

Јелена Јовановић

**Певачко наслеђе Срба у
Горњем Банату у Румунији:
сведочанства
на истеку XX века**





Музиколошки институт САНУ
Савез Срба у Румунији

Јелена Јовановић

ПЕВАЧКО НАСЛЕЂЕ СРБА У ГОРЊЕМ
БАНАТУ У РУМУНИЈИ:
сведочанства на истеку XX века

Рецензенти
Димитрије Стефановић
Селена Ракочевећ

Уредник
Мелита Милин

Београд – Темишвар 2015

Institutul de Muzicologie al Academiei Sârbe de Științe și Arte
Uniunea Sârbilor din România

Jelena Jovanović

MOȘTENIREA CÂNTĂRII VOCALE A SÂRBILOR
DIN BANATUL DE SUS ÎN ROMÂNIA:
mărturii de la finele secolului XX

Recenzenți

Dimitrije Stefanović

Selena Rakočević

Redactor

Melita Milin

Belgrad – Timișoara 2015

Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts
Union of Serbs in Romania

Jelena Jovanović

VOCAL TRADITION OF SERBS IN UPPER
BANAT IN ROMANIA:
Testimonies at the end of the XX century

Reviewers

Dimitrije Stefanović
Selena Rakočević

Editor

Melita Milin

Belgrade – Timișoara 2015

САДРЖАЈ

Предговор.....	7
УВОД.....	11
ТЕРИТОРИЈА.....	29
КУЛТУРНЕ ПРИЛИКЕ У ТЕМИШВАРУ ОД ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА.....	33
Библиотеке и читаонице.....	35
Женска удружења.....	35
Позоришни живот.....	36
Музички живот: концертна и хорска делатност.....	37
ПЕВАЊЕ У ГОДИШЊИМ ОБРЕДИМА И ОБИЧАЈИМА НА СЕЛУ.....	45
ПЕВАЊЕ У ОБРЕДИМА И ОБИЧАЈИМА ЖИВОТНОГ ЦИКЛУСА.....	65
СВАДБА.....	65
Редослед свадбених обичаја праћених песмом и/или свирком.....	69
СМРТ.....	81
ПЕВАЊЕ У СВАКОДНЕВНОМ СЕОСКОМ ЖИВОТУ.....	87
Фолклор за децу.....	88
Дечји фолклор.....	89
ПЕСМЕ У РАЗЛИЧИТИМ СВАКОДНЕВНИМ ПРИЛИКАМА.....	90
ПЕСМЕ ОПШТЕ НАМЕНЕ.....	100
ПЕСМЕ ПРИПАДНИКА ОДРЕЂЕНИХ ЗАНИМАЊА.....	101
НАЧИНИ ПРЕНОШЕЊА И УСВАЈАЊА ПЕСАМА.....	103
ВИДОВИ КУЛТУРНОГ ЖИВОТА У СЕЛИМА: УТИЦАЈ ГРАДА.....	107
ЧИТАОНИЦЕ.....	108
ЖЕНСКА УДРУЖЕЊА.....	108
ПОЗОРИШТЕ.....	108
ПЕВАЧКА ДРУШТВА.....	113
МЕЛОПОЕТСКА АНАЛИЗА.....	121
МОРФОЛОШКЕ ОСОБИНЕ.....	122
Песме изграђене на једностиху, двостиху и произвољном броју стихова.....	122
<i>Облици (126); Рефрени (132)</i>	

Песме изграђене на двостиховним комбинацијама стихова различите дужине и строфичне песме	135
<i>Облици песама са завршном каденцом на „другом ступњу“ (137); Облици песама у западноевропском тоналитету (138); Рефрени (141)</i>	
ТОНАЛНА ОСНОВА И ТОНСКИ НИЗОВИ	142
Тонске структуре које припадају аутохтоној музичкој традицији	142
<i>Примена тетрахорада различитих структура у песамама ширег обима (146)</i>	
Мелодије са неустаљеним тонским висинама	148
Тонске структуре преузете из западноевропске музичке традиције	149
Инфрапентатоника и пентатоника	151
КАДЕНЦЕ	153
Изузеци: необични облици каденци	154
МЕТАР И РИТАМ	156
КОНТРАСТИ ИЗМЕЂУ ДЕЛОВА ОБЛИКА	157
Музичка контаминација	158
Текстуална контаминација	159
СПАЈАЊЕ ПЕСАМА У „ПОТПУРИЈЕ“	159
ОСОБЕНОСТИ ИЗВОЂЕЊА	161
Солистичко певање	161
Групно певање	162
ЗАКЉУЧАК	173
Литература	177
Регистар места, певача и казивача	193
ПРИЛОЗИ	
Нотни примери (1-92)	196
ТАБЕЛЕ (1 и 2)	270
ФОТОГРАФИЈЕ	277
ВОКАЛНА ТРАДИЦИЈА СРБА У ГОРЊЕМ БАНАТУ У РУМУНИЈИ: СВЕДОЧАНСТВА НА ИСТЕКУ XX ВЕКА	285
MOȘTENIREA CÂNTĂRII VOCALE A SÂRBILOR DIN BANATUL DE SUS ÎN ROMÂNIA: MĂRTURII DE LA FINELE SECOLULUI XX	302
VOCAL TRADITION OF SERBS IN UPPER BANAT IN ROMANIA: TESTIMONIES AT THE END OF THE XX CENTURY	319
О АУТОРУ	337

Предговор

Непосредан подстицај за почетак нашег рада на проучавању певачке традиције Срба у Горњем Банату у Румунији био је сусрет са обимном рукописном збирком песама и инструменталних мелодија са овог терена (прикупљеном од казивача Срба, Шокаца и Карашеваца), која је 1991. године дошла у посед Архива Музиколошког института САНУ у Београду. Ову збирку, коју је сачинио свестрани румунски музичар и мелограф српског порекла из Темишвара, Сава Л. Илић, у Институт је донела његова кћерка, са жељом да драгоцену грађу коју збирка садржи буде стручно обрађена и публикована. Збирка је у Архиву Института добила наслов *Рукописна збирка српских, шокачких и крашованских народних мелодија из Румуније*. Деценију и по касније, збирка је допуњена раније објављеним Илићевим записима и објављена (Илић 2006).

Тако се аутор овог рада почетком последње деценије XX века нашао пред задатком да, као сарадник Института, изврши анализу грађе и напише стручни коментар о садржају ове збирке, што није нимало једноставно, будући да је српско музичко наслеђе овог краја и у румунској, а поготово у српској етномузикологији, у то време било сасвим недовољно познато и проучено. Већ при првом сусрету са грађом из румунског Баната уочили смо њену хетерогеност, која је сведочила о великом упливу градске и западноевропске музичке културе. Такође, одсуство старијих обредних песама било је упадљиво. Тиме је подстакнута потреба за дубљим истраживањем српског певачког наслеђа у румунском Банату, што је пре свега подразумевало систематско теренско испитивање.

Теренска истраживања била су неопходна ради ауторовог практичног упознавања са српском музичком културом овог краја; она су такође израз напора да се проникне у њене старије, аутохтоне слојеве, на које, према првобитној претпоставци, утицаји са стране нису морали пресудно да оставе трага. Боравак на терену у три наврата: 1993., 1996. и 1997. године (у укупном трајању од 33 дана),¹ међутим, донео је сасвим ново искуство у сваком погледу и навео на

¹ Путовања и боравак на терену финансијски је омогућило тадашње Министарство за науку и технологију.

размишљања о комплексним друштвеним и културним околностима који су могли формирати баш такав музички идиом и однос према певачком наслеђу, какви су затечени у селима околине Темишвара. Као резултат обраде прикупљеног музичког материјала и научног приступа који је подразумевао широк, интердисциплинарни захват над грађом, по први пут научно обрађеном у толиком обиму, настао је магистарски рад, успешно одбрањен на Петровдан 2001. године на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, под менторством проф. др Димитрија Големовића. Током последње две године, на овом рукопису су извршене интервенције у складу са најновијим сазнањима о музичкој традицији Срба румунског Горњег Баната.

Ова монографија у првом реду доноси драгоцену теренску сведочанства од којих се већина данас на истом простору више не може наћи, пре свега зато што су добијена од представника генерација које више нису у животу. Основни значај ове књиге је најпре у њеној високој етнографској вредности, а затим и у чињеници да су у њој обједињена сазнања о својеврсном јединству културног живота Темишвара и околних села. Оба доприноса ове монографије заснивају се на сазнањима аутора стеченим у непосредном сусрету са овим културним простором и са казивачима старих генерација, носиоцима и страственим заговорницима одређених музичких пракси. Најзад, ова књига заокружује готово читав век проучавања вокалног наслеђа Срба ових крајева и обједињује сазнања о њему која су стечена на терену почетком, средином и крајем XX века.

Захвалност за велику моралну подршку при раду дугујемо господину Стевану Бугарском из Темишвара, коме смо били слободни да се обратимо и пре првог путовања, и у сваком тренутку током боравка на терену. За гостопримство захваљујемо госпођици Вишеслави Ћирић, преводиоцу из Темишвара, затим породици свештеника Благоја Чоботина и госпођи Зорки Поповић, домаћици из Кетфелџа, покојном учитељу Ради Павловићу и покојном свештенику Ђури Плавшићу из Чанада. Оцу Благоју захваљујемо за помоћ при успостављању контакта са казивачима и за добру вољу да заједно са нама пропутује села румунског Баната. Посебну захвалност дугујемо и Милану Миоковићу, данас свештенику у Темишвару, а тада студенту теологије из Кетфелџа, који је више пута обезбеђивао аутомобилски превоз до казивача. Покојном Миомиру Тодорову из Српске редакције Радио Темишвара захваљујемо што нам је омогућио да дођемо до студијских снимака радио певача из овог краја. У живом

и најлепшем сећању су нам наши бројни казивачи, који су нам помогли да се упознамо са певачком традицијом Срба Горњег Баната у Румунији.

Посебну захвалност изражавамо академику Димитрију Стефановићу, без чије иницијативе и подршке овај посао не би могао бити обављен. За непроцењиву помоћ при писању књиге посебно захваљујемо драгој професорки, покојној Оливери Васић, затим колегама и пријатељима Биљани Сикимић, Слободану Наумовићу и Ђорђу Перићу. За несебичну колегијалну логистичку подршку и подстрек да се ова обимна студија објави, срдечно захваљујемо колегиници Селени Ракочевећ, а посебну захвалност за добру вољу и дугогодишње поверење изражавамо, на жалост, данас покојном Љубомиру Степанову.

За дуготрајно стрпљење и подстрек при раду највећу захвалност дугујем свом супругу Владимиру и кћери Смиљани.

УВОД

Географско подручје на којем смо овом приликом истраживали налази се у југоисточном делу Панонске равнице, на граници између Средње и Југоисточне Европе. Ова област је кроз историју била поприште миграција становништва и прожимања различитих култура. Њена отвореност је погодовала укрштању утицаја из више културних средишта, а данас у овој области преовлађују елементи културе западне и средње Европе (Пантелић 1997: 8).

