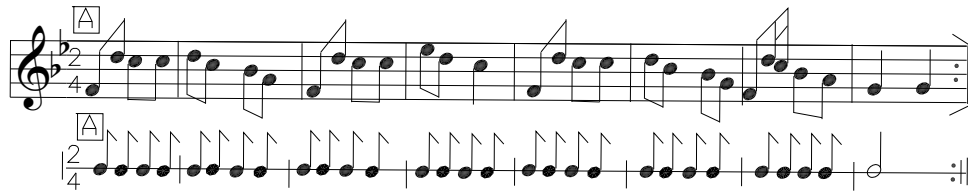
Кинетограм 41, нотни пример 85



*Трговачко коло*

Четворотакт у игри, двотакт у музици

Кинетограм 36, нотни пример 81

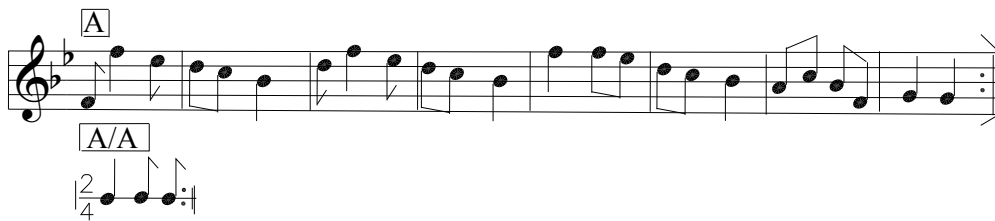


*Крецави кетуш*

Осмотакт у игри, четвортакт у музици

Кинетограм 40, нотни пример 84

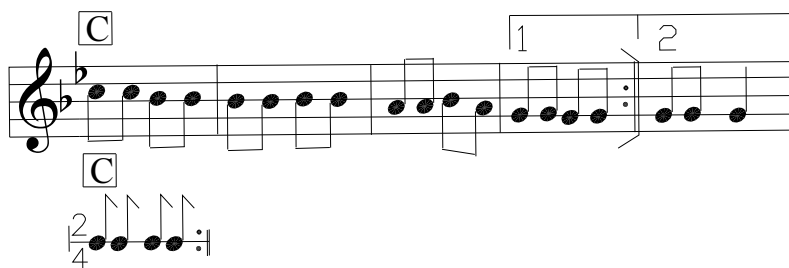
Иако се могу јавити и двотакти, као што је напоменуто, у играчкој компоненти појединих плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, као доминантна појава њиховог метроритмичког структурисања, регистрована је репетиција једнотактних метроритмичких целина. Основна структурално-градивна јединица метроритмичке компоненте њихове музичке „пратње“, као и у другим плесним поджанровима, јесте двотакт, али и четвортакт. Следећи прикази илуструју изложено:



*Мађарац*

Једнотакт у игри, двотакт у музици

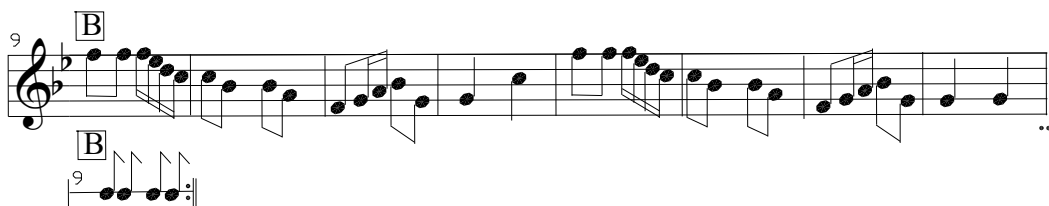
Кинетограм 57, нотни пример 105.



Једнотакт у игри, четвортакт у музици

*Фицко*

Кинетограм 71, нотни пример 112.



Једнотакт у игри, четвортакт у музици

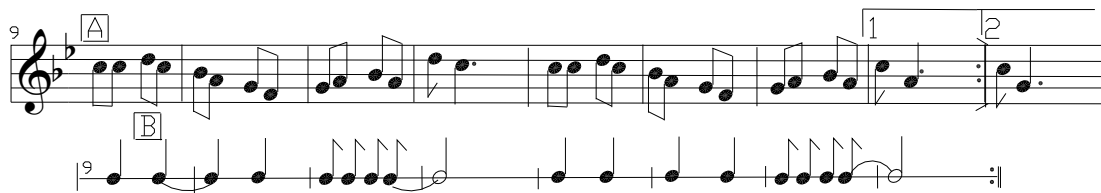
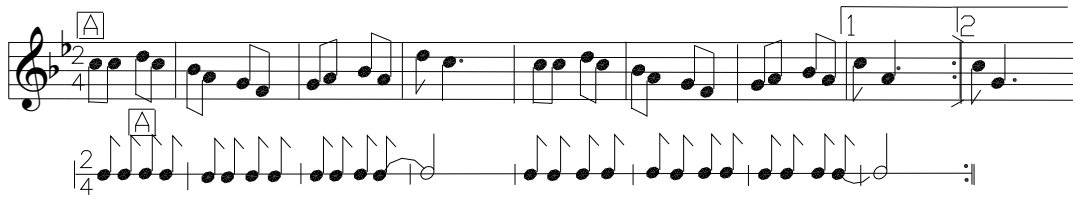
*Логовац*

Кинетограм 85, нотни пример 121.

Поред једнотактних и двотактних целина, у играчкој компоненти појединих плесова по двоје, тачније у игри *дубај* (кинетограми 82 и 83), јављају се и четвортактне метроритмичке целине, које су праћене коресподентним четвортактима у музици. За разлику од плеса *панчевачки мађарац*, у коме се коресподентност између метроритмичких целина игре и музике огледа само у њиховој истој дужини, у првом делу плеса *дубај* који је забележен од Добривоја Путника (кинетограм 82), она се огледа и у њиховом готово истоветном садржају. Због тога метроритмичко уобличавање овога плеса, за који Путник наводи да је



„настао по угледу на једну румунску игру, по имену *дуба*“ (Путник 1991: 29), представља преседан у традиционалној пракси Срба на овом подручју. Следећи приказ илуструје поменуто:



Плес *дубај* у извођењу Добривоја Путника и Маринка Попова  
Кинетограм 82, нотни пример 120

Упоредна анализа дужине основних метроритмичких јединица образаца корака и мелодијске компоненте традиционалних банатских плесова показала је да начини њиховог метроритмичког структурисања најчешће нису подударни, већ да се одвијају према сопственим, међусобно неусловљеним законитостима унутрашње темпорално-метричке организације корака и мелодије. Најшири парадигматски оквири њихове међусобне коресподентности, који подразумевају истоветност дужина основних градивних јединица метроритмичког структурисања, односно преовладавање двотактних метроритмичкох целина и у игри и у музици, уочени су у плесовима који се одвијају у колу, без обзира на њихово поджанровско одређење. Парадигматске правилности метроритмичког структурисања игре и музике у односу на поједине поджанрове плесног жанра коло, огледају се у томе да су, поред

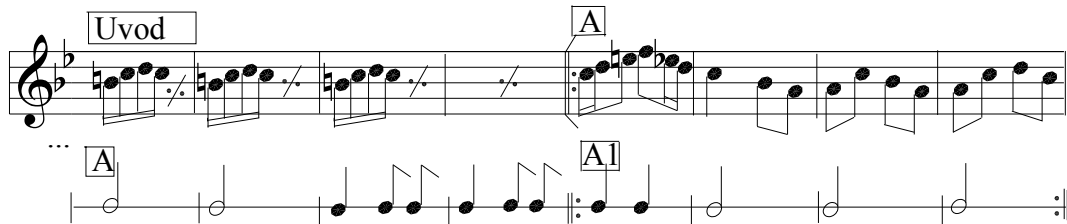
двотаката, у варошко-еснафским плесовима и у србијанским плесовима у колу више заступљени четворотакти, те је и самим тим, у овим плесним поджанровима, степен могућих подударности између дужине метроритмичких образаца корака и мелодије већи. За разлику од ових поджанрова, у аутохтоним банатским колима коресподентност у дужини двотактних метроритмичких целина образаца корака и мелодијских деоница често бива нарушена сегментима игре у којима се јављају дуге ритмичке вредности појединачних корака различитог трајања.

Са друге стране, у плесовима по двоје и онима који се изводе у тројкама, дужина базичних метроритмичких целина корака и мелодије углавном није иста (у играчкој компоненти генерално преовладава једнотакт, а у музичкој двотакт). Због тога се може рећи да, барем судећи по дужини основних метроритмичких образаца, метроритмичко структурисање корака и мелодија већине плесова по двоје, као и оних који се изводе у тројкама, није базирано на међусобно коренсподентним односима. Међутим, потпуну слику начина метроритмичког уобличавања игре и музике, може пружити тек упоредна анализа заступљености и дистрибуирања појединачних ритмичких фигура, односно садржаја метроритмичких образаца.

Упркос обиљу разноврсних ритмичких фигура које настаје као последица непрестаних, мање или више развијених варијационих процеса, у обрасцима корака свих банатских плесова, без обзира на њихово жанровско или поджанровско одређење, најзаступљенија ритмичка фигура јесте две-осмине-четвртина. Метроритмички обрасци појединих плесова по двоје, као и оних који се изводе у тројкама, засновани су и на фигурацији базираној на обрнутом распореду четвртина и осмина у поретку – четвртина-две-осмине. У музичкој компоненти свих традиционалних банатских плесова, међутим, поменуте фигуре регистроване су сасвим спорадично, као независни, усамљени рецидиви музичког процесуирања, а не као основа базичног метроритмичког структурисања. Напротив, у музици банатских плесова много је чешћа појава диминуираних облика ових фигура – две-шеснаестине-осмина и осмина-две-шеснаестине. Поред тога, док у музици свих традиционалних банатских плесова фреквентне ритмичке фигуре представљају и низ четири-шеснаестине, као и оне познате под називима „пунктирана“ и „обрнуто

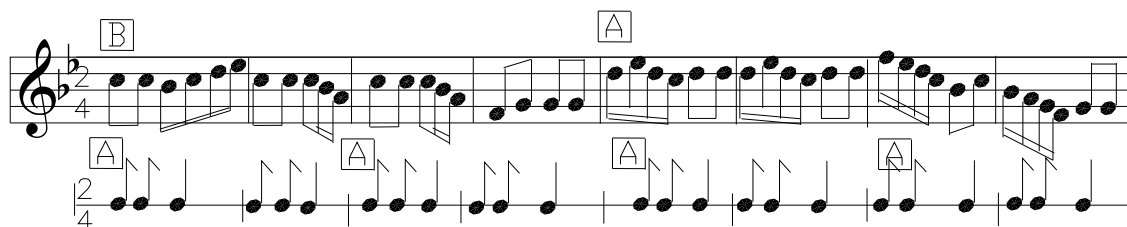
пунктирана“, дистрибуирање корака у шеснаестинским ритмичким вредностима у традиционалним банатским плесовима није забележено, што свакако представља једну од круцијалних одлика метроритмичког структурисања ове плесне праксе. За разлику од музичке компоненте у којој се у оквиру свих водећих и пратећих деоница на плану метроритма уочава остваривање, употребимо израз Здравка Ранисављевића „идеје перманентног кретања“ (Ранисављевић 2008: 107), што узрокује разуђен и „уситњен“ метроритмички план, метроритмички обрасци корака свих банатских кола, али и игара по двоје као и оних који се изводе у тројкама, засновани су на мање разноврсним фигурацијама базираним на четвртинским и половинским вредностима. Због тога, а упркос присуству латентне и симултане четвртинске пулсације која доминира и покретом и звуком, играчка и музичка компонента свих банатских плесова генерално се перципирају као одвојени ентитети различитог, међусобно неусловљеног метроритмичког устројства.

Следећи прикази илуструју неподударност ритмичких фигурација у обрасцима корака и мелодијама појединих плесова у колу:



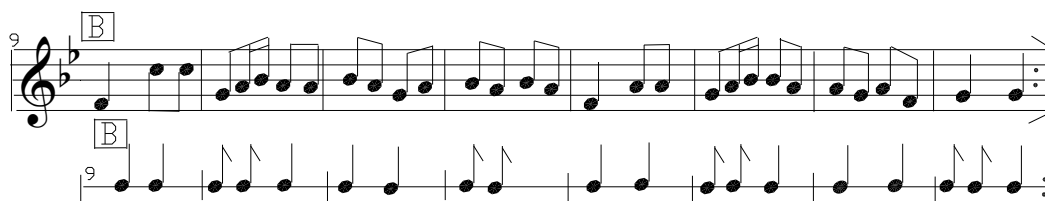
*Банатско коло*

Кинетограм 16, нотни пример 30



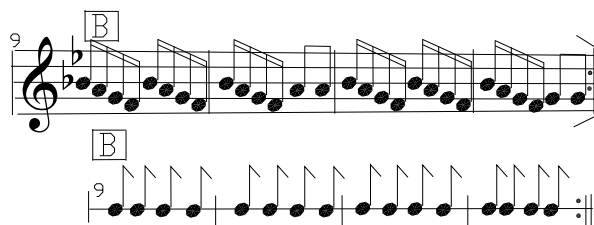
*Коло води Васа*

Кинетограм 22, нотни пример 65



*Крецави кетуш*

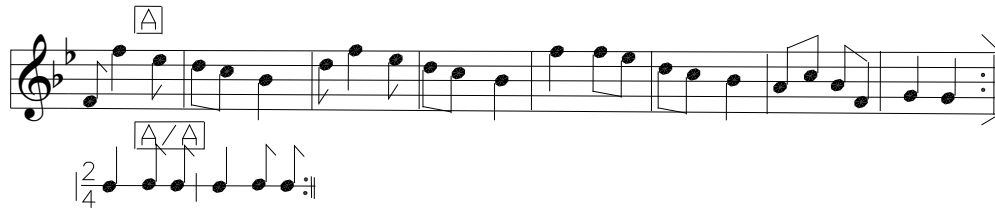
Кинетограм 40, нотни пример 84



*Ђурђевица*

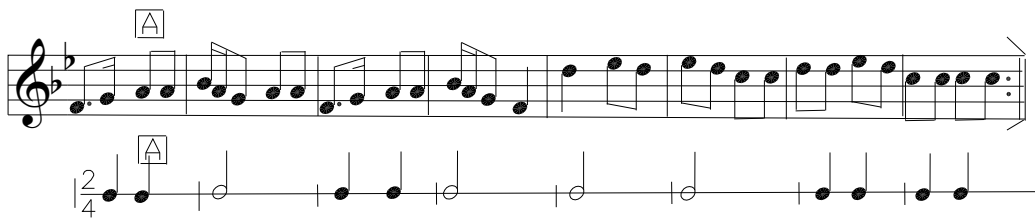
Кинетограм 47, нотни пример 92

Неподударност ритмичких фигурација у обрасцима корака и мелодијама појединих плесова по двоје, као и оних који се изводе у тројкама илуструју следећи прикази:



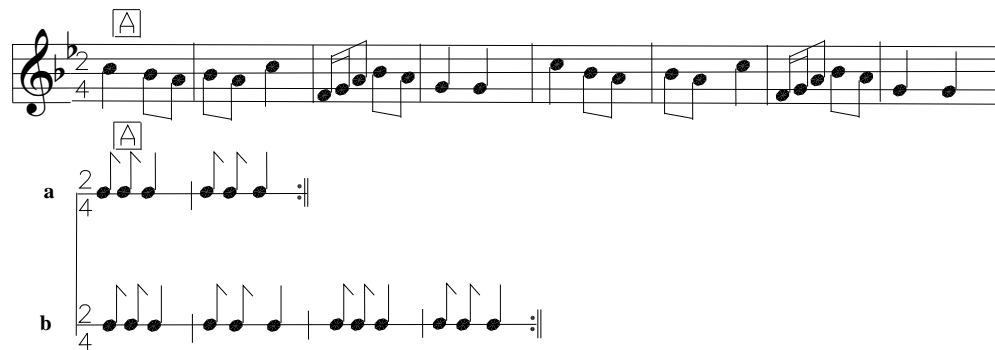
*Мађарац*

Кинетограм 57, нотни пример 105



*Сиротица*

Кинетограм 75, нотни пример 116



*Като ми, Като*

Кинетограм 87, нотни пример 124

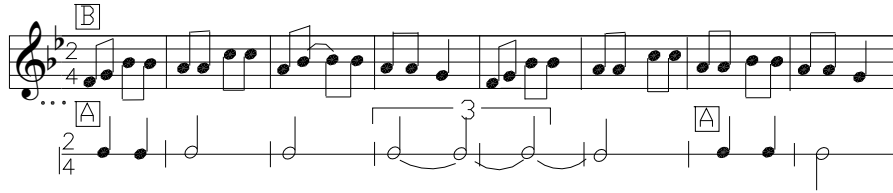
Самосвојности метроритмичког устројства играчке и музичке компоненте аутохтоних банатских кола и појединих игара по двоје, као и оних који се изводе у тројкама, али не и варошко-еснафских и србијанских плесова, доприноси појава

полиритмије. Она се остварује на „хоризонталном“ (у оквиру образаца корака или мелодијских деоница), а самим тим и „вертикалном“ плану (између игре и музике), кроз могућу употребу триолских ритмичких фигурација у корацима и мелодији, али и непрестано „синкопирање“ ритмичких вредности, које се, такође, може јавити и у игри и у музици.

Најмаркантнији пример појаве полиритмије у оквиру образаца корака, регистрован је у нумерама *великог кола*, које је забележено у два наврата у селу Мокрин 1988. године (кинетограми 5 и 6). У њима се полиритмија манифестује кроз латентну пулсацију велике триоле, која, иако подлеже разноврсном варирању, представља неприкосновену окосницу метроритмичког структурисања другог дела обрасца корака, што није подржано одговарајућим ритмичким вредностима у пратећој мелодији. Следећи прикази илуструју поменуто:

*Велико коло*

Кинетограм 5, нотни пример 12



*Велико коло*

Кинетограм 6, нотни пример 15

Један од типичних начина метроритмичког структурисања базичних образаца корака аутохтоних банатских кола и појединих игара по двоје, као и оних који се изводе у тројкама, представља „утапање“, односно то да се четвртински кораци изводе у „синкопираним“ низовима. У оквиру континуираног „синкопирања“ корака, обично се ствара изохрон низ различите дужине, који наступа „у закашњењу“ у односу на базичну пулсацију. Новонастала метроритмичка констелација има двоструко полиритмичко дејство: оно које се испољава у односу на њено матично окружење, али и оно у односу на пратећу мелодију. Следећи прикази илуструју појаве коришћења мотива „утапања“ у аутохтоним банатским колима, појединим паровним плесовима, као и онима који се изводе у тројкама, за време којих се, поново, музички ток реализује према самосвојним законитостима метроритмичког структурисања:

:

49

B2

49

A2 *accel.*

Av1

57

Prelaz

57

Prelaz

*Велико коло*

Кинетограм 2, нотни пример 14

17

A

17

A

25

B

25

A1

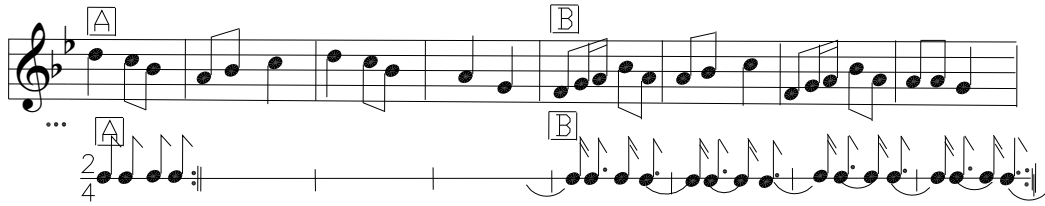
A2

B

*Паорско коло*

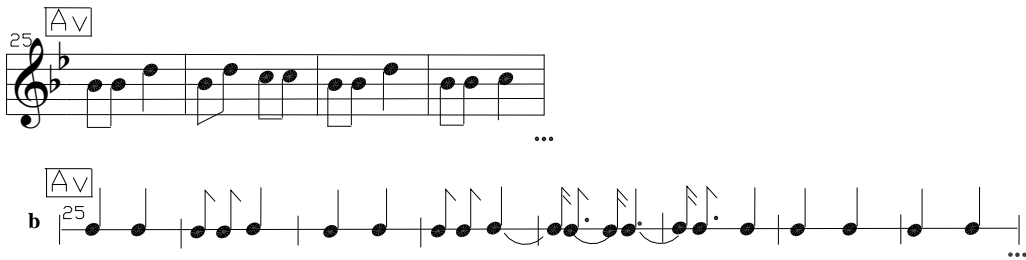
Кинетограм 26, нотни пример 68





*Фицко*

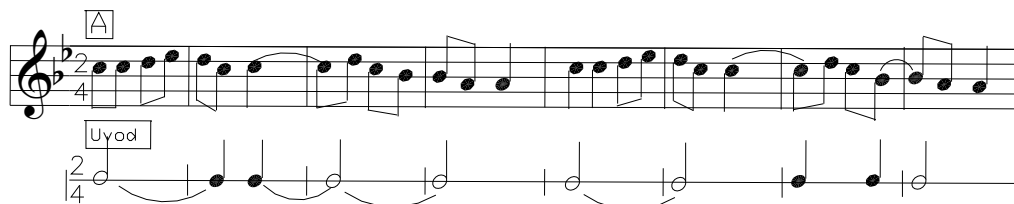
Кинетограм 74, нотни пример 115



*Логовац*

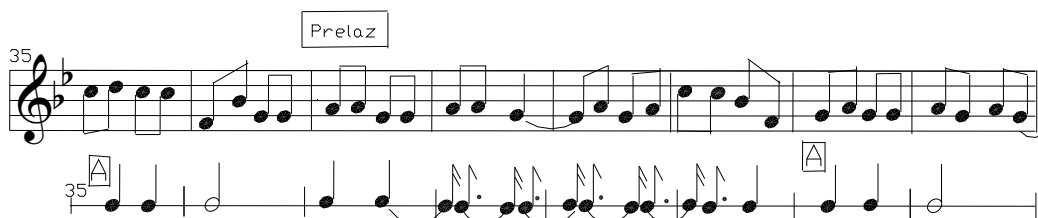
Кинетограм 85, нотни пример 121

„Синкопирање“, односно продужавање ритмичких вредности представља уобичајен поступак ритмичког варирања и музичке компоненте банатских плесова, с том разликом што се оно у музици увек јавља у појединачним, а не сукцесивним наступима. Самим тим што се ритмичка продужења увек јављају у оквиру „осминских“, а не шеснаестинских трајања, „синкопирање“ ритмичких вредности у музици није узроковано аналогним покретима у игри, већ настаје као последица самосвојног ритмичког процесуирања мелодијских токова. Следећи прикази илуструју појаву „синкопирања“ ритмичких фигура у музичкој компоненти аутотхоних банатских кола:



*Велико коло*

Кинетограм 2, нотни пример 14



*Велико коло*

Кинетограм 7, нотни пример 3

Као што је напоменуто, полиритмија није забележена у варошко-еснафским, нити србијанским плесовима. Разлоге за то треба тражити у контекстуалним оквирима њиховог порекла, односно у другачијим друштвено-културним назорима према којима су се ови плесови формирали. Естетски императив градске културе војвођанских вароши и србијанских паланки с почетка XX века наметао је идеал склада у контролисаном испољавању свих облика људског изражавања, што је, на плану ритмичког структурисања традиционалних плесова, упркос различитим метроритмичким садржајима игре и музике, резултирало доминацијом њиховог „једновременог“, односно синхроног процесуирања у току извођења. Са друге стране, могућност појаве појединих облика полиритмије, која је регистрована у већини примера аутохтоног банатског кола, као и одређеном броју плесова по двоје

и оних који се изводе у тројкама, представља суштинску одлику метроритмичког процесуирања водећих деоница покрета и звука у традиционалне плесовима који су пореклом везани за Банат. Ова карактеристика, барем судећи према досадашњим етнокорелошким аналитичким истраживањима, плесну праксу Срба у Банату, чини изузетном и различитом у односу на друга подручја.

Упркос могућности повременог јављања неподударних, односно сукцесивних темпорално-метричких токова игре и музике у појединим банатским плесним поджанровима, фундаментално „структурално тежиште“ њиховог истовременог тока, као што је већ истакнуто, представља синхрона пулсација четвртинских вредности. Због тога је брзина извођења игре и музике, такође, истоветна. Међутим, појединачна анализа темпа игре и музике указала је на то да овај музички параметар у игри и музици може имати донекле различита функционална одређења у односу на остале сегменте играчке или музичке структуре. У игри, темпо функционише као независан параметар структуралног уобличавања образаца корака, јер ни по чему не утиче на процесуирање осталих структуралних јединица (врсту и дужину корака и гести, испољавање њихових метроритмичких образаца, интензитет и артикулацију њиховог извођења). Насупрот томе, у музици брзина извођења утиче на начин уобличавања метроритма мелодијских деоница: већа брзина узрокује коришћење мање сложених ритмичких фигура и ритмичких вредности дужег трајања и обрнуто, мања брзина омогућава разуђивање метроритмичког плана кроз разноврсну комбинацију шеснаестинских фигурација. Због тога, иако су у оквиру појединачних извођења традиционалних плесова вредности темпа истоветне и у игри и у музици, улога, а самим тим и значење овог структуралног параметра за формирање и процесуирање играчких и музичких структура није подударна.

Без обзира на његову функционално-обликотворну „двојност“ у структурисању корака и мелодија традиционалних плесова Баната, одређене правилности у начинима реализације темпа уочене су на нивоу плесних поджанрова овог подручја. Аутохтона банатска кола изводе се изузетно брзо, просечна метрономска вредност четвртине креће се у распону од 120 до 160. За

извођење аутохтоних-банатских кола типична је и могућност постепеног убрзавања темпа, што у осталим плесним поджанровима није забележено. Уобичајена брзина извођења варошко-еснафских и србијанских плесова у колу је знатно мања, а међусобно приближно уједначена: вредност четвртине варошко-еснафских плесова и србијанских плесова износи 120 метрономских јединица. Поједини варошко-еснафски и србијански плесови као што су *Видино коло*, *Ћурђевка* или *рукавице с пристима* изводе се и знатно спорије (четвртина износи око 90). Уколико умеренију брзину извођења, која је типична за плесове градске провенијенције објаснимо важећим начелима друштвено признатог, контролисаног, „цивилизованог“ кинетичко/музичког изражавања, а велику брзину извођења аутохтоних банатских кола, уз могућност њеног повећавања у играчко-музичком току, неспутаним изразом сеоске културе која непосредно одражава иманентно афективна својства плеса, разлике у темпу ових плесних поджанрова непосредно потврђују хипотезу о њиховом градском, односно сеоском пореклу. У складу са тим, просечна брзина извођења плесова по двоје и оних у тројкама (вредност четвртине је око 110), смешта их на позицију негде између села и града.

### 3. Кинеритмичко-просторни и интонациони модели

Концепти кинеритмичко-просторних и интонационих модела, као и њихово уједначено графичко приказивање отварају пут за упоредну анализу иманентних кинетичких и музичких модела који омогућавају идентификацију, памћење и преношење појединачних образаца корака и мелодија. Другим речима, визуелно поређење графичких презентација интонационих и кинеритмичко-просторних модела традиционалних плесова Срба у Банату омогућава непосредно визуелно уочавање сличности и разлика у њиховом „унутрашњем“ просторно-временском структурисању. Диферентност међу њима се читава најпре на плану метроритма: и мелодије и кораци се реализују у самосвојним, међусобно неусловљеним метроритмичким обрасцима. Неопходан повезујући фактор који омогућава синхронизацију покрета и звука током извођења плесова представља латентна

четвртинска пулсација. Поред тога што изохрони четвртинско-осмински низови представљају непосредан садржај „пратећих“ деоница игре и музике, четвртинска матрица чини и латентну базу свих разноврсних метроритмичких испољавања корака и мелодија.

Уз различито манифестовање њихове „временске“ компоненте, односно диферентност метроритмичких образаца, уобличавање „просторне“ димензије у кинеритмичко-просторним и интонационим моделима је, такође, на први поглед различито, што се најпре уочава поређењем графикана. Међутим, управо поређење кривуља кинеритмичко-просторних и интонационих модела, макар у поступцима метанаучног промишљања, отвара могућност успостављања одређених аналогичности међу њима.

Упркос чињеници да је, према одређењу самих извођача (играча и свирача), у репертоару аутохтоних кола Срба у Банату током XX века егзистирао већи број појединачних плесова (то су: *велико коло*, *гајдашко коло*, *мало (банатско коло)*, *паорско коло*, *ретко коло* и *оре*), анализе њиховог кинеритмичко-просторног и мелодијског моделовања су показале да је издвајање и именовање ових плесова као независних плесних ентитета најчешће последица ваниграчких или ванмузичких фактора. Кинеритмичко-просторно моделовање свих набројаних плесова (осим плеса *оре*), своди се у основи на два модела. То су: варијабилна асиметрична смена кретања у лево и играња у месту коју репрезентује плес *велико коло* и латерално симетрично кретање по простору четворотактне структуре које сублимира плес *мало коло*. Назив *гајдашко коло* се везује првенствено за музичке нумере, а његово коришћење настаје као последица потребе да се дескриптивно именују облици извођења музичких (а не играчких) нумера аутохтоних банатских кола интерпретирани на гајдама. Карактеристике обрасца корака усамљеног играчког примера *гајдашког кола* (кинетограм 23), подударне су са одликама *малог кола*, што указује на то да овај плес нема самосвојну играчку структуру. Упркос специфичном структурисању путања кретања које настаје као последица тога да се ови плесови изводе у месту, метроритмичке одлике *паорског кола* и *ретког кола*, аналогне су метроритмичком уобличавању *малог кола*. Назив *паорско коло* настаје

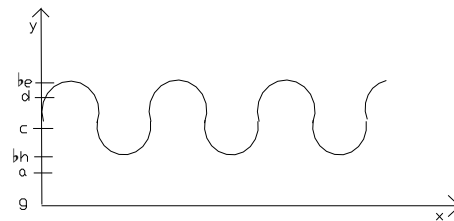
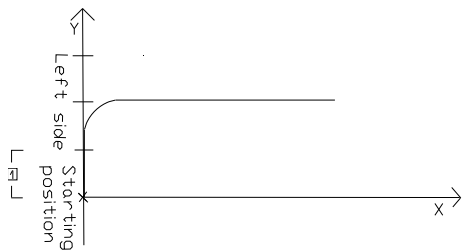
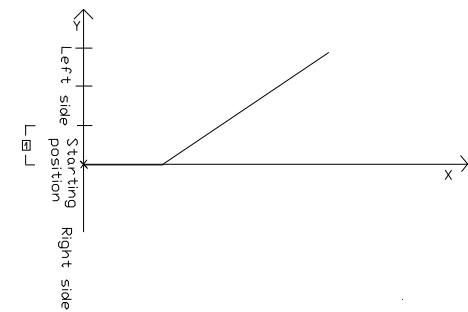
као последица истицања одређене друштвено-социјалне групе – *паора*, за коју је, током прве половине XX века још увек, за разлику од осталих социјалних групација (чиновника, занатлија, трговаца, предузимача, професора итд), било карактеристично структурално неустаљено, варијабилно играње у месту, којим се слободно, „паорски“ изражавала неспутана играчко-кинетичка енергија. Са друге стране, појава термина *ретко коло*, који је уско локалног порекла (село Врачев Гај), а, с обзиром на то да се не може објаснити играчким или музичким особеностима, за сада остаје без логичног одговора. У односу на набројане плесове, плес *оре* је изузетак, јер контекстуалним, а самим тим и структуралним одликама о којима је било речи у поглављима посвећеним анализи игре и музике, представља одблесак некадашње обредне плесне праксе овог подручја.

Кинеритмичко-просторно моделовање играчке компоненте аутохтоних банатских кола, дакле, типолошки се генерално разврстава на начине који се у поступцима емско-етске идентификације могу означити као моделовање *великог кола* и моделовање *малог кола*. Нагласимо поново и то да су начини њиховог музичког моделовања, које се свде на коришћење четири интонациона модела, идентични и да суштинске разлике између мелоритмичких конкретизација, не само *великог кола* и *малог кола*, већ и свих поменутих аутохтоних банатских кола (осим плеса *оре*), не постоје. У циљу обухватног сагледавања интертекстуалног процесуирања ових плесова као нераскидивих синкретичних целина игре и музике, потребно је, ипак, упоредно размотрити законитости њихових кинеритмичко-просторних и интонационих модела.

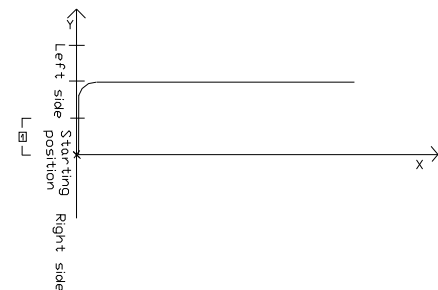
Графички прикази кинеритмичко-просторног модела *великог кола*, чију, како је већ истакнуто, есенцијалну одлику представља варијабилна асиметрична смена кретања у лево и играња у месту која се отелотворава кроз четворотактне, шестотактне и осмотактне структуре, при чему се играчи непрекидно удаљавају од свог почетног полазишта не враћајући се на њега, у поступцима метанаучног промишљања, могу се поредити са кривуљом осцилатораног мелодијског покрета. Осцилаторно кретање мелодије реализовано најчешће на фону доминанте, осим што чини срж Првог интонационог модела свих аутохтоних банатских кола, представља и „звучну формулу“ музичког садржаја *великог кола*. С обзиром на

чињеницу да се Први интонациони модел првенствено манифестује као почетни тематски материјал (део А), који се у току перцепције музичког процесуирања *великог кола* најпре препознаје и чија је функција због тога у највећој мери усмерена ка успостављању унутрашње звучне кохезије, његове аналогије са основним кинеритмичко-просторним моделима овог плеса су логичне и очекиване.

Следећи прикази илуструју поменуте аналогије базичних просторно-временских кривуља играчке и музичке компоненте *великог кола*:



Први интонациони модел  
аутохтоних банатских кола,  
„звучна формула“ *великог кола*



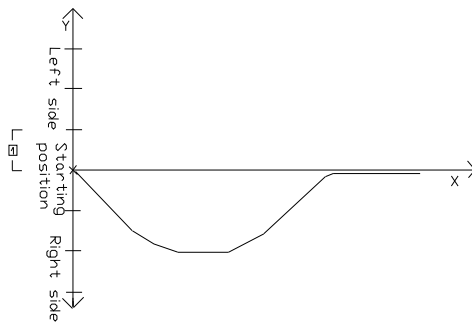
Кинеритмичко-просторни модели  
*великог кола*

Поред сличности кривуља просторно-временског уобличавања, заједничка карактеристика кинеритмичко-просторног моделовања *великог кола* и Првог интонационог модела огледа се у томе да се они отелотворавају кроз структуралне јединице различите дужине, које, с обзиром на своју иманенту варијабилност потврђују базичну идеју „назавршености“ играчко-музичких садржаја овог плеса као, јединственог, високо ентропичног система.

За разлику од разматраних кривуља *великог кола*, у којима је визуелно евидентно остваривање дистанце од  $x$  осе графикона, чије полазиште одражава почетну позицију играча, а која репрезентује и *tonus finalis* музике, у Четвортактном латерално симетричном моделу *малог кола*, као и у Другом и Трећем интонационом моделу, који функционишу као базични координатори звучних садржаја овог плеса, односно његове „звучне формуле“, приметно је гравитирање ка  $x$  осе. Ова усмереност ка „бази“ или „тежишту“ координисања играчких и звучно-мелодијских токова, којом се тежи својеврсном заокруживању иницијалних покрета, оличава се кроз таласасту кривуљу корака и таласасто/куполасте контуре мелодијских кретања.

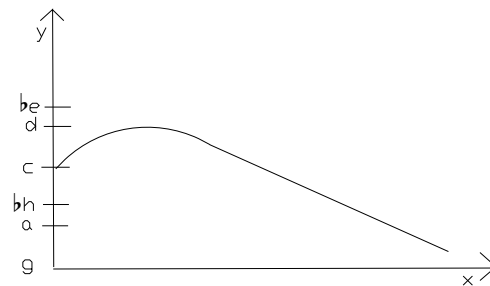
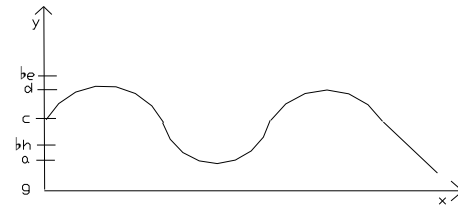
Следећи прикази омогућавају упоредно сагледавање базичних просторно-временских кривуља играчке и музичке компоненте *малог кола*:





Кинеритмичко-просторни модел

*малог кола*



Други и трећи интонациони модел

аутохтоних банатских кола,

„звучна формула“ *малог кола*

За разлику од реализовања *великог кола* које одликује варијабилна дужина структуралних јединица игре и музике, што има за последицу успостављање међусобно непропорционалних делова на текстуланом (игра или музика), али и интертекстуалном плану (између игре и музике), сумарна одлика кинеритмичко-просторног и мелодијског моделовања *малог кола* представља уједначена смена фиксних четворотактних структура. Уједначена смена удаљавања од почетног полазишта и враћања на њега у оквиру јасно заокружених и постојаних структура диплазног састава, током чије перцепције се неминовно остварује велики степен предвидљивости наступајућег играчко/музичког садржаја, чини редувантан поредак *малог кола* суштински различитим у односу на *велико коло*.

С обзиром на одређење асиметричних кинеритмичко-просторних модела као „старијег“, а симетричних као „новијег“ начина играња, што је још почетком XX века истицано од стране самих извођача, поменуте паралеле нам отварају пут за смелу претпоставку о дијахронијском позиционирању интонационих модела

аутохтоног банатског кола, при чему би осилаторан покрет био репрезент „старијег“ начина музичког исказа, првенствено извођеног на гајдама, а Други и Трећи интонациони модел „новијег“ музичког стила, који репрезентују тамбурашке и хармоникашке интерпретације. То никако не значи да таласасто и куполасто обликовање мелодијских деоница није постојало у прошлости и да није својствено гајдашкој свирци, већ да су ови облици мелодијског обликовања у већој мери својствени „новијим“ структуралним, а самим тим и стилским уобличавањима музике за игру аутохтоних кола Срба у Банату, који репрезентује тамбурашка и хармоникашка пракса. Супротно томе, Први интонациони модел чију суштину чини осцилаторно кретање, представља идентификациону одлику архаичнијег плесног слоја, односно гајдашких интерпретација *великог кола*.

Потребно је напоменути и то да се у третману кинеритмичко-просторних и интонационих модела приликом обликовања форме игре и музике уочавају и одређене базичне разлике: вишеделност музичког тока је заснована на коришћењу неколико интонационих модела, док у игри један кинеритмичко-просторни модел представља основу целокупног извођења.

Такође, а у вези са дијахронијском позиционираношћу одређених типова играчко/музичког моделовања, треба указати на следеће: за разлику од постојаности интонационих модела који, без обзира на време бележења и, сходно томе, коришћених инструмената, задржавају сва своја битна обележја, начини кинеритмичко-просторног моделовања се мењају зависно од историјских и културних прилика, о чему сведоче, већ толико пута истицани искази о „старијем“ и „новијем“ начину играња појединачних плесова. То непосредно значи да је у процесима дијахронијског егзистирања традиционалних плесова Срба у Банату, макар у периоду XX века, њихова музичка компонента, упркос њеним „унутрашњим“ структуралним променама (о томе више у: Ранисављевић 2008: 105-111), функционисала као фактор стабилности, а самим тим и кључни елемент њиховог опстанка. Зато не зачуђује чињеница да је музика за игру у колу банатских Срба и даље жива и да представља (додуше у све мањој мери), значајан сегмент тамбурашког репертоара не само банатских, већ и војвођанских ансамбала (о томе

више у: Ракоћевић 2006: 338-339). За разлику од ње, играчка компонента аутохтоних кола Срба у Банату је подлегла заборављању, те већ више од двадесет година не представља део плесног репертоара овог подручја.

Кинеритмичко-просторно и мелодијско уобличавање варошко-еснафских и србијанских плесова у колу је знатно једноставније. Већина образаца корака ових игара или барем њихов већи део представља конкретизацију латерално симетричне четворотактне структуре. Поједностављено речено, оне су заправо верзије *малог кола*. Њихове мелодије, са друге стране, представљају инструменталну или вокално-инструменталну верзију постојећих песама, чију заједничку одлику, у најуопштенијем смислу, чини „таласасто“ профилисање мелодијског кретања. Базична одлика извођачког процесуирања ових плесова јесте то да се њихов основни играчко-музички садржај само орнаментално, дакле незнатно варира. Упоредна анализа (не)коресподентности између образаца корака и мелодија варошко-еснафских и србијанских плесова свакако може бити учињена, али овога пута укажимо само на то да постојање фиксног узорка у игри и музици који је у сваком појединачном плесу самосвојан, изнедрава велику структуралну, а самим тим репертоарску хетерогеност ових плесних поджанрова. Због тога су варошко-еснафски и србијански плесови по начинима свог кинеритмичко-просторног и мелодијског моделовања суштински различити од аутохтоних банатских кола. Они, осим што се у дијахронијском позиционирању могу одредити као „новији“ (што потврђује четворотактна латерално симетрична структура њихових образаца корака и таласасто профилисање мелодијских токова), представљају репрезенте у основи различитог плесног идиома, који је настао и формирао се као манифестација варошког културног израза.