Чињеници о присуству српског становништва на простору румунског Баната до сада није била посвећивана већа пажња у нашој науци. На питање о његовом пореклу до сада није дат поуздан и дефинитиван одговор. Према налазима археолога, постоје показатељи да словенско становништво на овом простору има континуитет још од раног средњег века, а извесно је да је оно оснажено новим приливом досељеника током VI и VII столећа. Поред тога, са сигурношћу се зна да већина данашњег српског становништва ових крајева води порекло од исељеника из Србије пред најездом Турака, нарочито у времену од XV до XIX века. Отуда, у укупној народној култури Срба са овог подручја уочава се неколико аспеката њеног развоја: с једне стране – аутохтон развој, који је у дужем временском периоду био снажен сталним приливом досељеника из земаља матица, и, с друге стране – утицај културе западне и средње Европе, оличен у утицају града и култура других националности (немачке, румунске и мађарске). Све то, још једном, указује на чињеницу о веома хетерогеној грађи, односно, о српском певачком наслеђу овог краја као врло сложеном културном и музичком амалгаму, што представља прави изазов за проучаваоце.

Овај рад има за циљ да допринесе сагледавању културе Срба који живе на подручју северног дела Горњег Баната у Румунији, првенствено са аспекта певачког (вокалног) наслеђа. Певачка традиција Срба је сагледана на више нивоа: од обредних прилика (обрађених у поглављима *Певање у годишњим обредима и обичајима* и *Певање у обредима и обичајима животног циклуса*), преко свакодневних ситуација (поглавље *Певање у свакодневном сеоском животу*), до минуциозне етномузиколошке анализе по свим параметрима, која

показује својеврстан речник српске музичке културе овог краја (у поглављу *Мелопоемска анализа*). Учињен је покушај да се, помоћу анализе, разноврсне музичке особине класификују и сведу по категоријама, како би се јасно показало шта од констатованих музичких одлика припада аутохтоном наслеђу, укључујући и (вероватне) утицаје из земаља матица, а шта је преузето из других културних средина, укључујући и етничку средину у чијем окружењу живи српско становништво овог краја.

Да бисмо боље разумели одређене појаве у музичкој (певачкој) традицији Срба овог краја, морали смо да посегнемо и за искуствима и знањима из других научних области, односно, за чињеницама које се не односе на саму музику. Тако, у овом раду су сабрана искуства из лингвистике, историје и етнологије (у поглављу *Територија*), и историје културе (у поглављима *Културне прилике у Темишвару...* и *Видови културног живота у селима: утицај града*). У наведеним поглављима, тамо где за то има оправдања, коришћена су знања из области социологије културе и уметности; на тај начин је учињен покушај да се закључци који се односе на поједина поглавља обједине. Закључци до којих смо дошли представљају резултат почетног покушаја синтезе знања и искустава у вези са обимном и веома сложеном материјом. Будући да је у фокусу традиционално певање на селу и његов обредни контекст, композиција ове студије подређена је контрасту између градског и сеоског контекста музицирања: поглављу о културном животу града (Темишвара) следе поглавља о традицијском животу села и празновања у њима, да би тек потом уследило поглавље у којем су објашњене одређене појаве које су се у селима развиле у оквиру традицијског контекста, а под јаким утицајем града.

У раду се ослањамо, у првом реду, на резултате истраживања претходника – проучавалаца музичког наслеђа и, уопште, усменог народног стваралаштва у овим и околним крајевима. Даћемо кратак приказ извора које смо користили.

Основна изворна грађа на коју се у раду ослањамо јесу **резултати истраживања записивача српског музичког фолклора на овом простору**.² Реч је о радовима мађарског композитора и етно-

² У другој половини XIX века објављена је збирка српских народних песама из Баната, које је „скупио и у четир мушка гласа сложио“ Александер Николић, хоровађа (*капелмајстор*) из Темишвара (Николић А. 1863; о овој збирци видети такође: Илић 1978: 16; Павловић М. 1990: 296 и фн. 47).

музиколога Беле Бартока и темишварског композитора, диригента, теоретичара, аранжера, професора музике, мелографа и вокалног солисте, Саве Л. Илића, родом из села Варјаш код Темишвара.³ Бела Барток је 1912. године начинио двадесетак снимака српског певања и свирања са севера румунског Баната, из села Моноштор и Саравола (*Documenta bartokiana* 1970: 239–240), а Сава Илић је аутор збирки више стотина нотних записа народних мелодија Срба, Шокаца и Карашеваца. Највећи је број забележених мелодија од казивача Срба, и то: из Баната – насеља: Варјаш, Велики Семиклуш, Велики Семпетар, Дињаш, Сенђурађ, Темишвар, Фењ и Ченеј; а затим и из дунавске Клисуре – насеља: Белобрешка, Дивич, Љупкова, Мачевић, Оршава, Пожежена, Радимна, Соколовац и Стара Молдава. Мелодије које припадају шокачкој традицији забележио је у Рекашу, а које припадају карашевској – у насељима Карашево, Клокотић и Нермет (Илић 2006: 16–18). Важно је рећи да записи песама из Илићевих збирки не представљају плод систематског сакупљања грађе, већ пионирски рад, почетак истраживања српског музичког наслеђа у Румунији (Фрациле 1994: 289, 293). Због тога је постојала реална потреба за поновним теренским истраживањем; њега смо, после првобитног упознавања са стањем на ширем терену румунског Баната и са у то време расположивом литературом, у току последње деценије XX века усмерили на насеља Варјаш, Велики Семиклуш, Велики Семпетар, Кетфељ, Моноштор, Нађфала, Саравола, Фенлак и Чанад.⁴ Сви ови подаци се могу видети на приложеној карти истраженог простора.⁵

³ О животу и делима Саве Л. Илића (Варјаш, 15. 1. 1935. – Темишвар, 22. 10. 1989) видети у: *Giulvezan* 1997: 7, 109; Илић 2006: 13–15; о његовим методолошким поступцима као записивача видети: Глигоријевић 1993; Илић 2006: 16–24.

⁴ Пре него што смо се определили за детаљно проучавање певачког наслеђа у насељима овог краја, извршили смо теренска испитивања и у селима и варошима јужно (Дињаш, Рудна, Чаково) и источно од Темишвара (Краљевац, Петрово Село и Станчево у Банатској Црној Гори).

⁵ У периоду после 2000. године објављено је још радова посвећених музичкој и играчкој традицији на овом терену; реч је, најпре, о публикацији коју је на основу сопственог музичког искуства приредио угледни, искусни свирач на тамбури *примици* Томислав Ђурић из Чанада (2006); на жалост, у њој изостају нотни прилози. На основу новијих теренских истраживања објављена су два рада етномузиколога Марије Думнић (2008; 2009), а такође и обимна етнокорееолошка монографија етномузиколога и етнокорееолога Селене Ракочевић (2012) која се делимично односи и на терен румунског Баната, са транскрипцијама и кинетограмама.

МЕСТА У РУМУНСКОМ БАНАТУ СА СРПСКИМ СТАНОВНИШТВОМ
ОБУХВАЋЕНА ЕТНОМУЗИКОЛОШКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА
ТОКОМ XX ВЕКА



ЛЕГЕНДА:

- ▲ места из којих потичу записи Беле Бартока (1912)
- места из којих потичу записи Саве Илића (1953–1977)
- места из којих потичу записи Јелене Јовановић (1993–1997)

Остала изворна грађа из румунског Баната састоји се од: података о народним песмама и обичајима које налазимо у монографијама српских села у румунском Банату; литературе о рукописним песмарицама и о штампаним песмарицама из друге половине прошлог и с почетка овог века (*Позоришна лира* 1884; *Велика српска народна лира*, б. г. [1903]), као и подаци о грамофонским плочама које су се могле набавити у српским насељима под влашћу Аустроугарске пре Првог светског рата (в. нпр. Илустровани ценовник грамофона 1913).

Објављене мелографске збирке Саве Илића од непроцењиве су важности за сагледавање музичке културе Срба у Румунији. Значај ових збирки нарочито је потребно истаћи после поново обавље-

ног теренског рада: већи део музичке грађе из ових збирки данас се на терену више не среће.

Садржај збирки Саве Илића одају великог посвећеника и прегача на пољу сакупљања народних мелодија. Њиховој вредности доприноси чињеница да је многе песме Илић забележио „по сећању“. Такве песме представљају драгоцен део усменог наслеђа Горњег Баната, забележен педесетих година овог века, када је слика на терену била битно другачија него данас. С друге стране, избор забележених песама, међу којима је огроман број мелодија градског, па и уметничког порекла, представља делом и избор професионалца, образованог музичара, који је овом делу грађе придао посебан значај, јер сведоче о упливу истанчаног градског музичког укуса. Сава Илић је теренски рад обављао средином XX века, када се могло доћи до бројнијих и занимљивијих података него пола столећа касније; чињеница да стари музички материјал изостаје из његових збирки резултат је његовог опредељења, које није етномузиколошко, већ пре одражава приступ композитора-мелографа (видети и Илић 2006: 24).⁶

Теренски рад аутора ове монографије био је усмерен на прикупљање података који су у расположивим изворима недостајали. То значи да је инсистирано на архаичном, аутохтоном српском музичком наслеђу ових крајева и на мелопоетским творевинама које су у прошлости пратиле обреде, обичаје, а потом и све врсте сеоских забава и прилика за окупљање и дружење.

Монографије појединих горњобанатских села садрже одређен број текстова народних песама из ових крајева. Међутим, будући да аутори тих монографија нису проучаваоци народне књижевности, а још мање етномузиколози, ови стихови су навођени као илустрација уз детаљније описе обичаја. У другим случајевима, текстови песама су цитирани без података о њиховој функцији.⁷

⁶ Сава Илић је своје теренско искуство, које је морало бити веома богато, описао делимично у белешкама уз нотне записе. Између осталог, навео је да је са сваким од *известилаца* „било и разговора и ћаскања и сећања“, као и да би се о томе „могла написати посебна књига“ (Илић 2006: 138).

⁷ Од почетка XXI века, публиковано је још вредних етнографских издања. Од изузетног је значаја књига ауторке Јаворке Марков Јоргован (2010) посвећена децијим играма (*сиграма*), и то са паралелним освртима на написе Саве Текелије о истој теми на готово истом терену. Такође, књига Душана Дејанца (2008) о коледарским песмама у овим крајевима у прошлости пружа изворе за нове научне синтезе у будућности. Изузетно је значајна и монографија Мирјане Павловић (2012).

Као део изворне грађе за потребе овог рада, занимљив је и садржај *Парохијског летописа* (1908) из Чанада, који се чува у парохијском дому при цркви у овом селу. Овај документ садржи драгоцене податке о склапању послова везаних за цркву, гостовањима разних личности и делегација, ратним и политичким догађајима, друштвеним приликама у селу, начинима прослављања црквених празника, па и о покретању појачке школе и оснивању певачког друштва у Чанаду.