Плесови по двоје и они који се изводе у тројкама према начинима кинеритмичко-просторног и мелодијског моделовања, синтетички описане разлике између аутохтоних банатских кола и, са друге стране, варошко-еснафских и србијанских плесова. Осим континуиране репетиције трокорака која преовладава као начин кинеритмичко-просторног моделовања њихове играчке компоненте, могућа је и појава самосвојних образаца корака који се као релативно фиксни

узорци, само орнаментално варирају током игре. Мелодијско моделовање ових плесова, такође, може бити двојако: мелодије појединих плесова (већина музичких примера игре *мађарац*, *сиротица*, *лидана*, *дубај*, *логовац* и *Като, ми Като*), представљају инструменталне верзије песама, чије варирано понављање током извођења остаје у домену несуштинских измена украсне природе. Са друге стране, већи степен варијационих процеса регистрован је једино у гајдашким интерпретацијама *мађарца* и *логоваца*, који су базирани на коришћењу интонационих модела аутохтоних банатских кола. Иако је, као и у случају варошко-еснафских и србијанских плесова, могуће упоредно излагање образаца корака и мелодија појединачних плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, та врста анализе би, с обзиром на бројност и хетерогеност појединачних могућности, замаглила суштину. Њу чини то да подвојеност кинеритмичко-просторног и мелодијског моделовања плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, ове плесове поново, уз остале елементе њихове плесних структура, смешта на позицију негде између „старог“ и „новог“ на међи између села и града.

#### 4. Упоредна анализа формалних особености игре и музике за игру

Анализа основних принципа формалног обликовања играчке и музичке компоненте традиционалних плесова Срба у Банату омогућила је спознавање начина формалног конституисања игре, односно музике и њихово упоредно сагледавање. Одређене разлике у односима између играчке и музичке форме, како ће наредни редови показати, уочавају се првенствено на нивоу појединих плесних поджанрова.

За разлику од форме играчке компоненте аутохтоних банатских кола, која је једноделна, базирана на варирању почетног играчког материјала, форма музичке компоненте овог плесног поджанра је вишеделна, заснована на коришћењу два, три или четири контрастна дела. Постојање контрастних играчких садржаја у аутохтоним банатским колима регистровано је једино у примерима који су забележени од Добривоја Путника (кинетограми 1, 2, 18, 19 и 26). Са друге стране,

евидентирано је свега неколико музичких примера овог плесног поджанра базираних на једном тематском садржају, као и оних у којима се користи више од четири контрастна дела. С обзиром на своју слабију заступљеност у односу на укупан број забележених примера игре и музике аутохтоног банатског кола, ове случајеве треба третирати као изузетке. Из аспекта сумарне анализе форме Димитрија Големовића, о којој је било речи у оквиру поглавља „Методолошки оквири“, аутохтона банатска кола се, стога, базирају на универзалним принципима формалног обликовања: њихова играчка компонента је заснована на понављању и/или варирању *једног*, а музичка компонента на излагању (и варирању) *различитих* тематских садржаја.

Поред круцијалне разлике у начинима конституисања форме играчке и музичке компоненте овог плесног поджанра, важно је указати и на то да су у њему дужине основних формалних јединица игре и музике неподударне. У играчкој компоненти аутохтоних банатских кола основни тематски делови се, како је анализа показала, а у зависности од типских одлика појединачних плесова, реализују у оквиру најчешће јасно разграничених четворотактних, шестотактних или осмотактних целина. Приликом конституисања макроформалног плана игре, њихова дужина се углавном не мења, те се на синтагматском плану формалног конституисања може констатовати преовладавање међусобно симетричних односа између делова игре. У процесима перцепције играчког тока у овим примерима због тога доминира фактор предвидљивости наступајуће промене. Међутим, важно је напоменути и то да је у појединим примерима *малог банатског кола* и *паорског кола* (кинетограми 17, 18, 19 и 25) који су у целости изведени у месту, као и у нумерама овог плесног поджанра које је извео Добривоје Путник (кинетограми 1, 2, 18, 19 и 26), однос дужина формалних јединица асиметричан. Иако су сви поменути примери забележени последњих деценија XX века, не може се експлицитно тврдити да је међусобно непропорционалан однос формалних јединица играчке компоненте аутохтоних банатских кола новија појава. У овом тренутку, нарушавање уједначеног низања основних формалних јединица исте

дужине, може се објаснити као последица индивидуалне играчке интерпретације појединих плесова овог плесног поджанра.

У музичкој компоненти аутохтоних банатских кола заокружене тематске целине, нарочито у гајдашким примерима забележеним почетком XX века, могу бити знатно дуже од играчких. У моделовању музичке форме свих аутохтоних банатских кола извођених на овом инструменту преовладава непропорционалност делова, одсуство симетрије и непостојање јасних граничних пунктова. Са друге стране, у хармоникашким и тамбурашким примерима, посебно онима који су забележени последњих деценија, преовлађујући принцип макроформалног обликовања представља низање симетричних осмотактних целина, које су јасно разграничене мелодијско-фразним, али и хармонским средставима. Из овога непосредно произлази то да је дужина формалних јединица музике, као и начин њиховог низања приликом конституисања макроформе, фактор формалног обликовања музичке компоненте аутохтоних банатских плесова, који зависи првенствено од коришћеног инструмента, али и времена њиховог извођења, односно владајућих естетских норматива музичко-формалног обликовања.

Поред самосвојних законитости у конституисању и процесуирању основних тематских јединица (делова) игре и музике, некоресподентности њиховог макроформалног уобличавања доприносе уводни и прелазни одсеци, а у музици и могућност извођења кодете. С обзиром на то да се у овим одсецима не излаже заокружен кинетички и мелодијски тематски садржај, као и на то да су они по правилу фрагментарни, могу се сматрати формалним јединицама нижег реда.

Могућност постепеног формирања играчких формација аутохтоног банатског кола, (о чему је било речи у оквиру поглавља посвећеног структурално-формалној анализи игре), које би у оквиру уобличавања макроформалног плана ових примера носило функцију уводних одсека, у сакупљеним кинетограмима није забележена. Према кинетограмима, уводни одсеци игре су ретки, а уколико се јаве функционално су усмерени на кинетичку припрему играча. Њихова појава, као и дужина њиховог трајања уопште не зависе од пратеће музике.

Функција уводних одсека музичке компоненте аутохтоних банатских плесова, како је то већ у претходном поглављу изложено, зависи од коришћеног инструмента. Мада се излагање вишedelних музичких уводних одсека, које је типично за хармоникашку праксу друге половине XX века, може повезати са праксом извођења дугих уводних сегмената игре у којима се формира играчка формација, на ово питање за сада немамо адекватан одговор. Као што је истакнуто, према доступним видео снимцима, а према њима и начињеним кинетограмима, као и записима игара који су преузети од других аутора, дуги уводни сегменти игре у којима се формира играчка формација нису забележени.

Следећи прикази илуструју некоресподентност дужина уводних одсека играчке и музичке компоненте аутохтоних банатских кола:

Notni primer 3

The image shows a musical score for 'Veliko kolo' with a kymograph below it. The score is in 2/4 time and includes an 'Uvod' section. The kymograph uses 'x' for notes and 'y' for rests, with a vertical axis labeled 'x' and 'y'.

*Велико коло*

Кинетограм 7, нотни пример 3

Notni primer 56

The image shows a musical score for 'Banatsko kolo' with a kymograph below it. The score is in 3/4 time and includes an 'Uvod' section. The tempo is marked as ♩ = 102. The kymograph uses 'x' for notes and 'y' for rests, with a vertical axis labeled 'x' and 'y'.

*Банатско коло*

Кинетограм 17, нотни пример 56

Коришћење фрагментарних одсека у анализи означених као прелазни, представља честу појаву у извођењу музичке компоненте аутохтоних банатских кола. Број и диспозиција прелазних у оквиру макроформалног плана музичких примера су произвољни, а њихова функција је амбивалентна. О томе је било више речи у претходном поглављу. За разлику од музичке компоненте, одсеци који би се, с обзиром на своју изразиту фрагментарност могли назвати прелазним, у играчкој компоненти аутохтоног банатског кола регистровани су једино у интерпретацијама великог кола од стране Добривоја Путника (кинетограми 1 и 2). За разлику од појаве прелазних у музици која је узрокована самосвојним законитостима синтагматског процесуирања музичких целина, прелазни одсеци у играчкој компоненти поменутих примера плеса *велико коло*, могу се тумачити као тематско-формални пандан прелазним одсецима њихове музике пратње. Другим речима, прелазни одсеци у Путниковом извођењу *великог кола* наступају синхронно са појединим прелазним одсецима музике. Будући да у односу на укупан број забележених нумера аутохтоног банатског кола прелазни играчки одсеци у овим примерима представљају сасвим изузетну појаву, могу се тумачити као индивидуални извођачки манир професионалног играча и кореографа традиционалних банатских плесова, Добривоја Путника. Следећи приказ илуструје изложено:

The image displays musical notation for a piece titled "Veliko kolo". The top staff is a melodic line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure marked with a circled '9' and a box labeled 'B'. The melody consists of eighth and quarter notes. A section towards the end is marked with a box labeled 'Prelaz'. Below the melodic line, there is a complex rhythmic notation consisting of several horizontal lines. The first line is marked with a box labeled 'Av'. The word "accel." is written between the first and second lines. The rhythmic notation includes various symbols such as 'x', 'y', and 'z' with arrows, and some symbols are enclosed in boxes. There are also wavy lines and other markings that likely represent specific dance movements or accents. A second 'Prelaz' box is located above the rhythmic notation on the right side.

*Велико коло*

Кинетограм 1, нотни пример 14



Као што је напоменуто, појава прелазних одсека у музици је самосвојна и не зависи од играчког тока:

*Мало банатско коло*

Кинетограм 18, нотни пример 57

За разлику од музичке компоненте аутохтоних банатских кола у оквиру које су завршни сегменти, најчешће означени као кодете, коришћени у функцији заокруживања целокупног музичког извођења, самосвојни завршни одсеци игре нису забележени. На основу начињених видео снимака интегралног извођења традиционалних банатских плесова, може се закључити да у процесуирању њихове играчке компоненте не постоји тенденција ка заокруживању макроформалног плана, већ да се игра једноставно зауставља прекидањем кинетичке активности.

На основу свега изложеног, на нивоу најшире парадигме макроформалног уобличавања игре и музике аутохтоних банатских плесова, може се констатовати њихова међусобна некоресподентност. Поред различитих базичних принципа у излагању тематског материјала (монотематизам – игра, политематизам – музика), макроформално конституисање играчке и музичке компоненте овог плесног поджанра није подударно ни у дужини и диспозицији њихових основних формалних јединица (делова), па ни у појави и диспозицији увода, прелазних одсека и кодети, као формалних јединица нижег реда.

Некоресподентност између макроформе играчке и музичке компоненте појединих аутохтоних банатских кола илуструју следећи прикази:

Макроформални план игре, играч а)	A	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub> ...
Број тактова	6	6	6	6	6	6	6	6
Макроформални план музике	... B	A	B	A	B	A	...	
Број тактова	8	8	8	8	8	8	8	

*Велико коло*

Кинетограм 5, нотни пример 12

Макроформални план игре	uvod	A	A <sub>v</sub>	A <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub> ...
Број тактова	6	4	2	4	4	4	4	4	4
Макроформални план музике	uvod			A	A <sub>1</sub>	prelaz	...		
Број тактова	14			8	8	10			

*Банатско коло*

Кинетограм 17, нотни пример 56

Без обзира на различит број и дужину основних тематско-формалних јединица, заједничка карактеристика моделовања играчке и музичке форме аутохтоног банатског кола јесте коришћење варирања као основног композиционог поступка. Варијациони процеси су веома изражени, а присутни су на свим нивоима изградње форме игре и музике овог плесног поджанра: од микроформалног, односно субмотивског и мотивског нивоа, па све до варирања редоследа већих формалних јединица на макроплану. Анализа макроформалног плана музичке компоненте ових плесова указала је на њихову, употребимо речи Здравка

Ранисављевића, „апсолутну макроформалну разноврсност“ (Ранисављевић 2008: 17), што се може рећи и за начине конституисања макроформалног плана игре. Другим речима, редослед излагања варираних и контрастних играчких и музичких делова је у сваком појединачном примеру овог плесног поджанра другачији, чак и код оних нумера које су изведене од стране истог извођача (на пример, кинетограми 1 и 2, нотни примери 51 и 52).

Упркос самосвојном уобличавању макроформалног плана играчке и музичке компоненте аутохтоних банатских плесова, основна градивна јединица и играчког и музичког тока јесте двотакт. Појава тротактних или, евентуално, једнотактних целина је ретка, о чему је већ било речи у претходним поглављима. Особености процесуирања двотактних целина, при чему настају структурално-синтаксичке једнице вишег реда, у игри и музици су различите, а зависе од вишеструких, узајамно неусловљених фактора. Упркос различитостима, на синтаксичком нивоу и игре и музике аутохтоних банатских кола, ипак се може констатовати доминација фраза, као најмањих интегралних делова играчко/музичког тока. У игри фраза функционише као најмања интегрална јединица кроз коју играчи идентификују појединачну игру. У музици, уз могућност „еволуирања“ фразе у реченичну структуру у хармоникашким и тамбурашким интерпретацијама новијег датума, преовлађујуће четворотактне и осмотактне структуре се, с обзиром на своје мелодијске, метроритмичке, али и хармонске и фактурне одлике, такође, најчешће могу одредити као фразе. Мада се улога најмањих интегралних тематских целина у формирању играчке и музичке синтаксе подудара, излишно је напоменути да процесуирање играчких и музичких фраза у аутохтоним банатским колима није узајамно зависно, већ самосвојно.

Начини микроформалног процесуирања играчке и музичке компоненте аутохтоних банатских плесова у колу, подразумевају првенствено тзв. рад с мотивом. С обзиром на то да је начин анализе форме у етнокореологији настао по узору на аналитички апарат науке о музичким облицима, дефиниције играчких, односно музичких мотива у етнокореологији, односно музичкој теорији су готово идентичне. У етнокореологији мотив је дефинисан као „најмања самостална

композициона јединица“ (IFMC Folk Dance Study Group 1972: 130), док се у музичкој теорији мотив означава као „најмања, ритмичко-мелодијски изразита целина“ (Skovran и Peričić 1986: 13). Упркос сличним дефиницијама, садржаји играчких и музичких мотива које чине кораци, односно тонови, као физички неупоредиве категорије, могу се поредити искључиво на нивоу метроритма. Анализа метроритмичког процесуирања образаца корака и мелодија је већ била предмет наших опсервација. У циљу компаративног сагледавања микроформалног обликовања игре и музике традиционалних плесова Срба у Банату, корисно је, ипак, поредити начине процесуирања мотива, односно примену поступака рада са мотивом у игри или музици. Излагање контрастних микротематских садржаја, односно контрастних мотива у оквиру фраза или делова игре и музике, у аутохтоним банатским колима представља ређе заступљен начин микроформалног обликовања.

Упркос разноврсности регистрованих поступака рада с мотивом, и у игри и у музици они готово по правилу остају у домену варираног понављања и дељења мотива. Поступци проширења и, евентуално, сажимања мотива су у игри регистровани претежно у оним примерима у којима преовлађује игра у месту, а у музици готово искључиво у гајдашким нумерама. Поступци рада са мотивом одвијају се према самосвојним, узајамно независним законитостима уобличавања играчког, односно музичког тока. Чак и када се уочава одређена кореспондентост у метроритмичкој структури референтних (почетних) играчких и музичких мотива, њихово даље процесуирање се одвија на потпуно независне начине. Следећи прикази илуструју изложено:

The image shows a musical score for 'Veliko kolo'. It consists of three staves. The top staff is a treble clef melody line starting with a box 'B' and a measure number '9'. The middle staff is a bass clef line with chords and notes, also starting with a box 'B' and a measure number '9'. The bottom staff is a guitar-style fretboard diagram with strings and frets, showing fingerings (circles with numbers) and accents (triangles) for the notes.

Игра			Музика		
... B	A1		... B		
4	4		7		
B	A1		A	A1	
4	4		4	3	
a a <sub>1</sub>	a <sub>v</sub> a <sub>v</sub> a <sub>2</sub> '		a a <sub>1</sub>	a <sub>v</sub>	
2 2	1 1 2		2 2	3	

Велико коло

Кинетограм 10, нотни пример 24

The image shows a musical score for 'Notni primer 67'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef melody line in 2/4 time, starting with a measure number '3'. The bottom staff is a guitar-style fretboard diagram with strings and frets, showing fingerings and accents for the notes.

Игра		Музика	
А		А	
4		8	
А	А'	А	Аv
2	2	4	4
а	а'	а b	b <sub>v</sub> c
2	2	2 2	2 2

*Паорско коло*

Кинетограм 25, нотни пример 67

На основу свега изложеног, може се, дакле, као и на нивоу макроформе, констатовати генерална некоресподентност у начинима микроформалног обликовања играчке и музичке компоненте аутохтоних банатских кола.

Парадигматску раван макроформалног обликовања играчке и музичке компоненте варошко-еснафских и србијанских плесова представља понављање базичне форме игре, односно музике, у оквиру које су тематски односи фиксни. Приликом понављања, основни играчки и музички тематски материјал(и) бивају подвргнути претежно поступцима незнатног, односно орнаменталног варирања. Због тога већина ових примера није записана у целости. У односу на број различитог тематског материјала, који се излажу у игри и музици варошко-еснафских и србијанских плесова, уочавају се сличности: иако у највећем броју примера дводелна, форма игре и музике појединих варошко-еснафских и србијанских плесова може бити и једноделна, па чак и вишеделна. У оним нумерама у којима се јавља дводелна форма игре и музике, наступи промена тематског материјала су по правилу синхронизовани, што илуструју следећи примери:

Игра	A	B
	8	8
Музика	A	B
	8	8

*Крецави кетуш*

Кинетограм 39, нотни пример 84

Игра	A	B
	4	4
Музика	A	B
	4	4

*Ђурђевица*

Кинетограм 46, нотни пример 92

Међутим, у појединим плесовима ових поджанрова број различитог тематског материјала игре и музике, као што је напоменуто, не мора да буде подударан. Следећи прикази илуструју ове могућности:

Игра	A	A	B	B	C
	4	4	4	4	8
Музика	A		B		Bv
	8		8		8

*Видино коло*

Кинетограм 41, нотни пример 87

Игра	A	Av	Av <sub>1</sub>	Av <sub>2</sub>	Av <sub>3</sub>	Av <sub>2</sub> ...
	8	8	8	8	8	8
Музика	A	A <sub>1</sub>	B	B	C	C D ...
	8	8	8	8	8	8

*Жирино коло*

Кинетограм 52, нотни пример 92

Као и у аутохтоним банатским колима, базичну јединицу микроформалног обликовања варошко-еснафских и србијанских игара представљају двотактни мотиви. Међутим, за разлику од аутохтоних банатских кола, у којима варирање почетног мотива представља уобичајен поступак изградње већих целина, у варошко-еснафским и србијанским плесовима се на овом нивоу микроформалног обликовања уочавају базичне неподударности. У игри, начини микроформалне организације у највећем броју случајева подразумевају дословно понављање микроформалних јединица – мотива. У музици ових плесних поджанрова, супротно томе, уобичајен поступак творења фраза и делова базиран је на сукцесивном излагању два контрастна двотактна мотива. Другим речима, начини микроформалног обликовања играчке компоненте варошко-еснафских и србијанских плесова, углавном су подударни са начинима микроформалног обликовања аутохтоних банатских кола; у музичкој компоненти ових плесних поджанрова, међутим, начини микроформалног обликовања су другачији. Њихов микроформални план је доминантно битематски, а не монотематски. Коресподентност се на овом нивоу анализе форме, међутим, ипак уочава у погледу дужине мотива, а делимично и њиховог метроритмичког устројства. Следећи прикази илуструју изложено:



Notni primer 80

Игра		Музика	
А		А	
4		8	
А	А'	А	Аv
2	2	4	4
а	а'	а b	а <sub>1</sub> c
2	2	2 2	2 2

Трговачко коло

Кинетограм 35, нотни пример 80

Игра		Музика	
А		А	
4		8	
А	А'	А	А†
2	2	4	4
а	а'	а b	а b <sub>v</sub>
2	2	2 2	2 2

*Видино коло*

Кинетограм 41, нотни пример 85

Потребно је истаћи и то да су, уколико се јаве, поступци рада са мотивом далеко мање разноврсни и у игри и у музици ових плесних поджанрова – готово искључиво регистрована су мање промене орнаменталне природе и незнатна метроритмичка варирања. Делење, сажимање и проширење мотива у овим плесним поджанровима није забележено.

Оно што представља доминанту одлику формалног обликовања и играчке и музичке компоненте варошко-еснафских и србијанских плесова јесте то да је понављање четвортакних и осмотактних целина увек уједначено, што, такође, подразумева и фиксност односа између њихових тематских садржаја, о чему је већ било речи. То даље значи да узајамно симетрични односи са јасно артикулисаним границама између свих формалних јединица (мотива, фраза и делова), као и, у највећем броју случајева, подударном дужином њиховог трајања, представљају парадигму формалног обликовања и играчке и музичке компоненте варошко-еснафских и србијанских плесова.

Формалне одлике играчке и музичке компоненте плесова по двоје, као и оних које се изводе у тројкама се по својим генералним карактеристикама могу теоријски позиционирати негде између осталих плесних поджанрова. Број различитих тематских садржаја и у игри и у музици може бити тројак, што значи да форма и игре и музике може бити једноделна, дводелна или троделна. Третман

основних формалних једница (делова) игре и музике, као и међусобан однос између различитих формалних целина (мотива, фраза и делова) у игри и у музици може бити различит. Пођимо редом.

У погледу макроформалног обликовања играчке компоненте плесова *мађарац*, *лидана* и *логовац* може се констатовати могућност успостављања асиметрије и непропорционалних односа између делова игре. Различита дужина основних формалних јединица јавља се као последица неуједначеног трајања варирања просторне компоненте играчког обрасца (промена позиције женских играча у пару или тројци, вртње играчица и окретања пара), што резултира формирањем формалних целина вишег реда. Приликом анализе форме игре је, стога, примењено двојно означавање, које је објашњено у поглављу под називом „Структурално-формална анализа игре“. Са друге стране, у играма *фицко*, *сиротица*, *ердељанка*, *дубај* и *Като, ми Като*, без обзира на број тематских садржаја (дводел или тродел), конституисање макроформалног плана игре базирано је на симетрији и уједначеном низању делова исте дужине. Из овога произлази да амбивалентност у макроформалном обликовању играчке компоненте плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, зависи од појединачних плесова: у неким плесовима се јављају општи принципи макроформалног обликовања аутохтоне сеоске плесне праксе, а у неким начини макроформалног обликовања плесова градског порекла.

Основну парадигматску законитост макроформалног обликовања музичке компоненте плесова по двоје и оних у тројкама, као и у случају варошко-еснафских и србијанских плесова, представља уједначено низање међусобно пропорционалних делова. У појединим нумерама (примеру под називом *српски мађарик*, као и у неким верзијама плесова *фицко* и *логовац*), међутим, уочава се и асиметричан однос између дужина музичких делова. Двојност у начинима макроформалног обликовања сада настаје из других разлога, не као типска формална одлика појединачног плеса, већ као последица коришћеног инструмента. При томе се непропорционални, асиметрични односи између музичко-тематских

целина јављају искључиво у гајдашким извођењима, док је успостављање симетричних односа карактеристично за коришћење хармонике.

Иако регистровано у макроформалном плану и играчке и музичке компоненте плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, успостављање симетричних или асиметричних односа између делова игре и музике није узајамно зависно. Настаје, као што је напоменуто, из различитих разлога. Макроформални планови играчке и музичке компоненте појединачних плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама су, стога, по начинима свог синтамаатског процесуирања некоресподентни. Међутим, у свим плесовима по двоје и онима који се изводе у тројкама уочава се тежња да наступи промена тематског материјала (иако су они, могуће је, различите дужине), и у игри и у музици наступе синхронизовано, односно истовремено. Као и у свим осталим плесним поджанровима, основне градивне целине и игре и музике су двотакти. Низањем двотактних мотива настаје то да веће формалне јединице и игре и музике увек имају паран број тактова (два, четири или осам). Као што је напоменуто, међусобан однос њихових дужина, може али и не мора да буде пропорционалан. Следећи прикази илуструју макроформалне планове игре и музике појединих плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама:

Игра	A	A	A	A	A	A	A	A	A <sub>1</sub> /B
	2	2	2	2	2	2	2	2	8
Музика	A				A				B
	8				8				8

*Мађарац*

Кинетограм 59, нотни пример 105

Игра		А	В	А <sub>1</sub>	А	В ...
		4	5	7	4	2
Музика	...	А	В		С	В ...
		4	8		8	8

*Фицко*

Кинетограм 74, нотни пример 114

Поступци микроформалног обликовања плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, као и начини конституисања макроформе, такође, могу бити двојаки. У играчкој компоненти плесова *мађарац*, *лидана* и *логовац*, третман мотива је непосредно зависан од начина варирања просторне компоненте играчког обрасца, али и од тога да ли је у питању мушки или женски играч. Уколико се просторна компонента играчког обрасца мења, односно уколико се мушкарац „сигра“ са партнерком, основна формална јединица игре мушких играча се дословно понавља и обрнуто, уколико се просторна компонента играчког обрасца не мења, уобичајен третман мотива у игри мушкараца је варирано понављање и, ређе, дељење. Проширење и сажимање нису забележени. За разлику од игре мушкараца код којих су уочене различите могућности обликовања форме и на макро и на микро плану, игра жена је најчешће базирана на дословној репетицији почетног мотива, а макроплан њене игре је подударан са макропланом мушкарчеве игре.

Са друге стране, у играма *фицко*, *сиротица*, *ердељанка*, *дубај* и *Като*, *ми Като*, основна карактеристика процесуирања формалних јединица и на макро и на микро нивоу, јесте генерално одсуство значајнијих варијационих процеса. Такође, у њима нема разлика између игре мушкараца и жена.

Изложене чињенице омогућавају доношење закључка да, као и у начинима њиховог макроформалног конституисања, процесуирање микроформалних јединица играчке компоненте плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, зависи од појединачног плеса. У оквиру извођења појединачних плесова, потом,

начини микроформалног обликовања зависе од пола извођача, што представља јединствену карактеристику формалног обликовања ове групе игара.

У музичкој компоненти плесова по двоје и у тројкама, начини конституисања микроформалног плана, као и начини уобличавања макроформе, такође, могу бити двојаки, али настају као последица коришћеног инструмента. У гајдашким примерима извођења појединих плесова (*српски мађарик*, *фицко* и *логовац*) регистровани су разноврсни поступци рада са мотивом, најчешће варирано понављање, потом дељење, а у мањој мери сажимање и проширење. У хармоникашким примерима извођења плесова по двоје и у тројкама, разноврсни поступци рада са мотивом нису забележени, већ готово искључиво само варирано понављање двотактног мотива, а потом и варирано понављање четворотактне целине (фразе или реченице).

С обзиром на то да су основне микроформалне целине мотиви и у игри и у музици плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, по правилу (осим у плесу *панчевачки мађарац*) двотактне целине, формалне јединице вишег реда су, такође, састављене из парног броја тактова. Упркос подударности дужина формалних јединица играчке и музичке компоненте плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама њихово процесуирање на микроплану не мора, али и може да буде подударно. Како је напоменуто, некореспондентност микроформалног обликовања настаје из разлога који су различити у игри и музици.

С обзиром на могућност успостављања кореспондентних, али и некореспондентних узајамних односа, стога, може се говорити о томе да на нивоу најширих уопштавања формално обликовање играчке и музичке компоненте плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, на макро, али и микро нивоу, одражава принципе формалног обликовања и села (аутотхона банатска кола) и града (варошко-еснафски и србијански плесови).

## ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Синтетичко сагледавање традиционалне плесне праксе Срба у Банату подразумева анализу и тумачење неколико различитих, али испреплетаних и узајамно зависних нивоа њене егзистенције. С обзиром на то да је аналитичко разматрање банатске плесне праксе, поред коришћења података из литературе који су преузети од других истраживача, примарно базирано на доступним видео и аудио снимцима, традиционална плесна пракса Срба у Банату је посматрана у оквиру омеђеног временског периода – XX века. То је непосредно омогућило да се традиционални плесови овог подручја, третирају као нераскидиве синкретичке заједнице игре и музике за игру, односно интертекстуални системи комплексних структурално-формалних одлика, у целини и појединачностима свог појављивања посматрају у односу на одређен друштвено-историјски и културни контекст.

У складу са одговарајућим структуралним, али и културно-семантичким одређењима, а уз успостављање неопходног баланса између емског полазишта у идентификацији банатских плесова и њиховог етског моделовања, традиционални банатски плесови су типолошки разврстани у оквиру два диферентна плесна жанра: коло и паровни плесови. Примена концепта жанра је омогућила идентификацију појединачних плесних поджанрова као самосвојних феномена традиционалне плесне праксе. У оквиру жанра коло то су аутохтона банатска, варошко-еснафска и србијанска кола, а у оквиру поджанрова паровни плесови то су по двоје и окретни плесови.

Аналитичком разматрању плесова по двоје придружено је два плеса који се изводе у тројкама (*логовац* и *Като, ми, Като*). Ови плесови, с обзиром на то да представљају малу групу која није посебно именована од стране извођача, као и на то да су или преузети из плесне праксе Бачке (*логовац*) или су забележени у уско локалним оквирима који су обухватили град Панчево и његову околину, не чине засебан плесни жанр на простору Баната.

За разлику од жанровске диференцијације која је у потпуности преузета од извођача, поджанровско разврставање традиционалних плесова је у извођачкој пракси тек делимично освешћено: у оквиру жанра коло посебним термином именована је само она група (поджанр) плесова чије порекло није везано за територију Баната – србијанска кола; са друге стране, паровне плесове су сами извођачи поделили на оне које се изводе по двоје и на окретне плесове; као што је напоменуто, плесови у тројкама нису посебно именовани у народној пракси, нити је забележено да у свести извођача постоји идеја о томе да плесови који се изводе у тројкама чине засебну групу.

Упркос нераскидивој повезаности игре и музике за игру, неопходно је поново истаћи то да жанровска диференцијација банатских плесова, подразумева њихово разврставање према играчкој формацији, а не према одређеним структуралним карактеристикама музике за игру. Ова чињеница указује на то да су у свести извођача односи према играчкој и музичкој компоненти традиционалних плесова на подручју Баната током XX века били не само различити, већ и хијерархијски одређени. У генералном разврставању традиционалних плесова искључиву улогу је имала њихова играчка, а не музичка компонента. Међутим, компаративна анализа структурално-формалних карактеристика игре и музике за игру, указала је на то да су готово сви посматрани елементи играчких и музичких структура, као и параметри њиховог формалног обликовања, поджанровски одређени. Ови закључци даље су водили ка томе да, иако се то из назива појединачних поджанрова не може уочити, играчка и музичка компонента традиционалних плесова Срба са овог подручја у току XX века, на ниву поджанровске диференцијације имају исти значај. Самим тим, контекстуални оквири – конкретна друштвено-историјска ситуација настајања и извођења појединачних плесних поджанрова у оквиру специфичних културних модела у виду сеоског, односно паорског и варошко-градског друштвеног миљеа – утичу на обликовање свих структурално-формалних особености играчке и музичке компоненте традиционалних плесова на нивоу поджанровске, а не жанровске диференцијације. Другим речима, структурално-формалне особености игре и



музике за игру традиционалних плесних поджанрова непосредно одражавају естетска начела одређеног времена и друштва, али и утичу на конституисање мреже њихових идеолошко-репрезентативних значења.

Аутохтона банатска кола (*велико коло, мало (банатско) коло, паорско коло, ретко коло и оре*), представљају најстарији плесни репертоар Баната. Присуство појединих аутохтоних банатских кола је у традиционалној плесној пракси овог подручја забележено у писаним изворима још током XIX века. С обзиром на то да је њихово извођење у првом реду везано за сеоску плесну праксу, њихове структурално-формалне особености могу се тумачити у контексту социјалних и естетских норматива архаичнијег паорског културног окружења. Са друге стране, варошко-еснафски плесови (*мајсторско коло, трговачко коло, либаде, крецави кетуш, Видино коло, Српкиња* и др), према подацима из литературе новијег су порекла – настајали су првенствено у варошкој средини Баната почев од последњих деценија XIX века, а у већој мери тек у периоду између два светска рата. У односу на аутохтона банатска и варошко-еснафска кола, србијанска кола (*пркос, сељанчица, ђурђевка, рукавице с прстима, кукуњешће, Жикино коло, ужичко коло, моравац* и др), у плесној пракси Банаћана представљају још новију појаву, јер су почела да се изводе тек после Првог светског рата. Њихово настајање се може лоцирати на простор централне Србије, а везује се, такође, за градску средину последњих деценија XIX века. Структурално-формалне особености варошко-еснафских и србијанских кола су, с обзиром на њихово градско порекло, у многим сегментима сродне и другачије од структурално-формалних особености аутохтоних банатских кола. Одређене разлике, које се могу тумачити различитим друштвено-социјалним околностима њиховог настанка, ипак је могуће уочити. Сумарно изложимо сличности и разлике између структурално-формалних одлика најпре играчке, а потом музичке компоненте свих плесних поджанрова жанра коло.

Срж кинетичког процесуирања аутохтоних банатских кола садржана је првенствено у разноврсним покретима ногу (корацима, гестама и покретима колена), док остали делови тела током играња привидно мирују. Поред тога што је разноврсност покрета ногу у варошко-еснафским и србијанским колима мања у

односу на аутохтона банатска кола, у овим плесним поджанровима могу се јавити и покрети других делова тела – кукова (нпр. *трговачко коло*) и руку (нпр. *либаде*, *пркос*, *сељанчица* и плесови типа *лако коло*). Појава покрета кукова и руку у варошко-еснафским и србијанским колима, може се објаснити као кинетичка репрезентација естетско-стилских норматива варошке провенијенције, у оквиру којих више није довољно само плесно изражавање ногама, већ и других делова тела. Тиме је оштра поларизација између активних, „играјућих“ ногу и осталог дела тела које привидно мирује, а која је типична за аутохтону сеоску праксу, ублажена. У градској плесној пракси је, са друге стране, требало исказати не толико индивидуалне играчке способности појединца, већ првенствено његов социјални и друштвени статус. Зато је било потребно да се и други делови тела укључе у играчки процес. Поменути покрети кукова и руку, ипак, представљају изузетке у играчкој пракси Срба у Банату током XX века. Због чега је сеоска плесна пракса, не само Срба у Банату, већ и готово свих народа Југоисточне Европе и Балкана, све до данашњих дана примарно базирана на покретима ногу, а тек потом и на покретима других делова тела, остаје отворено питање, на које је, можда, могуће хипотетично одговорити, тек у оквиру знатно ширих синхронијских, па и дијахронијских сагедавања традиционалних плесова ових простора.

Играчке формације свих плесова из жанра коло су исте. Облик њиховог испољавања је, међутим, другачији. Док у оним колима која су пореклом из Баната преовлађује облик круга, у извођењу србијанских кола доминира полукруг. Ова разлика непосредно одражава особености плесних пракси различитих територија – Баната и централне Србије. С обзиром на то да се полукруг као облик играчког обрасца јавља у сеоској плесној пракси многих области у којима су, до последњих деценија XX века, очувани архаични облици сеоског живота, нпр. на територијама југоисточне (Vasić 2002: 28) или североисточне Србије (Васић 2003: 22), а да се, са друге стране, круг јавља, такође, у архаичним сеоским срединама нпр. југоисточне Србије (Vasić 2002: 28), диферентност између ових облика играчког обрасца се не може тумачити у контексту различитих културних модела.

За разлику од типичног „војвођанског“ држања у коме су играчи међусобно збијени и тесно повезани, а које преовладава у аутохтоним банатским колима, у оним колима чије се настајање везује за градску средину, преовладава држање за руке спуштене низ тело. Ова разлика се, са друге стране, може објаснити културним моделом које одређени плесни поджанрови репрезентују и конституишу – тесна повезаност играча у аутохтоним банатским колима одражава колективност сеоске заједнице, док отворено коло са лабавије повезаним играчима омогућава индивидуацију појединца.

Уочене правилности на нивоу поджанрова у реализацији путања кретања свих плесова у колу посредно потврђују оправданост њихове поджанровске дистинкције. У аутохтоним банатским колима путање кретања плесова *велико коло* и *оре* су другачије у односу на путање кретања других плесова овог поджанра. Оне се могу означити као „отворене“ путање, чију суштину представља сукцесивно удаљавање од почетног полазишта играча. Управо ова, у односу на друге плесове жанра коло, екскулизивна заједничка карактеристика начина уобличавања играчких образаца *великог кола* и плеса *оре*, отвара могућност претпоставке о њиховој међусобној сродности, која настаје, могуће је, као последица некадашњег, примарно обредног контекста њиховог извођења – свадбени ритуал.

Остале игре аутохтоног банатског кола се могу изводити генерално на три начина: кроз путање типа клатна (*мало коло*), играње у месту (*паорско коло*), а могућа је и повремена комбинација кретања у десно и играња у месту (*мало коло*). У варошко-еснафским колима, као и у већини србијанских кола, карактеристике путања кретања су да се оне одвијају попут клатна кога одликују дуже амплитуде од оних карактеристичних за извођење аутохтоних банатских кола и могућност појаве разноврсних путања кретања које се јављају у контрастним деловима игре. Појава контрастних путања кретања (нпр. кретање „у коло“ у плесу *либаде*, или окретање пара у плесовима *Видино коло* и *рукавице с прстима*) указује на то да је у плесним поджанровима варошко-еснафска и србијанска кола начин реализације просторне димензије играчког обрасца разноврснији, чиме се фокус кинетичког деловања у игри, са покрета ногу премешта на путање кретања.

Начини структурисања темпоралних система свих традиционалних банатских плесова (дистрибутивна пулсација дводелне метричке поделе се јавља у свим плесовима осим у плесу *Жикино коло*), с обзиром на то да нису (под)жанровски условљени, не могу се непосредно довести у везу са одређеним друштвено-историјским контекстом XX века, нити културно-социјалном средином. Због чега је традиционална плесна пракса Срба у Банату готово искључиво базирана на дводелној метричкој подели спада у домен знатно ширих компаративних етнокоролошких и етномузиколошких истраживања.

Основна разлика између начина извођења музичке компоненте аутохтоних банатских и, са друге стране, варошко-еснафских и србијанских кола, јесте у томе што за музику многих варошко-еснафских и србијанских плесова постоји поетски предложак. Међутим, као што је већ више пута напоменуто, у извођењу традиционалне музике за игру Срба у Банату током XX века, без обзира на њихово (под)жанровско одређење, апсолутно доминира инструментална интерпретација. Одговор на питање због чега, упркос постојању поетских текстова, вокално-инструментално извођење није забележено у већој мери, већ сасвим спорадично, за сада остаје без одговора. Инструменталан музички исказ, као што је то већ истакнуто, остаје непосредан звучни идентификатор целокупне традиционалне плесне праксе Срба у Банату током читавог XX века.

Резултати анализе тонских структура музичке компоненте свих поджанрова жанра коло указују на то да диферентност у заступљеним тонским низовима није условљена коришћеним инструментима (на пример, гајдама или тамбурама), нити мелодијским карактеристикама појединачних нумера, већ првенствено плесним поджанром. Другим речима, разлике између регистрованих тонских низова у свим сакупљеним музичким примерима жанра коло, уочавају се на нивоу њиховог поджанровског одређења. Заједничке карактеристике тонских структура аутохтоних банатских кола могу бити сумарно исказане тврдњом да у музичком уобличавању овог плесног поджанра преовлађује дијатонска „дурска“ лествица са сниженим седмим ступњем, а да се потом, у далеко мањем броју случајева јавља и „класична“ дурска лествица. У музици варошко-еснафских и србијанских кола

регистрована је управо супротна комбинација – „класична“ дурска лествица преовлађује, док се, са друге стране, могу јавити и коришћење сниженог седмог ступња уместо вођице (варошко-еснафска кола) или фрагменти оријенталне лествице (србијанска кола). Ове диферентности тонских структура банатских кола се могу посматрати у светлу различитих културних модела (село/град) које је музика за игру одређеног плесног поджанра одражавала и у чијем је репрезентовању била конститутивни део. Зато се чини логичним да је музика за игру плесних поджанрова, који су варошко-градске провенијенције (варошко-еснафска и србијанска кола), базирана на „класичној“ дурској лествици преузетој из европског музичког наслеђа. Са друге стране, порекло и генезу дијатонске дурске лествице са сниженим седмим ступњем, која чини тонску основу музике за игру аутохтоних банатских кола, веома је тешко прецизно одредити.

Анализа метроритмичких образаца игре и музике за игру свих поджанрова жанра коло указала је на то да они генерално нису базирани на узајамно кореспондентним односима најпре у садржају, али, нарочито у аутохтоним банатским колима, ни у дужини метроритмичких целина. На нивоу парадигматских правилности у свим банатским колима може се, ипак, констатовати преовладавање двотактних метроритмичких целина и у њиховој играчкој и у музичкој компоненти. Степен даљих (не)кореспондентности у дужини метроритмичких целина условљен је, међутим, одређеним плесним поджанром, а може се тумачити као последица специфичне културне средине, која је и утицала на идентификацију појединог плесног поджанра. У аутохтоним банатским колима, типичним представницима сеоског плесног идиома овог подручја, и на синтагматском (игра или музика) и на парадигматском нивоу (игра и музика) присутна је неусалгашеност у дужини метроритмичких целина, која настаје као последица непрестаних процеса варирања. За разлику од аутохтоних банатских кола, варијациони процеси у метроритмичком структурисању су много мање развијени и у играчкој и у музичкој компоненти варошко-еснафских и србијанских плесова, те се упркос неподударности у структури меторитмичких образаца игре и музике, њихове дужине (на нивоу двотакта и четворотакта, па и осмотакта) најчешће, ипак,

поклапају. Преовлађујућа кореспондентност у дужинама метроритмичких целина игре и музике варошко-еснафских и србијанских плесова се може тумачити као последица успостављања и конституисања варошког културног израза, у оквиру кога се, експлицитно и имплицитно, промовишу идеје о потенцијалној уређености грађанског друштва. У оквиру варошког културног идиома, упркос узајамно некореспондентним садржајима метроритмичких образаца игре музике за игру, усалгашени, може се рећи „уређени“ односи између њихових дужина, чине се као очекивани и логични.