Рукописне песмарице представљају својеврсно сведочанство о певачком наслеђу српских варошких и сеоских средина у крајевима северно од Саве и Дунава у време од првих деценија XVIII до седамдесетих година XIX века (Клеут 1995: 5). Оне су настале „у контексту сличних појава у европским књижевностима, посебно онима са којима су Срби у Аустроугарској монархији били у непосредном контакту“, тако да „показују и јасне утицаје страних књижевности“ (Исто, 13). Ови мали, тако рећи лични зборници песама које су у одређеном временском периоду певане и записане од стране појединца (припадника грађанских сталежа), представљају и својеврстан вид живота, преношења (путем певања и преписивања) и чувања песама, јер њихово преношење, пре чина записивања, подразумева усменост, варијабилност и колективност (Исто, 10). О тој проблематици код нас је објављена обимна литература.

Житељи Горњег Баната такође су поседовали овакве песмарице.⁸ На основу тога се може имати бар делимичан увид у репертоар певаних песама у време настајања песмарица на овом простору (иако се из песмарица ништа не сазнаје о пореклу и функцији на овај начин забележених фолклорних творевина). Рукописне песмарице садрже песме градског, уметничког, али и сеоског порекла. Нажалост, на терену нисмо успели да забележимо готово ни једну од народних песама које се налазе у познатим рукописним песмарицама из Горњег Баната, нити су оне садржане у збиркама Саве Илића. Отуда се већини мелодија на које су ове песме певане данас не може ући у траг.

Почев од првих објављених збирки Вука Караџића, рукописне песмарице су почеле да замењују **штампане песмарице**. Таква издања, каква су била у употреби у српским градским и сеоским срединама широм територије под аустроугарском влашћу, при нашем

⁸ Реч је о три песмарице које потичу из Темишвара: *Песмарица Николаја Стојковића (ђака)*, из 1766; *Песмарица Јована Николића*, из доба између 1780. и 1783. и *Песмарица Александра Ракића (ученика четвртог разреда у Темишвару)*, 1862. (упор. Клеут 1995: 47–56, 93–100, 350, 352–353, 366).

раду су нам помогла да стекнемо увид у репертоар песама које су овим путем биле презентирани на простору Горњег Баната.

Занимљива је подударност која се уочава кад је реч о времену објављивања таквих издања. Наиме, управо око 1900. године, у време кад су у банатским селима биле у току велике промене под утицајем продирања трговачког и индустријског капитала (упор. Филиповић 1952в: 137), обнародована су два издања *Велике српске народне лире* (1900) са више хиљада штампаних текстова песама. Ове и сличне песмарице (чак и мањег обима), без сваке сумње, били су у употреби и међу Србима у Горњем Банату. Основна намена ових песмарица била је – да буду средство просвећивања српског народа. Самим тим, ове збирке су нудиле веома широк избор народних и уметничких песничких творевина које су биле певане у то време, или које су приређивачи бележили по сопственом избору. Према садржају, песме које су уврштене у ове песмарице веома су различите: од оних које припадају најстаријем, митолошком слоју, па све до (посматрано са аспекта доба преласка из XIX у XX век) најновијих.⁹ Многе од њих, нарочито оне које су сврстане у категорију *Шаљиве песме*, проповедају нов, либералистички и индивидуалистички поглед на живот и морал. Институција песмарица, чија је улога требало да буде просветитељска, на тај начин је својим читаоцима препоручивала нове садржаје и са своје стране извршила утицај на садржај традиционалних сеоских певачких репертоара, или бар унела свест о могућности његове промене.¹⁰

На основу увида у штампани материјал доступан сеоским певачима око 1900. године, као и у писање тадашњих стручњака и љубитеља народне уметности, може се закључити да је управо на прелому два века у српском народном стваралаштву дошло до видљивог преокрета у естетском погледу (помогнуто, између осталог, утицајем институције песмарица), услед чега су старе фолклорне твореви-

⁹ Упркос томе што су, са становишта патријархалног и хришћанског морала, који представљају основу српске традиционалне културе, многе од новијих народних песничких творевина биле безвредне, или чак штетне и невапитне, оне су чиниле легитиман део ових песмарица. Данас се слободно може констатовати да су овакве песме биране без обзира на њихову вредност и васпитну сврсисходност, без етичког критеријума и аутоцензуре.

¹⁰ С обзиром на то да је улога песмарица, између осталог, и у томе да читаоцима препоручује песме које износи на светло дана, на овај начин су се уметнички и морално безвредне песме нашле сврстане у ред са оним највреднијим, док је на самом читаоцу, слабог образовања, притиснутом незахвалним друштвеним и културним приликама, остало да их сам вреднује и међу њима прави избор.

не, ионако на издисају, биле потпуно потиснуте.¹¹ Данашње стање на терену је логична последица даљег развоја тог стања. Народно музичко стваралаштво 20. века, нарочито у срединама које су везане за градске културне центре, не може се у потпуности истраживати без увида у утицај **носача звука и медија**, који на свој начин утичу на слику народног музичког стваралаштва. Због тога је драгоцен сваки траг постојања носача звука на простору Темишвара и околине, од времена после Првог светског рата до данас.

Издавачка делатност у периоду од 1989. године (од доба политичког преокрета у Румунији) оснажена је једним бројем публикација (то су монографска издања / зборници Савеза Срба у Румунији са седиштем у Темишвару, али и Матице српске), које умногоме помажу сагледавању укупних – историјских, културних, друштвених и политичких прилика у овим крајевима.¹² Захваљујући тим издањима, проучавање српског народног живота, обичаја и музике у Горњем Банату постало је далеко лакше савладив задатак, него што би био само једну деценију раније.

Значајан извор података у нашем раду представља **изворна грађа из Војводине**: коју чине збирке српских народних мелодија и радови у којима је реч о народном животу и обичајима. Такође, за овај рад су, ради упоредног посматрања, изузетно значајне и збирке народних мелодија и етнолошка литература везана за **друге географске области** настањене Србима, затим лингвистичка, историјска, културно-историјска – посебно литература о приликама и о делатности певачких друштава у Војводини и румунском Банату у време романтизма – и социолошка литература.¹³ Библиографски подаци за ове радове налазе се у фуснотама у току рада и у списку литературе.

¹¹ Милош Шкарић о томе пише овако: „Старије су песме биле много лепше и више у себи садржавале топлине но ове данашње. ‘Култура’, која је нама Србима готово народну ношњу утаманила, немилосрдно задире своје нокте и у народно певање, те тако можеш данас и у Срему чути тако накарадних песама и у етичком и у песничком погледу да би се човек згрозио. Такве песме нисам бележио, и желим само да их што пре нестане“ (Шкарић 1939: 143).

¹² Реч је о следећим публикацијама: Бугарски и Степанов, 1991; Степанов 1991, 1994; Граховац 1993; часопис *Темишварски зборник* 1–7 (1994–2014); Група аутора, 1994; Милин и Степанов 1996; Церовић 1997. и, у новије време, још једна монографија: Степанов и Бугарски 2005.

¹³ Архивски рад је, на жалост, изостао, јер није постојала ни временска ни финансијска могућност да се приликом теренског рада посветимо и овом аспекту истраживања у Темишвару и другим местима.

* * *

Присуство утицаја културе средње и западне Европе може се препознати кроз неколико чинилаца који су нарочит значај имали у последња два века: рационалистички и просветитељски покрет, романтичарску тежњу ка развијању националне свести, јак утицај градских центара на културу околних села и, најзад, акултурационе процесе између култура различитих етничких група на истом простору. Укратко ћемо изложити основне аспекте утицаја ових културних и политичких чинилаца на аутохтону културу Срба у Горњем Банату.

Рационалистички покрет и Просветитељство, који су као идеологија и карактеристичан начин мишљења преовладали међу европским интелектуалцима XVIII и XIX века (Форишковић 1986: 305), оставили су снажан печат на ставове српских мислилаца тог и новијег времена.¹⁴ Њихов утицај се путем школеких програма проширио и на све градске сталеже и на сеоско становништво. Према ставовима које је формирало Просветитељство, дата је рационалистичка критика старе, народне традиције, према којој је појам архаичног изједначено са појмом застарелог (упор. Shils 1981: 18, 20). Старој традицији се супротставила тежња оличена у појмовима прогреса и модернизације (Исто, 288–289). Такав став се умногоме одразио и на однос српског становништва у панонској културној зони према сопственом старом културном наслеђу.

Романтичарска тежња ка формирању и јачању националне свести у 19. веку широм западне и средње Европе имала је свој одјек и у другим деловима Европе и света, па и међу народима без суверенитета у оквиру Хабсбуршке монархије (Shils 1981: 210). Национални покрет је са своје стране (програмски и стилски) битно утицао на српску културу уопште. У градовима су осниване бројне културне институције, са циљем да се културни образац развијених градских средина западне и средње Европе (узори су тражени првенствено у Немачкој и Чешкој) пренесе у српске градске средине (Мишков 1998: 33, 37). Овај пут су затим, са извесним закашњењем, следили и културни посленици у сеоским срединама, што је оставило значајног трага на културни миље у селима околине војвођанских градова,

¹⁴ Будући да Доситеј Обрадовић, водећи српски просветитељ тог доба, рођењем потиче из Чакова, варошице у јужном делу данашњег румунског Горњег Баната, разумљиво је да је култ његове личности и дела веома развијен међу Србима, културним посленицима у Румунији.

па и околине Темишвара. У овим срединама дошло је до сукоба два различита културна обрасца: с једне стране сеоског, патријархалног, који има ослонац у старој традицији и, са друге стране, градског, који велича либерализам и индивидуализам и који је изродио мноштво млађих традиција, раније непознатих (Shils 1981: 23). Кад је реч о музици, то се очитује, на првом месту, у делатности градских, а потом и сеоских певачких друштава и других културних институција, чијим оснивањем и радом је учињен покушај да се културни образац развијених градских средина западне и средње Европе (и Темишвара) примени у српским сеоским заједницама у Банату, где је преовладавао сасвим други – патријархални сеоски културни образац.

Близина градских центара, чија култура представља интегрални део средњоевропског културног миљеа, учинила је да се многи културни елементи у селима овог простора образују под утицајем градова. Од XVIII века у грађанским срединама је, заједно са ширењем интелектуалних и политичких покрета (упор. Shils 1981: 224, 210), почео процес постепеног униформисања градске и сеоске културе ових крајева. Посебност народне уметности се том процесу није могла одупрети (упор. Hauzer 1986: 114) и у њој су уследиле велике промене.

То је условило и смањен јаз између сеоске и градске песме. Старе сеоске песме у тим условима нису могле да опстану у свом традиционалном облику. Оне су временом претрпеле промене на различитим нивоима – од функционалног до морфолошког – или су се, пак, потпуно изгубиле и биле замењене другим, које воде порекло из другачије социјалне и културне средине (о том процесу видети: Hauzer 1977: 269–270). Мелодије које су у одређеном тренутку постајале популарне, као нови „хитови“ своје врсте, потискивале су старе песме. Узрок томе лежи у чињеници да су мотиви заступљени у овим песмама блиски сеоском становништву (о овој проблематици в. детаљно: Hauzer 1986: 116). Сличне појаве су се, углавном током XIX века, одвијале и у другим земљама (в. нпр. Bose 1968: 17, 18). Песме које су на тај начин актуелизоване, било да потичу из традиције или су створене од стране градских песника и композитора, нашле су своје место у неким обичајима и разним породичним и друштвеним приликама за певање. Индикативно је да их казивачи данас сматрају старим; ова чињеница, по нашем мишљењу, не мора да буде сигуран аргумент у покушају да се овакве музичке творевине посматрају као део старе традиције. Наиме, у свести ових људи атрибут *старо* има другачије значење од оног у којем га, уз све потребне ограде и опре-

зности, користе проучаваоци музичког фолклора.¹⁵ Очигледно, овај атрибут у оваквим случајевима постаје проблем за себе: при узимању у обзир исказа људи са терена, на првом месту треба имати у виду чињеницу о културолошком помаку у истраживаној средини.

Значајно је и да су многе од песама које су током последња два века усвајане у народу, потекле од наших мање или више познатих песника и композитора, тако да се у нашој литератури називају *компонованим* песмама (Термин преузет из Литвиновић 1999). Известан број песама представља препеве са других језика: немачког, руског, италијанског. Иако већина ових ауторизованих композиција припада западноевропској – класичарској или романтичарској традицији, неке од њих могу садржати и одлике које их чврсто везују за српско сеоско певачко наслеђе. Пошто су освојиле своје место у свакодневном животу Срба и пошто су њихови носиоци припадници најмање три генерације, оне припадају корпусу вокалне традиције Срба ових крајева (према: Shils 1981: 15).

Све ове појаве су на истраживаном подручју биле још израженије услед чињенице да је читав Банат од XVIII века наомамо сложена мултинационална средина. Немачко становништво које је овамо досељено донело је са собом своју културу и фолклор, који припадају, опет, културном систему средње и западне Европе. Срби и Немци пуна два века живе у тесној непосредној вези, што је погодовало међусобној размени елемената српске и немачке културе. Вековно повлашћен, привилегован положај Немаца и фаворизовање њиховог начина живота од стране власти такође је морао бити један од чинилаца који су имали утицаја на продор немачких културних елемената у тековине српског народног живота, па и на продор немачких/западноевропских музичких елемената у видове српског традиционалног музичког изражавања. Од посебног интереса за наше истраживање, дакле, јесте појава акултурације у српској традицијској култури, и то у виду преузимања елемената немачког материјалног и духовног наслеђа, преузимања „споља“ (према: Merriam 1964: 303, 315–316).

Уз све видове промена српске традицијске културе у селима северно од Саве и Дунава, житељи српских села су све до времена после Другог светског рата највећим делом задржали старе начине привређивања – пољопривреду и сточарство.

¹⁵ Говорећи о пореклу песме *Анђели се завадише због ђаволана* (у овој књизи нотни пример 91), осамдесетчетворогодишња Велинка Савић из Кетфеља рекла је: „То је *стара* песма [нагл. В. С.], више од пола века...“. Слична казивања су забележена и у Доњем Банату на простору Србије (Литвиновић 1999: 2).

* * *

При почецима рада, с обзиром на удаљеност овог подручја од земље матице и релативно слабих комуникација са њом, постојала је претпоставка да су на овом простору, у српској дијаспори, до данас умногоме сачувани стари начини певања, који би могли да се упореде са најархаичнијим познатим сеоским вокалним облицима у Србији. Наша теренска истраживања су, стога, била усмерена управо на покушај бележења најстаријих вокалних облика. Она су, међутим, остала без очекиваног резултата, и то из неколико разлога.

Прво, очигледно је да је теренско истраживање којим треба да се открију најстарије музичке насlage у памћењу Срба из ових крајева, а које се обавља на самом истеку XX века – закаснило, и то најмање седамдесетак година (потврду оваквог става видети и у: Фрациле 1994: 291). Казивачи од којих данас једино можемо да очекујемо (оскудне!) податке који сежу у етничку прошлост Срба ових крајева спадају у најстарију генерацију: имају преко седамдесет или преко осамдесет година. Проверено је да само десетак година млађи казивачи имају другачију, новију слику о истим обичајима и појавама у истим селима (што сведочи о брзини промена које су се у овом крају одвијале током XX века).

О неумитном замирању архаичне певачке културе код панонских Срба истраживачи су писали још почетком овог века. Тихомир Остојић, који је записивао обредне песме у Потисју (у то време простор Аустроугарске, данас Војводине) око 1900. године, писао је овако: „По свему се види да се обредне песме у овим крајевима јако губе. Недостатачност и непотпуност текстова показује, да су песме нека поштована старина, која се више пута и не разуме како треба. Старије жене их још којекако знају. Млађи нараштај се често стици старинских обреда, те слабо пита и за песме које их прате. Стога их и треба брижљиво скупљати, још док има баба које их знају. С текстовима ће се погубити и мелодије“ (Остојић 1900: 118–119).

Ова промена поимања старинских облика вокалног изражавања довела је до тога да су они у народу данас сматрани чак и обрасцима хумора. На тај начин су од казивача добијена два примера – два мелодијска типа (једна старинска *коринђа* и један хуморни облик *завевке* који, међутим, у овом раду не наводимо). Ови примери, значајни за сагледавање појединих реликата старинске музичке културе

у Горњем Банату, не би били ни добијени од казивача у другом облику, осим у хуморном.¹⁶

Друго, кад је реч о оном аспекту народног певања који је за етномузикологе од примарне важности – певању у контексту живота и обичаја, у Горњем Банату се наилази на казивања о томе да су у прошлости певачи и певачице били радо виђени у друштву и да је групно певање било омиљено, али да се временом схватање певачког чина веома изменило.¹⁷ Снажан уплив грађанске културе очитује се, између осталог, у својеврсном „еснафском“¹⁸ приступу певању и песмама. Наиме, сељани који су до данас, за разлику од својих сународника, сачували спремност да запевају на нечију молбу, некадашњи су чланови певачких друштава, тако да, уз певачки дар, поседују рутину и сигурност. Ове особине огромна већина осталих сељана нема. Они најчешће категорички одбијају да певају, из разлога који би се могли објаснити на два начина: с једне стране, реагују као да је посреди интересовање за професионалан наступ, за шта сматрају да њима није могуће да задовоље; с друге стране, неретко доживљавају молбу етномузиколога готово као увреду, јер се слобода вокалног изражавања у њиховој заједници везује и за пијане људе у кафани (који као да су једини у оквиру заједнице задржали право да јавно запевају кад год желе).

Проучаваоци који су теренска истраживања у Банату вршили током протеклих деценија сматрају, чак, да се вокални музички фолклор ових крајева, пошто се у домовима неумитно гаси, преселио у амбијент кафане, где се најчвршће и одржава: „Кафана изгледа да

¹⁶ У оба случаја, функција забележених података је сасвим измењена: више нема ни трага од обредне, већ је забавна, хуморна; први пример је певан деци, а други представља примењену карикатуру традиционалне *заневке* (казивач који ју је испевао налазио се у специфичној ситуацији).

¹⁷ У Варјашу је забележено овакво казивање: „И није тако се стидело, то је било *дика* кад певаш, а сад одма кажу: ’Шта та матора се надигла тамо, њојзи пао на ум да пева, нема никакви терет,’ одма кажу. Пре тако, кад чујем, тако неко пева, ко дете, ја сам волела да чујем. А сад одма... “. У Чанаду је један стари казивач рекао овако: „...После је било срамота, каже: ’Шта се дере ту!’“.

¹⁸ Ово запажање се подударно са теоријском поставком о замени „индивидуалног колективизма „институционализованим колективизмом“, одн. историјској смени појава именованих као *Gemeinschaft* и *Gesellschaft*, која је наступила током преласка из просветитељског у романтичарско доба (Hammarlund 1998: 28; Nobsbawm 1983, 268; Putinja, Stref-Fenar 1997, 29, 78-79). Термин „еснаф“ и „еснафски“ у овој књизи користе се, дакле, у овом, условном значењу; в. такође објашњење у фусноти 28.

данас још једино чува музичку традицију Баната“ (Петровић Р. 1978: 35). Штавише, према проучаваоцима промена у српској традиционалној култури, професионални свирачи се сматрају заслужнима што су се неки од народних вокалних облика очували до данас (Николић Дес. 1996: 146). Ово измештање контекста спонтаног певања, као и препуштање улоге певача и свирача професионалцима као посебној друштвеној групи, свакако да води порекло од новијих социо-културних околности које су утицале на начин музицирања у српским крајевима преко Саве и Дунава.

Треће, казивачи су често психолошки веома зависни од присуства, односно одсуства инструмената који би пратили њихово певање, али им и дали повода и снаге да и сами „пусте глас“. Постојање овакве зависности певачког чина од присуства инструмената (понекад захтев да свирач буде професионалац представља императив) запазили су и други проучаваоци музичке традиције панонске културне зоне (Шкарић 1979 (1980): 77).

Четврто, изврстан број примера је изведен фрагментарно, услед несигурности певачеве (јер је у питању велика временска дистанца у односима на последњу прилику кад су чули или певали те песме). Овакви примери, с обзиром на то да показују веома битне карактеристике певачког репертоара истраживане области, у раду ће бити дати управо у облику у ком су забележени – у фрагментима.

Пето, уплив грађанске и западноевропске културе одразио се, путем просветитељског духа, и на убеђење сеоских казивача о томе како треба да представе сопствену културу и животне назоре. Са одређеном дозом господственог понашања и манира, уздржани, задржавали су тај став и за време разговора. Неретко су избегавали директне одговоре на питања у вези са старим сеоским културним наслеђем. Понекад су се трудили да оставе утисак образованих и ауторитативних зналаца. Настојали су да у први план истакну оно што сами сматрају репрезентативним, и отуда су обавештења давали селективно. Ипак, после упорног инсистирања, уз бројна потпитања, успевали смо да од њих добијемо реалне податке о прошлости какву памте, задржавајући господствен став.

Шесто и последње: посебан проблем за особу која долази са стране ради теренског истраживања представља и велико неповерење и затвореност казивача. Чак и поред објашњења сврхе теренског снимања, казивачи су често остајали нерасположени за разговор. Сигурно је да узроке оваквог држања према непознатим особама треба тражити и у тешким политичким приликама у периоду после

Другог светског рата, када је велики број невиних људи у овим крајевима страдао од репресалија диктаторског режима.

Теренским радом је, дакле, потврђено да су архаични начини вокалног изражавања код Срба у овом делу румунског Баната изразито ретки. С друге стране, показало се да су данашњој физиономији српског певачког наслеђа у овом крају одлучујући печат дале рационалистичка и романтичарска европска идеологија, а оне су у селима истраживане области највећи замах имале у периоду од краја прошлог до средине овог века.

Песме које сачињавају постојеће збирке и које смо забележили на терену веома су разноврсне у структурном и стилском погледу. Оне представљају примере који потичу из различитих традиција: они који показују недвосмислену сродност са старим српским певачким обрасцима, затим црквене литургијске и нелитургијске песме, варошке и градске песме које представљају (у структурном и стилском погледу) надградњу једноставнијих, архаичних облика; најзад, ту је и широк репертоар од најједноставнијих до сложених западноевропских музичких форми, које су услед дуготрајног процеса акултурације постале део локалне музичке традиције. Уз то, многе песме које постоје у живој извођачкој пракси представљају ауторска дела староградских песника и композитора или препеве страних (претежно немачких) песама.