Слични односи уочавају се и на нивоу поджанровске диферентности у законитостима кинеритмичко-просторног и мелодијског обликовања традиционалних банатских кола. С обзиром на њихову велику међусобну хетерогеност на нивоу појединачних плесова, обрасци корака и мелоритмички обрасци аутохтоних банатских кола су базирани на коришћењу одређених кинеритмичко-просторних и интонационих модела. Они се сумарно могу одредити као кинеритмичко-просторно (варијабилна асиметрична смена кретања у лево и играња у месту) и интонационо (осцилаторна мелодика) моделовање *великог кола* и, са друге стране, кинеритмичко-просторно (Четворотактни латерално симетрични модел) и интонационо (таласасто/куполаста мелодика) моделовање *малог кола*. У дијахронијском позиционирању ових типова играчко/музичког моделовања они се, првенствено на основу исказа самих извођача, могу одредити као репрезенти „старијег“ (*велико коло*) и „новијег“ (*мало коло*) играчко/музичког израза. С обзиром на то да су варошко-еснафски и србијански плесови, који су градског, дакле, „новијег“ порекла на територији Баната, логично је да се њихово кинеритмичко-просторно и интонационо моделовање сумарно може довести у везу са *малим колом* (у овом случају образаца корака варошко-еснафских и србијанских плесова преовлађују унутрашњи латерално симетрични односи, док у оквиру њихове музичке компоненте преовлађује „таласасто“ профилисање мелодијског кретања). Поред тога, такође је логично да се у овим плесним поджанровима, који су у тренутку свог настајања, учествовали у конституисању „нових“ културних вредности, а самим тим их и репрезентовали, не јављају кинеритмичко-просторни и

интонациони модели типични за *велико коло*. Одређивање различитих типова кинеритмичко-просторног и интонационог моделовања у оквиру аутохтоних банатских кола као „старији“ и новији“ вид њиховог играчко/музичког моделовања, треба схватити условно, као хипотезу која нам омогућава успостављање одређене дијахронијске перспективе у сагледавању егзистенције банатске плесне праксе током XX века и унеколико ранијих периода, а не као неприкосновену тврдњу која указује на њене опште развојне токове.

Идентичне релације између различитих плесних поджанрова банатских кола се могу уочити и по питању њиховог формалног обликовања. Како су резултати анализе показали, нарочито на нивоу микроформе и играчке и у музичке компоненте аутохтоних банатских кола преовладавају међусобно непропорционални односи између формалних јединица који настају као последица непрестаних процеса варирања. Због тога је њихов узајамни однос базиран на некореспондентности у начинима и микроформалног, али и макроформалног обликовања. Са друге стране, у форми играчке и музичке компоненте варошко-еснафских и србијанских плесова су констатовани узајамно симетрични односи са јасно артикулисаним границама између свих формалних јединица (мотива, фраза и делова), који настају као последица малог степена њиховог варирања, које углавном спада у домен орнаменталних промена. Уколико би се степен кореспондентности, односно међусобне условљености процесуирања формалних јединица игре и музике, третирао историјски, при чему би мањи степен кореспондентности одражавао „архаичнији“ сеоски, а већи степен кореспондентности „новији“ градски манир усаглашавања форме игре и музике за игру, онда се поджанровска диферентност банатских кола и по питању формалног обликовања поново потврђује.

Плесови по двоје (*мађарац*, *фицко*, *сиротица*, *лидана* и др) и они који се изводе у тројкама (*логовац* и *Като*, *ми*, *Като*), према свим структурално-формалним одликама играчке и музичке компоненте, одражавају особености и сеоског и варошког плесног идиома. Другим речима, њихове структурално-формалне карактеристике и на синтагматском и на парадигматском нивоу, негде су

између аутохтоних банатских кола и, са друге стране, варошко-еснафских и србијанских плесова. Према подацима из литературе, ова група плесова се у плесној пракси Срба у Банату изводила у другој половини XIX века, а њена појава на овом простору се може лоцирати и у раније историјске периоде (Martin 1965: 492-494; Фелфелди 2003: 49). С обзиром на то да су се у плесној пракси Баната почели изводити тек након Другог светског рата, окретни плесови до сада нису забележени у етнокореолошкој литератури. Нажалост, ови плесови нису у одговарајућој мери забележени ни у току теренских истраживања, те овога пута нису били предмет структурално-формалне анализе.

Иако се у играма по двоје и оним који се изводе у тројкама могу јавити покрети руку, они настају искључиво као последица промене положаја играча у односу један према другоме, те се и у овим плесовима може рећи да руке заправо привидно мирују. Поред ових случајева, као усамљена појава, забележено је и то да се у игри *дубај*, која је настала под утицајем румунске традиционалне игре сличног назива (*дуба*), јављају покрети кукова.

Као и у свим поджанровима из жанра коло, срж кинетичког деловања плесова по двоје и у тројкама представљају покрети ногу. Међутим, фондус употребних корака и гести је у њима много скромнији, а његова разноврсност непосредно зависи од пола извођача (мушкарци генерално користе много разноврсније кораке и гесте од жена), а потом и карактеристика обликовања путања кретања појединачних плесова (уколико се играчи крећу по простору, бројност и разноврсност корака и гести опада, јер се, логично, срж кинетичког деловања премешта са обрасца корака на путање кретања). Поред тога, нарочито у погледу разноврсности покрета слободне ноге мушких играча, уочавају се разлике и у односу на карактеристике образаца корака појединачних плесова; у играма *мађарац* и *фицко* које су део старијег играчког репертоара Баната, регистрована је далеко већа разноврсност гести, док је у играма *сиротица*, *ердељанка* и *дубај* употребни фонд гести далеко скромнији; у игри *логовац*, у коју се најпре инкорпорирао жанр мушког надигравања, кораци и гесте мушких играча су могли бити знатно разноврснији.



На основу изложеног, може се констатовати да кинетика плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама зависно од различитих фактора (пола извођача, путања кретања и образаца корака) одражава поједине одлике кинетике аутохтоних банатских кола (исказивање играчког умећа мушакараца кроз разноврсне покрете ногу) и, са друге стране, варошко-еснафских и србијанских плесова (скромнији фондус корака и гести због премештања тежишта кинетичког деловања са покрета ногу на путање кретања).

Сумарно излагање резултата анализе путања кретања игара по двоје и у тројкама, указује на то да су ове игре базиране на одсуству значајнијег преласка простора, односно најчешће се изводе у месту. Ова карактеристика их непосредно доводи у везу са једним од начина структурисања путања кретања аутохтоних банатских кола. Могућа варијантна кретања по простору (кретање напред-назад, окрети и вртње пара или играчица, промена позиције играчице у пару, размимоилажење или ротација играчица у тројци и, најзад, окретање тројке око своје осе) и њихове комбинације, у играма по двоје и оним који се изводе у тројкама су произвољни, а зависе од тренутног играчког импулса мушких играча. С обзиром на то да је њихова појава последица једног од начина изражавања маскулинитета кроз плес, може се рећи да варијантна кретања по простору у играма по двоје и у тројкама представљају плесну репрезентацију социјалних односа између полова изразито патријархалног утемељења. Појава непосредног изражавања социјалних односа између полова кроз плес, може се сматрати утицајем централноевропске плесне праксе, која, иако представља индивидуализацију друштвено-социјалних односа чије тежиште се помера са веће групе људи (сеоска или породична заједница) на пар или троје људи различитог пола, ипак, задржава стриктно хијерархијско позиционирање мушкараца и жена у плесу, при чему су жене у подређеном положају.

Треба напоменути и то да су, за разлику од варошко-еснафских и србијанских кола у којима оне нису уочене, одређене разлике између мушког и женског начина играња регистроване и у извођењу појединих игара аутохтоних банатских кола, првенствено *малом колу*. Са друге стране, извођење *великог кола* од

стране мушких или женских играча није засновано на различитим интерпретацијама. Могуће је да је присуство полних разлика у извођењу *малог кола*, при чему мушкарци варирају основне „кораке“, док се игра жена своди на једноствено поцупкивање, последица утицаја игара из жанра мушког надигравања, које је из плесне праксе Баната почело да ишчезава у првим деценијама XX века.

Анализа метроритмичких особености плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама је, као и у погледу осталих елемената њихове структуре, показала да оне, такође, одражавају особености метроритмичког структурисања аутохтоних банатских и, са друге стране, варошко-еснафских и србијанских плесова. На нивоу општих законитости, може се рећи да у појединим плесовима по двоје и у тројкама доминирају међусобно некореспондентни односи између метроритмичких образаца игре и музике за игру (*мађарац*, *фицко* и, донекле, *логовац*). Са друге стране, усаглашеност дужина, а, спорадично, и садржаја основних метроритмичких целина игре и музике, на нивоу двотактних и, ређе, четворотактних структура, забележена је, такође, као одлика појединих плесова из ове групе (*сиротица*, *лидана*, *ердељанка*, *дубај*, *Като*, *ми*, *Като* и, донекле, у плесовима *панчевачки мађарац* и *врачевгајски мађарац*). Степен кореспондентности између метроритмичких целина игре и музике ових плесова је непосредно повезана са степеном варијационих процеса који се јављају током извођења: што су варијациони процеси већи, то је степен кореспондентности мањи. Уколико би се овај манир метроритмичког усаглашавања игре и музике тумачио репрезентом сеоске плесне праксе, појава узајамно кореспондентних односа између метроритмичких целина игре и музике за игру плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама, без обзира на то да ли се јавља у току целог плеса или неког његовог дела, може се сматрати утицајем плесног идиома варошке провенијенције.

Изложене законитости структурисања метроритмичких образаца игре и музике за игру плесова по двоје и у тројкама, могу се довести у везу са правилностима у начинима њиховог кинеритмичко-просторног и мелодијског моделовања. Парадигматске правилности у кинеритмичко-просторном моделовању играчке компоненте су двојачке: поред континуиране репетиције трокоракa, јављају се и самосвојни, а међусобно веома хетерогени обрасци корака, који се током играчког процеса само орнаментално варирају. Док је амбивалентност

кинеритмичко-просторног моделовања забележена у односу на појединачне плесове, двојност у начинима мелодијског моделовања ове групе плесова непосредно је зависна од коришћеног инструмента: гајдашке интерпретације базиране су на употреби одређених интонационих модела, док су хармоникашка извођења заснована на коришћењу релативно фиксних мелодијских деоница. Самим тим, кинеритмичко-просторно и мелодијско обликовања ове групе плесова одражава особености кинеритмичко-просторног и мелодијског обликовања и сеоске и варошке плесне праксе.

Различити степени кореспондентности између формалних јединица игре и музике за игру плесова по двоје и у тројкама, који су у непосредној вези са присуством или одсуством значајнијих варијационих процеса, могу настати из различитих разлога (формалне одлике појединачног плеса, полна условљеност извођења или коришћен инструмент). Као и законитости у начинима узајамног процесуирања њихових играчких и музичких структура, парадигматске правилности формалног обликовања плесова по двоје и оних који се изводе у тројкама одражавају испрепетаност сеоских и варошких културних матрица, које су обележиле плесну праксу Срба у Банату током XX века.

На самом крају, сведено исказимо закључак синтетичког сагледавања традиционалне плесне праксе Срба у Банату током XX века: узајамни односи између структурално-формалних одлика игре и музике за игру су, осим на плану базичног ритма дводелне метричке поделе, на овом подручју и у оквиру посматраног временског периода, углавном некореспондентни. Извесне подударности у дужинама основних метроритмичких и формалних јединица запажају се у варошко-еснафским и србијанским плесовима, као и, донекле, у плесовима по двоје и у тројкама. Њихова различита функција, као и семантика у односу на метроритмичке и формалне одлике аутохтоних банатских кола, може се тумачити у светлу специфичних друштвено-историјских, односно контекстуалних оквира у којима су се посматрани плесни поджанрови формирали.

## БИБЛИОГРАФИЈА

- Adams, Charles R.  
1976. "Melodic Contour Typology". *Ethnomusicology*. Vol XX. No 2. 179-215.
- Allgayer-Kaufmann, Regina.  
2005. "From the Innocent to the Exploring Eye: Transcription on the Defensive." *The world of music. Transcription. Notation. Visual Representation*. Vol 47 (2). 71-87.
- Антонијевић, Драгослав.  
1978. „Социјалистичка слава у Срему.“ *Зборник XX конгреса СУФЈ*, Београд. 91-95.
- Arhnaјm, Rudolf.  
1998. *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*. Studentski kulturni centar. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.
- Асафџев, Борис.  
1963. *Музикална форма как процес*. Государствеиноен музикално издателство. Ленинград.
- Бајић, Весна  
2004.  
а) „Од дихотомне до трихотомне структуре (са освртом на завршне сегменте у примерима традиционалних игара Србије)“, семинарски рад, ФМУ, Београд.  
б) „Подражавање гајдашке свирке на разноврсним инструментима (кроз примере гајдашких мелодија)“. семинарски рад, ФМУ, Београд.
- Bakka, Egil  
2005. "Dance Paradigms: Movement Analysis and Dance Studies." *Dance and Society*, ed. By Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wlarton, and Laszlo Felfoldi. European Folklore Institute, Budapest. 72-80.  
  
2007. "Analysis of Traditional Dance in Norway and the Nordic Countries." *Dance structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. ed. by Adrienne L. Kaepler and Elsie Ivancich Dunin. Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 103-112.
- Bartók, Béla and Lord, Albert.  
1978. "Serbian Folk Music from the Banat Region." *Yugoslav Folk Music*. Volume I. Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection, State University of New York Press, New York, 451-471.

- Bengtsson, Ingmar, Tove, Per-Arne and Thorsen, Stig-Magnus.  
1972. "Sound Analysis Equipment and Rhythm Research Ideas." *Studia Instrumentorum Musicae Popularis II*. Musikhistorika Museet. Stockholm. 53-76.
- Bleking, Džon.  
1992. *Pojam muzikalnosti*. Nolit. Beograd.
- Blum, Stephen.  
1992. "Analysis of Music Style." *Ethnomusicology an Introduction*. ed. Helen Myers. Macmillan Press. 165-219.
- Bodor, Aniko.  
1988. *Zajedničke melodije u srpskom i mađarskom muzičkom folkloru*. magistarski rad. rukopis. FMU. Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju. Beograd.
- Bohlman, Philip V.  
1999. "Ontologies of music." *Rethinking Music*. eds. N. Cook and M. Everist. Oxvord: OUP. 17-34.
- Boze, Fric.  
1989. *Etnomuzikologija*. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.
- Босић, Мила.  
1996. *Годишњи обичаји Срба у Војводини*. Музеј Војводине и Прометеј, Нови Сад.
- Božanić, Zoran.  
2007. *Muzička fraza*. CLIO. Beograd.
- Brajović, Tihomir.  
1995. *Poetika žanra*. Narodna knjiga i Alfa, Beograd.
- Brankov, Dušan.  
2005. *Tambura. Definicija oblika, dimenzije i tehnologija izrade tambura vojvođanskog sistema*. Prometej. Novi Sad.
- Crum, Dick.  
1974. "Veliko banatsko kolo." *Syllabus of Dance Descriptions for the 27<sup>th</sup> Annual Folk Dance Camp at the University of the Pacific*, Stockton, Ca, 145-146.  
  
1976. "Malo kolo." *Syllabus of Dance Descriptions for the 25 Kolo Festival*. San Francisko. CA, 4.

1993. *Old-time Kolos*, Tamburitza Extravaganca, Los Angeles, Ca.

*Dance event: A Complex Cultural Phenomenon.*

1989. ed. Lisbet Torp, Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Copenhagen.

*Dance structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement.*

2007. eds. Adrienne L. Kaepler and Elsie Ivancich Dunin, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Budapest.

Дамјановић, Гордана.

1991. „Етномузиколошка истраживања и бележења Тихомира Остојића.“ *Фолклор у Војводини*. св. 5. Удружење фолклориста Војводине. Нови Сад. 27-33.

Дејанац, Душан.

2009. *Лицем за сунцем. Коледарски опход, песме и игре из Горњег Баната и Поморишја*. рукопис. Кикинда.

Девих, Драгослав.

1986. *Народна музика Драгачева*, ФМУ, Београд.

1990. *Народна музика Црноречја*, ЈП Штампa, Радио и Филм Бор, Културно-образовни центар Бољевац и Факултет музичке уметности, Београд, Бор.

1997. „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама.“ Пети међународни симпозијум *Фолклор-музика-дело. Изузетност и сапостојање*. ур. Мишко Шуваковић. ФМУ. 216-245.

Dević, Dragoslav.

1975. *Etnomuzikologija II deo (skripta)*. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.

1981. *Etnomuzikologija I i II deo (skripta)*. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.

Dopuđa, Jelena.

1953. „Narodne igre Kupreškog polja.“ *Bilten instituta za proučavanje folklor*. br. 2. Institut za proučavanje folklor. Sarajevo. 161-200.

1955. „Narodne igre s područja Jajca.“ *Bilten instituta za proučavanje folklor*. br. 3. Institut za proučavanje folklor. Sarajevo. 5-37.

1964. „Драмски облици, елементи и драмски начин извођења у народним играма-плесовима у Босни и Херцеговини.“ *Зборник X конгреса СУФЈ*, ур. Јован Вукмановић. Цетиње. 401-411.
1971. „Bosna i Hercegovina.“ *Foklor i scena*. Prosvetni sabor Hrvatske. Zagreb. 72-79.
- Djidjev, Todor.  
“Dance and Music. Interrelation in the Research of the Traditional and Staged Folk Dances.” *Bulgarian Folk Music*. Национален фонд „Култура.“ Sofia. 2005. 135-139.
- Ђорђевић, Тихомир.  
1907. *Српске народне игре*. СЕЗб IX. Српска краљевска академија. Београд. 1-89.
- Ђорђевић, Деса.  
1988. *Narodne igre Šumadije i Pomoravlja*. Kulutrno prosvjetni sabor Hrvatske. Zagreb.
- Еко, Умберто.  
1973. *Kultura informacija komunikacija, Književnost i civilizacija*. Nolit. Београд.
- Ellingson, Ter.  
1992. “Transcription.” *Ethnomusicology an Introduction*. ed. Helen Myers. Macmillan Press. 110-153.  
1992. “Notation.” *Ethnomusicology an Introduction*. ed. Helen Myers. Macmillan Press. 153-164.
- Ерлер, Јохан Јаков.  
2003. (1774). *Банат*. Историјски архив. репринт издање. Панчево.
- Фелфелди, Ласло.  
2003. *Плесне традиције Срба у Поморављу*, Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта.
- Felföldi, László  
1995. “The connection of dance and dance music over or under-estimation of their significance.” *Dance, Ritual and Music*. ed. Grażyna Dabrowska and Ludwik Bielawski. Polish Society for Ethnochoreology. Institute of Art and polish Academy of Sciences. Warsaw. 189-195.

2007. "Structural Approach in Hungarian Folk Dance Research." *Dance structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. ed. by Adrienne L. Kaepler and Elsie Ivancich Dunin, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 155-167.
- Филиповић, Миленко.  
1958. *Банатске Хере*. Издање Војвођанског музеја. Нови Сад.
1962. „Различита етнолошка грађа из Војводине.“ *Банат*. Прилози и грађа. Музеј Војводине. Нови Сад.
- Forry, Mark Edward.  
1990. *The Mediation of 'Tradition' and 'Culture' in the Tamburica Music of Vojvodina (Yugoslavia)*. University of California. unpublished PhD. Los Angeles.
- Fracile, Nice.  
1987. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini*. Matica srpska. Novi Sad.
1993. „Nove tendencije u rumunskoj tradicionalnoj muzici.“ *Folklor u Vojvodini*. Sveska 7. ur. Magdalena Veselinović-Šulc. Udruženje folklorista Vojvodine. Novi Sad. 128-132.
- Фрациле, Нице.  
1994. „Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. бр. 14. Матица српска. Нови Сад. 31-56.
2001. „Промене стила и репертоара у инструменталној музици Срба, Влаха и Румуна у Србији.“ *Нови звук*. бр. 18. ур. Мирјана Веселиновић-Хофман. СОКОЈ. Београд. 99-107.
- Fügedi, János.  
2006. "Motivic microstructures and movement concepts of expression in traditional dance." Presented at the 24<sup>th</sup> Symposium of the ICTM Study Group in Ethnochoreology, Cluj, <http://www.zti.hu/tanc/contrakinesis/>. 1-7.
2008. "The principle of movement opposition in traditional dance and its use as a base for analyzing motivic microstructures". Предавање одржано на ФМУ у Београду. Београ.
- Giurchescu, Anca.  
2001. "The Power of Dance and its Social and Political uses." *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33, ICTM, UCLA. Los Angeles. 109-121.



2007. "A Historical Perspective on the Analysis of the Dance Structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM)." *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement.* ed. Adrienne L. Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin. Institut for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. 3-18.
- Giurchescu, Anca and Bloland, Sunni.  
1995. *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach*, Wild Flower Press, Mill Valley, CA.
- Giurchescu, Anca and Torp, Lizbet.  
1991. "Theory and Methods in Dance research: A European Approach to the Holistic Study of Dance", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23, ICTM, Columbia University, New York. 1-10.  
1995. "Dance-music relationships: an introduction." *Dance, Ritual and Music.* ed. Grażyna Dabrowska and Ludwik Bielawski. Polish Society for Ethnochoreology. Institute of Art and Polish Academy of Sciences, Warsaw. 143-148.
- Giurchescu, Anca and Kröschlová, Eva  
2007. "Theory and method of Dance Form Analysis." *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement.* ed. Adrienne L. Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin. Institut for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. 21-53.
- Гојковић, Андријана.  
1978. „Мокринска фрула.“ *Зборник XX конгреса СУФЈ*. Београд. 111-171.
- Големовић, Димитрије.  
1984  
а) „Градитељ двоеница Проко Пузовић.“ *Звук вр. 1.* ур. Зијо Кучукалић, СОКОЈ, Сарајево. 56.  
б) „Народни музичар Крстивоје Суботић.“ *Истраживања 1. Ваљевска Колубара.* Народни музеј. Ваљево. 9-153.  
1985. "Гајдаш Димитрије Перић (прилог проучавању музичке традиције североистојне Србије)." *Развитак.* бр. 1. ур. Томислав Мијовић. Новинско-издавачка организација ООУР „Тимок“. Зајечар. 83-96.  
1990. *Народне музика Ужичког краја.* САНУ. Етнографски институт. Посебна издања. Књ. 30. св. 2. Београд.

1992.

а) „Народни музички инструмент као човекова 'продужена рука““. *Развитак*. бр. 3-4. ур. Томислав Мијовић. Новинско-издавачка организација ООУР „Тимок“. Зајечар. 100-104.

б) „Путујући музичар Богоје Царијевић.“ *Развитак*. бр. 3-4. ур. Томислав Мијовић. Новинско-издавачка организација ООУР „Тимок“. Зајечар. 120-128.

1993. „Кад инструмент проговори.“ *Нови звук бр. 3.* ур. Мирјана Веселиновић-Хофман. СОКОЈ. Београд. 55-77.

Големовић, Димитрије и Васић, Оливера.

1980. *Народне песме и игре у околини Бујановца*, Етнографски институт САНУ, Посебна издања, књ. 21, Београд.

Golemović, Dimitrije O.

1987. *Narodna muzika Podrinja*. Književna zajednica „Drugari“. Sarajevo.

1997. „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije.“ *Etno-muzikološki ogledi*. Biblioteka XX vek. Beograd. 211- 227.

2006. „Brass Bends in Serbia: from Urban to Rural and back to Urban musical practice.“ *Urban Music in the Balkans*. Conference Collection. ed. Sokol Shupo. Documentation & Communication Center for Regional Music. Asmus, Tirana. 358-369.

Големовић, Димитрије и Васић, Оливера.

1980. *Народне песме и игре у околини Бујановца*. Етнографски институт. посебна издања. Књ. 21. САНУ. Београд.

Hanna, Judith Lynne.

1992. „Dance.“ *Ethnomusicology an Introduction*. ed. Helen Myers. Macmillan Press. 315-326.

IFMC Folk Dance Study Group.

1974. „Fondation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus.“ *Ethnomusicology*. Journal of the IFMC. Vol. 6. 115-135.

Илић, Сава Л.

2006. *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији*, приредила Јелена Јовановић, Матица српска и Музиколошки институт САНУ, Београд.

Илиева, Анна.

2007. *Теорија и анализа на фолклорни танц. Принципи на формообразуването в влгарски танцов фолклор*, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“ Софи.
- Илијин, Милица.  
1978. „Орска традиција народа и народности Војводине.“ *Зборник XX конгреса СУФЈ*, Београд. 201- 210.
- Искусство устнойтрадиции. Историческая морфология.*  
2002. редактор Н. Алџмеева. Министарство култур ↔ русийской федерации, Русийская академия наук и Русийский институт историй искусств. Санкт-Петербург.
- Иванова, Радост.  
1998. „Свадба као систем знакова.“ *Кодови словенских култура*. број 3. година 3. СЛЮ. Београд. 7-13.
- Ivančan, Ivan.  
1971. *Folklor i scena*. Prosvjetni sabor Hrvatske. Zagreb.  
1986. *Narodni plesni obiĉaji Banije i Pounja*. Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske. Zagreb.  
1989. *Narodni plesni obiĉaji Podravine 1*. Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske. Zagreb.  
1991. *Narodni plesni obiĉaji Podravine 2*. Hrvatski sabor kulture. Zagreb.
- Ивић, Данка.  
1990. „Српско паорско коло у Новом Саду.“ *Фолклор у Војводини*. св. 4. Удружење фолклориста Војводине. Нови Сад. 97-108.
- Ivkov, Vesna.  
2006. *Harmonika u Vojvodini*. magistarski rad, rukopis, Univerzitet umetnosti u Novom Sadu, Grupa za muzikologiju i etnomuzikologiju. Novi Sad.
- Jaffe, Nigel Allenby.  
1990. *Folk Dance of Europe*. Folk Dance Enterprises. Otley.
- Јанковић, Даница и Љубица.  
1934. *Народне игре*. књига I. ауторско издање. Београд.  
1937. *Народне игре*. књига II. ауторско издање. Београд.  
1939. *Народне игре*. књига III, ауторско издање. Београд.  
1948. *Народне игре*. књига IV, Просвета. Београд.

1949. *Народне игре*. књига V, Просвета. Београд.  
1951. *Народне игре*. књига VI, Просвета. Београд.  
1952. *Народне игре*. књига VII, Просвета. Београд.  
1964. *Народне игре*. књига VIII, Просвета. Београд.

Јанковић, Даница и Љубица.

1957. *Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославији*. ЕИ САНУ. Посебна издања ССLXXI. књ 8. Београд.

Janković, Ljubica.

1975. "The System of the Sisters Ljubica and Danica Janković for the Recording, Description and Analysis of Folk Dances." *Ethnomusicology*. Journal of the Society for Ethnomusicology. ed. Frank J. Gillis and Alan P. Merriam. Vol XIX. Number 1, January. 31-46.

Јорговић, Александар.

1981. *Српске дечје игре за женску децу*. Српска манастирска штампарија. Нови Сад.

Јовановић, Јелена.

2001. *Певачко наслеђе Срба у горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузете музичке праксе*, магистарски рад, рукопис, ФМУ. Катедра за музикологију и етномузикологју. Београд.

Kaeppler, Adrienne.

1991. "American Approach to the Study of Dance." *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23, ICTM, Columbia University, New York. 11-23.

2001. "Dance and the Concept of Style." *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23, ICTM, UCLA. Los Angeles. 49-63.

2007. "Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance." *Dance Studies. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. ed. Adrienne L. Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin. Institut for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. 53-102.

Клеут, Марија.

1988. „Рукописне песмарице у доба српског романтизма.“ *Српско грађанско песништво*. Огледи и студије. Матица српска. Нови Сад. 2-74.

Климов, Андрей Андреевич.

2004. *Основ русског народног танца*. Издателство Московског државног универзитета културе и искуств. Москва.

Knust, Albert.

1997. *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. Vol. 1. Instytut Choreologii W Poznaniu. Poznań.

Koutchouba, Marija.

1997. *Plurality in Motion: Dance and Cultural Identity on the Greak Ionian Island of Lefkada*, Goldsmiths College, University of London, unpublished PhD. London

Kröslová, Eva.

2004. "The Strucutral Form-Analysis of *Les Bouffons (Mattachins)* from the *Orch@sographie* by Thuinot Arbeau (1588)." *Studia Choreologica*. Vol. VI. ed. Roderyk Lange. Instytut Choreologii. Poznan. 85-103.

Kuhač, Franjo.

1880. *Južno-slovjenske narodne popievke III.*, Zagreb.

Kuns, Edgar and Kreenbil, David.

1977. "Informacija kao mera structure u muzici." *Estetika i teorija informacije*. Priredio Unberto Eko. Prosveta. Beograd. 85-128.

Лајић-Михајловић, Данка.

2000. *Гајде у Војводини*. магистарски рад. Рукопис. Универзитет уметности у Новом Саду. Група за музикологију и етномузикологију. Нови Сад.

2004. *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*. Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе. Подгорица.

Лаловић, Јелена.

2008. „Упоредна анализа музичких и играчких структура. *Мађарац – Црвена Црква*.“ семинарски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за етномузикологију. Београд. 1-25.

Lange Roderyk.

2004. "Movument and the Human Body." *Studia Choreologica*. Vol. VI. ed. Roderyk Lange. Instytut Choreologii. Poznan. 9-25.

Leibman, Robert Henry.

1992. *Dancing bears and purple transformations: The Structure of Dance in Balkans*. University of Pensilvania, unpublished PhD, Pensilvania.

Lichtenhahn, Ernst.

2002. "Text – a helpful ethnomusicological category."  
<http://mmc.edu.mk/Strugaconf2002/Strugatext/Ernst/htm> (15.05.2008).

Lifa, George.

1990. „Svadbени обичаји Румуна.“ *Vijovođanski svatovi*. Ур. Veselin Lazić. Kulturno-prosvetno društvo "Pčesa". Čenej. 169-171.

Литвиновић, Селена.

1999.

а) „Трагови српских орских обредних игара у доњем Банату.“ *Етно-културолошки зборник*, књига V, ур. Сретен Петровић, Етно-културолошка радионица, Сврљиг, 263-266.

б) *Музичка традиција банатских Срба околине Панчева*. Музичка школа „Јован Бандур“. Панчево.

Лонић, Милорад.

1994. „Сачувајмо од заборава српске игре по двоје.“ *Циганчица. Српске игре по двоје у Војводини*. Пролеће на ченејским салашима – Пчеса. Нови Сад. 87-276.

Мациевский, Игор.

1980. „Народни музикални инструмент и методологија ето иследования (к засушним проблемам этноинструментоведения).“ *Актуалне проблеме современной фолклористики*. „Музика“. Ленинград. 143-170.

1989. „Основни проблем и аспект изучения народних музикалних инструменгов и инструменталној музици.“ *Народне музикалне инструменти и инструментална музика*. Част прва. Советский композитор. Москва. 6-38.

2002. „О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке.“ *Искусство устной традиции. Историческая морфология*. редактор Н. Алемева. Министерство культуры российской федерации, Российская академия наук и Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург. 12-28.

Малешевић, Мирослава.

1996. „Ревена – женски празник.“ *Етно-културолошки зборник*, књига II, ур. Сретен Петровић, Етно-културолошка радионица, Сврљиг, 142-146.

Marian-Bălașa, Marin.

2005. "Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology." *The world of music. Transcription. Notation. Visual Representation*. Vol 47 (2). 5-31.
- Марјановић, Весна.
1979. „Маске као комуникацијски елемент у обредима становништва Војводине.“ *Рад Војвођанског музеја*. Музеј Војводине. Нови Сад. 247-251.
2002. „Трагови дечје игре у Војводини од друге половине XIX до краја XX века. Међуетнички односи у традиционалним дечјим играма Војводине.“ *Кодови словенских култура*. број 7. СЛИО. Београд. 147-170.
2005. *Традиционалне дечје игре у Војводини*. Матица српска. Нови Сад.
2008. *Маске, маскирање и ритуали у Србији*. Чигоја штампа и Етнографски музеј у Београду. Београд.
- Mark, Michel van der.
2003. "Retreiving Pitch and Rhythm from Archive Recordings." <http://mmc.edu.mk/IRAM/struconfII/VanDerMarkStr.html> (15.05.2008).
- Марковић, Младен.
1988. *Карактеристичне обредне и обичајне песме и игре зимског циклуса код Срба у Војводини*. магистарски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за музикологију и етномузикологију. Београд.
1992. „Транскрипција: од презентације до анализе.“ *Развитак*. год. XXXII. бр. 3-4 (188-189). 90-97.
1994. „Етномузикологија у Србији.“ *Нови звук* 3. СОКОЈ. **Уредник** Београд. 19-29.
2003. „Миодраг Васиљевић: првих сто година.“ *Нови звук* 22. ур. Мирјана Веселиновић-Хофман. СОКОЈ. Београд. 21-27.
2006. „Како је настао први српски етномузиколог.“ *Миодраг Васиљевић – Живот и дело*. Ур. Ненад Љубинковић и Зорислава Васиљевић. Институт за књижевност и Удружење грађана „Миодраг Васиљевић.“ Београд. 7-13.
- Martin, György.
1965. "East-European Relations of Hungarian Dance Types." *Europa et Hungaria Congressus Ethnographicus in Hungaria*, ed. Ortytoy Gymla and Bodrogi Tibor, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 469-515.

2004. *Mátyás István Mundruc Egy kalotaszegi táncos egzéniségvizsgálata.* Mezőgazda Publishing House. Budapest.
2005. *The Music of the Stick Dance.* Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Hungarian House of Heritage. Budapest.
- Martin, György and Pesovár, Ernó.  
1961. "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance (A Methodological sketch)." *Acta Ethnographica*. Vol. 10 A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Közleményei. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest. 1-41.
1963. "Determination of Motive Types in Dance Folklore." *Acta Ethnographica*. Vol 12, A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Közleményei. Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest. 295-332.
- Marty, Maša.  
2007. "Iz slišnega v vidno." *Glasnik S.E.D.* (Slovensko etnološko društvo). 47/1, 2. 8-14.
- Merriam, Alan.  
1964. *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press. Evanston.
- Milovanov, Dušica.  
2004. „Svadba u Kikindi“. *Rumena jabuka*. Kulturno-prosvetno društvo "Pčesa". Čenej. 90-94.
- Миљковић, Борисав.  
2008. „Упоредна анализа музичких и играчких структура. *Мађарац – Загајица.*“ семинарски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за етномузикологију. Београд. 1-27.
- Мишков, Милован.  
1998. Културни и уметнички живот Срба у Банату до Првог светског рата (истраживање књижевних, сценских и музичких садржаја. докторска дисертација. рукопис. Филолошки факултет. Универзитет уметности. Београд.
- Младеновић, Оливера.  
1958. „Прилике и места за играње у Србији“. зборник *СУФЈ 3*. Цетиње. 263-280.
1973. *Коло у Јужних Словена.* Етнографски институт, посебна издања. књига 14. САНУ. Београд.



Myers, Hellen.

1992. "Ethnomusicology". *Ethnomusicology an Introduction*. ed. Helen Myers. Macmillan Press. 3-18.

Nahachewsky, Andriy.

1995. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories.“ *Dance Research Journal* 27(1). 1-15.

*Народне игре Србије.*

1991. *Народне игре у Банату*. свеска 1, грађа, ур. Оливера Васић, Центар за учење народних игара Србије. ФМУ. Београд.

1999. *Народне игре Семверије, Лесковачке Мораве и Баната*, свеска 16, грађа, ур. Оливера Васић, Центар за проучавање народних игара Србије. ФМУ. Београд, 85-141.

2005. *Избор народних игара Србије и Срба ван Србије*, свеска 27, грађа, ур. Оливера Васић, Центар за проучавање народних игара Србије. ФМУ. Београд, 241-311.

Ненић, Ива.

2004. *Мишљење о музици, мишљење музичког: ка тематизацији културно-музичке праксе на примеру овчарске свирке Муслимана Пештерско-сјеничке висоравни*. дипломски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за музикологију и етномузикологију. Београд.

2006. "Текст и контекст као модели мишљења у етномузикологији." *Историја и мистерија музике*. ур. Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић и Данка Лаић. Катедра за музикологију. ФМУ. Београд. 281-289.

Nettl, Bruno.

1983. *The study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois Press. Urbana and Chicago.

1992. "Recent Directions in Ethnomusicology." *Ethnomusicology an Introduction*. ed. Helen Myers. Macmillan Press. 375-399.

Николајевић, Светомир Б.

1985. *Истраживање прадоживљаја I. Модерна наука и свет стурктура*. САНУ. Хегелово фруштво. посебна издања. књига DLXV. Одељење друштвених наука. књига 93. Београд.

Ничев, Боџн.

1976. „Вџзникване на жанровете в ђжнославџлинератури.“ *От фолклор к ђм литература*. Бџлгарски писател. Софиџ. 152-169.
- Pegg, Carole.  
2001. “Ethnomusicology. Introduction.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol nine. Ed. Stanlie Sadie, Oxvord University Press. 367-368.
- Пејовић, Роксанда и сарадници.  
1998. *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*. Универзитет уметности, Београд.
- Перв ѓй всесоюзн ѓй сминар по машинн ѓм аспектaм алгоритмического формализованного анализа муз ѓкал ѓн ѓх текстaв.*  
1977. редакция Владимир Гошовкий. Академии наук армянской, Ереван.
- Песма, игра и музика Мокрина.*  
1990. ур. Миливој Попов. Месна заједница „Мокрин“. Мокрин.
- Pesovár, Ernó.  
2001. „An Epilogue to the Circle Dance Monograph bz Györgz Martin.“ *Studia choreologica*. Vol III. Institute of Choreology. Poznan and Centre for Dance Studies Jersey. 9-16.
- Петковић, Новица.  
1991. *Огледи из српске поетике*. Завод за уџбенике и наставна средства. Београд. 9-28.  
1995. *Елементи књижевне семиотике*. Народна књига и Алфа. Београд.
- Pogorilowski, Andrei.  
1994. *Energies of musical time. Essential studies of pulsatory functionalism*, Ararat, Bucharest.
- Popov, Marinko.  
2005. *Melodije igara iz Srbije*. Foklorni ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije. Gornji Milanovac. Beograd.
- Попов, Миливој.  
1983: „Свадба у северном Банату.“ *Расковник*. књ. 4. ур. Љубинко Раденовић. Народна књига. Београд. 33-83.
- Popović, Berislav.  
1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. CLIO i Kulturni centar Beograda, Beograd.

Поповић, Душан.

1955. „Срби у Банату до краја осамнаестог века.“ *Историја насеља и становништва*, САН. посебна издања. књига ССXXXII. Етнографски институт. књ. 6. Београд.

1959.

а) *Срби у Војводини. Од најстаријих времена до Карловачког мира 1699.* Матица српска. Нови Сад.

б) *Срби у Војводини 1699-1790.* Матица српска. Нови Сад.

ц) *Срби у Војводини 1790-1861. Од Темшварског сабора до Благовештенског сабора.* Матица српска. Нови Сад.

Путник, Добривоје.

1991. „Српске игре у Банату [Serbian Dances from Banat]”, *Народне игре Србије. Народне игре у Банату.* Грађа. Св. 1. ур. Оливера Васић, Центар за учење народних игара Србије. ФМУ. Београд, 19-39.

Радиновић, Сања.

1992. *Старо двогласно певање Заплања.* магистарски рад. Рукопис. Катедра за музикологију и етномузикологију. ФМУ. Београд.

2001. „Макам-принцип у мелопоетском обликовању заплањских јесењих песама.“ *Музички талас.* год. 8. бр. 29. СЛЮ. Београд. 34-43.

2003. „Библиографија, дискографија и филмска остварења проф. др Драгослава Девића.“ *Човек и музика.* ур. Димитрије Големовић. Ведес. Београд. 665-682.

Радуловић, Мирна.

2008. „Упоредна анализа музичких и играчких структура. *Мађарац – Извиште.*“ семинарски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за етномузикологију. Београд. 1-28.

Ракочевић, Селена

2002. *Вокална традиција Срба у Доњем Банату,* Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

2004. „Шта је то игра? Етнокоролошки поглед на терминологија и концептуална одређења појма.“ *Дани Владе Милошевића.* ур. Димитрије

Големовић. Академија уметности Бања Лука & Vedes Београд. Бања Лука. 96-118.

2005: „Поглед у прошлост, поглед у будућност: трагом динарског наслеђа у традиционалним играма Срба у Банату.“ *Дани Владе Милошевића*. ур. Димитрије Големовић. Академија уметности Бања Лука. Бања Лука. 46-62.

2006. "Прилике за игру као структурисана друштвена пракса." *Историја и мистерија музике*. ур. Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лаић. Катедра за музикологију. ФМУ. Београд. 181-190.