Значајно је да највећи број забележених песама нема одређену функцију, већ припада групи песама опште намене и може се „употребити“ / „применити“ у различитим приликама светковања, па и свакодневног окупљања. Насупрот томе, посебно је занимљиво да су музичке форме које припадају свим наведеним категоријама биле (а неке су и данас) заступљене у репертоару песама које се изводе приликом светковина у оквиру годишњег и животног циклуса. Очигледно је, дакле, да неке од ових структурно и стилски разнородних музичких облика имају своје функционално одређење.

Такво стање на терену свакако можемо објаснити, у првом реду, сучељавањем различитих културолошких образаца о којима је било речи. С обзиром на то, као и с обзиром на оправданост става да је музичко понашање припадника једне заједнице директна последица друштвених услова (в. Blacking 1977: 54–56; 1992: 42, 44, 85), указала се потреба да се читав спектар начина вокалног изражавања Срба у селима северног дела Горњег Баната у Румунији сагледа управо као последица друштвено-историјских и културних прилика на том простору.

Узимање у обзир изузетно разноликог музичког материјала створило је бројне тешкоће у раду. Једно од кључних питања било је на који начин класификовати свеукупну грађу. Определили смо се за примарну поделу примера према њиховој функцији; тамо где је то било потребно, у оквиру појединих група песама направљена је и потподела с обзиром на музичке особине, од најједноставнијих (и по функцији најстаријих) до најсложенијих и оних који су у српску сеоску певачку праксу доспели у релативно скорије време (највероватније током XIX и XX века). На тај начин је створена могућност за сагледавање грађе према њеном пореклу и примени.

Поглавље које је посвећено искључиво музичким особинама и које представља музичку типологију сакупљене грађе, осветљава сву музичку разноврсност мелопоетских облика који су забележени на овом терену. Тако је створена могућност да се музичка грађа сакупљена на овом простору сагледа и према њеним морфолошким и другим музичким особинама.

Анализа прилика за певање у празницима годишњег и животног циклуса и у свакодневном животу, као и анализа мноштва различитих музичких облика који се у свим овим ситуацијама срећу, омогућава да се уочи чињеница о сучељавању два супротстављена модела: оног који извире из српске сеоске традиције и оног који је разним културним утицајима наметнут из западне Европе и који је иницирао значајне промене у српској аутохтоној култури. Другим речима, наметнуло се питање друштвено условљеног преокрета у карактеру српског певачког наслеђа. Промене које су се јавиле очитују се на нивоу прилике за празновање и улоге музике у њему (функције или „употребе“ / „примене“), на нивоу репертоара везаног за обреде, обичаје и свакодневни живот (замене старих песама новијим или оних страног порекла) и, најзад, на нивоу мелопоетских особина самих песама. Затим, уверили смо се о постојању међусобно веома различитих музичких структура, разнородних по свом пореклу: док се у једнима очитује чврста веза са словенским и балканским музичким наслеђем, у другима је очигледно њихово порекло у западноевропској музичкој традицији. Такође, указано је и на постојање различитих видова синтезе ових разнородних музичких елемената. (Посебно је занимљиво да су носиоци и једне и друге врсте песама неретко исте личности). Тежиште рада је, дакле, управо на покушају да се сви ови елементи, заједнички и за велики део српског народа у целини, сагледају на примеру наслеђа Срба из румунског Горњег Баната.

С друге стране, у овој књизи биће учињен покушај да се делимично осветле мелодијске и текстуалне везе певачког наслеђа овог дела Баната са песмама из других крајева одакле се српско становништво вековима пресељавало на север и североисток. Ова тема је од изузетног значаја као прилог проучавању наше музичке баштине у светлости етногенетских процеса. Овом приликом је она, међутим, тек наговештена, јер заслужује обимније, усмерено истраживање.

* * *

Иако је било неувобичајено тешко доћи до снимљених примера народног певања, занимљиво је да су од казивача неупоредиво лакше добијени одговори на питања о народним обичајима и веровањима. Упркос томе што су етнологзи констатовали да су се народни обичаји панонских Срба до данас у великој мери потуно изгубили из обичајне праксе (јер их млађе генерације не прихватају као део свог наслеђа; в. такође Босић 1996: 303, 365, 402), овај сегмент духовне културе и данас је необично виталан код старијих особа. Српски етнички идентитет у румунском Банату, кад је реч о народној култури, данас се, може се слободно констатовати, у значајној мери одсликава управо у чувању народних обичаја и веровања.¹⁹ Поред тога, међу Србима из румунског Баната изражена је везаност за Српску православу цркву. Упркос утицајима градске културе, грађански антиклерикализам²⁰ није узео маха у селима, чији становници у многим свакодневним ситуацијама исказују топлу побожност.

У румунском делу Баната српски народни обичаји су се углавном одржавали до времена после Другог светског рата. Од тог времена, кад је државни режим промењен, извођење обичаја је забрањивано под претњама. Несигурност коју су Срби ових крајева осећали услед политичких притисака, као и чињеница да су многи провели године у заточеништву у Барагану, одразиле су се и на друштвени живот и обичаје. Скоро да је изгубљен сваки интерес за слободно, а још мање радосно изражавање националног идентитета.

О народним обичајима и веровањима на простору Горњег Баната сазнајемо много од средовечних и старијих жена, које о њима данас говоре аутентично, са пуном вером у њихов значај и снагу. Тиме

¹⁹ Срели смо се са старим људима који су изражавали чак и огорчење док су говорили о губљењу обичаја у савремено доба.

²⁰ Отпор према цркви као институцији и према њеном учењу, као и друге појаве у српском грађанском друштву, потиче из европског рационалистичког приступа почев од XVIII века (Форишковић 1986: 305; Shils 1981: 19, 302).

се потврђује теза да народни обичаји и веровања остају по страни од културних промена које се одвијају у другим сегментима материјалне и духовне културе и да се најдуже задржавају готово нетакнути (Николић Дес. 1996: 146).

У овој чињеници је поново потврђена и констатација истраживача народног живота и обичаја у Банату, Миленка Филиповића, који је педесетих година овог века написао: „Банат, и уопште Војводина, у многим погледу је земља непозната и неиспитана. Поред предмета који се ископавају и који су стари и по 2000 и више година, у становништву банатских села живе такви обичаји и такве претставе које су старе такође бар по 2000 година, па и више. У кућама у којима се данас спава у удобним и раскошно намештеним постељама, где се могу видети скупоцене трпезарије и други модеран намештај и где чељад иде одевена европски и понаша се као европски грађани, још увек влада велики страх од 'тодоровских коња', који јуре ноћу у току прве седмице Ускршњег поста, мртвацима се у трбух закивају клинци или им се кожа на трбуху буши чиодама да се спречи да се не повампире итд. Све то у земљи где су најстарије и најчешће школе у српству“ (Филиповић 1952а: 145). Нашим теренским истраживањима је, дакле, потврђена и ова противречност у традицијском животу банатских Срба.

ТЕРИТОРИЈА

Област Баната захвата југоисточни део Панонске низије. Његове границе су реке: Мориш на северу, Тиса на западу, Дунав на југу, а на истоку – планински ланци Гођан-Сарко и Појана Руска. На овом простору су у време угарске владавине постојале три жупаније: торонталска, тамишка и крашовско-северинска (Николић Доб. 1941: 1). Са војног становишта, њиме су управљали тамишки жупани као тамишки грофови, „чија се власт понекад простирала и на делове чанадске и арадске жупаније, на Београд као и на северо-западни део данашње Румуније“ (Исто).

Територија Баната је веома пространа: од три целине које чине данашњу Војводину његова је површина највећа. Због пространих површина које су у прошлости биле мочварне, становништво у различитим крајевима је тешко међусобно комуницирало, тако да се фолклор Баната може изучавати у неколико одвојених географских целина.

У литератури се налази на неколико начина поделе Баната: на 1) „равни“ и „планински“, 2) северни и јужни и 3) Горњи и Доњи Банат. Уз ове основне поделе понекад је, донедавно, важила и одредница „југословенски“ или „румунски“.

Простор на којем су вршена систематска етномузиколошка и етнолошка истраживања за потребе овог рада јесте крајњи север равног Баната, са румунске стране државне границе; то је област северозападно од Темишвара, чију северну границу чини река Мориш. Ову предеону целину ћемо у раду називати северним делом Горњег Баната. Кад је реч о овом термину, научници нису потпуно сагласни у погледу његове оправданости, с обзиром на то да не означава географску целину, већ област која је добила име од самих њених житеља и становника крајева у непосредном суседству. Ипак, опредељујемо се за термин Горњи Банат јер њега, на основу изјашњавања самих мештана, легитимно користе угледни проучаваоци српске историје, обичаја, па и музике на овом простору (в. Ивић А. 1929: 68; Филиповић 1952: 148; Ердељановић 1906: 275; 1986: 6, 26–27; Илић С. 1978: 142). Јован Ердељановић о томе каже следеће: „Подела Баната на Горњи и Доњи Банат често се чује код самих Банаћана, јер осећају разлику између народа у Горњем и Доњем Банату; то је, у

ствари, један од доказа за велику старину Срба у Банату, јер код народа овде постоји тачно утврђена географско-етничка подела српског народа у Банату, а то су Горњани – становници у Горњем и Доњани – у Доњем Банату“ (Ердељановић 1986: 26–27). Коментаришући поделу Баната на две наведене области, Ердељановић закључује да је она „народна, а чисто природна“ и да потиче од старог становништва које је боравило на том простору (Ердељановић 1906: 288).

Границу између Горњег и Доњег Баната, према Ердељановићу, житљи ових простора различито тумаче: 1) у Банатској Паланци се сматра да је Горњи Банат област од Бегеја на север; 2) у истом месту је добијено и објашњење да границу чини линија Вршац-Уљма-Црепаја, при чему је северно од ове линије област Пољадија, која се изједначава са Горњим Банатом; и, најзад, 3) у Кусићу мештани објашњавају да од Јасенова на север почиње Пољадија (Горњи Банат), док Граница, Паорија, Клисуре и *ерска села* чине Доњане (Ердељановић 1986: 26).

Кад је реч о простору румунског Баната западно од Темишвара према граници Републике Србије, ту се издвајају две групе насеља са српским становништвом: северна, која обухвата села северозападно од Темишвара, до реке Мориш,²¹ и јужна, коју чине села у долини Тамиша. Ма за коју се од наведених подела определили, насеља на северу до Мориша, у сваком случају, припадају целини која се према Ердељановићевом виђењу назива Горњим Банатом.

Оваква подела насеља са српским становништвом подудар се са резултатима савремених дијалектолошких истраживања српских говора на територији Румуније. Према налазима дијалектолога, разлика у говорима Срба из ових двеју група насеља настала је услед тога што су контакти међу њима били отежани присуством пространих мочвара и „појасом насељеним инородним становништвом“ (Ивић П., Бошњаковић и Драгин 1994: 23). Досадашња дијалектолошка истраживања су показала да се, и ако је у свим селима са српским становништвом на овом простору заступљен шумадијско-војвођански дијалекат,²² северна и јужна група села међусобно се разликују у погледу локалних говорних особина; наиме, северна група села припада области тзв. *кикиндског*, а јужна група

²¹ Становници овог подручја, према казивањима забележеним на терену, Поморишјем сматрају само насеља са друге стране Мориша, у околини Арада (налаз добијен приликом ауторових теренских истраживања).

²² Постоји значајна разлика у говору између група српског становништва у Банату; наиме, у југоисточним насељима и у дунавској Клисури заступљен је смеревско-вршачки дијалекат.

– области *тамишког* говора. При томе, *кикиндска говорна зона* се састоји од два типа: *западног* и *источног*. *Западни* тип обухвата села на територији Србије, до Тисе, док *источни* обухвата управо простор чије ће музичко наслеђе бити тема овог рада. Другим речима, говор српског становништва северног дела Горњег Баната припада *источном типу кикиндске говорне зоне* (Ивић, Бошњаковић и Драгин 1997: 463, 470).

Систематска теренска етномузиколошка истраживања аутора ове књиге у целокупној темишварској околини довела су до резултата који указују на могућност поделе овог простора и на основу етномузиколошког и етнологског критеријума, и то на три одвојене целине: 1) северни део Горњег Баната, 2) његов јужни део, и 3) област Банатске Црне Горе (источно од Темишвара). Кад је реч о етнологским проучавањима, констатоване су извесне разлике у погледу тока одвијања народних обреда и обичаја у ове три предеоне целине (при чему се област Банатске Црне Горе издваја од простора Горњег Баната). С друге стране, музичка традиција читавог овог подручја има заједничке одлике; другим речима, међу Србима на територији темишварске околине наилази се на исте и/или веома сродне начине вокалног изражавања. Међутим, упркос томе, констатовано је да међу музичким наслеђима ове три области постоје и благе разлике. Генерално, према свему до сада реченом, простор северног дела Горњег Баната представља, кад је реч о српској култури, засебну целину у говорном и етничком погледу, што га чини легитимном облашћу чија традиција може да буде засебно проучавана, како у целини, тако и у оквирима наведених предеоних целина.

Разлог који је допринео да се одлучимо за проучавање управо музичке традиције Срба у северном делу румунског Горњег Баната јесте чињеница да је баш у овом крају прикупљено највише музичког и етнологског материјала који представља основу за рад.

Истраживањима је обихваћено девет места са српским становништвом у северном делу Горњег Баната у Румунији (азбучним редом): Варјаш (Variaș), Велики Семиклуш (Sânnicolau Mare), Велики Семпетар (Sânpetru Mare), Кетфељ (Gelu), Моноштор (Mănăştur), Нађфала (Satu Mare), Саравола (Saravale), Фенлак (Felnac) и Чанад²³ (Cenad); видети приложену карту на стр. 14.

²³ У XIX веку насеље Чанад је називано Rascian Csenad, Rátz Csanád (1828) и RácZ Csanád (1851); од завршетка Првог св. рата, када је ово подручје припало Краљевини Румунији, званични називи села су постали румунски: Cenadul Mare и

Cenadul Sîrbesc, док су Срби користили и њихове преводе на српски: Велика Чанад, Српска Чанад (Томић 1986: 207). Иако је реч Чанад у српском језику властита именица мушког рода (Чанад, из Чанада), у народном говору се она користи као збирна именица (Чанад, из Чанади). На тај начин се ово име третира и у делу Душана Поповића (1955: 206).

КУЛТУРНЕ ПРИЛИКЕ У ТЕМИШВАРУ ОД ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

У овом поглављу биће размотрени основне одлике и видови културног живота Темишвара, града који је представљао и представља центар друштвених и културних збивања у данашњем румунском Банату. Потреба за сагледавањем културних прилика у Темишвару у историјском контексту указала се због тога што је развијена темишварска градска култура посредно утицала и на прилике у околним селима. Њени утицаји се огледају у многим карактеристикама сеоског музичког изражавања и појавама везаним за њега.

Потреба за овом врстом прегледа указује се и у чињеници да грђ прикупљене теренске музичке грађе чине управо музичке творевине које не потичу из (српског) сеоског музичког наслеђа. Оне су, међутим, постале део музичке традиције Срба захваљујући дуготрајном процесу акултурације, и у српским сеоским срединама су добиле и своје варијанте. На тај начин су освојиле легитимност народних умотворина. Да би се овај процес могао успешније сагледати, неопходно је осветлити аспекте деловања градске на сеоску културу, посебно музичку средину, услед којег су ове мелодије усвојене као део сеоског културног наслеђа. Овај процес се, разумљиво, одвијао уз паралелно потискивање архаичних облика музичког изражавања, на које се данас наилази само у траговима.

Свеобухватна истраживања која би у потпуности осветлила најважније аспекте културних утицаја градске на сеоску културу (у којој музичко наслеђе представља тек један сегмент) укључила би, пре свега, културно-историјска и социо-културна испитивања и детаљан увид у истоветне феномене у различитим (српским) градским и сеоским срединама панонске културне зоне. За потребе овог рада довољно је истаћи најзначајније опште карактеристике и ограничити се на појаве у Темишвару, уз повремене додатне информације о култури других градских средина са српским живљем.

Наслеђе романтичарског доба, са свим његовим друштвеним, политичким, културним и уметничким тековинама, имало је утицаја и на српску културу, и то најпре у областима под влашћу Аустроугарске. Сходно томе, романтичарски утицај је, заједно са национал-

но-ослободилачким покретом, продро и међу Србе у данашњем румунском Банату. Нашао је плодно тло првенствено у градовима (Темишвару и Араду), али је оставио дубоког трага и у околним селима.

У другој половини XIX века, улогу носилаца културног живота међу панонским Србима преузеле су градске културне институције. Подстакнут делимично и снажним мађарским националним покретом, који није био у складу са интересима Срба, и оснивањем мађарских културних институција (Крестић 1985: 9), српски национални покрет је у областима северно од Саве и Дунава имао најјачи узлет, нарочито у младим грађанским срединама (Пејовић 1991: 9). Његове активности имале су за циљ да допринесу општем културном напретку српског народа, изградњи националне културе и конституисању српске националне свести, нарочито у оним областима које су биле под влашћу Аустроугарске. Делатности које су се отуда развиле у почетку су обухватиле градске, а касније и сеоске средине.

Културно прегалаштво код Срба је у другој половини XIX и у првим деценијама XX века донело плодове у виду новооснованих културних институција: библиотека, читаоница и националних издавачких предузећа, добротворних грађанских организација (нпр. женских удружења), па тиме и нових видова културног и друштвеног живота: позоришта, *беседа* и *села*, у којима су значајну улогу имала певачка друштва и тамбурашки оркестри. Ове делатности, које су код Срба зачете у градовима Војводине и Србије, имале су снажног одјека и на простору дела Баната који данас припада Румунији, и то најпре у Темишвару као значајном (вишенационалном) културном средишту тог доба (Мишков 1998: 20, 27, 33, 36 – 37).

Општа карактеристика идејне основе за рад ових институција је сте њихова превасходно иеолошка и политичка – национална или панславистичка обојеност. Из тих разлога су аустроугарске власти настојале да на разне начине омету њихов рад и развој (Илић 1978: 24, 25, 27, 31–32, 42–43; Церовић 1997: 348–349). Политички притисак те врсте је нестао у местима која су после Првог светског рата трајно припала Србији (односно Краљевини СХС) и тамошње културне институције су несметано наставиле рад, тежећи вишим уметничким донетима (Ђаковић 1996: 23). Сасвим је другачија ситуација са насељима са српским становништвом која су, одлукама Париске мировне конференције 1919. године, припала Краљевини Румунији (Церовић 1997: 410). (У њима све до времена наших истраживања, крајем XX века – бар кад је реч о најстаријој генерацији казивача – није нестала романтичарска мисао о уједињењу са матичном земљом).

С друге стране, као једна од тековина доба рационализма, у градским срединама је развијан дух критике традиционализма, као и еманципација личности кроз развој индивидуализма (в. о овом процесу у: Shils 1981: 10, 232, 289), што је са своје стране такође утицало на појаву и развој одређених промена у начину друштвеног понашања, па отуда и музицирања.

БИБЛИОТЕКЕ И ЧИТАОНИЦЕ

Први податак о постојању библиотеке у Темишвару потиче из 1823. године. Српска библиотека у овом граду је основана 1827. (Церовић 1997: 350). Прва значајна културна институција Срба у Темишварској епархији, Друштво љубитеља књижевства српског, постоји у Темишвару од 1828. године. Ово друштво је, имајући узор у организацији и делатности Матице српске (Marković Т. 1994: 7–8), основао Димитрије Тирол. При овој институцији постојала је и Библиотека Сдружества љубитеља литературе. Потом је 1851, поново на иницијативу Тирола, основано и Друштво читалишта фабричког,²⁴ изузетно значајно за даљи културни и просветни живот Темишвара. У читаоници овог друштва одржаване су књижевне вечери; она је постала „стожер окупљања Срба у Темишвару“ (Церовић 1997: 350–352). У то време су и у другим градовима, по угледу на Матицу српску, а некад и на њен подстицај, настајале и развијале се српске читаонице.

ЖЕНСКА УДРУЖЕЊА

Ове институције су у српским грађанским, а затим, по узору на њих, и сеоским срединама, осниване по угледу на сличне организације у већим европским градовима. На њихово оснивање утицали су развој грађанског друштва и идеја о еманципацији жена средње класе (Hobsbawm 1983b: 292) и, с друге стране, свест о „хуманитарном потенцијалу“ хришћанства (Shils 1981: 119). Активности ових удружења у градовима састојала су се, поред бриге о сиромашнима и о васпитавању младих (в. *Први извештај...* 1905; Мишков 1998: 204) и у томе да приређују добротворне приредбе и концерте (Рејн 1970: 115–120; Церовић 1997: 353–354). Неретко су у томе сарађивала удружења различитих националности (Мишков 1998: 322). Женска удружења су имала, дакле, своју улогу у друштвеном и културном

²⁴ Фабрика је назив једног од темишварских предграђа.

животу градова и села ових крајева, а тиме и одређену (мада сасвим маргиналну) улогу у развоју музичке културе.

ПОЗОРИШНИ ЖИВОТ

Овај вид уметничке делатности међу Србима на простору данашње Румуније започет је крајем XVIII века. Срби у Темишвару су још од 1753. могли да прате представе Немачког позоришта, које је од 1761. давало представе у згради Српског магистрата. Прва представа на српском језику, коју су извели ученици основне школе, приређена је 12. маја 1793. Године (Ковачек 1994: 173), приликом *мајалеса (прохлажденија)* „у такозваном Президент-вертограду“ (Церовић 1997: 344–345). За читаве две деценије после тога, нема података о позоришним представама у овом крају. Међутим, врло је вероватно да их је било, и то нарочито у организацији школских установа. Према речима Божидара Ковачека, сигурно је „да су се представе у школама множиле више но што то данас знамо“ (Ковачек 1994: 175).