Ракочевић, Selena

2005.

a) „Kolo in Vojvodina: Traditional Dance as a Network of Different Meaning.“ *Music & Networking. The Seventh International Conference*. Ed. Tatjana Marković and Vesna Mikić. Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music. Belgrade. 257-282.

b) „Serbian Folk Dances Today: the Problem of Authenticity and Vitality.“ *Dance and Society*. Ed. By Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton and Lasylo Felfoldi. Akademiai Kiado and European Folklore Institutue. Budapest. 129-135.

2006. „Kolo music in the urban settings of Banat.“ *Urban Music in the Balkans*. Conference Collection. ed. Sokol Shupo. Documentation & Communication Center for Regional Music. Asmus, Tirana. 330-342.

2007. „A comparative analysis of musical and dance structures: the case of Banatian *veliko kolo*.“ *Research of dance and music on the Balkans*. ed. Dimitrije Golemović. International Musicological Society, Musicological Society of RS, Musicological Society of FBiH and Baštinar. Brčko. 164-182.

2008. “From field to text: The mystery of the *veliko kolo*.” *Music Culture and Memory*. No 2. eds. Tatjana Marković and Vesna Mikić. Department of Musicology. Faculty of Music. Belgrade. 309-317.

Ракочевић, Селена и Ранисављевић, Здравко.

2006. „Игра као структура. Структуралистичка анализа восанскохерцеговачке игре *трампа два*.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Димитрије Големовић, Академија умјетности Бања Лука & Музиколошко друштво Републике Српке, Бања Лука. 77-91.

2007. „Упоредна анализа музичких и играчких структура.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Димитрије Големовић, Академија умјетности Бања Лука & Музиколошко друштво Републике Српке. Бања Лука. 17-29.

2008. "Концептуализација интонационих и кинеритмичко-просторних модела у традиционалној музичко/играчкој пракси", *Дани Владе Милошевића*, ур. Димитрије Големовић, Академија умјетности Бања Лука & Музиколошко друштво Републике Српке, Бања Лука. 93-116.
- Ранисављевић, Здравко.  
2004. „Основни формални типови у српском орском наслеђу.“ семинарски рад, ФМУ, Београд.  
  
2008. *Принципи обликовања музике за игру на примеру жанра аутохтоног кола у тамбурашкој пракси војвођанских Срба*. дипломски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за етномузикологију. Београд.
- Ravnikar, Bruno.  
1980. *Kinetografjau*. Založila Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Ljubljana.
- Reynolds, William.  
1989. "Where do we start in describing a dance event." *Dance event: A Complex Cultural Phenomenon*. ed. Lisbet Torp, Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Copenhagen. 115-127.
- Rečnik književnih termina*.  
1986. Institut za književnost i umetnost, Nolit, Beograd.
- Рогачевская, Елена Михайловна.  
1980. „О Русском хороводном творчестве.“ *Актуални проблемне современной фолклористики*. „Музика“. Ленинград. 119-130.
- Ronström, Owe.  
1989. "The Dance Event. A Terminological and Methodological Discussion of the Concept." *Dance event: A Complex Cultural Phenomenon*. ed. Lisbet Torp, Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Copenhagen. 21-33.
- Сабо, Иван.  
1998. „Развој војвођанске гитаре. Од тамбуре самице до оркестарског инструмента.“ *Сава Вукосављевић и војвођанска народна музика*. зборник радова. Месна заједница „Змајево“ и ИП „Цветник“ Нови Сад. Змајево и Нови Сад. 54-67.
- Samson, Jim.  
2001. "Genre." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol nine. Ed. Stanlie Sadie, Oxvord University Press. 657-659.

Seeger, Charles.

1977. *Studies in Musicology 1935-1975*. Univeristy of California Press. Berkeley and Los Angeles.

Sheperd, John and Wicke, Peter.

1997. *Music and Cultural Theory*. Polity Press. Oxford.

Симић, Верица.

2001. „Свадбени обичаји некада у Мокрину.“ *Етнолошка монографија Мокрина*. Завичајни клуб Мокринчана. Нови Сад. Одбор за проучавање села при САНУ. Београд. Мокрин/Нови Сад. 185-193.

Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir.

1986. *Nauka o muzičkim oblicima*. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.

Snyder, Allegra Fuller.

1989. “Levels of event patterns: A Theoretical Model Applied to the Yaqui Easter Ceremonies.” *Dance event: A Complex Cultural Phenomenon*. ed. Lisbet Torp, Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Copenhagen. 1-20.

Сохоров, Арнолд Наумович.

1981. *Вопр о социологији и естетици музике II*. Советски композитор. Ленинград, 232-293.

Spencer, Paul.

1985. “Introduction: Interpretations of the Dance in Antropology.” *Society and the Dance*. ed. Paul Spencer. Cembridge University Press. 7-38.

Споменици 50. годишњице Српског певачког друштва „Венац“

1934. Српско певачко друштво „Венац“. Панчево.

Сремац, Јовица.

2006. *Забава и игра на савременим светковинама. Свадба у селу Ботош*. семинарски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за етномузикологију. Београд. 1-15.

Српска грађанска лирика.

1926. приредили Тихомир Остојић и Владимир Ђоровић. Српска краљевска академија. Сремски Карловци.

Staro, Placida.

1989. “Widespread Models for the Analysis of Folk Dance.” *Dance event: A Complex Cultural Phenomenon*. ed. Lisbet Torp, Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Copenhagen. 81-92.

Стоин, Елена.

1982. „За развитието на музикалнофолклорните жанрове.“ *Фолклор и историја*. Бугарската академија на науките. Софија. 77-112.

Шуваковиќ, Мишко.

2003. „Етномузикологија као општа наука/теорија о музичким културама.“ *Човек и музика*. Меѓународни симпозијум посветен проф. др Драгославу Девићу, ур. Димитрије Големовиќ. Велес. Београд. 263-277.

2004. „Вишак вредности.“ *Нови звук 24*. Интернационални часопис за музика. Ур. Мирјана Веселиновиќ-Хофман. СОКОЈ. Београд. 32-41.

2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky, Zagreb i Vlees & Beton, Ghent. Zagreb.

Тајчевиќ, Марко.

1981. *Основна теорија музике*. Просвета. Београд.

Тодоровиќ, Ивица.

2005. *Ритуал ума. Значење и структура литијског опхода*. САНУ. Етнографски институт. посебна издања. књига 53. Београд.

Тодоровиќ, Милан и Хеш, Елза.

1987. *Историја школа у Панчеву у XVIII и XIX веку*. Историјски архив Панчево. Панчево.

Толстој, Никита Илич.

1995. „Из граматике словенских обреда.“ *Језик словенске културе*. Просвета. Ниш. 123-139.

Торп, Lizbet.

1989. “The Dance Event and the Process of Transformation. A Case Study of the Anastenaria in Langadha, Greece.” *Dance event: A Complex Cultural Phenomenon*. ed. Lisbet Torp, Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Copenhagen. 74-80.

1990. *Chain and Round Dance Patterns. A Method for Structural Analysis and its Application to European Material*. Parts one, two and three, University of Copenhagen, Copenhagen.

Васиљевиќ, Миодраг.

2003. (1950). *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Приредила Зорислава М. Васиљевиќ. „Београдска књига“ и „Нота“ Књажевац. Београд. Књажевац.

Vasić, Olivera.

1991. *Igračka tradicija Podrinja*, Književna zadruga „Drugari“, Sarajevo.

2001.

a) „Srce orskog nasleđa.“ *Folklor magazin*. br. 1. ur. Mićo Ćaldović. Art Grafik. Beograd. 12-13.

b) „Na početku beše *Šumadinka*.“ *Folklor magazin*. br. 2. ur. Mićo Ćaldović. Art Grafik. Beograd. 14-15.

2002. „Бре, девојче, бре, ђаволче.“ *Folklor magazin*. br. 4. ur. Mićo Ćaldović. Art Grafik. Beograd. 20-22.

2004.

„Kad čujem tambure.“ *Folklor magazin*. br. 6. ur. Mićo Ćaldović. Art Grafik. Beograd. 18-21.

Васић, Оливера. **Додати Бујановац**

1984.

a) „Народе игре Пештерско-сјеничке висоравни.“ *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. ур. Слободан Атанацковић. Радио Београд. Београд. 191-314.

b) „Коло у три Крстивоја Суботића.“ *Истраживања 1. Ваљевска Колубара*. Народни музеј, Ваљево.

1988. „Играчка традиција – проблеми класификације.“ *Зборник XXXV конгреса СУФЈ*, уредник Ивиш Квјевић, Рожаје, Титоград, 459-462.

1994. *Таково у игри и песми*. Типопластика, Горњи Милановац.

1999. „Орско наслеђе у Заглавку и Тимоку.“ *Књажевац и околина*. Ур. Петар Влаховић, Етнографски музеј, Београд, 671-709.

2002. „Основни играчки обрасци Србије [Basic Dance Patterns of Serbia].“ *Музика кроз мисао*. Зборник радова четвртог годишњег скупа наставника и сарадника Катедре за музикологију у етномузикологију. ур. Ивана Перковић-Радак и Драгана Стојановић-Новичић. Факултет музичке уметности. Београд. 156-177.

2003. „Игра од туге и среће саздана.“ *Фолклор магазин*. br. 5. ur. Мићо Ћалдовић. Арт график., Београд. 38-40.

2004. *Етнокорологија. Трагови*, Арт график. Београд.



2005.  
а) *Етнокорееологија. Сећање*. Арт график. Београд.  
б) *Етнокорееологија. Опстајање*,. Арт график. Београд.
2007. *Народне игре југозападне Србије*. књига 1. Арт графика, Београд.
- Вечански, Љувиша.  
2003. *Бока у Банату*. Историјски архив, Панчево.
- Вујаклија, Милан.  
1976. *Лексикон страних речи и израза*. Просвета. Београд.
- Вујић, Тихомир.  
1978. *Музичке традиције Јужних Словена и Мађарској*. Preduzeće за издавање udžbenika. Budimpešta.
- Вујчин, Љубомир  
1994. „Народне игре у Бачкој.“ *Народне игре Србије. Народне игре у Бачкој*. Грађа. Св. 6. ур. Оливера Васић. Центар за учење народних игара Србије. ФМУ. Београд. 13-105.
- Вукосављевић, Сава.  
1990. *Vojvođanska tambura*. Matica srpska. Novi Sad.
- Вукосављевић, Петар.  
1979. *Гајде у Србији (њинова сазвучја и могућност уклапања у савремени оркестар)*. Радио Београд. Београд.  
1981. *Ерске гајде*. Радио Београд и Народни универзитет у Сврљигу. Београд.
- Вукићевић, Мирјана.  
1990. *Diple Stare Crne Gore*. Odeljenje за etnologiju Filozofskog fakulteta у Beogradu, Filozofski fakultet. Beograd.
- Вукићевић-Закић, Мирјана.  
1992. „Двојнице бордунског типа у музичкој традицији источне Србије.“ *Развитак*. бр. 3-4. ур. Томислав Мијовић. Новинско-издавачка организација ООУР „Тимок“. Зајечар. 104-110.  
1993. *Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења*. магистарски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за музикологију и етномузикологију. Београд.

1994/95. „Бордун у музичкој традицији Заплања.“ *Нови звук бр. 4-5.* ур. Мирјана Веселиновић-Хофман. СОКОЈ. Београд. 11-26.

Закић, Мирјана

2001.

а) „Коледарске песме у источној Србији.“ *Музички талас.* год. 8. бр. 28. СЛЮ. Београд. 44-56.

б) „Музички језик заплањских пастирских инструмената.“ *Музички талас.* год. 8. бр. 29. СЛЮ. Београд. 44-53.

2006. *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије.* докторска дисертација. рукопис. ФМУ. Катедра за музикологију и етномузикологију. Београд.

2008. „Контекст – конситуација – текст.“ *Дани Владе Милошевића,* ур. Димитрије Големовић, Академија умјетности Бања Лука & Музиколошко друштво Републике Српке, Бања Лука. 216-227.

*Застава.*

1912. јутарњи лист објављен 07. 04. Нови Сад.

Zebec, Tvrtko.

2005. *Krčki tanci.* Institut za etnologiju i folkloristiku Zagreb i Adamić Rijeka.

Земцовский, Изалий.

1971. „Жанр, функција, система.“ *Советска музика.* Но 1. Москва. 24-107.

1975. *Мелодика календарски песен.* Издање „Музика“, Ленинградское отделение. Ленинград

1987. „Учение о форме Ал-Фараби и актуалне проблеме анализа музичке форме.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику,* бр. 2. Матица српска. Нови Сад. 7-18.

2006. „О двух основных аспектах социологического изучения народной музыки.“ *Из мира устной традиции.* Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург. 50-61.

Zemtsovsky, Izalij.

1997. "An Attempt at a Synthetic Paradigm." *Ethnomusicology*. Vol. 41. No. 2. ed. James R. Cowdery. 185-206.
- Зечевић, Слободан.  
1978. „Фашанге у Банату.“ *Зборник XX конгреса СУФЈ*, Београд. 107-111.  
1983. *Српске народне игре*. Вук Карацић и Етнографски музеј. Београд.
- Žganec, Vinko.  
1962. *Muzički folklor I*, Zagreb.
- Живчић, Ана.  
2008. „Структурална анализа банатске игре *старачко коло*.“ семинарски рад. рукопис. ФМУ. Катедра за етномузикологију. Београд. 1-24.

## ПРИМЕРИ

Кинетограм 1.

Велико коло

Извођач: Добривоје Путник

Бадија (Хрватска) 1980. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 14

$\bullet = 96$

**A**

2/4

**A**

$\square = \text{cca } 10 \text{ cm}$

*mf*

**B**

**Prelaz I**

*accel.*

**A**

9

The image displays a musical score for a piece titled 'Veliko Kolo'. It features a single melodic line in a 2/4 time signature, starting at a tempo of 96. The score is divided into two main sections, A and B, separated by a 'Prelaz I' (Interlude). Section A begins with a dynamic marking of *mf* and includes a kinyetogram notation where a square symbol represents approximately 10 cm. Section B is marked *accel.* and includes a 'Prelaz' box. The kinyetogram notation consists of vertical lines with various symbols (dots, crosses, triangles, and circles) and arrows, indicating specific fingerings and articulations for the performer. A double bar line with a repeat sign is located at the bottom of the page.

The image displays two systems of musical notation for a traditional game. Each system consists of a main melodic line and a complex rhythmic notation below it.

**System 1 (Measures 17-24):**

- Measures 17-18: Melodic line with a tempo marking  $\text{♩} = 120$ .
- Measures 19-24: Rhythmic notation with various symbols (x, y, z) and a dashed line indicating a continuation.
- Section marker **A** is located at the beginning of measure 19.

**System 2 (Measures 25-32):**

- Measures 25-26: Melodic line.
- Measures 27-32: Rhythmic notation with various symbols (x, y, z) and a dashed line indicating a continuation.
- Section marker **A1** is located at the beginning of measure 27.
- Section marker **A2** is located at the beginning of measure 29.
- Section marker **C** is located at the beginning of measure 31.

33

B1

A3

A1

33

41

Prelaz

A1

Prelaz

A4

41

*accell.*

$\text{♩} = \text{cca } 124$

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems of notation. Each system consists of three staves: a standard musical staff, a guitar-specific staff with fret numbers and performance markings, and a tablature staff with 'x' marks.

**System 1 (Measures 49-56):** The first system begins at measure 49. It includes a boxed label 'A5' at measure 49, 'B2' at measure 52, and 'Av2' at measure 55. A dashed line with arrows above measures 53 and 54 indicates a transition. The notation includes various guitar techniques such as bends, slurs, and accents.

**System 2 (Measures 57-64):** The second system begins at measure 57. It includes a boxed label 'Prelaz' at measure 57 and 'Prelaz' at measure 60. The word 'accel.' is written above the staff between measures 60 and 64, indicating an acceleration. The notation continues with complex rhythmic and melodic patterns.

**System 3 (Measures 65-66):** The third system begins at measure 65. It includes a boxed label 'Prelaz 2' at measure 65. The notation shows further melodic development, with ellipses (...) indicating that the piece continues beyond these measures.



Кинетограм 2.

Велико коло

Извођач: Добривоје Путник

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 14

♩ = 70

A

Uvod

2/4

mf

♩ = cca 10cm

Prelaz I

♩ = cca 80

B

A

accell.

9

Handwritten musical score for measures 17-24. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as  $\text{♩} = 120$ . Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated. The notation includes notes, rests, and various performance instructions such as accents (>), slurs, and dynamic markings. A box labeled 'A1' is placed below measure 17, and a box labeled 'A' is placed below measure 18. A dashed line with arrows indicates a continuation of the piece.

Handwritten musical score for measures 25-32. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are indicated. The notation includes notes, rests, and various performance instructions such as accents (>), slurs, and dynamic markings. A box labeled 'A' is placed below measure 25, and a box labeled 'C' is placed below measure 26. A dashed line with arrows indicates a continuation of the piece.

The image displays a musical score for a Banat's autochthonous dance, 'Kola'. It consists of two systems of music, each with a melodic line and a corresponding kinetogram.

**System 1 (Measures 33-40):**

- Melody:** Starts at measure 33. The first measure is labeled **B1**. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Kinetogram:** Labeled **A** and **AV**. It shows fingerings (numbers 1-5) and bowing directions (up and down strokes) for each note.
- Section A1:** A section of the kinetogram from measure 36 to 40, indicated by a dashed line and labeled **A1**.

**System 2 (Measures 41-48):**

- Melody:** Starts at measure 41. The first measure is labeled **Prelaz I**. The melody continues with eighth and sixteenth notes.
- Kinetogram:** Labeled **Prelaz** and **A2**. It shows fingerings and bowing directions.
- Section A2:** A section of the kinetogram from measure 44 to 48, indicated by a dashed line and labeled **A2**.

Additional markings include a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and measure numbers 33, 41, and 44. A specific fingering sequence **=cca124** is noted above the first measure of the second system.

49

B2

A2

accell.

AV1

57

Prelaz I

Prelaz

65

II

IV = 140

A3

65

T

73

A3

accel.

A4

73

81

B1

81

Av4

*accel.*

87

Prelaz

87

Prelaz

A

$\text{♩} = 160$

97

B

A2

Av4

— — — — —

105

Prelaz I

Av5

II

...

Кинетограм 3.

Велико коло

Извођачи: Чланови КУДа „Банат“ из Деске

Деска, 1980.

Кинетограм: Агоштон Лањи

Преузето из књиге: Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморишју*,  
Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003, 113.



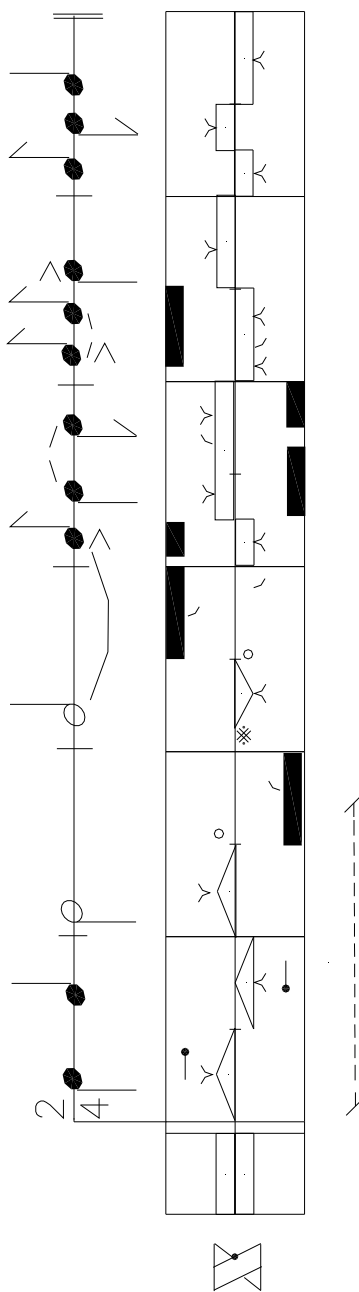


Кинетограм 4.

Велико коло

Кинетограм: Селена Ракочевић

Текстуални опис: Dick Crum, "Veliko banatsko kolo." *Syllabus of Dance Descriptions for the 27<sup>th</sup> Annual Folk Dance Camp at the University of the Pacific, Stockton, Ca, 1974, 145-146.*



Кинетограм 5.

Велико коло

Извођачи: четворо играча из села Мокрин

Мокрин, 1988. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 12

B = cca 150

*mf*  
I = cca 20 cm

formacija

The image displays a musical score for a Banat folk song. It consists of a vocal line and a multi-measure keyboard accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a fermata and a box labeled 'A'. The melody includes several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a section with the lyrics "Ne vidi se". The accompaniment is presented in a multi-measure format, with each measure containing a vertical column of symbols: 'x' for chords, 'y' for notes, and 'o' for rests. Some measures include asterisks (\*) or a box labeled 'A2'. The score concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

The image displays a musical score for a traditional Serbian Banat game. It consists of a vocal line and a multi-measure piano accompaniment. The score is divided into two systems, each containing two measures of music.

**System 1 (Measures 1-2):**

- Measure 1:** The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It starts with a triplet of eighth notes (B, A, G) marked with a box labeled 'B'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes (G, A, B) marked with a box labeled 'A3'. The piano part includes various performance markings such as 'x', 'y', and 'z'.
- Measure 2:** The vocal line continues with a quarter note (F) and a half note (E). The piano accompaniment continues with a quarter note (F) and a half note (E), marked with a box labeled 'A'. The piano part includes various performance markings such as 'x', 'y', and 'z'.

**System 2 (Measures 3-4):**

- Measure 3:** The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It starts with a triplet of eighth notes (B, A, G) marked with a box labeled 'A2'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes (G, A, B) marked with a box labeled 'A3'. The piano part includes various performance markings such as 'x', 'y', and 'z'.
- Measure 4:** The vocal line continues with a quarter note (F) and a half note (E). The piano accompaniment continues with a quarter note (F) and a half note (E), marked with a box labeled 'A3'. The piano part includes various performance markings such as 'x', 'y', and 'z'.

The lyrics "Ne vidi se" are written below the vocal line in both systems. The score includes various performance markings such as 'x', 'y', 'z', and 'A' in boxes, as well as dynamic markings like 'mf' and 'f'. A dashed line with an arrow points to the right at the end of the score.

The image displays a musical score for a Banat folk song. It consists of a melodic line on a treble clef staff and a corresponding kinogram below it. The melodic line starts at measure 25 and features a sequence of notes with various ornaments and phrasing. The kinogram uses a series of vertical lines and symbols (dots, crosses, triangles) to represent the pitch and rhythm of the melody. The score is divided into three sections, each marked with a box containing a letter: 'A2' for the first section, 'A' for the second, and 'A3' for the third. A '3' with a bracket indicates a triplet in the melodic line. A dashed arrow at the bottom right points to the right, indicating the direction of the score.

The image displays a musical score for a traditional Serbian game in Banat. It consists of a melody line and a complex rhythmic accompaniment. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The accompaniment is written in a bass clef with a 3/8 time signature. The score is divided into several measures, each containing a melodic line and a rhythmic line. The rhythmic line is composed of a series of notes and rests, with some notes marked with 'x' or 'y'. The melodic line is composed of a series of notes, with some notes marked with 'x' or 'y'. The score includes various musical notations, such as beams, slurs, and accents. There are also some letters in boxes, such as 'A2', 'A', 'A4', and 'A4', which likely refer to specific measures or sections of the score. A dashed line with an arrow points to the right, indicating the direction of the score.

The image displays a musical score for a Banat folk song. It consists of a vocal line and a multi-measure keyboard accompaniment. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts at measure 41 and includes a triplet of eighth notes. The lyrics "Ne vidi se" are written below the vocal line. The keyboard accompaniment is shown in a multi-measure format, with measures grouped by brackets and labeled with measure numbers (41, 42, 43, 44, 45) and a box containing the letter 'A'. The accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score concludes with a dashed line and a final measure.

Кинетограм 6.

Велико коло

Извођач: мушки играч из села Мокрин

Мокрин, 1988. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 15

♩ = 120

**A**

3

**A**

**C**

$\square$  = cca 20cm

*mf*

**A1**

3

**A1**



**B**

3 17

A2

**C**

25

A3

The image displays two systems of musical notation, labeled B and C, for a traditional game. Each system consists of a musical staff and a corresponding tablature system.

**System B:** Begins at measure 33. The musical staff is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a treble clef. The tablature system below it includes rhythmic markings (vertical lines with flags), accidentals (sharps and naturals), and a grid of symbols (circles with 'x' or 'o' inside) and arrows. A bracket labeled '3' indicates a triplet. A dashed line with a 'y' symbol is also present.

**System C:** Begins at measure 41. It follows a similar format to System B, with a musical staff and a tablature system. It includes a triplet bracket labeled '3' and a dashed line with a 'y' symbol. The notation continues with various symbols and rhythmic markings.

Кинетограм 7.

Велико коло

Извођач: Јован Рајков (1932)

Кикинда 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 3

♩ = 130

Uvod

A

Uvod

Pretaz

AV

A

11

cca 30cm

*mf*

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of music. Each system includes a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and a corresponding guitar tablature below it. The tablature uses numbers 1-6 to indicate fret positions and 'x' to indicate muted strings.

**System 1 (Measures 19-26):**  
- Measure 19: Labeled with a box 'B'.  
- Measure 20: Labeled with a box 'A'.  
- Measure 21: Labeled with a box 'Prelaz'.  
- Measures 22-26: Continuation of the piece.  
- A dashed line with a 'y' symbol is positioned between measures 22 and 23.

**System 2 (Measures 27-34):**  
- Measure 27: Labeled with a box 'A'.  
- Measure 28: Labeled with a box 'Bv1'.  
- Measure 29: Labeled with a box 'Bv1'.  
- Measures 30-34: Continuation of the piece.  
- A dashed line with a 'y' symbol is positioned between measures 30 and 31.

35

Pretaz

35

A

43

BV2

43

A

51

AV1

3 4 7 16

AV

51

...

59

C

CV

AV1

59

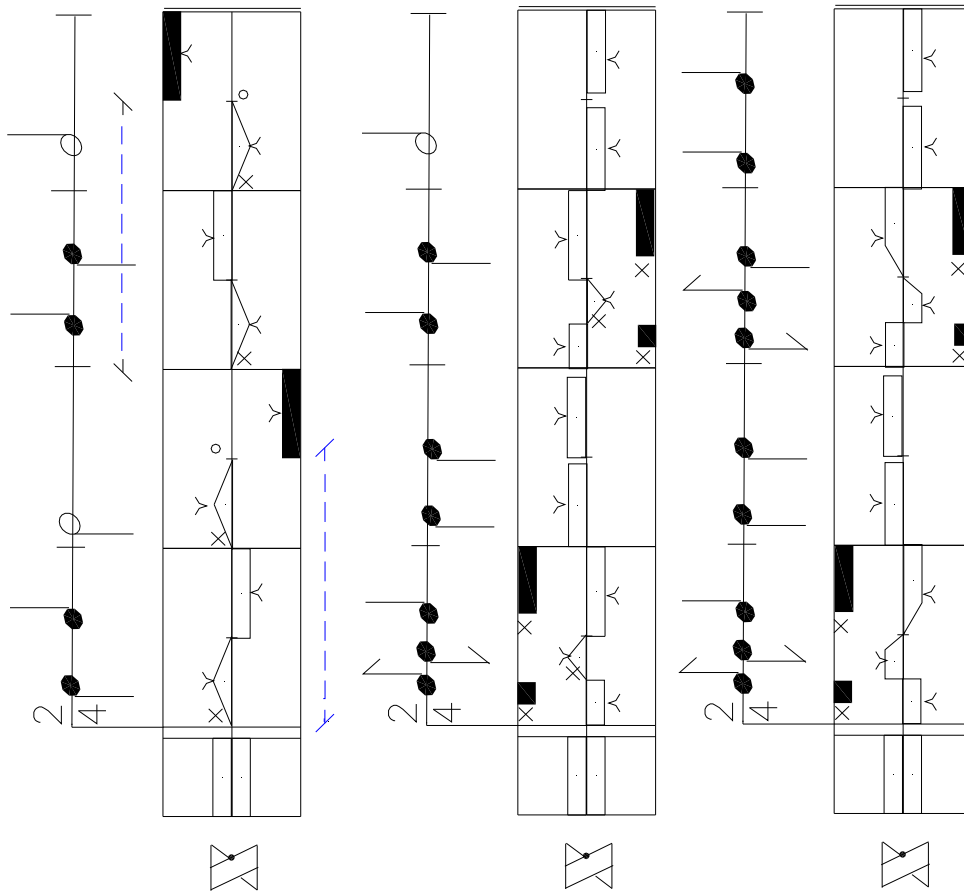
...

Кинетограм 8.

Велико банатско коло

Кинетограм: Селена Ракочевић

Запис игре са знаском „Панчево и цео Банат“: Даница и Љубица Јанковић,  
Народне игре.V књига, Просвета. 1949. 190-192.



Кинетограм 9.

Велико коло

Извођач: мушки играч из села Ботош

Ботош, 2007. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 14

$\text{♩} = 96$

A

A1

2/4

2/4

1 = ca 10cm

*mf*

Prelaz 1

B

A

9

*accel.*

...



Кинетограм 10.

Велико коло

Извођач: мушки играч из села Мокрин

Мокрин, 2004. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 24

♩ = 120

**A**

2/4

**A**

**A1**

**B**

9/8

**B**

**A1**

**B**

$\square$  = cca 10cm

*mf*

17

AV

25

BV

A2

Кинетограм 11.

Мало коло

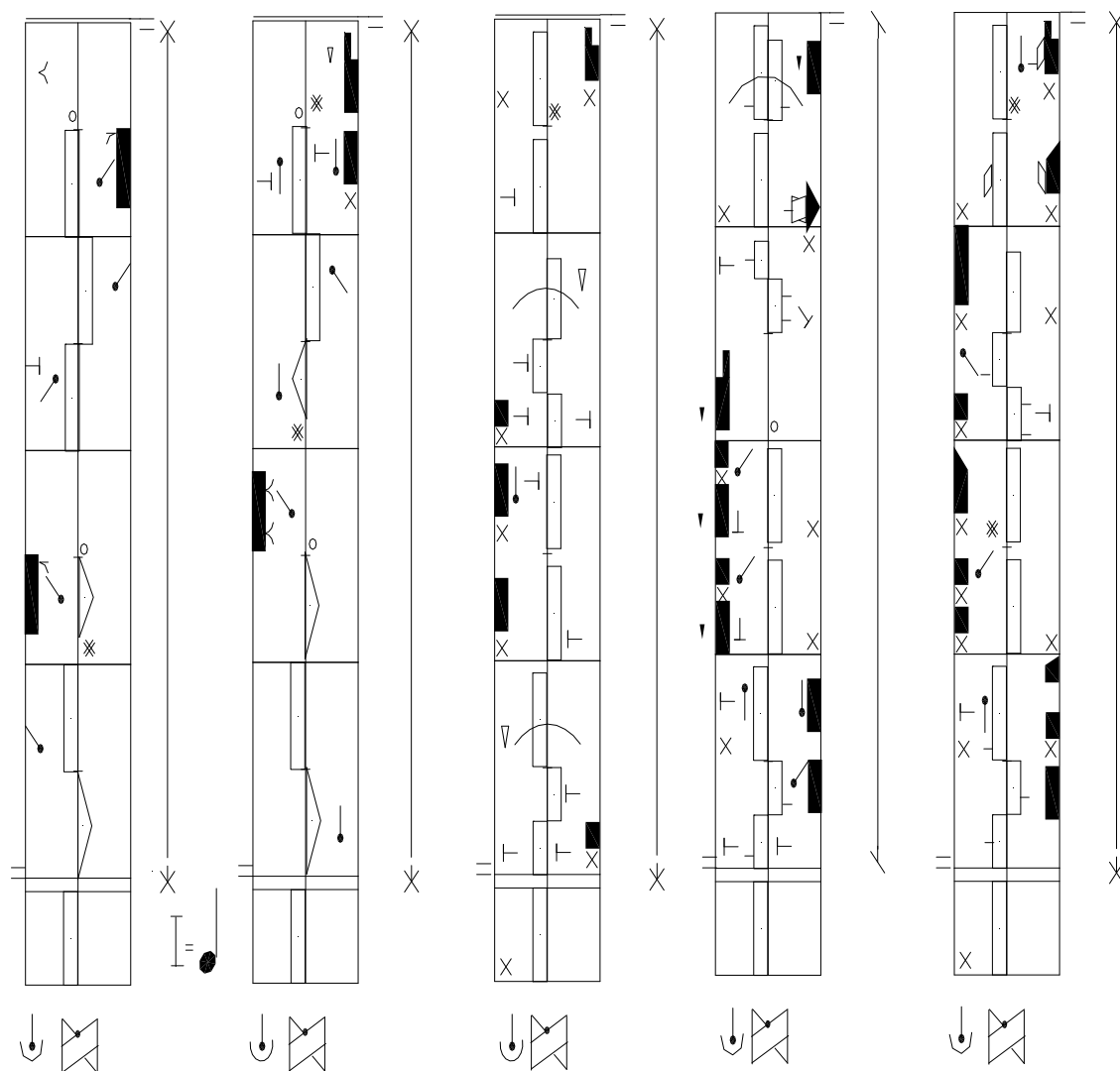
Извођачи: Чланови КУДа „Банат“ из Деске

Деска, 1980.

Кинетограм: Агоштон Лањи

Преузето из књиге: Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморшију*,

Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003, 111.



Кинетограм 12.

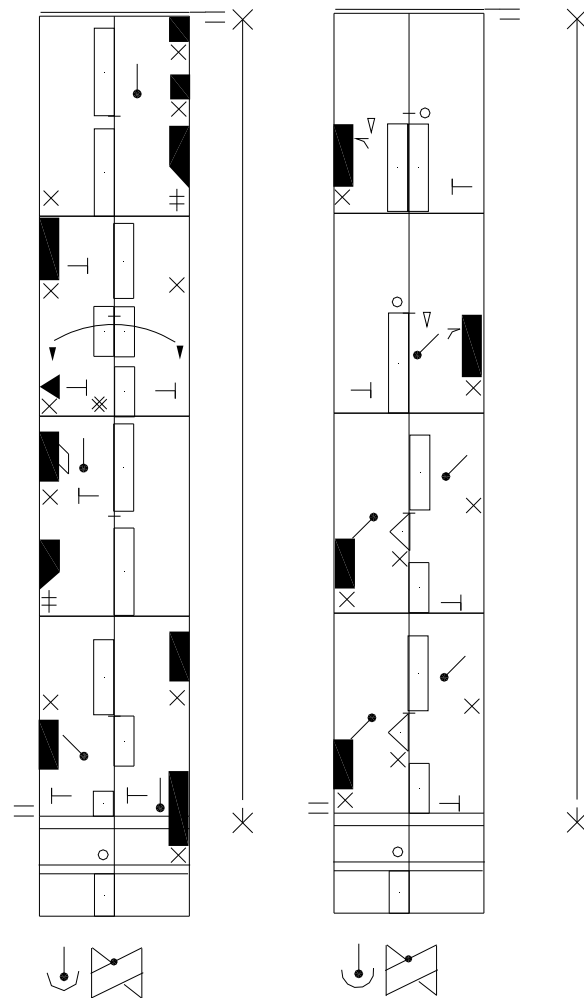
Мало коло

Извођачи: Чланови батањске плесне групе на челу са Милошем Роцковим, вођом плесне групе

Деска, Батања 1980. и 1981.

Кинетограм: Агоштон Лањи

Преузето из књиге: Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморшију*, Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003, 111-112.



Кинетограм 13.

„Старински мотив“ из *малог кола*

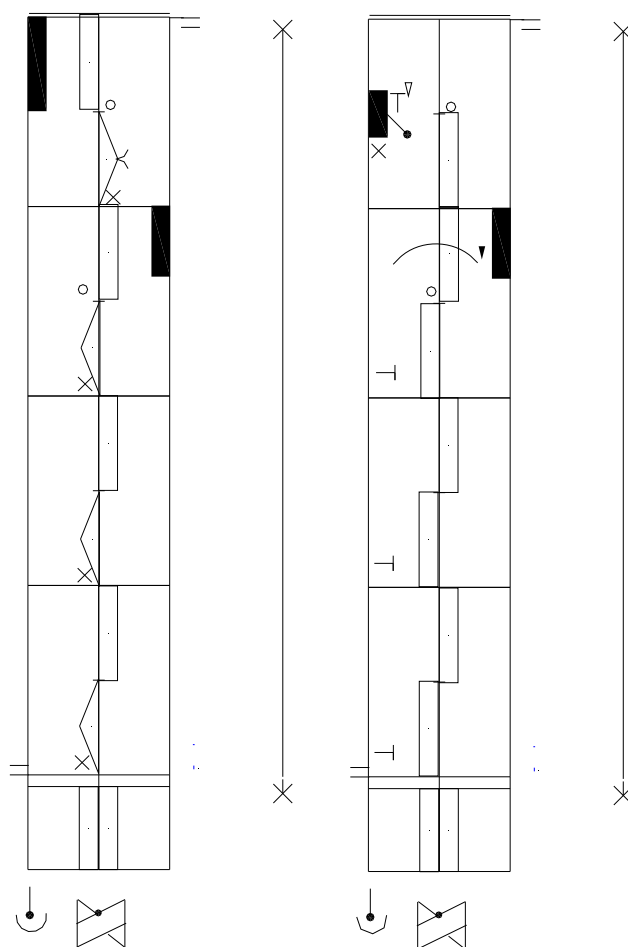
Извођачи: Чланови батањске плесне групе на челу са Милошем Роцковим, вођом плесне групе

Деска, Батања 1981.

Кинетограм: Агоштон Лањи

Преузето из књиге: Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморишју*,

Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003, 112.



Кинетограм 14.

Банатско коло

Извођач: мушки играч из села Павлиш

Павлиш, друга половина 1980их година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 47

Bass prim

$\text{♩} = 160$

*mf*

9

17

**B**

Ne vidi se

17

AV

18 19 20 21 22 23 24

25

25

A1

A2

26 27 28 29 30 31 32

The image displays a musical score for a traditional Banat circle dance. It is organized into two systems of staves. The first system, starting at measure 33, features a vocal line on a treble clef staff and three accompaniment staves. The vocal line includes a boxed label 'AVD' and a measure rest '33'. The accompaniment staves show rhythmic patterns with various symbols: triangles, circles, and 'x' marks. A boxed label 'A3' is placed above the second staff. The second system, starting at measure 41, continues the vocal line and accompaniment. It includes a boxed label 'A1' and a measure rest '41'. The score concludes with an ellipsis '...' on the vocal line and a boxed 'X' on the accompaniment staves.

Кинетограм 15.  
Банатско коло



Извођачи: троје играча из села Ботош  
 Ботош, 2007. година  
 Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 53

The image shows a musical score for 'Banatsko kolo'. It consists of two main parts: a vocal line and a kolo line. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo of 160. It begins with an 'Uvod' section. The kolo line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with various note values, rests, and dynamic markings. The score includes several measures of music, with some measures marked with 'A' and '9'. There are also some special markings like 'mf' and 'ca 20cm'. The score is oriented vertically on the page.

♩ = 160

[Uvod]

A

mf

ca 20cm

9

Кинетограм 16.  
 Банатско коло

Извођач: Ђурица Матић (1939)  
Црепаја, 2005. година  
Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 50

♩ = 96

Uvod

A

A1

A2

A3

mf

f

20cm

9

17

...

Кинетограм 17.  
Мало банатско коло

Извођач: Јован Рајков (1932)  
 Кикинда, 2002. година  
 Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 56

$\text{♩} = 102$

Uvod I

Uvod

I = cca 10cm  
mf

II

AV A1 A1

9

The image displays a musical score for the piece "Malo banatsko kolo". It is organized into three systems of notation, each consisting of a melodic line and two accompaniment lines (guitar and keyboard).  
- The first system starts at measure 18. The melodic line features a box labeled "A1" above measures 18-25 and "A2" above measures 26-32. The guitar and keyboard parts include various fretting and fingering symbols.  
- The second system starts at measure 26 and is labeled "Prelaz" (Interlude) above the first measure. It contains a box labeled "A2" above measures 26-32. The melodic line continues with similar rhythmic patterns.  
- The third system starts at measure 35. It includes a box labeled "A2" above measures 35-41 and an ellipsis "..." above measure 42. The melodic line concludes with a final phrase.  
The notation uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The guitar part uses a standard six-string configuration with various fretting and fingering symbols. The keyboard part uses a simplified notation with stems and flags to indicate fingerings and articulation.

Кинетограм 18.  
Мало банатско коло

Извођач: Добривоје Путник  
 Бадија (Хрватска) 1980. година  
 Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 57

♩ = 160

AV

A

2 4

1

...  
 ...  
 ...

1 = cca 10cm  
 mf

B

9

A1

9

Кинетограм 19.  
Мало банатско коло

Извођач: Добривоје Путник  
 Матарушка Бања 1991. година  
 Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 57

♩ = 137

**A**

**Uvod**

2/4

*mf*

**A**

**A1**

9

1 = cca 20cm

The image displays a musical score for a traditional game, presented in two systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff with notes, a staff with rhythmic flags, and a staff with a simplified keyboard layout. The first system begins at measure 17 and ends at measure 24. The second system begins at measure 25 and ends at measure 32. Labels A1, A2, and A3 are placed above specific notes in the treble clef staves. The keyboard layout includes various symbols such as 'x', 'y', and 'z' to indicate fingerings or specific keys.