Подаци којима располажемо односе се на представе које је у времену од 1814. до 1826. године приређивао учитељ у темишварској Фабрици, Марко Јелисејић (Степанов 1991: 44). У овим представама су суделовали ученици темишварске основне школе. После тога, у периоду од 1826. до 1833. Јелисејић је организовао и представе у Араду. Унапређењу позоришног живота Срба из данашње Румуније много је допринела делатност Јоакима Вујића (чија је мајка била родом из Српског Семпетра; Исто, 44), чија је делатност у 1824. и 1839. везана за Темишвар, а у 1832. за Арад (Ковачек 1994: 176; Церовић 1997: 345–346).

Прва српска позоришна дружина у овом крају је основана у Чанаду 1859. године (Мишков 1998: 139). Две године касније основано је Српско народно позориште у Темишвару. Ово позориште је имало богат репертоар и за време свог постојања одржало је на скоро две стотине представа; гостовало је у „најважнијим насељима у Аустро-угарској“, па и у Србији (Исто, 346–349). Током 1900. године ансамбл темишварског позоришта, Српска народна позоришна дружина (у позивници окарактерисана као „будилник српске националне свести“) одржала је читав низ представа у Темишвару; међу њима су били и комади са певањем и оперете (Степанов 1991: 52–53).

Поред тога, у Темишвару је 1861, 1900. и 1902. године гостовало Српско народно позориште из Новог Сада. Ове представе су биле

изузетно лепо примљене (Илић 1978: 16–17, 50, 56–57), о чему речито сведочи писање савременика.²⁵ Позоришне представе су од 1902. године у Темишвару постале редовни део беседа и села (Илић 1978: 56).

МУЗИЧКИ ЖИВОТ: КОНЦЕРТНА И ХОРСКА ДЕЛАТНОСТ

Концертни живот Темишвара у прошлости је био необично богат. Организатори концерата су одржавали везе са значајним европским културним средиштима, на првом месту са Бечом и Будимпештом (Пејовић 1991b: 84; Ранковић 1996: 17). Сами критичари музичког живота у Темишвару понекад су у својим написима исказивали да су свесни чињенице да је у погледу заступљености савремених уметничких токова, ниво концертних догађања био је веома висок.²⁶ Упадљива је предност Темишвара у односу на музички живот Београда (Ђурић-Клајн 1986a: 12–13; 1986b: 188), као и у односу на целокупну културну активност српских градских средина (Marković T. 1994: 13). О бројним одржаним оперским представама и солистичким наступима у Темишвару постоје подаци с краја XVIII и током целог XIX века.²⁷ Како се види, у овом граду су извођена у то време нова музичко-сценска и друга дела, што је за једну културну средину показатељ престижа.

²⁵ Године 1865. Илија Поповић из Арада о овим гостовањима пише следеће: „Ми смо били клонули, пак можда баш и зато што сами себе нисмо познавали и своју моћ осећали. Доласком пак народног позоришта нашег, уверисмо се и ми, пак и сами туђинци, да српски живаљ наш може још доста донети и моћно народност своју код нас у сваком назору одликовати. Успаван дух сада се у многим Србину код нас пробудио и народном свешћу напојио и окрепио. И онај Србин што се већ у туђем слоју топио био опажамо сад како се отима на брег народности своје да се дограби. ... Хвала дакле честитој дружини нашег народњег позоришта што је и нас, у овом куту отаџбине наше посетила и својом мисијом походила.“ Цитат преузет из: Ковачек 1994: 178.

²⁶ Године 1923., критичар темишварског *Гласника* је (по његовом мишљењу) мање успешан наступ једног београдског уметника прокоментарисао следећим речима: „Са рекламама морамо бити обазривији, нарочито у Темишвару, где је врло много њих [уметника -- прим. С. Л. И.] на високом нивоу у музикалном погледу и који су град особито последњих неколико деценија сви могући певачи светског гласа походили (...).“ (Илић 1978: 80).

²⁷ Први податак о гостујућој опери се односи чак на 1796. годину, када је у Темишвару изведена *Чаробна фрула* В. А. Моцарта. Затим, познато је да је *Љубавни напиток* Г. Доницетија изведен 1831, *Норма* Ђ. Белинија 1841, а *Фиделио* Л. в. Бетовена 1849. године. Касније, 1962., изведени су *Ернани* и *Риголето* Ђ. Вердија, а 1866. и 1894. *Танхојзер* и *Холанђанин луталица* Р. Вагнера. Поред тога, у Темишвару су гостовали и најчувенији европски музичари тог доба: Ф. Лист, Ј. Штраус, П. Сарасате, Ј. Јоаким, Ј. Брамс, Б. Валтер и други (Илић 1978: 15).

Кад се о томе говори, потребно је имати у виду важну чињеницу, да је Темишвар, у саставу Аустроугарске монархије, био град у којем је у време о којем је овде било речи бројчано преовладавало немачко и мађарско становништво и да је још и из тог разлога постојао сасвим природан и временски и културни континуитет његових веза са другим великим средњоевропским градовима.

Српска певачка друштва су испрве оснивана на простору северно од Саве и Дунава, дакле, на територији под аустроугарском влашћу. Настајала су по угледу на истоветна друштва у другим земљама Западне и Средње Европе, а под окриљем младих српских грађанских удружења, уједињених идејом грађанске демократије, тековине Француске револуције. У српским грађанским срединама она су оснивана на директан подстицај Уједињене омладине српске, која је начинила „прекретницу и у политичком смеру и у односу на вредновање уметности“, услед чега певачка друштва „стичу првенствени друштвени значај“ (Ђурић-Клајн 1986b: 189).

Оснивање српских певачких удружења, односно институција које имају за циљ неговање и унапређивање групног певања на простору румунског Баната сеже у прву половину XIX века, што се временски подудару са раним истоветним збивањима у другим српским срединама. Постоје извесни показатељи да је знаменити српски добротвор и интелектуалац Сава Текелија још 1835. године, у Араду помогао оснивање *Заведенија* (Завода) *музикалног пјенија*, а нешто касније и школе *музикалног пјенија* у Пешти (поред тога што је био добротвор новоосноване установе за музичко образовање мађарске деце у Дебрецину; о томе в. детаљније: Бикицки 1989: 43; Петровић Д. 1985: 142; Ђурић-Клајн 1986b: 188).

Зачеци српске хорске активности на овим просторима везани су, као и у другим српским грађанским срединама јужне Угарске, за цркву, односно, за зачетке *хармоническог* (вишегласног) певања у току служби. Први сачувани подаци о хорском певању у Темишвару потичу већ из тридесетих година прошлог века: 1836. године је Градско обшчество почело са увођењем *хармоническог пјенија* на богослужењима. Тада је за руководиоца групе певача, односно, за „управитеља лика“ постављен Александер М. Нусер, „учитељ црквеног музичког пјенија“. Први певачки ансамбл, оформљен исте године, састојао се од десет певача. Следећих година састав хора је проширен и, колико је познато из литературе, одржао се још „дуго низ година“ после 1854. Репертоар овог певачког састава чиниле су само хармонизације црквених песама (Степанов 1991: 12–16).

Из тог времена постоје подаци о извесном темишварском композитору Хајму, чија су хорска дела извођена у Темишвару, Пешти, Араду и Сегедину (Калик 1903: 10). Према истом извору, године 1844. је „чувени басиста“, учитељ певања и музике Александар Морфидис, био активан као хоровађа и у Темишвару (Исто, 10–11).

Први темишварски хор који је представљао самостално грађанско удружење, по угледу на истоветне институције какве су у западној и средњој Европи у то време увелико постојале (*The New Grove Dictionary...* 1980: 351–356), имао је назив *Менергезангсферајн* (*Männergesangsverein*) и основан је средином XIX века. Могуће је да је у почетку био етнички мешовитог састава, што је карактеристика раних грађанских певачких удружења. Овакве дружине су деловале под утицајем идеја о „демократизацији културе и уклањању феудалног духа“ (Крестић 1985: 9), као и идеолошке поставке да „музика нема народности“.²⁸ Кад је реч о овом ансамблу, значајно је да је он од 1863, под руководством Александра Николића, тадашњег помоћника хоровађе Варошког позоришта и „страсног истраживача фолклора“, изводио хоровађине хармонизације српских народних песама (Илић 1978: 53). Чини се да је реч о појави која је, у односу на прилике у другим српским певачким друштвима тог времена, сразмерно ретка (упор. Калик 1903: 15).

Први српски хорски ансамбл у данашњем румунском Банату са јасном националном оријентацијом основан је у Темишвару 1867. године, под именом Српска певачка дружина (у даљем тексту СПД; о томе в. Илић 1978: 13). Девет година касније основано је и Српско певачко друштво у Араду. Забележено је да је 1895, на прослави о Духовима, учествовао и хор темишварских занатлија „Хармонија“ (Мишков 1998: 321). Године 1903. је у темишварској Мехали настало и Српско певачко друштво „Зора“, а 1922. у темишварском предграђу Фабрици – Српско добротворно друштво трапезе „Слога“ (Илић 1978: 61, 76).

Састав СПД је био национално мешовит. Важан је податак да је само један од четворице певача, који су били плаћени да редовно поје на службама у градској Катедрали, био Србин. Касније, двадесетих година, управа СПД је најмила „стране професионалне певачице“ да би се унапредио ниво извођења (Илић 1978: 95, 108).

²⁸ Калик 1903: 13; в. такође навод о заједничким наступима певачких друштава различитих нација, „без разлике у народности“, у: Ђаковић 1996: 17; в. податак о појању немачке певачке дружине 1896. на погребу и опелу Бранку Стефановићу, једном од руководиоца Српске певачке дружине у Темишвару, Илић 1978: 53.

Српски хорови у румунском Банату били су, по правилу, мушки. Постојање првог мешовитог састава (са знатно мањим бројем женских гласова) забележено је у оквиру СПД крајем XIX века (Илић 1978: 38, фн. 19; Мишков 1998: 322), а у Мехали је мешовити хор основан тек 1928. године.

Изразит грађански карактер ових, као и других раних српских певачких удружења која су узоре имала у сродним институцијама у културним средиштима средње и западне Европе, огледа се на неколико нивоа: у вишенационалном саставу, одвојености од цркве као институције, аматеризму и ентузијазму као главној покретачкој снази (Томандл 1938: 203; Ранковић 1996: 38).

Аматеризам је у време раних српских певачких друштава био „битно обележје музичког профила српских градова“.²⁹ Тако, и хоровође који су се смењивали у темишварским друштвима били су само љубитељи музике, без већих теоријских знања (међу њима је само један – Вадим Шумски – био професионални музичар; Илић 1978: 88, 108, 145, 148, фн. 73). Да би се постигао виши извођачки ниво, у СПД су били позивани професионални певачи и певачице, вишег музичког образовања, који су за учешће у раду друштва били плаћени; значајно је да су они били припадници других, а не српске националности.