The image displays two systems of musical notation for a traditional Banat dance. Each system begins with a melodic line in a treble clef, featuring a key signature of one flat (B-flat). The first system starts at measure 33 and includes a label 'B' in a box. Below the melody is a kinetogram, which is a multi-staff notation system. It includes a rhythmic staff with vertical lines, a staff with notes and rests, and a staff with various symbols (X, Y, Z) and black bars representing finger positions on a stringed instrument. Labels 'AV' and 'AV1' are placed at specific points in the kinetogram. The second system starts at measure 41 and includes a label 'B' in a box. It also features a melodic line and a kinetogram with labels 'AV2' and 'AV1'. The kinetogram notation is consistent with the first system, using vertical lines, notes, and symbols to represent the dance's movements and fingerings.

The image displays two systems of musical notation and kinetograms. The first system begins at measure 49 with a section labeled "Prelaz I". It consists of a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and a corresponding kinetogram below it. The kinetogram uses various symbols: solid black dots for finger positions, open circles for specific notes, and 'x' marks for other notes. The second system starts at measure 57 with a section labeled "A". It also features a musical staff and a kinetogram. The kinetogram includes symbols like solid black dots, open circles, and 'x' marks, with some measures containing ellipses (...) to indicate continuation. The kinetograms are organized into vertical columns, with some measures having multiple columns of symbols.

Кинетограм 20.

Мало банатско коло

Извођачи: мушкарац и жена (прва играчица у колу)

Избиште 2003. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 61

$\text{♩} = 120$

Uvod

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with a tempo of 120. It begins with an 'Uvod' section. The bottom staff is a kolo line, represented by a series of boxes. Each box contains a sequence of symbols: 'x' for a step, 'o' for a turn, and 'y' for a cross-step. Some boxes are shaded black, indicating specific formations. The score includes first and second endings (A1 and A2) and a final section marked with a double bar line and a 4-measure rest. Dynamics include *mf* and *f*. A legend at the bottom right shows a square with a curved line labeled 'formacija' and a box with a vertical line labeled '=cca20cm'.

formacija

$\square = \text{cca}20\text{cm}$   
*mf*

The image displays a musical score for a traditional game, organized into three main horizontal sections:

- Melody Line (Top):** A single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. A box labeled 'A' is placed at the beginning, and a box labeled 'A3' is placed under the eighth measure.
- Fretboard Diagram (Middle):** A vertical grid representing a guitar fretboard with six strings and ten frets. The strings are labeled with 'X' (open string) and 'o' (fretted). The frets are labeled with numbers 1 through 10. The diagram shows the fretting patterns for the melody line, with some frets shaded black to indicate specific fingerings. A box labeled 'A2' is placed at the beginning of the diagram, and a box labeled 'A3' is placed under the eighth fret.
- Rhythmic Grid (Bottom):** A grid with six columns and ten rows, corresponding to the six strings and ten frets of the guitar. The grid contains vertical tick marks indicating the timing of notes. A dashed line with arrows at both ends is positioned to the right of the grid, indicating the direction of play.

The image displays a musical score for a Banat folk dance. It consists of two main parts: a melodic line and a complex rhythmic notation system.

**Melodic Line:** The top part of the score is a single melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins at measure 17, marked with a box containing the letter 'B'. The melody is composed of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. A box labeled 'A4' is placed above the melody at measure 21. The line ends with an ellipsis '...'. Below the melody, there are several horizontal lines with vertical tick marks, likely representing a simplified rhythmic notation.

**Rhythmic Notation System:** The bottom part of the score is a complex rhythmic notation system. It features a grid of boxes, each containing various symbols such as 'X', 'o', and 'y'. Some boxes are filled with black shapes, while others are empty. This system is used to represent the intricate rhythmic patterns of the dance. A box labeled 'AV' is placed above the first part of this system, and a box labeled 'A' is placed above the second part. The system is divided into two main sections by a vertical dashed line. The first section contains 12 boxes, and the second section contains 12 boxes. The notation is highly detailed, with many symbols and shapes that are specific to this type of folk music notation.

Кинетограм 21.

Мало банатско коло

Извођач: мушки играч

Велико Средиште, 2001. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 43

The image displays a musical score for a traditional Serbian dance, 'Malo Banatsko Kolo'. It consists of two main parts: a vocal line and a kolo line. The tempo is marked as  $\text{♩} = 136$ . The score begins with an 'Uvod' section. The kolo line includes specific performance instructions such as '1 = cca 30cm' and 'mf' (mezzo-forte). The notation includes notes, rests, and various symbols (like 'x' and 'y') indicating dance movements. There are also dynamic markings like 'f' and 'mf'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes or symbols. The kolo line ends with a double bar line and a repeat sign. There are also some additional symbols like 'A' and '9' in boxes. The overall layout is clean and professional, typical of a music manuscript.

Кинетограм 22.  
Коло води Васа  
Извођач: мушки играч  
Бока, 2003. година  
Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 65

The image displays a musical score for a Banat folk dance. It consists of two staves. The upper staff is a melodic line in G major, 2/4 time, with a tempo of quarter note = 96. It features a sequence of notes with various articulations and dynamics, including accents and a forte (f) marking. The lower staff is a kolo rhythm line, represented by a series of 'x' marks on a staff, indicating the placement of feet. It includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a tempo marking of  $\square = \text{cca} 20 \text{ cm}$ . The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs and first/second endings. The text 'Notni primer 65' is written vertically on the left side of the score.

$\square = \text{cca} 20 \text{ cm}$   
*mf*

Кинетограм 23.

Гајдашко коло

Извођач: мушки играч

Бока, 2003. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Према нотном примеру 28

$\text{♩} = 120$

Uvod

A

B

9

mf

$\text{♩} = \text{cca} 20 \text{cm}$



Кинетограм 24.

Паорско коло

Кинетограм: Селена Ракочевић

Запис игре са назнаком „Вршац“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре.V* књига, Просвета. 1949. 176-177.

Notni primer 66

$\text{♩} = 160$

Uvod

A

2/4

4

Prelaz

9

Кинетограм 25.

Паорско коло

Кинетограм: Милорад Лонић

Добривоје Путник. „Српске игре у Банату.“ *Народне игре Србије. Народне игре у Банату.* Грађа. Св. 1. ур. Оливера Васић, Центар за учење народних игара Србије. ФМУ. Београд, 40.

The image displays the musical notation for the dance 'Paorsko kolo'. It consists of three main parts:

- Top part:** A piano score in 2/4 time with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The melody is written on a single staff. A box labeled 'A' is placed above the first measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The text 'Notni primer 67' is written vertically to the left of the staff. Ellipses (...) follow the first few measures.
- Middle part:** A simplified notation of the melody, consisting of a single staff with dots representing notes and stems with flags. It includes a box labeled 'A' above the first measure and a measure rest of 2 measures. Ellipses (...) follow.
- Bottom part:** A kinyetogram, which is a vertical sequence of boxes representing the dance steps. Each box contains a diagram of a foot's position and movement. The sequence starts with a box labeled 'A' above it. The steps are shown in a vertical column, with some boxes containing solid black shapes representing foot positions. Ellipses (...) are placed between the middle and bottom parts.

Кинетограм 26.

Паорско коло

Извођач: Добривоје Путник

Матарушка Бања 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 68

Uvod

A

B

cca 174

cca 10cm  
mf

17

A

25

A1

A2

B

33

33

34

35

36

37

38

39

40

41

41

42

43

44

45

46

47

48

The image displays two systems of musical notation for a traditional game. The first system begins at measure 49, marked with a box containing the letter 'B'. It consists of three staves: a melodic line in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat), a rhythmic line with stems and flags, and a complex tablature line. The tablature line features various symbols including 'x', 'o', and 'y', along with vertical lines and horizontal bars. A large bracket spans across several measures of the tablature, with a wavy line underneath it. The second system begins at measure 57, marked with a box containing 'B1'. It follows a similar structure with three staves. Ellipses (...) are placed above the second staff of the second system, indicating a continuation of the piece. The notation is consistent with the first system, showing the melodic and rhythmic components alongside the specialized tablature.

Кинетограм 27.

Паорско коло

Извођач: Јован Рајков

Кијинда 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 55

$\text{♩} = \text{cca}160$

**A**

Uvod

$\text{♩} = \text{cca}30 \text{ cm}$   
*mf*

**A**

The image displays two systems of musical notation, labeled B and C, for guitar. Each system consists of a standard musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a corresponding guitar tablature below it. System B starts at fret 17, while system C starts at fret 25. The tablature uses numbers 1-6 for frets, 'x' for muted strings, and symbols like 'o' and 'y' for specific techniques. System B includes a double bar line with repeat dots and a 4-measure section. System C includes a double bar line with repeat dots, a 4-measure section, and a subsequent section with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a sharp sign on the staff.



The image displays two systems of musical notation for an autochthon Banat folk dance. Each system consists of a melodic line and a corresponding kinogram.

**System 1 (Measures 33-40):** Labeled with a box 'D' and a box 'A'. The melodic line starts at measure 33 and ends at measure 40. The kinogram below it uses symbols like 'x', 'o', and 'y' to represent rhythmic or pitch patterns. A double bar line is present at the end of measure 40.

**System 2 (Measures 41-48):** Labeled with a box 'B1' and a box 'A1'. The melodic line starts at measure 41 and ends at measure 48. The kinogram below it continues the notation. A double bar line is present at the end of measure 48.

Vertical dashed lines in the kinograms indicate specific rhythmic or structural divisions within the measures.

Musical score for measures 49-56. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure 49 is marked with a box labeled 'B2'. Measures 50-51 are marked with a box labeled 'A1'. Measures 52-53 are marked with a box labeled 'A1'. Measures 54-55 are marked with a box labeled 'A1'. Measure 56 is marked with a box labeled 'A1'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with a complex system of rhythmic and articulation markings below the staff.

Musical score for measures 57-64. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure 57 is marked with a box labeled 'C'. Measures 58-59 are marked with a box labeled 'AV'. Measures 60-61 are marked with a box labeled 'AV'. Measures 62-63 are marked with a box labeled 'AV'. Measure 64 is marked with a box labeled 'AV'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with a complex system of rhythmic and articulation markings below the staff.

Кинетограм 28.

Ретко коло

Извођач: мушки играч из села Врачев Гај

Врачев Гај 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 69

$\text{♩} = 130$

Uvod

A

B

Prelaz

*mf*

A2

A3

A4

AV

17

...

...

♯

Кинетограм 29

Ретко коло

Извођач: троје играча из села Врачев Гај

Врачев Гај 2003. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 70

The image displays a musical score for a piece titled "Retko kolo". It includes a vocal line at the top, labeled "Notni primer 70", and three instrumental parts below. The tempo is marked as  $\text{♩} = 160$ . The score begins with an "Uvod" section in 2/4 time. The instrumental parts are marked with "A", "A1", "A2", and "A3". The notation includes notes, rests, and various symbols such as "x" and "y" on the staff lines, which are part of the kolo notation system. There are also dynamic markings like "mf" and "C". The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs and first/second endings indicated by double bar lines and dots.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a box labeled 'A' above the staff.

Kinogram for the first system, showing a grid of notes and rests, with boxes labeled 'A4', 'A5', 'A6', and 'A7' above the staff.

The image displays a musical score for a traditional game. It is organized into two main horizontal sections. The upper section consists of a single melodic line on a five-line staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is divided into two parts: the first part is labeled 'A1' and the second part is labeled 'B'. Both parts are enclosed in rectangular boxes. The lower section is a multi-measure rest structure, consisting of a grid of 8 measures by 8 measures. The first measure of the first row is labeled 'A3'. The first measure of the second row is labeled 'A4'. The first measure of the third row is labeled 'A5'. The first measure of the fourth row is labeled 'A8'. The rest of the grid is empty. The two sections are connected by a double-headed arrow pointing from the end of the melodic line to the beginning of the multi-measure rest structure. Ellipses (...) are placed at the end of both the melodic line and the multi-measure rest structure, indicating that the music continues beyond what is shown.

Кинетограм 30.

Оре

Кинетограм: Селена Ракочевих

Запис игре са знаком „Вршац и околине“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 183-184.

Notni primer 71

The image displays a musical score for a piece titled "Notni primer 71". It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 80. The time signature is 2/4. The notation includes a series of notes on a five-line staff, with some notes marked with a box containing the letter 'A'. Below the staff, there are two rhythmic diagrams: the first shows a sequence of notes with stems and beams, and the second shows a sequence of notes with stems and beams, with a '2' above it. At the bottom, there are two sets of symbols: the first set consists of a vertical line with a crossbar and a small 'x' below it, and the second set consists of a vertical line with a crossbar and a small 'x' below it, with a larger 'x' to the right. The entire score is enclosed in a rectangular frame.

Кинетограм 31.

Оре

Извођач: мушки играч из села Велико Средиште

Први играч у колу

Велико Средиште, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 72

♩ = 80

...



Кинетограм 32.

Мајсторско коло (вршачко)

Кинетограм: Селена Ракочевић

Запис игре са назнаком „Вршац“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 188.

Notni primer 73

♩ = 160

2 4

2 4

...

Кинетограм 33.

Мајсторско коло (панчевачко, занатлијско)

Кинетограм: Селена Ракочевећ

Запис игре са назнаком „Панчево и околина“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 189.

The image displays a musical score for 'Notni primer 74'. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of quarter note = 160. The time signature is 4/4. The main melody is written on a single staff with a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. Below this, a rhythmic accompaniment is shown on two staves. The first staff of the accompaniment features a sequence of notes with vertical stems and horizontal lines indicating fingerings. The second staff shows a series of rests and notes, with some notes marked with 'x' and asterisks. A dashed line indicates a continuation of the piece.



Кинетограм 35.

Трговачко коло

Кинетограм: Селена Ракочевић

Запис игре са знаком „Панчево и околина“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 189.

Notni primer 80

$\text{♩} = 160$

2/4

2/4

The kinematogram diagram consists of two vertical columns representing the left and right hands. Each column has a series of horizontal lines representing the fingers. Symbols (dots, crosses, and 'x' marks) indicate finger positions and movements. Dashed lines and arrows indicate the sequence and direction of movements. There are also some solid black bars in the diagram, possibly indicating specific finger rests or positions.

Кинетограм 36.

Трговачко коло

Извођач: Добривоје Путник

Матарушка Бања 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 81

The image displays a musical score for 'Notni primer 81'. It consists of two systems of music. The first system includes a melody line in treble clef with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$  and a section labeled 'A'. Below the melody is a complex rhythmic accompaniment with various symbols, including 'x', 'y', and 'o', and a 4/4 time signature. The second system is labeled 'B' and features a melody line in treble clef with a 9-measure phrase. Below it is another complex rhythmic accompaniment with similar symbols and a 4/4 time signature. A dynamic marking of *mf* is present between the two systems. At the bottom of each system, there are markings:  $\square = \text{cca } 20 \text{ cm}$  and  $\square = \text{cca } 10 \text{ cm}$ .

Кинетограм 37.

Бечкеречко коло

Кинетограм: Селена Ракочевих

Запис игре са назнаком „Зрењанин, Вршац“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 187-188.

Notni primer 80

The image displays musical notation for 'Notni primer 80'. It consists of three main parts: a melody line, a rhythmic line, and a kinegram. The melody line is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. It begins with a tempo marking of quarter note = 104 and a box containing the letter 'A'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The rhythmic line is on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/4. It features vertical stems with flags and beams, indicating the timing of notes. A box with the letter 'A' is placed above the first measure. The kinegram is a vertical grid with four columns and four rows. Each cell contains a symbol: a circle with a dot, a square with a dot, a square with a cross, or a square with a dot. A dashed line with an arrow points to the right below the kinegram. Ellipses (...) are used to indicate continuation of the notation.

Кинетограм 38.

Либаде

Извођач: Миле Вујичин

Матарушка Бања 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 83

$\text{♩} = 120$

1 = cca 20 cm  
*mf*

Кинетограм 39.

Крецави кетуш

Извођач: Добривоје Путник

Матарушка Бања 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 84

$\text{♩} = 120$

$\square = \text{сса } 10\text{cm}$   
*mf*

The image displays a musical score for a piece titled "Крецави кетуш" (The Flying Kite). The score is presented in a kinegram format, which combines musical notation with a visual representation of the instrument's fingering. The score is divided into two systems, labeled A and B. System A begins with a tempo marking of 120 beats per minute and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The musical notation consists of a single melodic line with notes, rests, and accidentals. The kinegram part consists of a series of vertical lines representing the strings of the instrument, with arrows and symbols indicating the specific fingering and bowing techniques for each note. System B continues the piece, starting with a measure rest of 9 measures. The notation and kinegram continue in the same style as system A.



Кинетограм 40.  
Крецави кетуш  
Извођач: Јован Рајин  
Кикинда 2002. година  
Кинетограм: Селена Ракочевић

Према нотном примеру 84

$\text{♩} = 120$

**A**

$\text{♩} = 10\text{cm}$   
*mf*

**B**

9

Кинетограм 41.

Видино коло

Извођачи: Добривоје Путник и Оливера Васић

Матарушка Бања 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

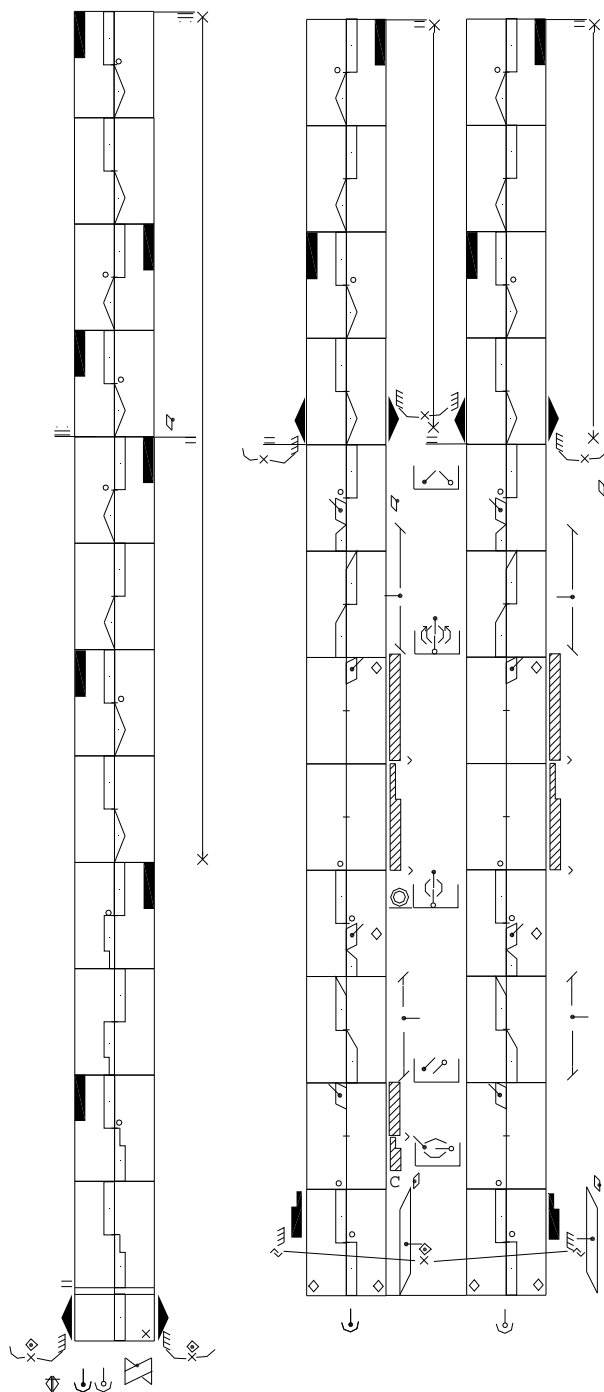
The image displays a musical score for the piece "Vidino kolo". It features a single melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into two systems. The first system includes a section labeled "Notni primer 85" with a bracketed measure. Below the staff are kinesthetic diagrams: a sequence of notes with arrows indicating finger movements, and a diagram of a hand with 'x' marks on the fingers and a dashed line indicating a specific movement. The second system begins with a dynamic marking of  $mf$  and a tempo marking of  $\text{♩} = \text{cca. } 15 \text{ cm}$ . It contains two measures of music, each with a corresponding kinesthetic diagram. The diagrams show finger positions and movements, with some notes marked with 'x' to indicate specific finger actions. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs, along with performance instructions like "1" and "2" for first and second endings.

Кинетограм 42.

Сркиња

Арадска жупанија, 1912.

Кинетограм: Ласло Фелфелди према текстуалном опису Иштвана Коларова  
Преузето из књиге: Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморишју*,  
Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003, 109.



Кинетограм 43.

Пркос

Кинетограм: Селена Ракочевих

Запис игре са знаском „Панчево и околина“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 192-193.

Notni primer 87

$\text{♩} = 144$

A

B

A

9

Кинетограм 44.

Мотиви из *сељанчице*

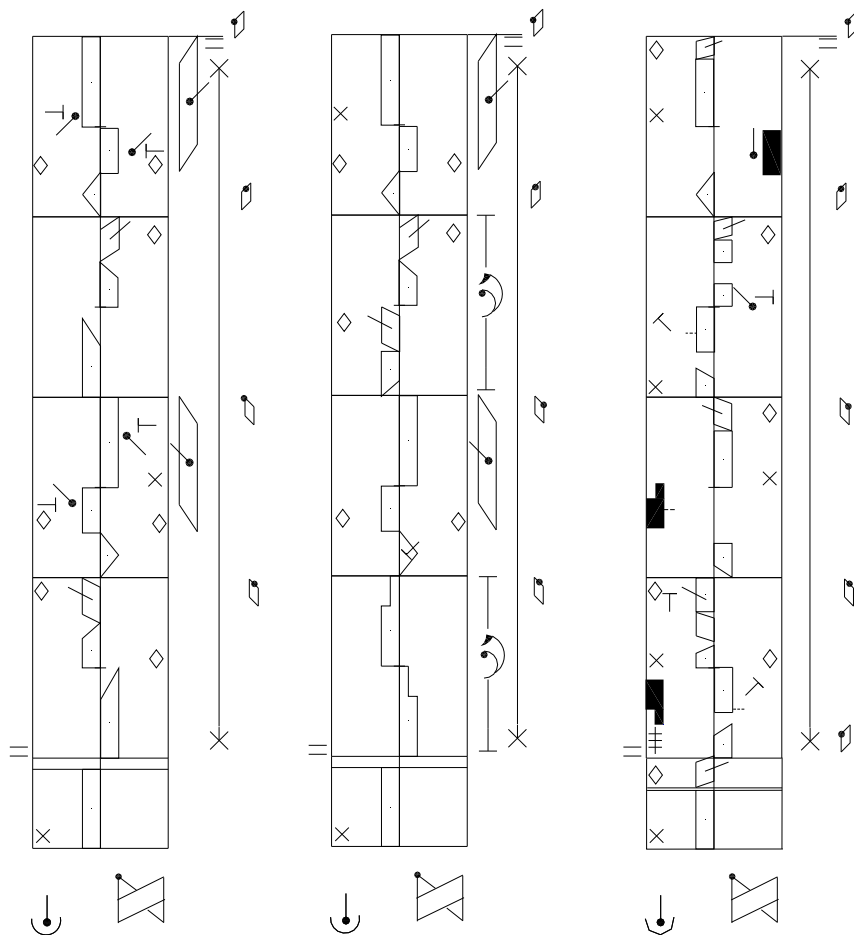
Извођачи: Чланови КУДа „Банат“ из Деске и старији људи

Деска, 1980.

Кинетограм: Агоштон Лањи

Преузето из књиге: Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморшију*,

Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003, 114.

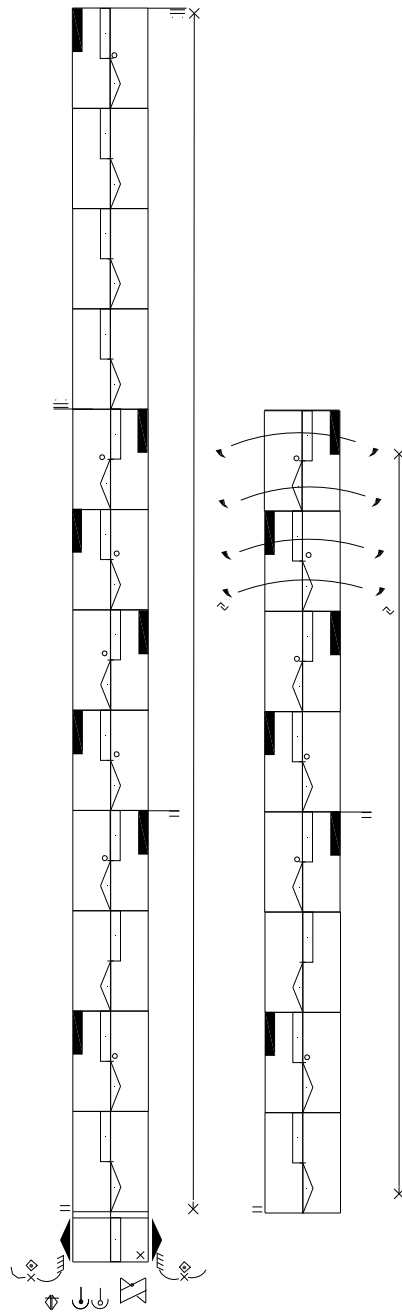


Кинетограм 45.

Сељанчица

Арадска жупанија, 1912.

Кинетограм: Ласло Фелфелди према текстуалном опису Иштвана Коларова  
Преузето из књиге: Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморишју*,  
Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003, 110.



Кинетограм 46.

Бурђевица

Извођач: Добривоје Путник

Матарушка Бања 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 92

$\text{♩} = 107$

*mf*

9

10cm

Кинетограм 47.

Бурђевица

Извођач: Јован Рајин

Киkinда, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

The image displays a musical score for the piece "Burdjevisa". It is divided into two main sections, A and B. Section A is in 2/4 time and begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 107$ . It features a melodic line on a treble clef staff and a corresponding klapa instrument part below. Section B is in 3/4 time and includes a dynamic marking of *mf*. It also features a melodic line and a klapa instrument part. The klapa instrument part is shown in a simplified schematic form, with a legend at the bottom right indicating that a square symbol represents a distance of approximately 10 cm. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks.



Кинетограм 48.

Рукавице с прстима

Извођач: Добривоје Путник и женски играч

Бадија, 1980. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

♩ = 96

Premq notnom primeru 93

mf ♩ = 96 cm

mf ♩ = 96 cm

The image displays two systems of musical notation and kinograms. Each system consists of a musical staff with notes and rests, and a corresponding kinogram below it. The kinograms use various symbols (dots, lines, 'x', 'y', 'z') to represent finger positions and movements. The first system is labeled 'mf' and '♩ = 96 cm'. The second system is also labeled 'mf' and '♩ = 96 cm'. There are also some additional symbols like 'A', 'B', '9', '1', '2' and arrows indicating specific parts of the score.

Кинетограм 49.

Рукавице с прстима

Извођач: Добривоје Путник и Оливера Васић

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 93

$\text{♩} = 96$

*mf*  $\text{♩} = \text{cca } 10 \text{ cm}$

9

B

Кинетограм 50.

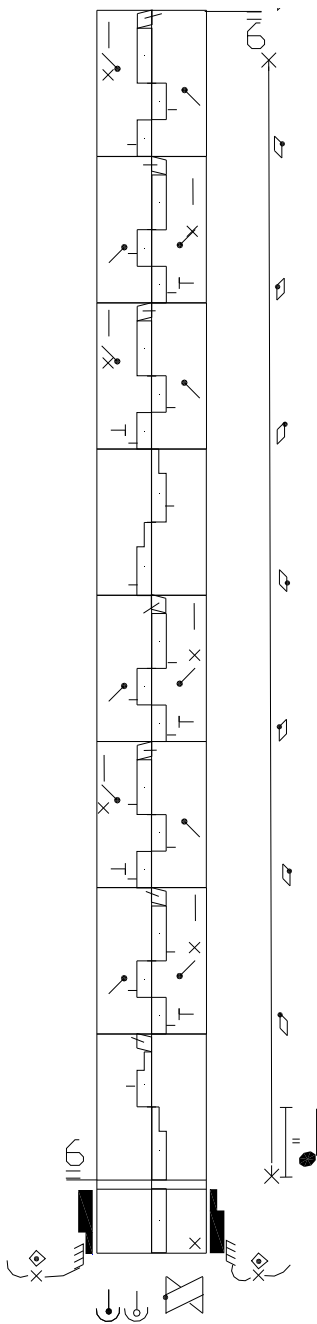
Мотив из плеса *кукуњешће*

Поморишје.

Кинетограм: Ласло Фелфелди према текстуалном опису Антала Кричковића

Преузето из књиге: Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморишју*,

Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003, 115.



Кинетограм 51.

Жиќино коло

Извођач: Мушки играч

Велико Средиште, 2003. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 97

$\text{♩} = 420$

A B A1

7 16

$\square = \text{cca} 20\text{cm}$   
*mf*

9 ...

Кинетограм 52.

Жиќино коло

Извођач: Ђурица Матић

Црепаја, 2005. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 98

$\text{♩} = 80$

$\text{♩} = \text{cca} 20\text{cm}$   
*mf*

System B, measures 17-24. The score is written on a single staff with a treble clef. Measure 17 is marked with a box containing 'B' and a bracketed 'AV1'. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. From measure 18 onwards, the notation is split into two columns. The left column contains rhythmic notation, while the right column contains a complex graphical notation consisting of vertical lines, horizontal bars, and various symbols (triangles, squares, and 'x' marks) that represent specific musical actions or effects.

System C, measures 25-32. The score is written on a single staff with a treble clef. Measure 25 is marked with a box containing 'C' and a bracketed 'AV2'. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. From measure 26 onwards, the notation is split into two columns. The left column contains rhythmic notation, while the right column contains a complex graphical notation consisting of vertical lines, horizontal bars, and various symbols (triangles, squares, and 'x' marks) that represent specific musical actions or effects.

33

C

AV3

33

41

D

AV2

41

Кинетограм 53.

Ужичко коло

Извођач: женски играч

Самош, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 99

$\text{♩} = 160$

$\square = \text{cca}20\text{cm}$

*mf*

The image displays a musical score for a traditional Serbian dance. It begins with a notation example labeled 'Notni primer 99' in a 4/4 time signature, with a tempo marking of quarter note = 160. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a D major chord symbol. Below the notation is a kymograph, a visual representation of the music's performance. The kymograph consists of a grid where the vertical axis represents time and the horizontal axis represents pitch. The notes are plotted as black dots, and their movement is indicated by lines. The kymograph is divided into measures, with some measures containing first and second endings. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated, along with a box symbol representing a distance of approximately 20 cm. The kymograph also shows various performance techniques such as slurs, accents, and articulation marks.



Кинетограм 54.

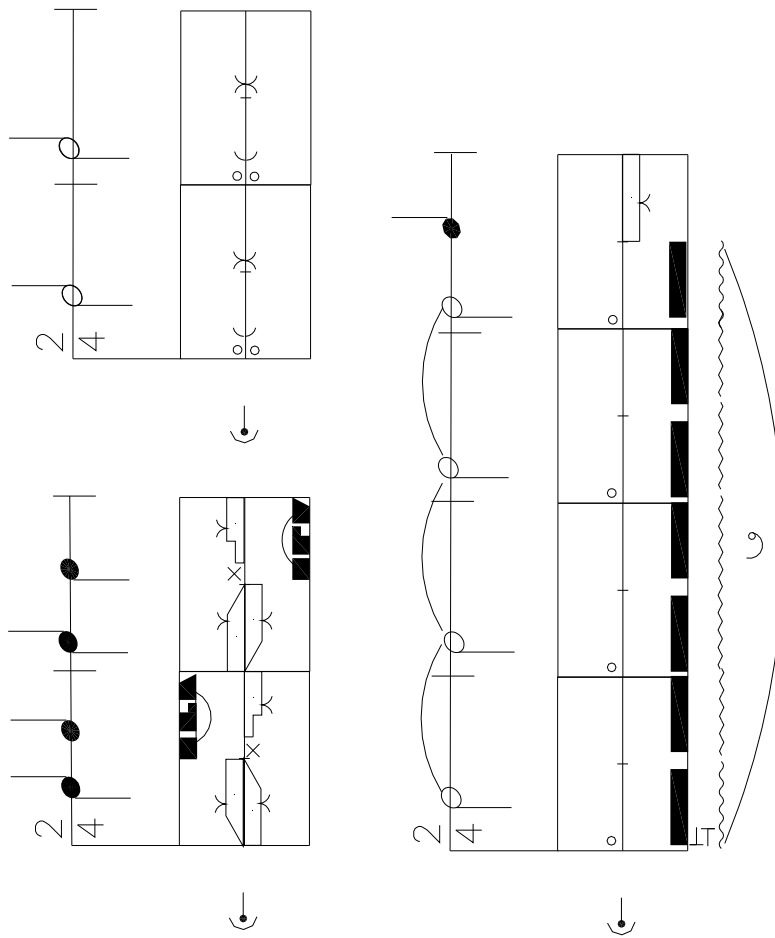
Мађарац

Кинетограм: Селена Ракочевић

Запис игре са знаском „Зрењанин, Вршац“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 185-187.

The image shows a musical score for a dance piece. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 168. The notation is oriented vertically. It includes a series of notes on a staff, some with stems and flags, and a series of rhythmic markings below. The rhythmic markings consist of vertical lines, some with flags, and some with 'x' marks. There are also some symbols that look like 'A' in a box and '2 4' in a box. The notation is oriented vertically on the page.

Мађарац, варијанте које изводи мушки играч:



Кинетограм 55.

Мађарац

Извођач: Мушкарац и две жене

Павлиш, 1980-те године

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 103

Tempo:  $\text{♩} = 160$

Time signature:  $\frac{2}{4}$

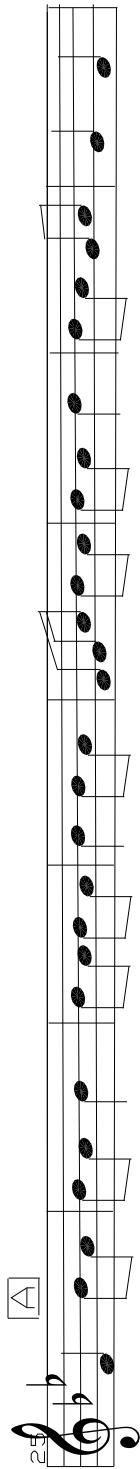
Dynamic: *mf*

Performance instruction: *sempre simile*

Vocal lyrics: *ne vidi se*, *ne vidi se*

Performance instructions: A, B





--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

25

A2

14

15

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

ne vidi se

The image displays a musical score for a traditional Serbian game. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and consists of a series of eighth and quarter notes. The guitar accompaniment is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and single notes, with some measures containing a double bar line and a repeat sign. The score is divided into two systems. The first system contains measures 33 to 38, and the second system contains measures 39 to 44. The lyrics "ne vidi se" are written below the guitar staff in the second system.

33

34 35 36 37 38

39 40 41 42 43 44

ne vidi se



4/4

...

49

...

ne vidi se



Кинетограм 56.

Мађарац

Извођач: Мушкарац и две жене

Павлиш, 1980-те године

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 103

$\text{♩} = 160$  **B**

ne vidi se

**A** **A1** **A2** **A3**

*mf*

g) e) f)

The image displays a musical score for a traditional game. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment.

**Vocal Line:** The vocal line is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a box labeled 'B'. The lyrics are 'ne vidi se'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The line ends with a double bar line.

**Guitar Accompaniment:** The guitar part is represented by a multi-measure rest for 100 measures, indicated by a large '100' at the bottom left. The rest is divided into 10 measures by vertical lines. Above the rest, there are several boxes labeled 'A2', 'A4', 'A5', and 'AV', which likely refer to specific fret positions or techniques. The guitar part includes various symbols such as 'x' (muted strings), 'tr' (trills), and 'acc' (accents). The notation is complex, involving many accidentals and specific fretting instructions.

25

25

A

A6

A7

ne vidi se

...

Кинетограм 57.

Мађарац

Извођач: Добривоје Путник и играчица

Бадија, 1980. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 105

$\text{♩} = 160$

$\frac{2}{4}$

$mf$

$\square = \text{cca } 10\text{cm}$

**B**

**A1/B**

9

The image displays a musical score and its corresponding guitar tablature. On the left, a vertical staff shows a melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. A box labeled 'B' is positioned above the staff, and a box labeled 'A1/B1' is below it. The number '17' is written at the bottom left of the staff. To the right of the staff is a detailed guitar tablature. It consists of six vertical columns representing the strings (from the 6th string on the left to the 1st on the right). The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions, 'x' for muted strings, and various symbols for techniques like bends, slides, and vibrato. Some fret numbers are enclosed in boxes. A double bar line with repeat dots is located between the second and third columns. A large bracket on the right side of the tablature indicates a specific section. Several small diagrams, including a circle with a dot and a circle with a slash, are connected to the tablature by lines, likely representing specific playing techniques or effects.

25

A

A1/C

25

A1/A1

14

4

14

4

The image displays a musical score for a traditional game, consisting of a melody line and a guitar accompaniment. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The guitar accompaniment is shown in a vertical layout, with a central staff for the melody and two side staves for the guitar's fretboard. The fretboard diagrams include fret numbers (33, 4, 4) and chord diagrams (A, A1/C1, A/A). The score is divided into two systems, each starting with a double bar line and a repeat sign. The first system includes a measure with a double bar line and a repeat sign, followed by a measure with a double bar line and a repeat sign. The second system includes a measure with a double bar line and a repeat sign, followed by a measure with a double bar line and a repeat sign. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



Кинетограм 58.

Мађарац

Извођач: Добривоје Путник и играчица

Бадија, 1980. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 105

$\text{♩} = 160$

**A**

**AV**

**AV1**

**AV2**

**mf**

$\text{♩} = \text{cca } 10\text{cm}$

The image displays a musical score for a traditional game, likely a form of folk music. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a complex rhythmic notation system below it. The notation includes vertical stems, horizontal lines, and various symbols like 'x', 't', and 'A'. Labels 'Av2/B' and 'Av2/C' are present, indicating specific sections or variations. The score is organized into two main vertical columns of notation, with a central section labeled 'A' and another section labeled 'Av2/C'. The notation is highly detailed, showing the intricate patterns of the game's music.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of a melodic line and a figured bass line. The melodic line is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins at measure 17, marked with a box containing the letter 'B'. The figured bass line is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It includes a box with 'B/C' and the number '17'. The figured bass line is accompanied by a kymograph, which is a grid of boxes representing fingerings and articulations for each measure. The kymograph is divided into two columns for each measure, with various symbols such as 'x', 'y', and 'z' indicating specific techniques. The text *sempre simile* is written vertically in the middle of the kymograph. The score concludes with a double bar line and repeat signs. Ellipses (...) are used to indicate that the score continues before and after the kymograph.

Кинетограм 59.

Мађарац

Извођач: Добривоје Путник и играчица

Бадија, 1980. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 105

The image displays a musical score for a guitar exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 9/4. A box labeled 'B' is positioned above the first measure of the main melodic line. The score consists of a main melodic line and a complex rhythmic accompaniment. The accompaniment features various rhythmic patterns, including slurs and 'x' marks, indicating specific techniques or accents. A box labeled 'A1/B' is placed above the first measure of the accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a 4/4 time signature. Vertical ellipses (...) are used to indicate that the score continues beyond the shown measures.

Кинетограм 60.

Мађарац

Извођач: Добривоје Путник и играчица

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

The image displays a musical score for a traditional Serbian dance, 'Mađarac'. It features a vertical staff on the left with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of  $\text{♩} = 160$ . The notation includes a series of eighth notes and rests, with a 'Notni primer 106' label pointing to a specific sequence. Below the staff, there are two systems of rhythmic notation, each consisting of a 2/4 time signature, a series of notes with stems, and a series of 'x' marks. The first system includes a box labeled 'A/A' and a '100' marking. The second system includes a '100' marking and a 'mf' dynamic marking. At the bottom right, there is a box labeled 'cca 10cm'. The score is presented in a vertical orientation, with the staff on the left and the rhythmic notation below it.

The diagram illustrates a complex musical arrangement for a 9-part ensemble. On the left, a vertical staff shows the melodic line, starting with a box labeled 'B' and a box labeled 'A/B' above the 9th measure. The staff contains a sequence of notes and rests, with a treble clef and a key signature of one flat. To the right of the staff is a large grid of 9 columns and 12 rows. Each cell in the grid contains a small schematic diagram of a musical instrument, possibly a reed instrument, with various components like keys, valves, and a mouthpiece. Some cells have blacked-out areas. Arrows and lines connect different parts of the grid, indicating relationships or transitions between the instruments. There are also small boxes with symbols (circles and lines) scattered throughout the grid.





The image displays a musical score and its corresponding kinetogram. On the left, a musical staff in treble clef with a key signature of one flat begins at measure 25. A box labeled 'B' is placed above the first few notes. Below the staff, a kinetogram for the right hand shows piano actions for measures 25 through 31. A box labeled 'A/B1' is positioned above the first few measures of the kinetogram. The kinetogram uses various symbols: 'x' for key presses, 'y' for key releases, and 'z' for other actions. A box labeled 'B' is also placed above the first few measures of the kinetogram. The kinetogram is divided into two sections by a double bar line. The right section continues the kinetogram for measures 32 through 38. The kinetogram includes various symbols such as 'x', 'y', and 'z' indicating specific key presses and releases. There are also some graphical elements like arrows and boxes indicating specific actions or timing.

The image displays a musical score for guitar, oriented vertically. It consists of two main parts: a melodic line and a chordal accompaniment.

**Melodic Line:** The top staff is a single-line melodic line in a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. A box labeled "AV" is placed above the first few notes. The number "33" is written below the first measure.

**Chordal Accompaniment:** The bottom staff is a six-string guitar staff. It features a key signature signature, a 4/4 time signature, and a common time signature. The accompaniment is written in a complex, multi-measure format. It includes various guitar-specific notations such as bar lines, accidentals, and fret numbers. A box labeled "A/C" is placed above the first few notes. The number "33" is written below the first measure. The accompaniment is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains several measures with complex chordal structures, including notes with accidentals and fret numbers. The second section contains several measures with simpler chordal structures, including notes with accidentals and fret numbers. The number "4" is written below the end of each section.

41

AV

A/C1

41

||ω

ω||

4 =

4

...

...

...

Кинетограм 61.

Мађарац

Извођачи: Катица Гецић, Јован Рајков и Меланија Толимир

Кијинда 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

The image displays a musical score for the piece "Mađarac". It consists of a vocal line and three guitar parts labeled a), b), and c).  
- **Vocal Line:** Written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as  $\text{♩} = 160$ . The lyrics "Notni primer 106" are written above the notes. The melody is a simple, repetitive folk tune.  
- **Guitar Part a):** Features a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It includes a capo on the 10th fret, indicated by "100" and a bracket. The notation shows a sequence of chords and melodic fragments, with some notes marked with an "x" to indicate muted strings. A "coil" pickup symbol is present.  
- **Guitar Part b):** Similar to part a), it is in 2/4 time with a capo on the 10th fret. It features a different melodic line and chord progression, also including a "coil" pickup symbol.  
- **Guitar Part c):** Also in 2/4 time with a capo on the 10th fret, it provides a third melodic and harmonic variation. It includes a "coil" pickup symbol.  
- **Performance Indications:** The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated. A bracket below the guitar parts is labeled "cca 10cm", likely referring to the capo position. The guitar parts are connected by curved lines, suggesting they are to be played in sequence or as variations of the same piece.

The image displays a musical score for a three-part setting. On the left, a vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The vocal line is divided into sections labeled 'B' and 'A/B'. To the right, there are three staves of piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is divided into four measures, with the first measure containing a '4' and the second measure containing a '4'. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are three small diagrams labeled 'abc', 'cba', and 'abc' interspersed within the piano part. The diagrams 'abc' and 'cba' show three notes on a staff with arrows indicating their sequence. The diagram 'abc' shows three notes on a staff with arrows indicating their sequence. The diagram 'cba' shows three notes on a staff with arrows indicating their sequence. The piano part is divided into four measures, with the first measure containing a '4' and the second measure containing a '4'. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are three small diagrams labeled 'abc', 'cba', and 'abc' interspersed within the piano part. The diagrams 'abc' and 'cba' show three notes on a staff with arrows indicating their sequence. The diagram 'abc' shows three notes on a staff with arrows indicating their sequence. The diagram 'cba' shows three notes on a staff with arrows indicating their sequence.

Кинетограм 62.

Мађарац

Извођачи: мушкарац и две жене из села Велико Средиште

Велико Средиште, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

The image displays a musical score for a piece titled "Mađaraц" (Kinematogram 62). The score is written for voice and piano. The vocal line is in a single system, with the lyrics "Notni primer 107" written vertically above the notes. The piano accompaniment is in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 137. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "f". There are also some specific performance instructions or markings like "A" in a box and "f" in italics. The score is oriented vertically on the page.

Кинетограм 63.

Мађарац

Извођачи: Ђурица Матић и Светлана Матић

Црепаја, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

The image displays a musical score for the piece "Mađarac". It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, labeled "Notni primer 108" and starting with a tempo marking of  $\text{♩} = 143$ . The two lower staves are for piano accompaniment, each in 2/4 time. The piano parts include various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as *mf*. The score is annotated with performance instructions, including a box labeled "A" and various symbols like "x" and "y" indicating specific techniques or articulation. The piano parts are written in a simplified notation style, possibly representing fingerings or specific playing techniques for a particular instrument.

The image displays a musical score for guitar and voice. On the left, a vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. A bracket labeled 'B' spans the first six notes, and another bracket labeled 'A/B1' spans the last six notes. Below the vocal line, the guitar accompaniment is shown with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a 9th fret barre, a 4/4 time signature, and a 4-measure phrase. The guitar part features various techniques such as slurs, accents, and specific fretting patterns indicated by 'x' marks. The score is divided into two systems, each containing a guitar staff and a corresponding tablature staff. The tablature uses numbers 1-4 to indicate fret positions and 'x' for natural harmonics. Vertical lines with double slashes indicate measure boundaries. Vertical ellipses at the end of each system suggest that the music continues.



Кинетограм 64.

Панчевачки мађарац

Извођач: Добривоје Путник

Демонстрација мушког корака

Бадија, 1980. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 109

The image displays a musical score for a male dance. It consists of three main parts: a melody line, a rhythmic line, and a kinetogram. The melody line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 160. The rhythm line is written on a single staff with a 2/4 time signature. The kinetogram is a vertical sequence of boxes, each containing a stylized figure of a person in a specific pose, corresponding to the notes and rhythms above. The kinetogram starts with a double bar line and ends with a double bar line. There are two boxes with a thick black bar below them, indicating a change in the dance sequence. The text 'Notni primer 109' is written vertically to the right of the melody line. The tempo marking '=160' is to the left of the melody line. The time signature '2/4' is below the rhythm line. The kinetogram is to the right of the rhythm line.

The image displays a musical score for a traditional game. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/8 time signature. The main melody is written on a single staff with a 'B' box. Below this, a vertical staff shows notes and stems, with a 'B' box and a '9' below it. To the right, a detailed fretboard diagram shows a six-string guitar with 'x' marks on the strings and a 'B' box. The diagram includes a '100' and a '9' below it. The score concludes with a double bar line and a '100'.

Кинетограм 65.

Панчевачки мађарац

Извођач: Добривоје Путник

Демонстрација мушког корака

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевећ

Notni primer 109

The image displays a musical score for a dance piece. It consists of three horizontal staves. The top staff is a standard musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 160. The middle staff is a rhythmic notation, likely representing the male step, with vertical lines and dots indicating the timing of movements. The bottom staff is a kina notation, which uses various symbols like 'x', 'y', and 'z' to represent specific dance steps or foot placements. A circled 'C' is located below the kina notation. The text 'Notni primer 109' is written vertically to the left of the musical notation. There are also two boxed 'A' characters, one above the first measure of the melody and one above the first measure of the rhythmic notation.

The image displays a musical score for a traditional game. It consists of three main parts:

- Musical Staff (Top):** A treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. A box labeled 'B' is placed below the first few notes. The staff is followed by a vertical staff containing notes and trapezoidal shapes, likely representing a specific instrument or a visual element of the game.
- Game Board Diagram (Bottom):** A detailed diagram of a game board. It features a central path of positions, numbered 9, 100, and 101. Arrows indicate the direction of movement. The board is divided into sections, with some positions marked with 'X' and others with trapezoidal shapes. A box labeled 'B' is also present here. The diagram is followed by a vertical staff with notes and trapezoidal shapes, similar to the one above.

Vertical ellipses (...) are used to indicate that the musical notation and the game board diagram continue beyond what is shown.

Кинетограм 66.  
Панчевачки мађарац  
Извођач: Јован Рајков (1932)  
Демонстрација мушког корака  
Киkinда, 2002. година  
Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 109

The image displays a musical score for 'Notni primer 109'. It consists of three main parts: a melody line, a piano accompaniment, and a complex rhythmic notation system. The melody line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 160$  and a dynamic marking of  $mf$ . The piano accompaniment is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of notes with stems that are connected to a complex rhythmic notation system. This system includes various symbols such as 'x', 'y', and 'o' arranged in a grid-like pattern. The tempo marking  $\text{♩} = 160$  is repeated below the piano accompaniment. The complex rhythmic notation system is divided into measures, with some measures containing a '4' in a box. The overall layout is vertical, with the melody line on the left and the piano accompaniment and rhythmic notation on the right.

Кинетограм 67.

Врачевгајски мађарац

Извођач: Добривоје Путник

Демонстрација мушког корака

Бадија, 1980. година

Кинетограм: Селена Ракчевић

Notni primer 110

The image displays two systems of musical notation, labeled A and B, for a piece titled 'Notni primer 110'. Each system consists of three parts: a melody line in a treble clef with a key signature of one flat and a tempo marking of quarter note = 160; a triplet of three notes; and a corresponding dance step diagram. The diagrams use 'x' and 'y' to denote foot positions and arrows to show the direction of movement. System A includes a box labeled 'A' and a box labeled 'AV' with the number '9' below it. System B includes a box labeled 'B' and a box labeled 'AV' with the number '9' below it. The diagrams are arranged in a grid-like fashion, with the melody lines on the left and the diagrams on the right.

Кинетограм 68.

Врачевгајски мађарац

Извођач: Добривоје Путник

Демонстрација мушког корака

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 110

The image displays two musical examples, A and B, for 'Notni primer 110'. Example A is marked with a tempo of 160 and includes a keyboard diagram with various symbols like 'x', 'y', and 'o'. Example B includes a keyboard diagram with a 4-measure section. Both examples feature a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature.

Кинетограм 69.

Фицко (Бирмајско, Бирмански)

„Новији варошки и сеоски мушки начин“

Кинетограм: Селена Ракочевић

Запис игре са знаком „Панчево и околина“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 193-198.

Notni primer 111

♩ = 116

A

A1

A2

A3

A4

A5

A6



Кинетограм 70.

Фицко (Бирмајско, Бирмански)

„Старији варошки начин“

Кинетограм: Селена Ракочевић

Запис игре са знаком „Панчево и околина“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 196.

Notni primer 111

• = 116

2/4

2/4

2/4

Кинетограм 71.

Фицко

Извођач: Добривоје Путник и играчица

Бадија, 1980. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 112

$\text{♩} = 96$

A B

A B

*mf*

10cm

The image displays a musical score for a kinegram game. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is divided into two measures, labeled '1' and '2'. Measure 1 contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 2 contains: F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Below the staff is a kinegram diagram. The first part of the diagram shows a series of notes on a staff with a treble clef, corresponding to the notes in the musical score. The second part of the diagram shows a series of notes on a staff with a bass clef, also corresponding to the notes in the musical score. The kinegram diagram includes various symbols such as 'x', 'o', and '||oo||' to represent different types of notes and rests. The diagram is connected to the musical staff by lines, indicating the relationship between the musical notation and the kinegram representation.

Кинетограм 72.

Фицко

Извођач: Добривоје Путник и играчица

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 112

A B

A B

$\text{♩} = 96$

2 4

*mf* □ = cca 10cm

The image displays a kinogram for the piece 'Fičko'. On the left, there is a musical score in treble clef with a tempo marking of quarter note = 96. The score is divided into two sections, A and B, each containing a melodic line and a corresponding kinematic diagram. Section A consists of 4 measures, and Section B consists of 2 measures. The kinematic diagrams use various symbols: solid black shapes for notes, 'x' marks for rests or specific articulations, and lines with arrows indicating movement. A legend at the bottom right indicates that a square symbol represents a distance of approximately 10 cm. The kinematic diagrams are connected to the musical notes by lines, showing the physical path of the performer's hands or fingers.

The image displays a musical score for guitar, oriented vertically. At the top, a treble clef is followed by a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score consists of a single melodic line with various rhythmic values and accidentals. A box labeled '9' is placed at the beginning of the first measure. Below the staff, a kinegram provides a visual representation of the guitar's fretboard. The kinegram is divided into two sections, labeled '1' and '2', which correspond to the first and second endings of the piece. The kinegram uses various symbols: solid black shapes for fretted notes, 'x' for muted strings, and vertical lines for string bends. Arched lines with 'x' marks connect the kinegram to the notes in the musical staff, indicating the specific fretting and muting techniques required for each note. The kinegram also includes a circular symbol and a vertical line with a circle, likely representing a capo or a specific tuning adjustment.

Кинетограм 73.

Фицко

Извођач: мушкарац и жена

Банатско Ново Село, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

The image displays a musical score for the piece 'Фицко' (Fitzko). It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$ . The notation is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into several sections: a main melodic line, a section labeled 'Notni primer 114' which shows a sequence of notes in a box, and a section with a 2/4 time signature. The latter part of the score includes a complex rhythmic and melodic structure with various note values, rests, and dynamic markings. A large bracket spans across the bottom of the score, indicating a specific section or phrase. The score concludes with an ellipsis (...).

Кинетограм 74.

Фицко

Извођачи: Ђурица Матић и Светлана Матић

Црепаја, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 115

mf  $\square$  = cca 10cm

9

C

A1

IIII

IIIIII

C



17

A

B

A

B

4

4

4

4

Кинетограм 75.

Сиротица

Извођач: Добривоје Путник и Оливера Васић

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 116

$\text{♩} = 120$

$\text{mf}$   
cca 10cm

fornacija

Кинетограм 76.

Сиротица

Извођачи: Јован Рајков и Меланија Толимир

Киkinда, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракчевић

Melodija pesme "Sirota sam ja"

$\text{♩} = 120$

2/4

*mf* cca 10cm

formacija

The image displays a musical score for a traditional game. It consists of several parts:

- Melody Line:** A single staff at the top left, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes and rests, with a box labeled 'A' around the first measure.
- Rhythmic Notation:** A series of vertical lines below the melody, each with a circle at the top and a vertical tick mark below it, representing a rhythmic pattern.
- Complex Notation System:** A large grid-like structure on the right side, divided into two main vertical sections. Each section contains multiple horizontal lines. The notation includes various symbols such as 'X', 'Y', and 'Z', along with arrows, brackets, and shaded rectangular blocks. Some lines have a hatched pattern. A box labeled 'A1' is positioned between the melody line and the first section of this grid.
- Connections:** Arrows and lines connect the 'X' symbols in the complex notation system to the notes in the melody line, indicating specific rhythmic or melodic relationships.

Кинетограм 77.

Лидана

Извођач: демонстрација корака Добривоје Путник

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 117

$\text{♩} = \text{cca}160$

*mf*

Кинетограм 78.

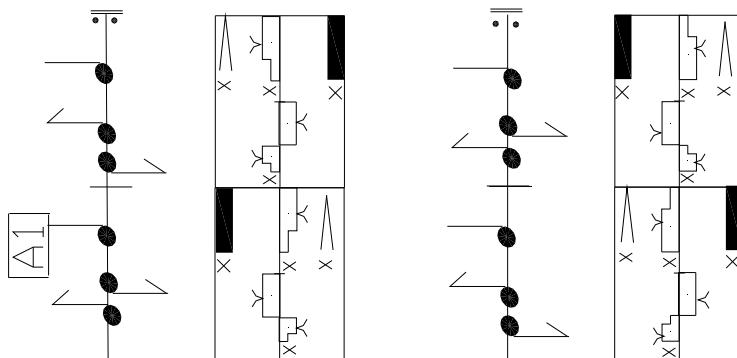
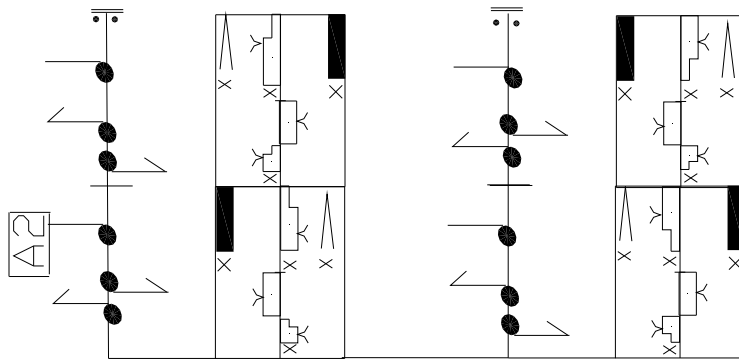
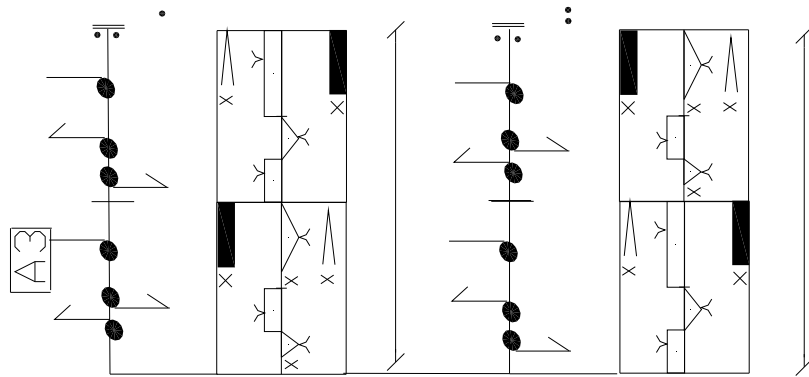
Лидана

Извођачи: Јован Рајков и Катица Гецић

Киkinда, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Музички нотни примерак са кинетограмом. Напомена:  $\text{♩} = \text{cca. } 160$ . Динамички напомена: *mf*.



Кинетограм 79.

Лидана

Извођачи: Катица Гецић и Меланија Толимир

Киkinда, 2002. година

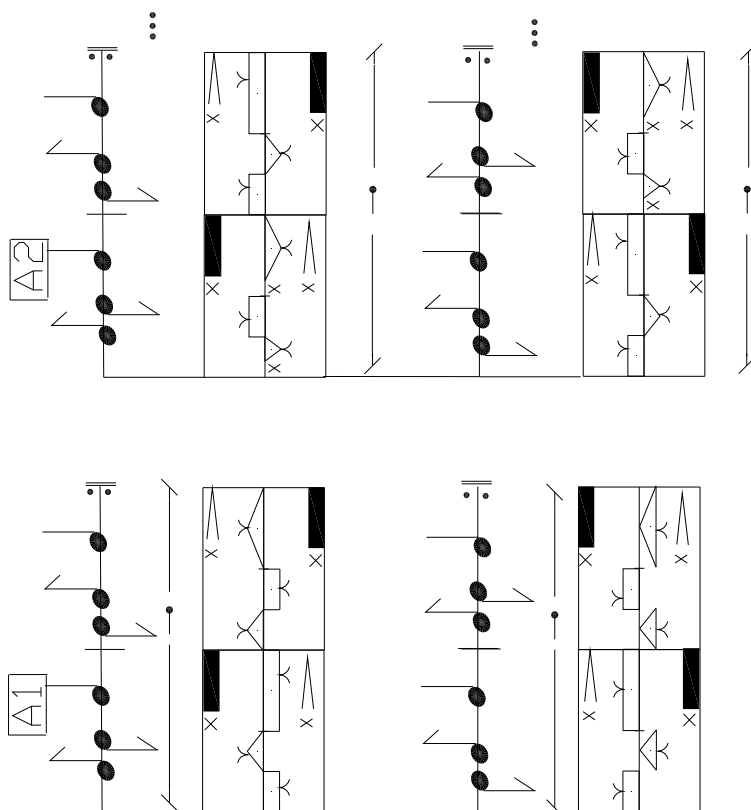
Кинетограм: Селена Ракочевећ

Prema notnom primeru 117

$\text{♩} = 130$

*mf*





Кинетограм 80.

Ердељанка

Кинетограм: Селена Ракочевић

Запис игре са значком „Вршац и околина“: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре*. V књига, Просвета. 1949. 178-179.

The image displays a kinogram for the piece 'Erdeljanca'. On the left, a vertical staff shows the melodic line with notes and rests, accompanied by the text 'Notni primer 118'. Below this, a treble clef staff shows the tempo marking '♩ = 126' and a key signature of one flat. The main part of the kinogram consists of a grid of boxes representing the playing technique. The vertical axis is labeled with '2' and '4', indicating the number of strings. The horizontal axis is labeled with '4', indicating the number of frets. The notation includes various symbols such as 'x' for fretted notes, 'o' for open strings, and 'mf' for mezzo-forte dynamics. Arrows and brackets indicate the sequence and duration of notes and rests. A vertical ellipsis '...' is positioned at the top of the grid, suggesting the continuation of the piece.

Кинетограм 81.

Ердељанка

Извођач: Добривоје Путник и Оливера Васић

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 119

$\text{♩} = 160$

$\text{mf}$   $\square \approx \text{cca } 10\text{cm}$

The image displays a musical score for a traditional game. It consists of a vocal line on the left and a piano accompaniment on the right. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a box containing the letters 'AV'. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and is divided into two systems. The first system contains 14 measures, with a box containing the letter 'B' at the beginning. The second system contains 14 measures. The piano part includes various rhythmic markings, such as beams and accents, and some measures contain 'X' marks. There are also some symbols resembling a gear or a circle with a dot. The score is presented in a vertical orientation on the page.

Кинетограм 82.

Дубај

Извођач: Добривоје Путник и Оливера Васић

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 120

♩ = cca 140

*mf*

cca 5cm

The image displays a musical score for a traditional game. It consists of several parts:

- Melody Line:** A single staff at the top left, written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes with stems, some marked with a '1' and a '2' in boxes, indicating specific rhythmic or articulation points.
- Rhythmic Notation:** A series of vertical lines below the melody, each containing various symbols: 'x', 'y', 'v', and 'o'. These symbols are arranged in a way that suggests a specific rhythmic pattern or sequence of events.
- Structural Markers:** A large bracket on the left side groups the rhythmic notation into two main sections. A box labeled 'A' is positioned at the bottom left, and a box labeled 'B' is positioned in the middle of the rhythmic notation.
- Additional Elements:** At the bottom left, there is a '9' and a double bar line. At the bottom right, there is a '4' and a double bar line. A large horizontal arrow points from the rhythmic notation towards the right side of the page.

Пример 83.

Дубај

Извођачи: Катица Гецић и Меланија Толимир

Кијинда, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

Prema notnom primeru 120

♩ = 120

**mf** □ = cca 30cm

Кинетограм 84.

Логовац

Извођач: Добривоје Путник

Матарушка Бања, 1991. година

Демонстрација мушког

Кинетограм: Селена Ракочевић

Notni primer 122

$\downarrow = 96$

**A**

$\frac{2}{4}$

**A**

$\frac{2}{4}$

**B**

$\frac{9}{8}$

**B**

$\frac{9}{8}$

**mf**

$\frac{1}{1} = \text{cca } 10 \text{ cm}$



Кинетограм 85.

Логовац

Извођачи: Катица Гецић, Јован Рајков и Меланија Толимир

Кијинда, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 121

$\text{♩} = 80$

Uvod

Uvod

$\text{♩} = \text{cca } 30\text{cm}$

*mf*

$\text{♩} = \text{cca } 20\text{cm}$

a)

b)

c)

The image displays a musical score for a traditional game. It consists of a vocal line on the left and a complex rhythmic accompaniment on the right. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The accompaniment is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The accompaniment is a form of guitar tablature, with numbers 0-9 indicating fret positions and 'x' marks indicating muted strings. The score is divided into four measures, each containing a vertical column of tablature. The first measure is labeled 'A1/B' and the second measure is labeled '9'. There are three small diagrams in the center of the score, each showing a different fretting pattern with letters 'a', 'b', and 'c' below them. The diagrams are: 1) a pattern with 'a' on the 1st string, 'b' on the 2nd string, and 'c' on the 3rd string; 2) a pattern with 'c' on the 1st string, 'b' on the 2nd string, and 'a' on the 3rd string; 3) a pattern with 'a' on the 1st string, 'b' on the 2nd string, and 'c' on the 3rd string. The score is written in a traditional style, with a focus on rhythm and fretting patterns.

The image displays a musical score for a piano piece, oriented vertically. On the left side, there is a treble clef staff containing a sequence of notes. Below the staff, the number '17' is written, followed by a box containing the letter 'B'. Further down, the letters 'A1/C' are written. The main part of the score is a complex rhythmic diagram consisting of several vertical bars. Each bar is divided into sections by horizontal lines. Various symbols are placed within these sections, including 'x', 'y', and solid black shapes. Some symbols are connected by curved lines, and there are also vertical lines with dots at the top and bottom of the diagram. The diagram appears to be a kinesthetic representation of the musical rhythm, possibly for a specific instrument like a piano.

The image displays a musical score for a traditional game. It consists of a vocal line on the left and a multi-measure piano accompaniment on the right. The vocal line begins at measure 25, marked with a box containing 'AV'. The piano accompaniment is organized into systems, with the first system starting at measure 25 and marked with a box containing 'A2'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also several instances of 'x' marks within the piano accompaniment, likely indicating specific performance techniques or accents. The score concludes with a double bar line and a '4' time signature, indicating the end of a four-measure phrase.

Кинетограм 86.

Логовац

Извођачи: Катица Гецић, Јован Рајков и Меланија Толимир

Киkinда, 2002. година

Кинетограм: Селена Ракочевих

Notni primer 121

$\text{♩} = 80$

Uvod

Uvod

a)

b)

c)

$\text{♩} = \text{cca } 30 \text{ cm}$

*mf*  $\text{♩} = \text{cca } 20 \text{ cm}$

The image displays a musical score for a traditional game. It consists of a single melodic line on the left and four vertical columns of tablature on the right. The melodic line is written on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a box labeled 'B' containing the number '9'. Below the staff, there are various musical notations including a '9', a '4', and a '4' with a vertical line through it. The tablature columns are organized into four systems, each with a vertical line through a '4' at the bottom. The tablature uses 'x' marks to indicate fretted notes and 'y' marks for other notes. There are also some hatched rectangular blocks within the tablature. The score includes various musical symbols such as beams, slurs, and repeat signs, indicating the structure and flow of the piece.

17

A1/C

CBA

CBA

Кинетограм 87.

Като, ми Като

Извођач: играчица, Добривоје Путник и Славица Михаиловић

Матарушка Бања, 1991. година

Кинетограм: Селена Ракочевић

The image displays a musical score for the piece "Kato, mi Kato". At the top left, a vocal line is labeled "Notni primer 124" and begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 96$ . The score is divided into three distinct piano accompaniment sections, labeled a), b), and c). Each section consists of a grand staff with a treble and bass clef. Section a) is in 4/4 time, section b) is in 2/4 time, and section c) is in 4/4 time. The piano parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *mf* is present at the bottom right, along with a performance instruction:  $\square = \text{cca} 20 \text{cm}$ . The notation includes various symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.



The image displays a musical notation system for a two- or three-player game. It consists of a central staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff is divided into measures by vertical lines. Above the staff, there are various symbols: 'B' in a box, 'AV', and a circled '9'. Below the staff, there are several boxes containing diagrams of three circles labeled 'a', 'b', and 'c' with arrows indicating movement between them. To the right of the staff, there are vertical lines with 'x' marks and other symbols. At the bottom right, there are symbols for an equals sign and a circle with a horizontal line through it.

Пример 1.

Велико коло, гајде

Саравола (Торонтал), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 465).

*Tempo giusto*  
♩ = 136

A

5

9

prelaz 1

13 3X

B

17

21

C

24

28

The musical score consists of ten staves, each containing a line of music in a single system. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/8. The score is marked with various ornaments and techniques:

- Staff 1 (measures 32-35):** Marked "prelaz II" with a box. Features triplets of eighth notes.
- Staff 2 (measures 36-40):** Marked "Bv" with a box. Features triplets and a repeat sign.
- Staff 3 (measures 41-45):** Marked "Cv" with a box. Features first and second endings, and triplets.
- Staff 4 (measures 46-48):** Features triplets.
- Staff 5 (measures 49-52):** Marked "prelaz I" with a box. Features a first ending and triplets.
- Staff 6 (measures 53-56):** Marked "Av" with a box. Features triplets.
- Staff 7 (measures 57-60):** Features triplets.
- Staff 8 (measures 61-64):** Marked "Bv1" with a box. Features triplets and a quintuplet.
- Staff 9 (measures 65-68):** Features triplets.
- Staff 10 (measures 69-72):** Marked "codetta" with a box. Ends with "O.F." (Fine).

Пример 2.

Велико банатско коло (ратарско, паорско), није назначен инструмент

Панчево и околина

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 363-364).

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 144. The score consists of eight staves of music:

- Staff 1:** Labeled "uvod" (introduction), measures 1-4.
- Staff 2:** Labeled "A", measures 5-8.
- Staff 3:** Labeled "Av", measures 9-12.
- Staff 4:** Labeled "prelaz" (transition) and "B", measures 13-16.
- Staff 5:** Labeled "Bv", measures 17-20.
- Staff 6:** Labeled "Bv<sub>1</sub>", measures 21-25.
- Staff 7:** Labeled "prelaz", measures 26-30.
- Staff 8:** Labeled "coda", measures 31-34.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs. The sections are clearly marked with letters in boxes: "uvod", "A", "Av", "prelaz", "B", "Bv", "Bv<sub>1</sub>", "prelaz", and "coda".

Пример 3.

Велико банатско коло, гајде

Извођач: Ђока Сивчев, Кикинда

Нотни запис: Данка Лаић-Михајловић (Лаић-Михајловић 2000: пример 33).

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 128. The score is divided into several sections:

- Uvod:** The introductory section, marked *legato*, consists of a few measures of music.
- A:** The first main section, marked *simile*, features a complex rhythmic pattern with triplets and a 3/4 time signature.
- prelaz:** A transitional section with a 3/8 time signature, marked with a *3* triplet.
- Av:** A section with a 3/4 time signature, marked with a *3* triplet.
- B:** A section with a 3/4 time signature, marked with a *3* triplet.
- prelaz:** Another transitional section with a 3/4 time signature, marked with a *3* triplet.
- Bv:** A section with a 3/4 time signature, marked with a *3* triplet.
- Bv1:** The final section, marked with a *3* triplet.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *legato* and *simile*.

The musical score consists of ten staves of music, each with a unique annotation:

- Staff 1:** Labeled "prelaz". It features a melodic line with a fermata over the second measure and a second fermata over the fourth measure.
- Staff 2:** Continues the melodic line from the first staff.
- Staff 3:** Labeled "Bv2". It includes a fermata over the second measure and another over the fifth measure.
- Staff 4:** Continues the melodic line, ending with a 3/8 time signature.
- Staff 5:** Labeled "prelaz" and "Av1". It features a 7/16 time signature for the first measure and a 2/4 time signature for the second measure.
- Staff 6:** Continues the melodic line.
- Staff 7:** Labeled "C". It features a complex rhythmic pattern with many eighth notes.
- Staff 8:** Labeled "Cv". It includes a fermata over the first measure and two triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in the fifth and eighth measures.
- Staff 9:** Labeled "Bv3". It includes a fermata over the second measure and ends with a 7/16 time signature.

The musical score consists of five systems of notation, each on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system is labeled "prelaz" and begins with a 7/16 time signature, which changes to 2/4 in the second measure. The second system continues the melody. The third system is labeled "Bv4" and features a 3/8 time signature. The fourth system is labeled "Bv5" and includes a 3/8 time signature, a 2/4 time signature, and a 3/4 time signature. The fifth system is labeled "codetta" and ends with a double bar line and a fermata. The label "O.F." is placed above the final measure of the fifth system.

Пример 4.

Велико коло, гајде

Извођач: Мирко Француски, Мокрин

Нотни запис: Данка Лајић-Михајловић (Лајић-Михајловић 2000: пример 32).

• = cca 131 Uvod

3

*sempre simile*

A

Av

*sempre simile*

B

A<sub>1</sub>

Av<sub>1</sub>

*sempre simile*



The musical score consists of nine staves of music, all in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings.

- Staff 1:** Labeled **Av<sub>2</sub>**. Features eighth and sixteenth notes, with two upward-pointing arrows above the staff.
- Staff 2:** Labeled **B<sub>1</sub>**. Features eighth and sixteenth notes.
- Staff 3:** Labeled **Avv**. Includes triplet markings (**3**) and a trill (**tr**).
- Staff 4:** Labeled **Avv<sub>1</sub>**. Includes a trill (**tr**) and a fermata-like marking (**~**).
- Staff 5:** Labeled **Av<sub>3</sub>**. Includes a fermata-like marking (**~**).
- Staff 6:** Labeled **Av<sub>4</sub>**. Includes a fermata-like marking (**~**) and the instruction *sempre simile* at the end.
- Staff 7:** Labeled **B<sub>2</sub>**. Includes a fermata-like marking (**~**).
- Staff 8:** Labeled **B<sub>3</sub>**. Includes a fermata-like marking (**~**) and the instruction *codetta* above the staff.
- Staff 9:** Ends with the instruction **O.F.** and a double bar line.



Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату  
у светлу узајамних утицаја

The musical score consists of eight staves of music, each starting with a measure number. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Some notes have an accent (^) above them. The score includes several boxed annotations: 'C' at measure 40, 'D' at measure 48, 'Av2' at measure 53, and 'C1' at measure 65. A tempo marking '♩ = 104' is placed above the first staff. A double bar line with repeat dots is used at the end of the section starting at measure 48. The piece concludes with a final note in measure 65.

69

73  $D_1$

77

81  $Av_3$

85  $A$

89  $B_1$

93

97  $codetta$  O.F.

Пример 6.

Велико коло из Чанада, прим

Извођач: Тома Ђурић, Чанад, 1993. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The score consists of nine staves of music. Section A (measures 1-8) begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Section B (measures 9-12) continues with similar rhythmic patterns. The 'prelaz' section (measures 17-24) features a more complex rhythmic structure with many sixteenth notes. Section C (measures 25-28) and Section D (measures 33-36) return to simpler rhythmic patterns. The score concludes with a quarter rest in the final measure.

37

41 Bv

45

49 prelaz

53 Codetta O.F.

*rit.*

The image displays a musical score for an autochthonous Banat dance, consisting of five staves of music. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff begins at measure 37. The second staff starts at measure 41 and includes a boxed annotation 'Bv' above the first measure. The third staff begins at measure 45. The fourth staff starts at measure 49 and includes a boxed annotation 'prelaz' above the first measure. The fifth staff begins at measure 53 and includes a boxed annotation 'Codetta' above the 11th measure and 'O.F.' at the end of the staff. A 'rit.' (ritardando) marking is placed below the 11th measure of the fifth staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Пример 7.

Велико коло из Дињааша, прим

Извођач: Тома Ђурић, Чанад, 1993. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 137 and the instruction 'non legato'. The score is divided into several sections:

- uvod**: Measures 1-5, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- A**: Measures 6-9, continuing the rhythmic pattern.
- B**: Measures 14-17, featuring a similar rhythmic pattern.
- prelaz**: Measures 22-25, featuring a rhythmic pattern.
- C**: Measures 30-33, featuring a rhythmic pattern.

The score includes first and second endings for the 'uvod' section and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) for the final section starting at measure 34.

38 D

42

46 Bv

50

54 coda

58 O.F.



Пример 8.

Велико коло, тамбурашки ансамбл

Извођач: Vanat Tamburitza Orchestra, Чикаго, 1940/50 године.

Нотни запис: Селена Ракочевић

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of music, each with a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment.

- System 1:** Starts with a tempo marking of  $\bullet = 120$ . The first measure is labeled "uvod". The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes. A box labeled "A" is placed above the second measure. The bass line features chords F and C. The instruction "sempre simile" is written in the bass staff.
- System 2:** Starts at measure 7, labeled "Av". The melody continues with eighth notes. The bass line features a B chord. The instruction "accel." is written below the bass staff.
- System 3:** Starts at measure 11. The melody continues with eighth notes. The bass line features B chords.
- System 4:** Starts at measure 17, labeled "B". The tempo marking changes to  $\bullet = 187$ . The melody continues with eighth notes. The bass line features chords F, B, and C. The instruction "sempre simile" is written in the bass staff.

21

F B B F F C C

25

C b

F C F C

*accel.*

29

*sempre simile*

33

prelaz

F C F C

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату  
у светлу узајамних утицаја

37  $\bullet = 160$  [D]

41 *sempre simile*

45 [C<sub>1</sub>]

О - во ко - ло н'у - ме ни - ко, а ве - ли - ко ни то - ли - ко, јо - а а

*sempre simile*

50

а а а а а а

55 Av<sub>1</sub>

59

63 B<sub>1</sub>

67

*sempre simile*

Chord symbols: C, G, F

71 C<sub>2</sub>

C G G C G C G C G

75

C G G C G C G C G

79 prelaz

C G G C G C G C G C GG C G

85 D<sub>1</sub>

G G G G *sempre simile* D G D G D

89

Кo прe до ме - не по - мо - гле су по - ште - не  
*sempre simile*

*sempre simile*

93

са - мо јед - на ни - је што се ма - ло кри - је

*sempre simile*

97

хо-хоа хо - хоа ха ха ха хо хоа  
 G D G D

103

хо-хоа хо - хоа ха ха хо хоа  
 G G C C C C C C

*sempre simile*

107

C C C C C C C C

111 B<sub>2</sub>

G C C G G D D G

*sempre simile*

115

G C C G G D D G

119 C<sub>4</sub>

G D D G D G D

*sempre simile*

*sempre simile*

123

Ха ха ха ха

127 prelaz

G G D G D *sempre simile*

133 A<sub>1</sub>

Ха ха ха ха

139 C<sub>5</sub>

О - ве мо - је чи - зме две о - ба - две се рас - па - ле



143

jo - хо - хоа, хо хоа ха ха ха хоа

C6

147

Av<sub>3</sub>

153

D D C C

157

161 B<sub>3</sub>

G C C G G D D G

165

А ви Ру - си, јо - хо - хоа хо хо

*sempre simile*

169 C<sub>7</sub>

хе хе хе хе хе хе хе хе

*sempre simile*

173

хеј!

*sempre simile*

177 prelaz

Musical score for measures 177-180. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes. A box labeled "prelaz" is above the first measure.

181

Musical score for measures 181-184. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes.

185 D<sub>2</sub>

Musical score for measures 185-188. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes. A box labeled "D<sub>2</sub>" is above the third measure. Chord symbols G, D, and D<sub>2</sub> are written below the bass line. The text "sempre simile" is at the end of the system.

190

Musical score for measures 190-193. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes.

195

C<sub>8</sub>

Ус - тај ба - то ха ха

199

codetta

O.F.

D A D

Пример 9.

Велико коло, тамбурашки ансамбл

Извођач: Libby's All Women Tamburitza Orchestra, Охајо, 1940/50 године.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Balkan Records of Chicago

♩ = 120 [A] *poco rall.*

bas prim

3

↑

kontra

6 *accel.* ————— F

9 ♩ = 148 [B]

B C F C F

13 B C F C F

17 C

F C F C F C F C

21

F C F C F C F C

25 prelaz  $\text{w}$

F C F C F C F C

29 O.F.

F C F C F C F C ...

Пример 10.

Велико коло, тамбурашки ансамбл

Извођач: Jorgovan Orchestra, Источна Пенсилванија, између 1977. и 1982. године.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Balkan Records of Chicago

The musical score is written for a string quartet and includes parts for violin, piano, harmonica, and bass. The tempo is marked as quarter note = 120, and the key signature has two flats. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) includes a violin part with a melodic line, a piano part with sustained chords, a harmonica part with a rhythmic pattern of eighth notes, and a bass part with a simple bass line. The second system (measures 5-8) is marked 'prelaz' and features a violin part with a melodic line, a piano part with sustained chords, and a bass part with a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked as quarter note = 120, and the key signature has two flats. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) includes a violin part with a melodic line, a piano part with sustained chords, a harmonica part with a rhythmic pattern of eighth notes, and a bass part with a simple bass line. The second system (measures 5-8) is marked 'prelaz' and features a violin part with a melodic line, a piano part with sustained chords, and a bass part with a rhythmic pattern of eighth notes.

**B**

10

10

10

B B B B B B B B

**C**

15

15

15

F C C F



19

19

19

F C C F

23

D

4X

23

F C F C F C F C

Detailed description: The image shows a musical score for a piece in B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system (measures 19-22) features a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff with chords and arpeggios, and a bass line in the bottom staff with chord symbols (F, C, C, F). The second system (measures 23-26) features a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff with chords and arpeggios, and a bass line in the bottom staff with chord symbols (F, C, F, C, F, C, F, C). A box containing the letter 'D' is placed above the first measure of the second system, and '4X' is placed above the fourth measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 26.

27 prelaz

27

27

27

F C F C F C F C

31 O.F.

...

31

F C F C F C F C

Пример 11.

Велико коло, тамбурашки ансамбл

Батања

Нотни запис: Тихомир Вујичић (Vujičić 1978: 288-289).

• = 132

uvod

5

A

9

B

13

B

F

B

F

dm

G7

C7

F

17 C

F C F C

21 Cv

F C F C F C F C

25 prelaz

F C F C F C F C

1 2

Пример 12.

Велико коло, тамбурашки ансамбл

Мокрин, 1988.

Нотни запис: Здравко Ранисављевић

Снимак: Димитрије Големовић и Оливера Васић

The musical score is written for three instruments: Harmonika, E kontra, and Bas begeš. It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked as quarter note = 150. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-6. The Harmonika part features a melodic line with trills and triplets. The E kontra part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Bas begeš part provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the Harmonika part.

• = 150

A

Harmonika

E kontra

Bas begeš

13

Three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music with eighth notes and sixteenth notes, some with accents. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing four measures of music with eighth notes and sixteenth notes, some with accents. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing four measures of music with quarter notes.

17

A<sub>1</sub>

Three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music with eighth notes and sixteenth notes, some with accents. A box labeled 'A<sub>1</sub>' is above the first measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it in the third measure. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing four measures of music with eighth notes and sixteenth notes, some with accents. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing four measures of music with quarter notes.

21

Three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music with eighth notes and sixteenth notes, some with accents. A slur covers the second and third measures. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing four measures of music with eighth notes and sixteenth notes, some with accents. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing four measures of music with quarter notes.

25 B<sub>1</sub>

Musical score for measures 25-28. It consists of three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The middle staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with rests. The bottom staff has a treble clef and contains a bass line of quarter notes. A box labeled 'B1' is placed above the first measure of the top staff.

29

Musical score for measures 29-32. It consists of three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The middle staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with rests. The bottom staff has a treble clef and contains a bass line of quarter notes. The top staff ends with a double bar line and a sharp sign, with "O.F." written above it. Ellipses are placed below the top and bottom staves at the end of the system.

Пример 13.

Велико коло, тамбурашки ансамбл

Извођач: Момци са Тамиша, Бока, 2003. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

8  $\bullet = 160$  uvod

prim

bas prim

celo

F F F F

kontra

bas

*sempre simile*

5 8

3 3



9<sup>8</sup> A

13<sup>8</sup>

17 <sup>8</sup> B

Musical score for measures 17-20. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Measure 17 is marked with a box containing the letter 'B'. Measure 18 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 19 has an '8va' marking above the staff. Measure 20 has a treble clef and a key signature of two flats. The bass line is a simple harmonic accompaniment.

21 <sup>8</sup>

Musical score for measures 21-24. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Measure 21 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 22 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 23 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 24 has a treble clef and a key signature of two flats. The bass line is a simple harmonic accompaniment.

25 <sup>8</sup> Bv

Musical score for measures 25-28. The score is in 8/8 time and features four staves. The first staff contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a boxed chord symbol 'Bv'. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The second and third staves contain more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with quarter notes.

29 <sup>8</sup>

Musical score for measures 29-32. The score is in 8/8 time and features four staves. The first staff contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a boxed chord symbol 'Bv'. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The second and third staves contain more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with quarter notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it in the third staff.

33 Bv<sub>1</sub>

Musical score for measures 33-36. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves (treble clefs) contain the melody, which is a sequence of eighth and quarter notes. The third staff (treble clef) contains a complex rhythmic accompaniment with sixteenth notes and a triplet of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a simple bass line with quarter notes. A box labeled 'Bv<sub>1</sub>' is placed above the first measure. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated at the beginning of each measure.

37

Musical score for measures 37-40. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves (treble clefs) contain the melody, which is a sequence of eighth and quarter notes. The third staff (treble clef) contains a complex rhythmic accompaniment with sixteenth notes and a triplet of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a simple bass line with quarter notes. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated at the beginning of each measure.

41 Bv<sub>2</sub>

3

45 O.F.

...

3

Пример 14.

Велико коло, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1980. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

♩ = cca 70

*sempre simile*

**A**

**B**

*accel.*

♩ = cca 80 **prelaz**

*accel.*

**C**

*accel.*

**B<sub>1</sub>**

*accel.*

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату  
у светлу узајамних утицаја

The musical score consists of six staves of music in a single system, all in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance instructions.

- Staff 1:** Starts with a box labeled "prelaz" above the first measure. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.
- Staff 2:** Includes the tempo marking "♩ = cca 120" and a box labeled "A<sub>1</sub>". It features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents.
- Staff 3:** Contains a box labeled "B<sub>2</sub>" and the instruction "accel." below the staff.
- Staff 4:** Includes a box labeled "prelaz" above the fifth measure and a Roman numeral "I" below it.
- Staff 5:** Includes the tempo marking "♩ = cca 140", a Roman numeral "II" above the staff, and the instruction "tr" (trill) below the staff.
- Staff 6:** Ends with the instruction "O.F." (Fine) above the staff.

Пример 15.

Велико коло, хармоника

Мокрин, 1988. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Димитрије Големовић и Оливера Васић

The musical score is written for a harmonica in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 113$  and a box labeled 'A'. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, often with accents, and includes a triplet of eighth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The second system begins at measure 5 and includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The third system starts at measure 9 and contains a box labeled 'B'. The fourth system begins at measure 13 and features a dynamic marking of  $\text{b}$  (piano) and a triplet of eighth notes. The fifth system starts at measure 17 and includes a box labeled 'prelaz' and a triplet of eighth notes. The score concludes with a final measure in the fifth system.



21

*sempre simile*

25

C

29

codetta

O.F.

Пример 16.

Велико коло, хармоника

Старчево, 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Димитрије Големовић

♩ = 120 uvod I II *accel.*

7 ♩ = 192 A *b*

13 A1 *b*

19 B *b* *simile*

25 *sempre simile* *b*

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату  
у светлу узајамних утицаја

31 B<sub>1</sub>

39 C

44 C

49 D

54

57 D<sub>1</sub>

62 prelaz I

67 II III

*sempre simile*

75 Av q

83 2 Bv

92 Bv1 codetta O.F.

*rit.*

Пример 17.

Велико чанадско коло, хармоника

Извођач: Ђурица Галетин, Чанад, 1993. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

60 **uvod**  $\text{♩} = 80$  **A**

*accel.*

**Av**

12 **prelaz** **b** **b**

17 **B**

23

Musical score for measures 23-29. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. The melody features a series of eighth notes with accents and slurs. The bass line consists of chords and eighth notes.

30

Av<sub>1</sub>

Musical score for measures 30-34. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line features chords and eighth notes.

35

• = 120  
prelaz

Musical score for measures 35-39. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. A tempo marking "• = 120" and a box labeled "prelaz" are present. The melody includes slurs and accents. The bass line features chords and eighth notes.

40

Musical score for measures 40-45. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. The melody features eighth notes with slurs and accents. The bass line features chords and eighth notes.

46

Bv

Musical score for measures 46-51. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. The melody features eighth notes with slurs and accents. The bass line features chords and eighth notes.

52 Av<sub>2</sub> ♩ = 140

*accel.*

57 prelaz

62 *decresc.*

68 codetta

Пример 18.

Велико коло, хармоника

Извођач: Дејан Галетин, Чанад, 1993. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

$\bullet = 160$

A

1

5

B

1

2

*sempre simile*

11

prelaz

codetta

O.F.

*accel.*



Пример 19.

Крашованско велико коло, хармоника

Извођач: Ђурица Галетин, Чанад, 1993. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

The musical score is written for a single system in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 120. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each with a first ending bracket and a second ending bracket. The first system (measures 1-6) is marked with a box 'A' and ends with a fermata. The second system (measures 7-11) is marked with a box 'Av' and ends with a fermata. The third system (measures 12-16) is marked with a box 'A1' and ends with a fermata. The fourth system (measures 17-21) is marked with a box 'Av1' and ends with a fermata. The fifth system (measures 22-26) is marked with a box 'A2' and ends with a fermata. The word 'simile' is written below the bass staff of each system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

28

2<sup>1</sup> Av<sub>2</sub>

1

2<sup>1</sup> O.F.

Пример 20.

Велико коло, хармоника

Извођач: Богољуб Ферков, Бока, 2003. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written for a two-staff instrument, likely an accordion, in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into four systems, each with a section label in a box: A, B, B1, and C. Section A (measures 1-7) begins with a 'uvod' (introduction) and includes an 'accel.' (accelerando) marking. Section B (measures 8-14) continues the piece with further 'accel.' markings and a tempo change to quarter note = 192. Section B1 (measures 15-21) is a first ending. Section C (measures 22-28) is the final section, also featuring 'accel.' markings. The bass line consists of chords and rhythmic patterns, while the treble line features melodic lines with various ornaments and articulations.

The image displays five systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The systems are numbered 36, 42, 49, 56, and 63. Various musical notations are used, including slurs, accents, and dynamic markings. Specific annotations are placed in boxes:  $B_2$  above measure 36,  $B_3$  above measure 42,  $B_4$  above measure 49,  $prelaz\ I$  above measure 56, and  $Av_1$  above measure 63. A tempo marking  $\bullet = 200$  is located above measure 63. A section marker  $II$  is placed above measure 63. The bass line is primarily composed of chords and single notes, while the treble line features more complex rhythmic patterns and melodic lines.

69

Musical score for measures 69-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff features eighth-note patterns with slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

75

B<sub>5</sub>

3

Musical score for measures 75-81. The system consists of two staves. Measure 75 is marked with a box containing 'B<sub>5</sub>'. Measure 78 has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous system.

82

B<sub>6</sub>

3

Musical score for measures 82-88. The system consists of two staves. Measure 82 is marked with a box containing 'B<sub>6</sub>'. Measure 85 has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous system.

89

prelaz I

Musical score for measures 89-95. The system consists of two staves. Measure 91 is marked with a box containing 'prelaz I'. The melody in the treble staff changes to a slower, more melodic line with slurs. The bass staff accompaniment continues with chords and eighth-note patterns.

96

II

Av<sub>1</sub>

Musical score for measures 96-102. The system consists of two staves. Measure 96 is marked with a box containing 'II'. Measure 98 is marked with a box containing 'Av<sub>1</sub>'. The melody in the treble staff features a series of eighth-note patterns with slurs. The bass staff accompaniment continues with chords and eighth-note patterns.

101

B<sub>7</sub>

Detailed description: This system contains measures 101 to 106. The music is in a minor key with a bass clef. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. A box labeled 'B<sub>7</sub>' is placed above the staff at the beginning of measure 104. There are also some wavy lines above the staff in measures 101 and 102.

107

3X prelaz I II

Detailed description: This system contains measures 107 to 113. The music continues in the same style. A box labeled '3X' is above the staff in measure 109, and a box labeled 'prelaz I II' is above the staff in measure 111. The melodic line in the right hand has some rests and is more rhythmic. The left hand continues with a similar accompaniment pattern.

114

Av<sub>2</sub>

Detailed description: This system contains measures 114 to 120. The key signature changes to major (one sharp). The right hand has a more flowing melodic line with some slurs. The left hand accompaniment remains consistent. A box labeled 'Av<sub>2</sub>' is above the staff in measure 115. There are also wavy lines above the staff in measures 117 and 119.

121

B<sub>8</sub>

Detailed description: This system contains measures 121 to 128. The key signature changes back to minor. The right hand has a more active melodic line with many sixteenth notes. The left hand accompaniment is also more rhythmic. A box labeled 'B<sub>8</sub>' is above the staff in measure 121. There are wavy lines above the staff in measures 123, 125, and 127.

129

C<sub>1</sub>

Detailed description: This system contains measures 129 to 135. The key signature changes to C major. The right hand has a melodic line with some slurs and rests. The left hand accompaniment is simpler, with fewer notes. A box labeled 'C<sub>1</sub>' is above the staff in measure 129.

136

B<sub>9</sub>

143

1 2

codetta

O.F.

Пример 21.

Велико коло, хармоника

Кикинда, 2002. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Кикинда

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. It consists of five systems of music. The first system starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 96$  and a section label 'uvod'. The second system begins at measure 9 and includes a section label 'A<sub>1</sub>' and an 'accel.' marking. The third system starts at measure 17 and features a tempo change to  $\text{♩} = 120$  and a section label 'prelaz' with a trill symbol. The fourth system begins at measure 25 and includes a section label 'B' and a triplet marking. The fifth system starts at measure 33 and ends with a section label 'O.F.' and a final chord marked with a sharp sign.



Пример 22.

Велико коло, хармоника

Киkinда, 2003/2005. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Киkinда

The musical score is written for an accordion in 2/4 time with a tempo of 120. It consists of four systems of two staves each (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes several section markers: 'A' at the beginning, 'B' at measure 6, 'prelaz' at measure 12, and 'C' at measure 18. The piece features intricate melodic lines in the treble clef and a steady accompaniment in the bass clef. Performance markings include accents, slurs, and an 'accel.' (accelerando) instruction starting at measure 18.

25 Av

31 Bv = 142

37 prelaz

44 Cv

51 Av O.F.

Пример 23.

Велико коло, хармоника

Башаид, 2003/2005. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Кикинда

The musical score is written for a two-staff instrument, likely an accordion, in a 2/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat).

- System 1:** Starts with a tempo marking of  $\bullet = 96$  and a box labeled 'A'. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- System 2:** Begins at measure 5 with a box labeled 'Av'. It includes a section marked 'B' starting at measure 10. The melody continues with similar rhythmic patterns.
- System 3:** Starts at measure 11 with a box labeled 'C'. This system includes the instruction 'accel.' and 'sempre simile'.
- System 4:** Begins at measure 17 with a box labeled 'prelaz' and a tempo marking of  $\bullet = 160$ . It features a more rapid melody with sixteenth notes and includes a flat symbol ( $\flat$ ) above the staff.
- System 5:** Starts at measure 23 with a flat symbol ( $\flat$ ) above the staff. It includes the instruction 'accel.' and ends with a double bar line and the marking 'O.F.' (Fine).

Пример 24.

Велико коло, хармоника

Мокрин, 2004. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It is divided into four systems of music, each with a specific section label in a box:

- System 1:** Starts with a tempo marking of  $\bullet = 120$  and a section label **A**. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.
- System 2:** Labeled **B**, it begins at measure 7. The right hand features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with accents and slurs. The left hand continues with chordal accompaniment.
- System 3:** Labeled **Av**, starting at measure 14. It includes the instruction *accel.* (accelerando). The right hand has a melodic line with accents and slurs, and a brief rest in measure 15. The left hand maintains the accompaniment.
- System 4:** Labeled **Bv**, starting at measure 21. It features a tempo marking of  $\bullet = 160$ . The right hand has a more active melody with triplets and slurs, while the left hand continues with the accompaniment.

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату  
у светлу узајамних утицаја

28  $\bullet = 192$  C

*accel.*

36 BVI

*sempre simile*

43 O.F.

...

Пример 25

Велико коло, виолина

Извођач: Михај Скитовић, Темешмоноштор, 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 457).

*Tempo giusto* ♩ = 144 - (acc. al fine) - 160

The musical score is written for violin in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The first staff begins with a circled 'A' above the first measure. The second staff starts with a measure number '5' above the first measure. The third staff starts with a circled 'Av' above the first measure. The fourth staff starts with a measure number '13' above the first measure, followed by an upward-pointing arrow above the first note. The piece concludes with a double bar line and the letters 'O.F.' above the final measure, which contains a whole note B-flat.

Пример 26

Велико коло, виолина

Извођач: Сава Грујић, Варјаш, 1953.

Нотни запис: Сава Илић (Илић 2006: 514-515).

• = 138

A

5 Av

9

15 B

19 C

23 D

27 Av

31

35 B<sub>1</sub>

39 C

43 prelaz

47 Dv

52 E

57 F

61 prelaz

65 Dv codetta



Пример 27

Велико коло, фрула

Чока, 2003. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Кикинда

The musical score is written in a single system with eight staves. It begins with a tempo marking of quarter note = 96 and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes several sections marked with letters in boxes: 'A' at the beginning, 'B' at measure 9, 'C' at measure 14, 'prelaz' at measure 22, 'Av' at measure 25, and 'Cv' at measure 30. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. There are also some trills and grace notes. The score concludes with a repeat sign and first/second endings at measure 30.

34

38 prelaz

42 D

46

50 C1

53

58 prelaz

62 Av

67 Cv1



Пример 28.

Гајдашко коло, хармоника

Избођач: Богољуб Ферков, Бока, 2003.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 120. It begins with a piano introduction labeled 'uvod' in a box. The piano part consists of a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The melodic line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It includes several sections: 'A' (measures 1-4), 'B' (measures 5-8), 'prelaz' (measures 9-12), and 'Av' (measures 13-16). The score concludes with the instruction 'sempre simile'.

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату  
у светлу узајамних утицаја

The musical score consists of six staves of music in G minor (one flat). The first staff is marked with a box containing 'Bv'. The second and third staves contain melodic lines with various ornaments (trills and grace notes). The fourth staff is marked 'prelaz' and features a sequence of eighth notes with rests. The fifth staff is marked 'Av<sub>1</sub>' and includes a triplet of eighth notes. The sixth staff is marked 'Bv<sub>1</sub>' and concludes with a double bar line, an 'O.F.' marking, and an ellipsis '...' below the staff.

Пример 29.

Гајдашко коло, хармоника

Извођач: Миленко Бранков, Избиште, 2003. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a piano accompaniment and a melodic line for the harmonica. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into several sections:

- uvod**: The introductory section, marked with a tempo of quarter note = 80. It features a piano accompaniment of quarter notes and a melodic line with eighth notes and some trills.
- accel.**: An acceleration marking placed above the melodic line.
- sempre simile**: A marking below the piano accompaniment indicating that the tempo should remain as it is.
- A**: A section marked with a tempo of quarter note = 96. It features a melodic line with eighth notes and trills.
- B**: A section marked with a tempo of quarter note = 96. It features a melodic line with eighth notes and trills.
- prelaz I**: A section marked with a tempo of quarter note = 96. It features a melodic line with eighth notes and trills.
- II tr**: A section marked with a tempo of quarter note = 96. It features a melodic line with eighth notes and trills.

Пл

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G4 with a trill ornament, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has quarter notes D5, C5, B4, and A4. The third measure has quarter notes G4, F4, E4, and D4. The fourth measure has quarter notes C4, B3, A3, and G3, ending with a comma. The bass staff has a bass clef and contains four measures of music. The first measure has a quarter note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The second measure has quarter notes C2, B1, and A1. The third measure has quarter notes G1, F1, and E1. The fourth measure has quarter notes D1, C1, and B0.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff has four measures: quarter notes G4 (trill), A4, B4, C5; quarter notes D5, C5, B4, A4; quarter notes G4, F4, E4, D4; and quarter notes C4, B3, A3, G3. The bass staff has four measures: quarter notes G2, F2, E2, D2; quarter notes C2, B1, A1; quarter notes G1, F1, E1; and quarter notes D1, C1, B0.

А

О.Ф.

...

The third system consists of two staves. The treble staff has four measures: quarter notes G4 (trill), A4, B4, C5; quarter notes D5, C5, B4, A4; quarter notes G4, F4, E4, D4; and quarter notes C4, B3, A3, G3. The bass staff has four measures: quarter notes G2, F2, E2, D2; quarter notes C2, B1, A1; quarter notes G1, F1, E1; and quarter notes D1, C1, B0. The system concludes with a double bar line, followed by a box containing the letter 'A' above the first measure of the treble staff, and the text 'O.F.' above the final measure of the treble staff. Ellipses '...' are placed below the treble staff in the fourth measure.

Пример 30.

Гајдашко коло, хармоника

Старчево, 1990. година

Нотни запис: Весна Бајић

Снимак: Димитрије Големовић

The musical score is written for a harmonica in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with an introduction labeled 'uvod' at a tempo of 120. The introduction consists of four measures in the bass clef, with a steady eighth-note accompaniment. The main piece starts at measure 130-150 and is divided into several sections:

- A:** The first section, marked 'A', consists of two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment.
- Av:** The second section, marked 'Av', continues the melodic and rhythmic patterns.
- AvI:** The third section, marked 'AvI', introduces a more complex melodic line with triplets and slurs.
- B:** The fourth section, marked 'B', features a melodic line with a prominent slur and accents.

The score concludes with a 'sempre simile' instruction, indicating that the tempo and style should remain consistent throughout the piece.



The musical score consists of ten staves of music, all in a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into several sections, each marked with a boxed label:

- prelaz I**: The first staff, starting with a treble clef and a B-flat key signature. It contains a sequence of eighth and quarter notes with various ornaments.
- II**: The second staff, continuing the melodic line.
- A**: The third staff, featuring a repeat sign and a double bar line, indicating a specific section.
- Av<sub>2</sub>**: The fourth staff, marked with a boxed label.
- B<sub>1</sub>**: The fifth staff, marked with a boxed label.
- Av<sub>3</sub>**: The sixth staff, marked with a boxed label.
- C**: The seventh staff, marked with a boxed label.
- Av<sub>4</sub>**: The eighth staff, marked with a boxed label.
- B**: The ninth staff, marked with a boxed label.

The music is characterized by its rhythmic complexity, with frequent use of ornaments (trills and grace notes) and slurs. The notation includes various note values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests.

*sempre simile*

Пример 31.

Мало коло, гајде

Саравола (Торонтал), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 464).

Tempo giusto ♩ = 168

uvod

6

10

14

18

22

26

A

B

C

The image displays a musical score for a Banat folk song, consisting of nine staves of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as treble clefs, stems, beams, and notes. It features several measures with triplets (indicated by a '3' above the notes) and sixteenth-note runs. Chord symbols are placed in boxes above the staff: Bv (B-flat major) at measure 30, D (D major) at measure 42, Dv (D minor) at measure 50, Bv1 (B-flat major) at measure 58, and Cv (C major) at measure 62. A '3x' marking is present above the final measure of the eighth staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the ninth staff.

66

70 O. F.

Пример 32.

Мало коло, самица

Извођач: Милан Марковић, Темешмоноштор (Темеш), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 454-456).

Tempo giusto ♩ = 184

uvod

A

3x

6

B

11

16 prelaz

21

C

26

31

D

Пример 33.

Мало коло, прим

Извођач: Тома Ђурић, Чанад, 1993. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату  
у светлу узајамних утицаја

26 B1

31 C

36

41 C1

46

51 prelaz I II

56

61 Av1

66

71 Av2

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in a treble clef. The score includes various annotations: 'B1' above the first staff, 'C' above the second staff, 'C1' above the fourth staff, 'prelaz' with 'I' and 'II' above the sixth staff, and 'Av1' and 'Av2' above the eighth and tenth staves respectively. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests or specific rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

76 B2

81

86 B3

91 codetta

96 O. F.



Пример 34.

Мало коло, тамбурашки ансамбл

Извођач: Vanat Tamburitza Orchestra, Чикаго, 1940/50 године.

Нотни запис: Здравко Ранисављевић

♩ = 160-176    uvod    A

prim

bas prim

kontra

celo

bas

7

11

Musical score for measures 11-14. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth notes, including a long slur over measures 12 and 13. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing chords and some melodic fragments. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a simple melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a simple harmonic line.

15

Musical score for measures 15-18. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth notes, including a long slur over measures 15 and 16. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing chords and some melodic fragments. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a simple melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a simple harmonic line.

19

Musical score for measures 19-21. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing chords and some moving lines. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line.

22

Musical score for measures 22-27. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing chords and some moving lines. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line.

28

B

Musical score for measures 28-33. The score is written for five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). A box labeled 'B' is placed above the first staff at measure 29. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a fifth-finger fingering ('5') in measures 31 and 32. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing rests and eighth notes. The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes. Dashed circles highlight specific melodic phrases in the first and second staves.

34

Musical score for measures 34-39. The score is written for five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with eighth notes and a dashed circle around a phrase in measure 35. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing rests and eighth notes. The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes.

39

Musical score for measures 39-44. The score is written for five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the piece. A box containing the letter 'C' is located above the first staff at measure 45.

45

C

Musical score for measures 45-50. The score is written for five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the piece. A box containing the letter 'C' is located above the first staff at measure 45.

52

Musical score for measures 52-58. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and ties across measures, particularly in the upper staves. The bottom two staves provide a steady bass line with mostly quarter and eighth notes.

59

prelaz

A1

Musical score for measures 59-64. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and ties across measures, particularly in the upper staves. The bottom two staves provide a steady bass line with mostly quarter and eighth notes. A box labeled "prelaz" is placed above the third measure of the top staff, and a box labeled "A1" is placed above the sixth measure of the top staff.

67

Musical score for measures 67-70. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with triplets and various rhythmic values. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat, providing harmonic support. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, providing a bass line. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a simple bass line of quarter notes.

71

Musical score for measures 71-73. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with triplets and various rhythmic values. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat, providing harmonic support. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, providing a bass line. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a simple bass line of quarter notes.

74

Musical score for measures 74-77. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 75. The second staff is a treble clef with a harmonic accompaniment. The third staff is a treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a harmonic accompaniment. The fifth staff is a bass clef with a simple bass line.

78

Musical score for measures 78-83. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 78 and a dotted quarter note in measure 80. The second staff is a treble clef with a harmonic accompaniment. The third staff is a treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a harmonic accompaniment. The fifth staff is a bass clef with a simple bass line.



84 B1

90

96

Musical score for measures 96-100. The score is written for five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 96 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 98. A dashed line above a note in measure 97 indicates a breath mark or a specific articulation. The bottom two staves provide a steady bass line with quarter and eighth notes.

101

Musical score for measures 101-105. The score is written for five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 101 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. A box containing the letter 'D' is placed above the first staff in measure 101. The music continues with a complex rhythmic pattern. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 102. The bottom two staves provide a steady bass line with quarter and eighth notes.

108

115

codetta

121

*arp.* *rall.*

*rall.*

*Gliss.*

Пример 35.

Мало коло, хармоника

Извођач: Дејан Галетин, Чанад, 1993. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

8 8

uvod I II

stacc. accel.

7 8 8

1 2 A

stacc.  $\text{♩} = 192$

13 8 8

stacc. sempre simile B accel.

ten.

19 8 8

1 2 C

25 8 8

D 1  $\text{♩} = 240$

31 <sup>2</sup> 4x E stacc.

37 F

43

49

55 codetta O. F.

Пример 36.

Мало коло, хармоника

Башаид, 2003/2005.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Кикинда

The musical score is written for piano and accordion. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as c.c. 120. The score is divided into sections: 'uvod I' (measures 1-6), 'II' (measures 7-12), 'A' (measures 13-18), and 'B' (measures 19-24). The piano part features a steady bass line with chords, while the accordion part plays a melodic line with grace notes. The 'accel.' marking appears in the second system. The score ends with a double bar line at measure 24.

31 Bv

37

43 C

49 Bv1

55 prelaz



61 Av

67 Bv2 1 2 codetta

Пример 37.

Мало коло, хармоника

Извођач: Риста Мишков. Башаид, 2003.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Кикинда

The musical score is written for a two-staff instrument, likely an accordion. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$ . The first system includes a box labeled "uvod" and a section marker "A". The second system includes the instruction "sempre simile". The third system starts at measure 13 with a tempo change to  $\text{♩} = 137$  and a section marker "B". The fourth system starts at measure 19 with a section marker "Bv". The fifth system starts at measure 25 with a section marker "C". The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final measure.

31

Musical score for measures 31-36. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the treble with various ornaments and a bass line with block chords and moving bass notes.

37

prelaz

A

*sempre simile*

Musical score for measures 37-42. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 37 is marked with a repeat sign. Measure 38 is marked 'prelaz' and measure 39 is marked 'A'. The music continues with melodic and harmonic development. The instruction 'sempre simile' is written at the end of the system.

43

Musical score for measures 43-48. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. The music continues with melodic and harmonic development.

49

D

Musical score for measures 49-54. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 49 is marked with a box containing the letter 'D'. The music continues with melodic and harmonic development.

55

Musical score for measures 55-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. The music concludes with a final melodic phrase and a bass line ending on a chord.

Пример 38.

Мало коло, хармоника

Мокрин, 2004.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Кикинда

♩ = 192

A

7 B

13 prelaz

19 C

25 D

31

Dv

37

codetta

O. F.

Пример 39.

Мало коло, хармоника

Киkinда, 2003/2005..

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Киkinда

The musical score is written for piano and features a melody with various ornaments and sections. The tempo is marked as  $\text{♩} = 160$ . The score is divided into four systems, each with a section label in a box: 'uvod', 'A', 'B', and 'C'. The first system (measures 1-6) includes a 'uvod' section and a section labeled 'A'. The second system (measures 7-12) continues the melody. The third system (measures 13-18) includes a section labeled 'B'. The fourth system (measures 19-24) includes a section labeled 'C'. The piano accompaniment consists of a steady bass line with chords and arpeggiated figures. The melody is primarily eighth and sixteenth notes, often with grace notes and trills. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

25

1 2 Av

31

37

codetta

Пример 40.

Мало коло, хармоника

Киkinда, 2003/2005..

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Киkinда

The musical score is written for piano and features a 2/4 time signature. It is divided into four systems of music. The first system, labeled 'uvod', starts at measure 1 with a tempo of 152. The second system, labeled 'A', starts at measure 7 with a tempo of 160 and includes a 'prelaz' section. The third system, labeled 'B', starts at measure 13 and includes an 'accel.' marking. The fourth system, labeled 'C', starts at measure 19 with a tempo of 240 and includes first and second endings. The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings.



25

1 2 D

31

3 coda

37

1 2 Bv

43

codetta O. F.

Пример 41

Мало коло, виолина

Извођач: Михај Скитовић, Темешмоноштор (Темеш), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 453-454).

*Tempo giusto* ♩ = 186-202

The musical score is written on a single staff in treble clef, 2/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 186-202 beats per minute. The score consists of eight lines of music, each starting with a measure number. Section markers are placed in boxes above the staff: 'A' at measure 3, 'B' at measure 10, 'C' at measure 15, 'Bv' at measure 31, and 'Bv1' at measure 36. There are two 'prelaz' (trill) sections: 'prelaz I' at measure 16 and 'prelaz II' at measure 26. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The piece concludes with a repeat sign at the end of the eighth line.

41 prelaz III

46 Av

51

56 Bv2

61

66 prelaz O. F.

...

The musical score consists of six staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first staff (measures 41-45) features a melodic line with two first and second endings, followed by a section labeled 'prelaz III'. The second staff (measures 46-50) continues the melody with a section labeled 'Av' and includes fingering numbers '5' under several notes. The third staff (measures 51-55) shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and includes fingering numbers '5'. The fourth staff (measures 56-60) includes a section labeled 'Bv2' and a triplet of eighth notes. The fifth staff (measures 61-65) continues the melodic development with fingering numbers '5' and '3'. The sixth staff (measures 66-70) is labeled 'prelaz' and 'O. F.' (Ostinato Finito), showing a simple melodic phrase that ends with a double bar line and an ellipsis '...' below it.

Пример 42.

Мало коло, виолина

Извођач: Сава Грујић, Варјаш, 1953.

Нотни запис: Сава Илић (Илић 2006: 516-518).

**Vivace** (♩ = 120) A

6 B

11

16 C

21 Av

26

31 D

36 E

41

46 C

51

56 Av1

61 prelaz

66 C1

71 Av2

76 Bv

81

86 O. F.

Detailed description: The image shows a musical score for a traditional Serbian game from Banat. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (^^). There are also several boxed annotations: 'E' at measure 36, 'C' at measure 46, 'Av1' at measure 56, 'prelaz' at measure 61, 'C1' at measure 66, 'Av2' at measure 71, 'Bv' at measure 76, and 'O. F.' at measure 86. The score ends with a double bar line and a final note.

Пример 43

Мало коло, мешовити ансамбл (виолина, гитара, хармоника)

Велико Средиште, 2003. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

♩ = с.с. 136    uvod I

violina

gitarara F F F F F F E F F F F E

harmonika I

6 II

11 III

15 A

15 F F E C C F F C C

19 O.F.

19 F F C C F F C C

Пример 44

Мало коло, није назначен инструмент

Поморишје (Фелфелди 2003:123)

♩ = c.c. 152-160

The musical score is written in a single system on a grand staff (treble clef). It begins with a tempo marking of c.c. 152-160. The score is divided into several sections, each marked with a box containing a letter or Roman numeral. Section I (measures 1-6) consists of a series of chords. Section II (measures 7-12) is a melodic line with a 4x repeat sign. Section III (measures 13-18) continues the melodic line. Section A (measures 19-24) is a melodic line with a repeat sign. Section Av (measures 25-30) is a melodic line with a repeat sign. Section B (measures 31-36) is a melodic line with a repeat sign. Section C (measures 37-42) is a melodic line with a repeat sign and first/second endings. Section D (measures 43-48) is a melodic line with a repeat sign. Section E (measures 49-54) is a melodic line with a repeat sign.





Пример 45.

Банатско коло, инструмент није назначен  
„Из Баната“, (Кућаћ 1880: 379-380).

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 120. It consists of eight staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes several sections and markings:

- Staff 1: Measure 1, marked "uvod".
- Staff 2: Measure 7, featuring a triplet of eighth notes.
- Staff 3: Measure 13, marked "prelaz I".
- Staff 4: Measure 19, marked "A".
- Staff 5: Measure 25, marked "prelaz II".
- Staff 6: Measure 31, marked "Av".
- Staff 7: Measure 37, marked "Avv".
- Staff 8: Measure 43, ending with a fermata.

Пример 46.

Банатско коло, гајде

Саравола (Торонтал), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 466-467).

*Tempo giusto* ♩ = 155-с.с.168

13 19 25 31 36

A B C D Dv Cv Dv1 Cv1

3x 3x

The musical score is written in a single system with seven staves, each beginning with a measure number. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets and quintuplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include accents and slurs. Specific performance instructions are enclosed in boxes: 'Cvv' at measure 48, 'E' at measure 60, and 'F' at measure 66. A '3x' marking indicates a triple repeat of a section starting at measure 66. The piece concludes at measure 76 with a final note and an 'O. F.' (Fine) marking, followed by an ellipsis. The score is a single melodic line with a bass line consisting of sustained chords.

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату  
у светлу узајамних утицаја

Пример 47.

Банатско коло, тамбурашки ансамбл

Павлиш, крај 1980-их

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: РТВ Београд

The musical score is arranged in four systems, each with four staves. The instruments are labeled as follows: **prim** (top staff), **bas prim** (second staff), **celo** (third staff), and **bas** (bottom staff). The tempo is marked as  $\text{♩} = 160$ . The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations: *non legato* in the prim part, *tr* (trills) in the prim and bas parts, and *AI* (Allegretto) in the prim part. Chord symbols **F** and **B** are placed above the celo and bas parts. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 6 and the second system starting at measure 7. A box labeled 'A' is placed above the first measure, and a box labeled 'AI' is placed above the fourth measure of the second system.

13

tr

B B F F B B F F B B F F

13

19

B

B B B B B B F F B B B B

19

The image displays two systems of musical notation for a traditional Serbian game and music from Banat. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The first system starts at measure 25 and includes a box labeled 'B1' above the top staff. The second system starts at measure 31 and includes a box labeled 'Av' above the top staff. Chord diagrams are provided below the bass staff of each system, with letters 'F' and 'B' indicating the chords. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

25

B1

8

F F F F B B B B B B B

25

31

Av

8

B B B B F F F F F F F

31

37

8

F F C C F F C C F F C C

37

43

Av1

8

F F C C C F C C F F C C

43



The image displays two systems of musical notation for a traditional Serbian game and music from Banat. Each system consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a guitar accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 8/8.

**System 1 (Measures 49-54):**

- Measure 49:** Labeled with a box containing "Av2". The vocal line begins with a trill (tr) on the first note.
- Chords:** F, F, F, F, F, F, F, C, C, F, F, C, C.

**System 2 (Measures 55-60):**

- Measure 55:** Labeled with a box containing "Av3".
- Chords:** F, F, C, C, F, F, C, C, F, F, C, C.

61

F F F F F F C C B B B B

67

B B B F F F F F C C

The image shows a musical score for guitar and bass. It consists of five staves. The top three staves are for guitar, and the bottom two are for bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 73. The guitar part has a double bar line at the end of the first measure, with a '2' above it. The bass part has a double bar line at the end of the first measure, with a '2' above it. The second system starts at measure 74. The guitar part has a double bar line at the end of the first measure, with a '2' above it. The bass part has a double bar line at the end of the first measure, with a '2' above it. The word 'codetta' is written in a box above the second measure of the second system. The score ends with a double bar line at the end of the second system.

Пример 48.

Банатско коло, тамбурашки ансамбл „Жисел“

Омољица, 1994. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

$\text{♩} = 120$  uvod  $\text{♩} = 160$  A

7 A1

13 B Bv

19 A2

*sempre simile*

25 A3 A1

31 C

37 A3

43 A1

49 prelaz A1v

55

59 codetta *rubato* O. F.

The musical score consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into five measures. The first measure (59) contains a quarter rest in the treble and a whole rest in the bass. The second measure (60) contains a half note chord in both staves (F4, Bb4 in treble; F3, Bb3 in bass). The third measure (61) contains a quarter note chord in both staves (F4, Bb4 in treble; F3, Bb3 in bass). The fourth measure (62) contains a quarter note chord in both staves (F4, Bb4 in treble; F3, Bb3 in bass). The fifth measure (63) contains a half note chord in both staves (F4, Bb4 in treble; F3, Bb3 in bass). The section concludes with a double bar line.

Пример 49.

Банатско коло, хармоника

Извођач: Балгоје Куручки

Перлез, 2001. година

Нотни запис: Весна Ивков (Ivkov 2006: 249-250).

Снимак: Весна Ивков

♩ = 147

uvod

5

9 A

13

17 B

The image displays a piano score for a Banat folk melody, spanning measures 21 to 40. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The melody in the treble staff is characterized by eighth and sixteenth notes, often with grace notes and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 21, 25, 29, 33, and 37 are indicated at the start of their respective systems. Chord symbols 'C' and 'C1' are placed above the treble staff in measures 25 and 33 respectively. A fermata is present over the final note of measure 40. The piece concludes with a double bar line.



Пример 50.

Банатско коло, хармоника

Црепаја, 2005. година

Нотни запис: Селена Ракочевих

Снимак: Селена Ракочевих

The musical score is written for a two-staff instrument, likely an accordion, in a 2/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked as quarter note = 96. The score is divided into several systems:

- System 1:** Measures 1-4. Measure 1 is marked "uvod I". Measure 3 includes the dynamic marking "accel.".
- System 2:** Measures 5-8.
- System 3:** Measures 9-12. Measure 9 is marked "II".
- System 4:** Measures 13-16. Measure 13 is marked "A" and the tempo changes to quarter note = 120.
- System 5:** Measures 17-20.

The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both the treble and bass staves. There are also dynamic markings like "accel." and "ff" (fortissimo) in the final system.

21 B

*non legato*

25

29 C

33

1 2 O.F.

Пример 51.

Банатско коло, хармоника

Извођач: Зоран Марков Гугуљ, Самош, 2007. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

♩ = 120      uvod I

5

9 II

13 III

17 A

21

Musical score for measures 21-24. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, some with grace notes. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 24 ends with a double bar line and repeat dots.

25

B

Musical score for measures 25-28. A box labeled 'B' is placed above the first measure. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment remains consistent. Measure 28 ends with a double bar line and repeat dots.

29

accel.

Musical score for measures 29-32. The melody features eighth notes with grace notes. The bass clef accompaniment includes a section marked 'accel.' (accelerando) starting at measure 29. Measure 32 ends with a double bar line and repeat dots.

33

A

Musical score for measures 33-36. A box labeled 'A' is placed above the first measure. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment continues with eighth notes. Measure 36 ends with a double bar line and repeat dots.

37

Musical score for measures 37-40. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment remains consistent. Measure 40 ends with a double bar line and repeat dots.

41 prelaz

*accel.*

45 codetta O. F.

The musical score consists of two systems of piano music. The first system, starting at measure 41, is marked 'prelaz' and 'accel.'. It features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of chords and single notes. The second system, starting at measure 45, is marked 'codetta' and 'O. F.'. It continues the melodic and harmonic patterns, ending with a final chord in the treble clef and a whole note in the bass clef.

Пример 52.

Банатско коло, хармоника

Извођач: Зоран Марков Гугуљ, Самош, 2007. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

♩ = 120 uvod I

7 ♩ = 150 II III

13

*tenuto*

19 A

25 Av

31

B

37

43

49

55

61 III

Musical score for measures 61-66. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 61 starts with a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The bass line consists of chords. A Roman numeral 'III' is placed above the staff at the beginning of measure 63.

67 B

Musical score for measures 67-70. Measure 67 is marked with a boxed letter 'B'. The treble clef contains chords and the bass clef contains chords. The piece continues in 3/4 time with one flat.

71 O. F.

Musical score for measures 71-74. Measure 71 is marked with the number '71'. The piece concludes with a double bar line and a fermata on a whole note in the treble clef, labeled 'O. F.' (Fine).



Пример 53.

Банатско коло, хармоника

Извођач: Здравко Ранисављевић, Ботош, 2007. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

♩ = 160

uvod

1 2

A

7

3

13

1 2

B

19

prelaz 1 2

25

31 II C

37 prelaz I

43 II

49 C1

53 1 2 codetta O. F.

Пример 54.

Банаћанско коло, вокална интерпретација

Ковин, 1998. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

$\text{♩} = 120$  А

Ба - на - њан - ско ко - ло, ко те не би во' ло,

5

о - кре - ће се ла — ко, е - во виш о - ва - ко.

9 В

На Ма - ри - ни - се - фе ри ни, —

13

а у Ђо - ке — слат - не то - ке.

17 А

Ко - ло во - ди Ва - са, а - ла се та - ла - са,

21

А - па по - ред Де - се, све се ко - ло тре - се!

О. Ф.

Пример 55.

Мало банатско коло, гајде

Извођач: Ђока Сивчев, Кикинда

Нотни запис: Данка Лаић-Михајловић (Лаић-Михајловић 2000: пример 38).

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked as quarter note = 160. The score includes several performance markings: 'uvod' (introduction) at the beginning, 'A' at measure 4, 'sempre simile' at measure 10, and 'A1' at measure 14. The tempo changes to quarter note = 168 at measure 14. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line is primarily composed of quarter notes. The score ends at measure 18.

22 prelaz

26

30 A2

33

37

41

B

45

49

B1

53

O. F.

Пример 56.

Мало банатско коло, гајде

Извођач: Мирко Француски, Мокрин

Нотни запис: Данка Лаић-Михајловић (Лаић-Михајловић 2000: пример 37).

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is labeled 'uvod I' and has a tempo marking of quarter note = 108. The second system starts at measure 6 and features trills in the right hand. The third system starts at measure 10 and has a tempo marking of quarter note = 137, labeled 'II'. The fourth system starts at measure 14 and has a tempo marking of quarter note = 178, labeled 'A', and includes a trill in the right hand. The fifth system starts at measure 18 and also includes a trill in the right hand. The bass line is consistently simple, often using half notes or quarter notes with a steady pulse.

22 A1

26

30 prelaz

34

38 A2



42

Musical score for measures 42-45. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. Measure 42 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 43 and a downward bow stroke in measure 44. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. Measures 44 and 45 are marked with a double bar line.

46

Musical score for measures 46-49. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. Measure 46 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 47 and an upward bow stroke in measure 48. A box labeled 'A3' is placed above the treble staff in measure 48. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. Measures 49 and 50 are marked with a double bar line.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. Measure 50 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 51 and an upward bow stroke in measure 52. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. Measures 53 and 54 are marked with a double bar line.

54

Musical score for measures 54-57. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. Measure 54 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 55 and a trill in measure 56. A box labeled 'B' is placed above the treble staff in measure 55. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. Measures 57 and 58 are marked with a double bar line.

58

Musical score for measures 58-61. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. Measure 58 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 59 and a trill in measure 60. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. Measures 61 and 62 are marked with a double bar line.

62

B1

tr tr

66

70

O. F.

...

Пример 57.

Мало банатско коло, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Бадија, 1980.

Нотни запис: Селена Ракочевић

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of staves. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 160 and a dynamic marking of *Av*. The second system includes a measure rest of 6 measures and a dynamic marking of *B*. The third system includes a measure rest of 11 measures and a triplet of eighth notes. The fourth system includes a measure rest of 16 measures, a first ending bracket labeled "prelaz I", and a dynamic marking of *Av*. The fifth system includes a measure rest of 21 measures, a second ending bracket labeled "II", and a dynamic marking of *O. F.*. The score features various musical notations including accents, trills, and articulation marks.

Пример 58.

Мало банатско коло, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1991.

Нотни запис: Селена Ракочевић

The musical score is written for piano accompaniment in 2/4 time, featuring treble and bass staves. It includes the following elements:

- Measures 1-5:** Tempo marking  $\text{♩} = 137$ . Section marker **A** is located above the first measure.
- Measures 6-10:** Section marker **A1** is located above the eighth measure. The instruction *accel.* is written below the eighth measure.
- Measures 11-15:** Continuation of the piece.
- Measures 16-20:** Tempo marking  $\text{♩} = 160$ . Section marker **B** is located above the sixteenth measure.

21

Musical score for measures 21-24. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 21 features a melodic line in the right hand with a slur and a fermata, and a bass line with chords. Measure 22 has a melodic line with a fermata and a bass line with chords. Measure 23 has a melodic line with a slur and a bass line with a flat sign and chords. Measure 24 has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with chords. The notation includes a fermata over the final note of the melody in measure 24 and a double bar line with repeat dots.

O. F.

25

prelaz

Musical score for measures 25-27. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. Measure 25 has a melodic line with chords and a bass line with a single note. Measure 26 has a melodic line with a rest and a bass line with a single note. Measure 27 has a melodic line with chords and a bass line with a single note. The notation includes a box labeled "prelaz" above measure 25 and a double bar line with repeat dots.

28

Musical score for measures 28-30. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. Measure 28 has a melodic line with chords and a bass line with a single note. Measure 29 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 30 has a melodic line with a whole note and a bass line with a whole note. The notation includes a fermata over the final note of the melody in measure 30, an ellipsis (...) in the bass line of measure 29, and a double bar line with repeat dots.

O.F.

Пример 59.

Мало банатско коло, хармоника

Извођач: Риста Мишков, Башаид, 2002. година

Нотни запис: Весна Ивков (Ivков 2006: 269--271).

Снимак: Весна Ивков

♩ = 84    uvod I

6    II

11    A

16

21    ♩ = 84    B

26 Bv

31

36 *tr* C *b* 3

41 C1

46 3

51 O. F.

The musical score is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 26, 31, 36, 41, 46, and 51 are indicated at the beginning of their respective systems. Chord symbols Bv, C, and C1 are placed above the treble staff in measures 26, 36, and 41 respectively. Performance markings include trills (tr), accents (^), and triplets (3). The piece concludes with a double bar line and the initials 'O. F.' in the final measure.

Пример 60.

Мало банатско коло, хармоника

Киkinда 2003/2005. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Киkinда

♩ = 160 uvod I

6 ♩ = 240 II

*accel.*

11 1 2 III

16 A

21



26

B

31

C

36

41

1 2

D

46

O. F.

...

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 26, 31, 36, 41, and 46 are indicated at the beginning of their respective systems. Chord symbols B, C, and D are placed above the treble staff in measures 27, 32, and 42 respectively. Measure 41 contains first and second endings. The piece concludes with an 'O. F.' (Fine) marking in measure 46, followed by an ellipsis and a final double bar line.

Пример 61.

Мало банатско коло, хармоника

Извођач: Миленко Бранков, Избиште, 2003.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of piano accompaniment and melodic lines.

- System 1:** Tempo marking  $\text{♩} = 120$ . The section is labeled "uvod" and contains measures 1-5. It features a piano accompaniment of chords and a melodic line that begins in measure 5.
- System 2:** Measures 6-10. The piano accompaniment continues with chords, and the melodic line consists of eighth-note patterns. There are first and second endings indicated by "1" and "2" above the staff.
- System 3:** Tempo marking  $\text{♩} = \text{c.c. } 135$ . The section is labeled "A" and contains measures 11-15. It features a piano accompaniment of chords and a melodic line with trills. A section labeled "B" begins in measure 15.
- System 4:** Measures 16-20. The piano accompaniment continues with chords, and the melodic line features eighth-note patterns and a trill in measure 18.

21

C

26

31

D

codetta

36

O. F.

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of staves. The first system (measures 21-25) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of chords. A box labeled 'C' is placed above the treble staff at measure 23. The second system (measures 26-30) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 31-35) begins with a box labeled 'D' above the treble staff at measure 31. The fourth system (measures 36-39) includes a section labeled 'codetta' above the treble staff at measure 37, followed by a section labeled 'O. F.' above the treble staff at measure 39. The score concludes with a double bar line at the end of measure 39.

Пример 62.

Мало банатско коло, мешовити ансамбл

Сакуле, 1996.. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-4) is marked with a tempo of ♩ = c.c. 106 and includes a box labeled 'uvod'. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and a string part with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) is marked with a box labeled 'A' and 'accel.'. The piano part has a more active melodic line, and the string part continues with a similar rhythmic pattern. The third system (measures 9-12) is marked with a box labeled 'B' and a tempo of ♩ = 120. The piano part has a complex melodic line with many slurs and accents, and the string part has a rhythmic pattern with some rests. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

The image displays a musical score for guitar and piano, organized into three systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a guitar-specific staff below it.

- System 1 (Measures 13-16):** The piano part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The guitar part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with chord letters 'C' indicating the fretting.
- System 2 (Measures 17-20):** Measure 17 is marked with a box labeled 'prelaz'. The piano part has a long, sweeping melodic line. The guitar part continues with eighth-note patterns, with chord letters 'F' and 'C'.
- System 3 (Measures 21-24):** Measure 21 is marked with a box labeled 'C'. The piano part features a melodic line with slurs. The guitar part continues with eighth-note patterns, with chord letters 'B'.

Measure numbers 13, 17, and 21 are clearly marked at the beginning of their respective systems. A '4x' marking appears at the end of the second system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a musical score for an autochthonous Banat folk song. It is organized into two systems, each containing a piano accompaniment and a guitar tablature.

**System 1 (Measures 29-32):**

- Piano:** The right hand features a melodic line with a slur over measures 30-31. The left hand provides a simple bass line. A box labeled 'D' is placed above the first measure.
- Guitar:** The tablature shows chords B, B, F, F, F, F, C, C.

**System 2 (Measures 33-36):**

- Piano:** The right hand has a melodic line with two first endings (labeled '1' and '2') and a final cadence. The left hand continues the bass line. The text 'O. F.' is written above the final measure.
- Guitar:** The tablature shows chords F, F, F, F, C, C, C, C.

Пример 63.

Мало коло, вокална интерпретација и хармоника

Српски Итебеј, 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Димитрије Големовић

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) is marked with a tempo of  $\text{♩} = 120$  and a box labeled "uvod". The piano accompaniment in the first system features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system (measures 6-10) is marked with a box labeled "II" and "accel.". The piano accompaniment continues with a similar bass line, while the right hand plays a more active eighth-note melody. The third system (measures 11-15) is marked with a tempo of  $\text{♩} = 160$  and a box labeled "A". The vocal line enters in measure 11 with the lyrics "А - ла иг-рам,". The piano accompaniment continues with a similar bass line, and the right hand plays a melody with some grace notes and a final flourish in measure 15.

16  
к'о Ма-ћар, за - пли - ћем к'о Шва - ба!

21  
Av  
О - ве две до ме - не, о - бад - ве су

26  
љуб - ље - не, а та тре - ћа ни - је, и о - на се сми - је!



30 prelaz

34 Av1

А - ла ми се

38

под - ри - гу - је - су - па и раш - пар - гла, а што ла-жеш је - бот' о - тац,

43 ма - ма - љу га 'лад - на!

48 1 2 Av3

53 За - иг - рај те ци - пе - ли - це, ло - ла ми је ку - пи - о,

The image shows a musical score for a folk song. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 43-47) features a vocal line with lyrics 'ма - ма - љу га 'лад - на!' and a piano accompaniment with chords and a melodic line. A box labeled 'Av2' is above the vocal line. The second system (measures 48-52) includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2', with a box labeled 'Av3' above the vocal line. The third system (measures 53-57) has a vocal line with lyrics 'За - иг - рај те ци - пе - ли - це, ло - ла ми је ку - пи - о,' and a piano accompaniment. A downward arrow points to the first measure of the vocal line in this system.

58  
8 још ме ни је љу - би - о, још - јед - не - ће ку - пи - ти,

58

62 О. F.  
8 ал' ме не - ће љу - би ти!

62 ...

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 58. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are 'још ме ни је љу - би - о, још - јед - не - ће ку - пи - ти,'. There are 'x' marks above some notes in the vocal line. A downward-pointing arrow is above the note 'о'. The piano accompaniment is in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a steady bass line with chords. The second system starts at measure 62. The vocal line continues with the lyrics 'ал' ме не - ће љу - би ти!'. The piano accompaniment continues with similar chords and ends with an ellipsis '...' in the right hand. The initials 'О. F.' are written above the vocal line at the end of the system.

Пример 64.

Мало коло, вокална интерпретација и хармоника

Киkinда, 2003/2005. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: АКУД „Гусле“, Киkinда

♩ = 120 А

Ви-ди, ви-ди гос-по - ди - не, шта му но - ге

ра - де, чак-ши - ре му по - де - ра - не, па му ја - ја ла - де,

и - ју! А гле си - се ка - ко ви - се,

♩ = 120 Av

16  $\text{♩} = 120$  Av1

а гле мо - је ка - ко сто - је! А - ла ми се

21 Av2

тре - се о - во ма - ло ке - се, Бо - ље ми, —

25 О. Ф.

не - го ви, — ви сте ма - ло ша ша - ви!

Пример 65.

Коло води Васа, хармоника

Извођач: Богољуб Ферков, Бока, 2003.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The image shows a musical score for an accordion piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a tempo of  $\text{♩} = 96$  and a box labeled 'A'. The second system is marked with a box labeled 'B' and a measure number '5'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The piece concludes with the initials 'O. F.' and a double bar line.

Пример 66.

Паорско коло, није назначен инструмент

Вршац

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 358).

Musical score for Example 66, 'Paorsko kolo'. The score is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 160. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'uvod' and contains a whole note chord. The second staff is labeled 'A' and contains a melodic line starting with a repeat sign. The third staff continues the melodic line. The fourth staff is labeled 'prelaz' and 'codetta' and contains a melodic line ending with a repeat sign and a fermata.

Пример 67.

Паорско коло, није назначен инструмент

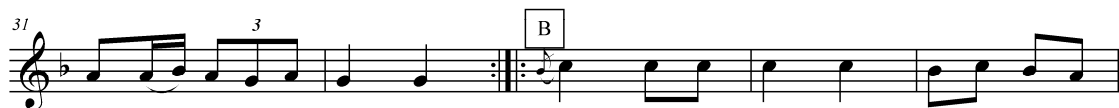
„цео Банат“

Нотни запис: Маринко Попов (Попов 2005: 24).

Musical score for Example 67, 'Paorsko kolo'. The score is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 160. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'A' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'B' and contains a melodic line with a triplet. The third staff continues the melodic line with a triplet. The fourth staff is labeled 'Bv' and contains a melodic line with triplets.

21 

26 

31 

36 

41 

44 



Пример 68.

Паорско коло, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1990.

Нотни запис: Селена Ракочевић

♩ = c.c. 174

A

6

B

11

16

21

Bv

26

Musical notation for measures 26-30. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measures 26-30 show a melodic line in the treble with various ornaments and a simple bass line.

31

Musical notation for measures 31-35. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measures 31-35 show a melodic line in the treble with various ornaments and a simple bass line.

36

Musical notation for measures 36-40. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measures 36-40 show a melodic line in the treble with various ornaments and a simple bass line.

41

Av

Musical notation for measures 41-45. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 41 has a box labeled "Av". Measures 41-45 show a melodic line in the treble with various ornaments and a simple bass line.

46

Musical notation for measures 46-50. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measures 46-50 show a melodic line in the treble with various ornaments and a simple bass line.

51

Musical score for measures 51-55. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some triplets. The left hand provides a simple bass line of quarter notes.

56

Musical score for measures 56-60. Measure 57 contains a boxed annotation "B1" above the staff. The right hand continues with eighth-note patterns and triplets. The left hand remains a simple bass line.

61

Musical score for measures 61-65. The right hand features eighth-note patterns and triplets. The left hand continues with a simple bass line.

66

Musical score for measures 66-70. The right hand continues with eighth-note patterns and triplets. The left hand continues with a simple bass line.

71

Musical score for measures 71-75. Measure 72 contains a boxed annotation "Bv1" above the staff. The right hand continues with eighth-note patterns and triplets. The left hand continues with a simple bass line.

76

Musical notation for measures 76-80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with various ornaments, including a double-flute-like ornament (two crossed lines) and a trill-like ornament (two wavy lines). The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes.

81

Musical notation for measures 81-85. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes and ornaments, including double-flute-like ornaments. The bass staff continues with quarter notes.

86

Musical notation for measures 86-88. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff includes a double-flute-like ornament. The bass staff continues with quarter notes. The system concludes with a double bar line, followed by a treble clef staff containing a whole note chord with a sharp sign (F#) and the text "O. F." above it. Three dots are placed below the treble staff in the final measure.

Пример 69.

Ретко коло, хармоника

Врачев Гај, 2002. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

♩ = 130    A

6    B

11

16    prelaz

21    Av

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with various ornaments (trills and mordents). The bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef includes eighth notes and a quarter note, with ornaments. A box labeled "prelaz" is placed above the final measure (measure 35). The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef is a continuous eighth-note pattern. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

41

Musical notation for measures 41-45. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. A box labeled "C" is placed above the third measure (measure 43). The melody in the treble clef features eighth notes and quarter notes with ornaments. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

46

Musical notation for measures 46-50. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef includes eighth notes and quarter notes with ornaments. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

51 C1

56 Av1

61

64 O. F.

Пример 70.

Ретко коло, хармоника и бас

Врачев Гај, 2003. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written for three instruments: harmonika, zvecka, and bass. It is in 2/4 time with a tempo of 160 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each with a measure number on the left. The first system starts with a 'prelaz' box. The second system has a box labeled 'A' above the first measure. The third system has a box labeled 'A1' above the last measure. The fourth system starts at measure 16. The harmonika part consists of eighth and sixteenth notes. The zvecka part consists of quarter and eighth notes. The bass part consists of quarter notes and rests.

160 prelaz

harmonika

zvecka

bas

...

6 A

11 A1

16



21 B

21

26 B1

26

31

31

36 C

36

41 B2

41 46 71

46

46 76

51 prelaz

51 56 81

56 D

4x

56 86

61

Musical score for measures 61-64. The score is written for three staves: Treble clef (top), Piano (middle), and Bass clef (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 61 features a treble staff with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, all with a trill above them. The piano part has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bass part has a whole note with an 'x' below it. Measures 62-64 continue the melodic and harmonic development.

65

Musical score for measures 65-68. The score is written for three staves: Treble clef (top), Piano (middle), and Bass clef (bottom). The key signature has two flats. Measure 65 features a treble staff with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, all with a trill above them. The piano part has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bass part has a whole note with an 'x' below it. Measure 66 features a treble staff with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, all with a trill above them. The piano part has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bass part has a whole note with an 'x' below it. Measure 67 features a treble staff with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, all with a trill above them. The piano part has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bass part has a whole note with an 'x' below it. Measure 68 features a treble staff with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, all with a trill above them. The piano part has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bass part has a whole note with an 'x' below it. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The text "O. F." is written above the treble staff in measure 68.

Пример 71.

Оре, вокална интерпретација

Вршац и околина

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 360).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 80. The first staff begins with a box containing the letter 'A'. The lyrics under the first staff are: О - ре, о - ре, зе - лен бо - ре, за - па - ли се Ов - че по - ље.

Оре, оре зелен боре,  
Запали се Овче Поље,  
Овче Поље и јаганче,  
Набедили на Јована,  
На Јована на чобана,  
Ој, Јоване, мој чобане!

Пример 72.

Оре, хармоника

Велико Средиште, 2002.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system starts with a box containing the letter 'A'. The second system begins with a measure number '5'. The third system begins with a measure number '9' and a box containing 'Av', and includes a triplet of eighth notes marked with a '3'. The fourth system begins with a measure number '13'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and hairpins.

The image displays a musical score for an autochthonous Banat folk song, consisting of three systems of music. Each system is written for piano and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Measure 17 is marked with a box containing the letter 'B'. Measure 21 is marked with a box containing the number '21'. Measure 23 is marked with a box containing the number '23'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line consists of chords and single notes. The final measure of the third system (measure 23) is marked with 'O.F.' and a sharp sign, indicating the end of the piece. Ellipses (...) are used in the bass line of measure 23 to indicate continuation.

Пример 73.

Мајсторско коло (вршачко), није назначен инструмент

Вршац

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 361-362).

160 uvod I II

10 A prelaz codetta

Пример 74.

Мајсторско коло (панчевачко), није назначен инструмент

„Панчево и села до Горњег Баната“

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 362).

160 uvod A

9 B

17

Пример 75.

Мајсторско коло, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања 1990. године

Нотни запис: Селена Ракочевић

The image displays a musical score for a piece titled "Maјstorско коло, хармоника". The score is written for piano and is in 2/4 time. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 136$  and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system, labeled "A", contains 8 measures. The second system, labeled "B", contains 9 measures. The notation includes various chords, mostly triads and dyads, with some notes marked with accents or slurs. The bass line consists of a steady accompaniment of chords. The piece concludes with a double bar line and the marking "O.F." (Fine).



Пример 76.

Мајсторско коло, хармоника

Извођач: Стојан Сава Јовановић, Кајтасово, 1999.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written for piano in 2/4 time with a tempo of quarter note = 160. It is in the key of B-flat major (two flats). The score is divided into three systems:

- System 1:** Starts with a treble clef and a bass clef. The right hand begins with a whole note chord (B-flat, D-flat, F, A-flat) and then moves to a melodic line. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A section labeled 'uvod' (introduction) is marked. Section 'A' is a 4-measure phrase that repeats twice, with first and second endings indicated by '1' and '2' above the staff.
- System 2:** Section 'B' is an 8-measure phrase. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand has a steady accompaniment of chords. The system ends with a double bar line and a repeat sign.
- System 3:** Section 'codetta' is a 4-measure phrase. The right hand has a melodic line, and the left hand has a few chords. The system concludes with a double bar line and the marking 'O.F.' (Fine).

Пример 77.

Мајсторско коло, хармоника

Извођач: Љубомир Петровић Бижин, Црвена Црква, 2003 година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 2/4 time with a tempo of 160. The key signature has one flat (B-flat). Measure 1 is marked with a box 'A'. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 9-16. Measure 9 is marked with a box 'B'. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass clef accompaniment remains consistent. The piece ends with an ellipsis '...' in measure 16.

Musical notation for the codetta and O.F. Measure 17 is marked with a box 'codetta'. The piece concludes with a final chord in the treble clef and a whole note in the bass clef, labeled 'O.F.' (Fine).

Пример 78.

Мајсторско коло, хармоника

Извођач: Богољуб Ферков, Бока, 2003.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 160 and a first ending bracket labeled 'A'. The second system begins at measure 9 and includes a first ending bracket labeled 'A<sub>1</sub>'. The third system starts at measure 17 and features a second ending bracket labeled 'B'. The fourth system begins at measure 25 and includes a first ending bracket labeled 'B<sub>1</sub>'. The fifth system starts at measure 33 and is labeled 'codetta' and 'O.F.', indicating the end of the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 79.

Мајсторско коло, тамбурашки ансамбл и хармоника

Извођачи: Момци са Тамиша и Богољуб Ферков, Бока, 2003.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is presented in two systems, A and B, each consisting of four staves. System A begins with a tempo marking of 120 and a box labeled 'A'. The piano part features a melodic line with a fermata and an 'accel.' marking. The prim part follows with a similar melodic line. The celo part includes a '8va' marking and an 'accel.' marking. The kontra bas part includes chord symbols (F, C) and an 'accel.' marking. System B begins with a tempo marking of 140 and a box labeled 'B'. The piano part features a melodic line with a fermata. The prim part follows with a similar melodic line. The celo part includes a '8va' marking and an 'accel.' marking. The kontra bas part includes chord symbols (F, C) and an 'accel.' marking.

17 Bv

17

25 C

25

29

O.F.

...

29

Пример 80.

Трговачко коло, инструмент није назначен

Панчево и околина

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 363).

Musical score for Example 80, 'Trgovacko kolo'. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 160 and a section labeled 'uvod'. The second staff starts at measure 9 and contains a section labeled 'B'. The third staff starts at measure 15 and ends with a double bar line. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some notes marked with a 'w' symbol.

Пример 81.

Трговачко коло, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1991.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Musical score for Example 81, 'Trgovacko kolo' for accordion. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 120 and a section labeled 'A'. The second system starts at measure 9 and contains a section labeled 'B'. The score includes a 'non legato' instruction in the first system. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some notes marked with a 'w' symbol. The score ends with a double bar line and the marking 'O.F.' and '...'. The bass line consists of chords and single notes.

Пример 82.

Бечкеречко коло, инструмент није назначен

Зрењанин, Вршац

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 361).

Пример 83.

Либаде коло, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1991.

Нотни запис: Селена Ракочевић



Пример 84.

Крецави кетуш, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1991.

Нотни запис: Селена Ракочевић

The image displays a musical score for a piece titled "Crețavi Keturș" (Crețavi Keturș, Harmonica). The score is written for piano and is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 120. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'A', begins with a repeat sign and a box containing the letter 'A'. The melody in the right hand features eighth-note patterns and a trill (tr) on the fifth measure. The bass line consists of chords and eighth-note accompaniment. The instruction "non legato" is written below the first few measures. The second system, labeled 'B', starts with a measure rest (9) and a box containing the letter 'B'. It continues with similar melodic and harmonic patterns, ending with a double bar line and the marking "O.F." (Fine). Ellipses (...) are present in the right hand of the final measure, indicating a continuation of the piece.

Пример 85.

Видино коло, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1991.

Нотни запис: Селена Ракочевић

The musical score is written for piano in 2/4 time with a tempo of 80. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A first ending (marked '1') and a second ending (marked '2') are indicated. The second system (measures 7-12) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 13-16) concludes with a section marked 'O.F.' (Ostinato Finito) and an ellipsis indicating further continuation.

Пример 86.

Српкиња, самица

Извођач: Милан Марковић, Темешмоноштор (Темеш), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 458).

*Tempo giusto*  
♩ = 124 (acc. al fine) - 136

A

5

10

14

18

24

30

A1

B

B1

C

The musical score consists of three staves. The first staff, starting at measure 36, features a complex rhythmic pattern with chords and is annotated with the number '5' above several groups of notes. The second staff, starting at measure 41, begins with a boxed 'D' and contains a series of eighth-note chords, with a '3' above the first group. The third staff, starting at measure 47, includes a '12' above a measure, a '3' below a measure, and a '3' below another measure. A 'codetta' section is indicated by a dashed line above the staff, with '8va' written below it. The piece concludes with a double bar line.

Пример 87.

Пркос, инструмент није назначен

Панчево и околина

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 365).

• = 144 A

5 B

Пример 88.

Сељанчица, гајде

Саравола (Торонтал), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 467).

*Tempo giusto*  
• = 138 - acc. al fine - 144 A

3 3 3

6 B

11

16 Av 3 3 3

22 3

Пример 89.

Сељанчица, самица

Извођач: Милан Марковић, Темешмоноштор (Темеш), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 458.459).

*Tempo giusto* ♩ = 150 - (acc. al fine) - 160

Пример 90.

Сељанчица, прим

Извођач: Тома Ђурић, Чанад, 1993.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак Јелена Јовановић

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 120. It consists of six staves of music, each starting with a measure rest and a repeat sign. The first staff is marked with a box 'A' and contains a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff is marked with a box 'B' and features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff is marked with a box 'A' and has two first endings labeled '1' and '2'. The fourth staff is marked with a box 'B' and continues the rhythmic complexity. The fifth staff is marked with a box 'A' and has a similar rhythmic pattern to the first staff. The sixth staff is marked with a box 'B' and ends with a double bar line and the initials 'O.F.'.

Пример 91.

*Бурђевка*, самица

Извођач: Милан Марковић, Темешмоноштор (Темеш), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 460).

Tempo giusto ♩ = 106 (acc. al fine) - 126

Пример 92.

*Бурђевица*, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1991.

Нотни запис: Селена Ракочевић

♩ = 107



Пример 93.

Рукавице с прстима, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1991.

Нотни запис: Селена Ракочевић

The image displays a musical score for a piece titled "Рукавице с прстима, хармоника" (Gloves with fingers, harmonica). The score is written for piano and is organized into two systems. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 96 and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 2/4 time. The first system contains five measures, with a first ending bracket over the last two measures and a second ending bracket over the final measure. The second system starts at measure 6 and contains five measures, also featuring a first ending bracket over the last two measures and a second ending bracket over the final measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with the instruction "O.F." (Original Form) and an ellipsis in the final measure of the second system.

Пример 94.

Кокоњеште, прим

Извођач: Тома Ђурић, Чанад, 1993.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 144 and a first ending bracket labeled 'A'. The instruction 'non legato' is written below the first staff. The second staff is marked with measure 7 and a first ending bracket labeled 'A<sub>1</sub>'. The third staff is marked with measure 13 and a bracket labeled 'B'. The fourth staff is marked with measure 17 and a first ending bracket labeled 'B<sub>1</sub>'. The fifth staff is marked with measure 21 and a bracket labeled 'C', followed by the instruction '\*greši' and a dashed line indicating a section. The sixth staff is marked with measure 25 and a bracket labeled 'Bv'. The seventh staff is marked with measure 30 and a bracket labeled 'B'. The eighth staff is marked with measure 34 and a bracket labeled 'A', with a downward-pointing arrow above the final measure. The ninth staff is marked with measure 40 and a bracket labeled 'A'. The tenth staff is marked with measure 46 and a bracket labeled 'B', ending with a double bar line and repeat dots.

50 C

\*greši

54 B O.F.

Пример 95.

Жирино коло, хармоника

Извођач: Ђурица Галетин, Чанад, 1993.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

$\text{♩} = 420$  A

5

9 A<sub>1</sub>

13

18 **B**

Musical notation for measures 18-21. Treble clef, key signature of two flats. Measure 18 starts with a boxed 'B' and a repeat sign. The melody features eighth and sixteenth notes with accents. The bass line consists of block chords with a bass note.

22

*accel.*

Musical notation for measures 22-25. Treble clef, key signature of two flats. Measure 22 starts with a flat sign. The melody continues with eighth and sixteenth notes and accents. The bass line continues with block chords. The word "accel." is written below the first measure.

26

O.F.

Musical notation for measures 26-29. Treble clef, key signature of two flats. Measure 26 starts with a flat sign. The melody continues with eighth and sixteenth notes and accents. The bass line continues with block chords. The word "O.F." is written above the final measure, which ends with a double bar line.

Пример 96.

Жикино коло, хармоника

Извођач: Дејан Галетин, Чанад, 1993.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

7/16 = 560 A

5 1 2

10 Av 4x 8 16

14 B

18

Musical notation for measures 18-21. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has eighth notes and quarter notes. Bass staff has chords with accents.

22  $B_1^{8va}$

Musical notation for measures 22-25. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has eighth notes and quarter notes with trills. Bass staff has chords with accents.

26

Musical notation for measures 26-29. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has eighth notes and quarter notes with trills. Bass staff has chords with accents.

30  $Av_1$  4x

Musical notation for measures 30-33. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has eighth notes. Bass staff has chords with accents.

34  $A$

Musical notation for measures 34-37. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has eighth notes and quarter notes with trills. Bass staff has chords with accents.

38

Musical score for measures 38-41. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a rhythmic melody of eighth notes with accents and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment of chords with accents.

42 Av2

Musical score for measures 42-45. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand continues the rhythmic melody. The left hand accompaniment is consistent with the previous system. A '4x' marking is present at the end of the system.

46 C

Musical score for measures 46-50. The key signature changes to C major. The right hand features a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment changes to support the new key signature. A first ending bracket is shown over measures 49-50.

51 D

Musical score for measures 51-54. The key signature changes to D major. The right hand melody is characterized by slurs and accents. The left hand accompaniment consists of chords with a slash symbol indicating a change or continuation.

55

Musical score for measures 55-58. The key signature changes to D major. The right hand melody continues with slurs and accents. The left hand accompaniment features chords with a slash symbol. A first ending bracket is shown over measures 57-58.

60 E

65 1 2 codetta O.F.

Пример 97.

Жикино коло, виолина

Велико Средиште, 2003.

Нотни запис: Селена Ракочевих

Снимак: Селена Ракочевих

♩ = 420 A

16

5

9 B

13 O.F. ...



Пример 98

Жикино коло, хармоника

Црепаја, 2005.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

The musical score is written for a harmonica in 3/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into five systems, each with a lettered section marker in a box: A, A1, B, C, and D. The first system (measures 1-8) includes the instruction *non legato* in the treble clef and *sempre simile* in the bass clef. The second system (measures 9-16) also includes *sempre simile* in the bass clef. The third system (measures 17-24) includes *sempre simile* in the bass clef. The fourth system (measures 25-32) includes *sempre simile* in the bass clef. The fifth system (measures 33-36) includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the notes. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with a double accent ( $\text{^^}$ ).

Пример 99.

Ужичко коло, хармоника и синтисајзер, Самош, 2007.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

19 [C] *sempre simile*

F F F F *sempre simile*

1 2

28 [Av] *sempre simile*

F F F *sempre simile*

1 2

37 [prelaz] *sempre simile*

F F F F *sempre simile*

1 2

43 [D] *sempre simile*

F F F F *sempre simile*

1 2

4x O.F.

...

Пример 100.

Српски мађарик, гајде

Саравола (Торонтал), 1912. година

Нотни запис: Бела Барток (Bartók and Lord 1978: 468).

♩ = 152  
*Tempo giusto*

sempre simile

9

17 B 3 5 5

21 5

25 C 3 3 3 3 3 3 3 3

31 3 Av Av1 5x sempre simile

38 Av2

45

49 Bv 3 5 5 5 3 3 3 3 3

Пример 101.

Мађарац, вокална интерпретација

Вршац

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 360).

Ај, а - ла во - лем иг-ра-ти ма-ђар-ца, ај и по бир - ту ма-ло-га ша-ран-ца.

Ала волем играти мађарца,  
И по бирту малога шаранца.

Играо бих ситнога мађарца  
са девојком којој име Маца.

Пример 102.

Мађарац, тамбурашки ансамбл

Помаз, 1948.

Нотни запис: Тихомир Вујичић (Вујић 1978: 252).

The musical score is written for piano and is in 2/4 time. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes four distinct sections labeled A, B, A, and B1. Section A (measures 1-8) features a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a simple bass line. Section B (measures 9-16) continues the melodic development with some chromaticism. Section A (measures 17-24) is characterized by a more active treble line with sixteenth-note runs. Section B1 (measures 25-32) features a complex treble line with sixteenth-note patterns and a bass line that provides harmonic support. The score concludes with a final cadence in the bass clef.

Пример 103.

Мађарац, тамбурашки ансамбл

Павлиш, 1980-те године..

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: РТВ Београд

The musical score is written for piano accompaniment in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 160. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each with a section label in a box: A, A, B, A, and C. The first system (measures 1-8) is labeled 'prim' and 'kontra bas prim'. The second system (measures 9-16) is also labeled 'A'. The third system (measures 17-25) is labeled 'B' and includes first and second endings. The fourth system (measures 26-34) is labeled 'A' and includes first and second endings. The fifth system (measures 35-42) is labeled 'C' and includes first and second endings. The score concludes with an ellipsis (...).

Пример 104.

Мађарац, хармоника

Извођач: Ђурица Галетин, Чанад, 1993. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Јелена Јовановић

The musical score is written for a two-staff instrument, likely an accordion, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 192. The score is divided into four systems, each with a lettered section marker (A, B, C, O.F.).

- System 1:** Starts with a repeat sign and a box labeled 'A'. The melody features eighth-note patterns with grace notes (ornaments) above them. The bass line consists of block chords.
- System 2:** Starts with a box labeled 'B' at measure 9. It features a triplet of eighth notes in the melody and bass line, with ornaments above the melody notes.
- System 3:** Starts with a box labeled 'C' at measure 17. It features a continuous eighth-note triplet pattern in both the melody and bass line, with ornaments above the melody notes.
- System 4:** Starts at measure 26 and ends with a double bar line and the marking 'O.F.' (Off). The melody concludes with a final note and a repeat sign, while the bass line continues with block chords.



Пример 105.

Мађарац, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Бадија, 1980. година

Нотни запис: Селена Ракочевих

Пример 106.

Мађарац, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања, 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевих

Пример 107.

Мађарац, хармоника и гитара  
 Велико Средиште, 2003. година  
 Нотни запис: Селена Ракочевић  
 Снимак: Селена Ракочевић

Musical score for guitar and harmonica, Example 107. The score is in 2/4 time and consists of five systems of music. Each system has a treble clef staff for the harmonica and a bass clef staff for the guitar. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 134. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "simile". Chord symbols (B, F, C, G7) are placed above the guitar staff. Section markers A, A<sub>1</sub>, B, A<sub>2</sub>, and B are placed above the treble staff. A double bar line with a "2" indicates a second ending at the end of the piece.

Musical score for Example 108, measures 43-50. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Chords are labeled: F, F, F, F, F, F, C, C, F, F, F, F, G7, G7, C, C, C, C. The piece concludes with a first ending (1) and a second ending (2) leading to a final cadence (O.F.).

Пример 108.

Мађарац, хармоника

Црепаја, 2005. година

Нотни запис: Селена Ракчевић

Снимак: Селена Ракчевић

Musical score for Example 108, measures 1-6. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It begins with a tempo marking of quarter note = 143 bpm. The piece starts with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket is present at the end of measure 6.

Musical score for Example 108, measures 7-14. The score continues the melodic and bass lines. The instruction *sempre simile* is written in the bass staff. The piece concludes with a final cadence.

Musical score for Example 108, measures 15-22. The score continues the melodic and bass lines. A second ending bracket is present at the end of measure 22, leading to a final cadence.

Пример 109.

*Панчевачки мађарац*, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Бадија 1980. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Пример 110.

Врачевгајски мађарац, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

The musical score for Example 110 is written for a harmonica in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 160. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system starts with a box labeled 'A' and contains 8 measures. The second system starts with a box labeled 'B' and contains 8 measures, ending with a double bar line and the marking 'O.F.' (Original Form). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs.

Пример 111.

Фицко (Бирмајско, Бирмански), није назначен инструмент

Панчево и околина

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 365).

The musical score for Example 111 is written in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 116. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system starts with a box labeled 'uvod' and contains 8 measures, followed by a box labeled 'A' and 4 measures. The second system contains 8 measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs.

Пример 112.

Фицко, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

The musical score is written for piano accompaniment in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff.

- System 1:** Starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The first measure is marked with a box containing the letter 'A'. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns, while the bass clef provides a steady accompaniment of chords.
- System 2:** Begins at measure 5. The first measure is marked with a box containing the letter 'B'. The treble clef features a more complex melody with slurs and accents. The bass clef continues with chords. A tempo change to *accel.* (accelerando) is indicated in the middle of the system. The system concludes with two first endings, labeled '1' and '2', leading to a double bar line.
- System 3:** Begins at measure 10. The first measure is marked with a box containing the letter 'C'. The treble clef has a fast, intricate melody with many slurs and accents. The bass clef provides a consistent accompaniment. The system ends with two first endings, labeled '1' and '2', followed by the instruction 'O.F.' (Fine) and a final double bar line.

Пример 113.

Фицко, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Центар за проучавање народних игара Србије, ФМУ, Београд.

• = 96

A B

7 C O.F.

Пример 114.

Фицко, хармоника

Банатско Ново Село, 2002.

Нотни запис: Селена Ракочевић

Снимак: Селена Ракочевић

• = 120

A

*non legato*

9 B

*accel.*

Пример 115.  
 Фицко, хармоника  
 Црепаја, 2005.  
 Нотни запис: Селена Ракочевић  
 Снимак: Селена Ракочевић



9 C

13 O.F.

...

The image shows a piano score for Example 116, measures 9 through 13. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). Measure 9 starts with a treble clef and a boxed letter 'C'. The melody consists of eighth notes with accents. The bass line features chords and eighth notes. Measures 10-12 continue the melody and bass line. Measure 13 ends with a double bar line and the marking 'O.F.' (Fine). Ellipses '...' are placed below the treble clef staff in measure 13.

Пример 116

Сиротица, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевих

$\text{♩} = 120$  A

*non legato*

O.F.

The image shows a piano score for Example 116, measures 14 through 18. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 120. Measure 14 starts with a treble clef and a boxed letter 'A'. The melody consists of eighth notes with accents. The bass line features chords and eighth notes. The instruction 'non legato' is written below the treble clef staff. Measures 15-17 continue the melody and bass line. Measure 18 ends with a double bar line and the marking 'O.F.' (Fine). An accent mark is placed above the final note in measure 18.

Пример 117

Лидана, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Musical score for Example 117, 'Лидана, хармоника'. The score is in 2/4 time with a tempo of 160. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures labeled 'A' and 'B'. The second system starts at measure 7 and includes a section marked 'O.F.' with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass line features a steady accompaniment of chords and single notes.

Пример 118.

Ердељанка, није назначен инструмент

Вршац и околина

Нотни запис: Даница и Љубица Јанковић (Јанковић 1949: 359).

Musical score for Example 118, 'Ердељанка, није назначен инструмент'. The score is in 2/4 time with a tempo of 126. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'A' and the second system is marked 'Av'. Both systems feature a complex, rhythmic melody in the treble clef with frequent sixteenth and thirty-second notes, and a steady accompaniment in the bass clef.

Пример 119.

Ердељанка, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

The image displays a musical score for a harmonica piece titled "Erdeljanka". The score is presented in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as  $\text{♩} = 160$ . The first system includes a box labeled "A" and the instruction "non legato". The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a box labeled "Av". The fourth system concludes with a box labeled "O.F." and an ellipsis "...". The music is written in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulation marks such as accents and slurs. The bass line consists of block chords and moving lines.

Пример 120.

Дубај, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

сца 137 A

Av O.F.

Пример 121.

Логовац, гајде

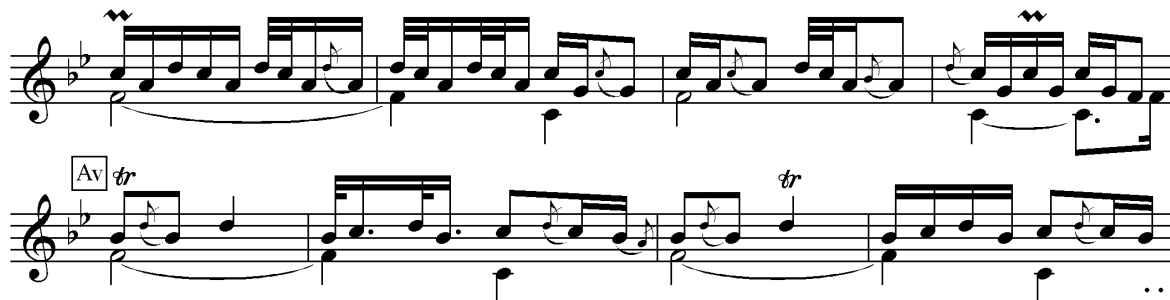
Извођач: Мирко Француски, Кикинда

Нотни запис: Данка Лаић-Михајловић (Лаић-Михајловић 2000: пример 55).

105 A

sempre simile

B



Пример 122.

Логовац, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

Two staves of musical notation in G minor (one flat) and 2/4 time. The top staff is for the harmonica, starting with a tempo marking of quarter note = 96. It includes a first ending section labeled 'A' and a second ending section labeled '2'. The bottom staff is for the piano accompaniment, featuring chords and eighth-note patterns. A box labeled 'B' is present at the beginning of the second staff, and the piece concludes with 'O.F.' and a fermata.

Пример 123.

*Като, ми Като*, хармоника

Извођач: Маринко Попов, Матарушка Бања. 1990. година

Нотни запис: Селена Ракочевић

The musical score is written for an accordion in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 96. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 5. Measure 1 is marked with a box 'A'. Measures 4 and 5 are marked with '1' and '2' respectively, indicating first and second endings. The second system contains measures 6 through 10. Measure 6 is marked with a box 'B'. The piece concludes with a double bar line, an 'O.F.' (Fine) marking, and an ellipsis '...' in the bass staff.