Кад је реч о природи темишварске СПД као институције, потребно је истаћи да је она формирана по угледу на грађанске, „еснафске“³⁰ музичке институције западне Европе, одвојене од цркве. Делатност овог најпознатијег и најуспешнијег грађанског хора као културне институције Срба у румунском Банату надовезује се на идеолошку основу певачких удружења у западној Европи (*The New Grove...* 1980: 352). Темишварска СПД, по речима Саве Илића, „није настала спајањем већ постојећих црквених хорова, који су и даље певали у српским црквама у Темишвару, него под утицајем Уједи-

²⁹ Ђурић-Клајн 1986а: 10; Пејовић 1991: 21; Ранковић 1996: 38. Уз то, аматеризам је и једна од одлика активности којима је изграђиван „специфичан нов буржоаски образац (...) стила живота“ тог времена (Hobsbawm 1983b: 300).

³⁰ Под овим термином не подразумевамо институције чији су чланови професионални музичари, већ оне које окупљају љубитеље музике, углавном аматере. Одредница „еснафске“ овде се користи у сврху указивања на суштинску разлику у одношењу према музици и музичком извођаштву код носилаца музичких пракси, било да су чланови певачких удружења или не, и осталог дела тадашњег (српског) друштва. Због тога је у овој монографији термин „еснаф“ (коришћен у овом значењу) дат под знацима навода.

њене омладине српске и њених напредних идеја“ (Илић 1978: 14). Друго, наступи овог хора су били искључиво световног карактера. Иако се у Уставу СПД, као и у њеном Извештају за 1895. годину, као један од њених циљева помиње и „унапређење“, односно „неговање“ црквеног појања,³¹ из расположивих података се може закључити да се ова певачка дружина, ипак, држала по страни од саме Цркве. Са црквеном општином је склапала уговоре само у време тешких материјалних криза, када јој је претило затварање (опширније у: Илић 1978: 25–27, 73; Пејовић 1991а: 121). Циљ руководства овог ансамбла је био, по свој прилици, да Дружина остане искључиво световна певачка институција.

Прилике у којима су градска певачка друштва наступала били су у почетку само *беседе* и добротворни балови, који су били у моди средином XIX века. Од почетка XX века у Темишвару су приређивана и („бесплатна предавања за народ“; Степанов 1991: 47). Општа карактеристика беседа и села је да су имали мешовит програм, састављен од различитих тачака: хорских, солистичких, инструменталних, рецитаторских, па и драмских, а увек су се завршавали игранком, која је била „устаљена као последњи део програма“ (Пејовић 1991б: 84; Илић 1978: 126, фн. 63). Пракса приређивања посебних концерата хора била је далеко ређа (Илић 1978: 36–37).

Места у којима су ове приредбе и концерти приређивани најчешће су биле сале које су припадале државним предузећима (Мишков 1998: 319, 323). Смештање публике у засебне просторе у којима се музицира, који се у западној Европи користе од XVIII века (Atali 1983: 76, 159), а који могу да приме већи број слушалаца, одговара потреби просветитељског идеала по коме музика, као део општег образовања, треба да буде доступна широкој публици.

Крајем XIX века у Темишвару су, у различитим приликама, гостовала певачка друштва из других места. СПД је приликом освећења свог барјака, на празник Свете Тројице 1895. године, била домаћин једног броја хорова из данашње Војводине: из Вршца, Панчева

³¹ Према Уставу темишварске Српске певачке дружине, њени циљеви су били следећи: „унапређење црквеног појања, развијање друштвеног живота и образовање у певању“ (Церовић 1997: 352–353). О идејној основи рада овог друштва много говори и његов Извештај за 1895. годину, у којем се каже: „Наша певачка дружина од постанка па до данас неговала је, а и у будуће неговала српску народну и црквену песму у тој племенитој цели да буди народну свест и за очување српске народне особине негује и распростире у народу српском патриотско и религиозно чувство“ (Исто, 353).

и Велике Кикинде, али и српских певачких друштава из данашње Румуније – из Чакова, Соколовца и Сараволе, па и мађарског, румунског и немачког певачког друштва из Темишвара (Степанов 1991: 27; Мишков 320). Следеће године је у Темишвару гостовало певачко друштво из Кикинде, а у неколико махова и хор ђака сомборске Препарандије (Мишков 1998: 320, 321, 323).

У градовима и селима Аустроугарске, а касније Југославије, приређиване су смотре и слетови певачких друштава, на којима су гостовали СПД и „Слога“, и то: у Белој Цркви (1894), Сомбору (1931) и Београду (1934). Последња два гостовања су била веома успешна, што је забележила и југословенска штампа (Илић 1978: 103–113). Ова два градска хора су учествовала и на слетовима српских певачких друштава у Румунији (1936–1938), где су у великој мери пружила морални подстицај и дала полет сеоским друштвима (Исто, 144–150).

Српска певачка дружина је имала учешћа и у представама које је 1896, 1900. и 1902. одржавало српско позориште у Темишвару: *Крајишкиња*, *Ђидо*, *Покондирена тиква* и *Француско-пруски рат*. Омладина из темишварске Мехале приредила је 1888. године представе *Три Арапа* и *Циганин* (Степанов 1991: 46).

Репертоар темишварских хорова у почетку су чиниле композиције са родољубивом тематиком, које су стварали чешки аутори (Гвидо Хавлас, Војтех Хлавач, Хуго Доубек, Јован Прајс Јаворски, Фрањо Серафин Вилхар, Роберт Толингер; Илић 1978: 158–161), али и српски (Јосиф Маринковић, Исидор Бајић, Стеван Мокрањац). Ова дела су била извођена и у другим српским певачким друштвима у Војводини и Србији. Поред тога, од 1898. године на репертоару су биле и композиције Даворина Јенка, нарочито у оквиру позоришних представа (*Врачара*, *Ђидо*), и то у извођењу гостујућих и темишварских позоришта.

У време између два светска рата репертоар темишварских хорова је осавремењен. У то време су извођене композиције Славенског, Милојевића, Христића и Мокрањца, а од страних аутора – дела Вагнера, Чеснокова и Адамича (Илић 1978: 103, 108, 152). У овом периоду су биле веома популарне и обраде народних песама за хор, које је начинио Вадим Шумски (Исто, 162).

Традиционалне народне песме су у оквиру ових културних догађаја биле извођене „за време одмора“ (Илић 1978: 37), дакле, са функцијом „музичког интермеца“ између сложенијих тачака. Ове песме су, вероватно, изводили чланови хорова или солисти. Иако

није забележено да ли су наступали *a cappella* или уз инструменталну пратњу, чини се вероватнијим да је у питању вокално-инструментано извођење народних песама.

У Темишвару је 1918. формирано још једно друштво (односно „омладинска културно-уметничка аматерска формација“) под називом „Коло младих Срба“. Ово друштво је укинато 1920. године (Степанов 1991: 38), што значи да се његова (краткотрајна) делатност везује за период када је Темишвар са околином припадао Краљевини СХС.

После Другог светског рата у неколико махова су учињени напори да се бављење српском културом институционализује.³² Године 1969. је при Дому културе студената у Темишвару основана фолклорна дружина „Младост“, а следеће године и драмска дружина „Талија“ (Степанов 1991: 11, 41–42, 60–61, 64; Церовић 1997: 433–434). Аматерски ансамбл „Зора“, данас културно-уметничко друштво, основан је 1971. године. Ансамбл „Младост“ је активан и данас; на његовом репертоару су игре и песме Срба из Баната и из Србије.

Од краја XX века до данас, српска певачка друштва и фолклорни ансамбли из Румуније окупљају се под окриљем двеју манифестација. Једна од њих је Маратон српске народне песме и игре, који сваке године у Темишвару и другим местима организује Савез Срба у Румунији (уз подршку Департамента за међуетничке односе Владе Румуније). На овој манифестацији представљан је рад ансамбала и солиста који негују традиционалне народне и „новокомпоноване“ песме и игре, али и рад певачких друштава из појединих места у којима су се она до тог времена била одржала. Друга значајна манифестација је Смотра хорова, коју организују Савез Срба у Румунији и Темишварска епархија.

* * *

Делатност темишварских хорова представља значајан сегмент српске музичке културе у целини, а од кључног је значаја за културни живот Срба у румунском Горњем Банату. Темишварска певачка друштва су представљала узор другим српским хорovima тог краја, како по квалитету извођења, тако и по репертоару који су неговала, иако она, према мишљењу проучавалаца, борећи се да опстану, „ни-

³² Године 1945. године је основан Савез словенских културно-демократских удружења у Румунији, укинута 1953; већ 1954. је основан Српски државни ансамбл песама и игара, укинута 1970. Рад ових ансамбала настављен је делатношћу фолклорне групе „Коло“ у оквиру ансамбла „Банатул“ (Степанов и Бугарски 2005).

су имала услова за константно одржавање вишег уметничког нивоа“ (Пејовић 1991b: 86). По угледу на њих, и у селима темишварске околине су оснивани месни хорови, који су дали значајан печат банатском српском сеоском певачком наслеђу XX века. О томе ће бити више речи у поглављу *Видови културног живота у селима: утицај града*.

ПЕВАЊЕ У ГОДИШЊИМ ОБРЕДИМА И ОБИЧАЈИМА НА СЕЛУ

У односу на укупан број забележених мелодија у овом делу румског Баната, песама које су непосредно везане за народне обреде и обичаје веома је мало. Уз то, међу општим карактеристикама српског певачког наслеђа у годишњем циклусу могу се препознати мешање (amalgamation) различитих традиција, замена (replacement) старих елемената новима и рачвање (ramification) елемената српског певачког наслеђа у више различитих токова.³³

Народне песме у којима се помиње **Свети Никола** на истраживаном простору нису забележене. Једина песма везана за овог светитеља је духовна песма (*О, кто, кто*), која је певана у цркви, после литургије, за време дељења нафоре. Осим ње, опште је позната и рецитација која се везује за циклус од три узастопна празника: Св. Варвару, Св. Саву Освећеног и Св. Николу, а односи се на *кољиво* које се кува на дан Св. Варваре (*Варварица вари, Свети Сава 'лади, а Никола куси*).

Обредне песме у оквиру **божићних** празника у Горњем Банату углавном певају чланови обредних поворки које опходе села на Бадње вече: *коринђашии* и, нешто ређе, *вертепашии*. Обредне песме у другим приликама током божићног празновања у овом крају нису познате. Такође, у овом крају више нису познате ни *коледарске* песме.³⁴

Песме које су у прошлости биле извођене или се и данас изводе међу Србима на Бадње вече на тлу Горњег Баната могу се разврстати у неколико група, јер су различите старине и порекла. Овај след међусобно врло различитих песама типичан је пример рачвања (разгравања) српске певачке традиције у циклусу божићних празника.³⁵

1. Коринђашке песме са речју *коринђе* као конститутивним елементом који сведочи о повезаности песме са обредом (*Коринђе, меринђе; Коринђе, ронђе* и сл., пример 1).

³³ Термини *мешање*, *замена* и *рачвање*, као називи за видове унутрашњих промена у традицији, употребљени су према: Shils 1981: 276–277, 280.

³⁴ Колико је познато, једини примери из панонске културне зоне са овим припевом забележени су у југословенском Банату, у размаку од готово читавог века (у Семиклушу на Тиси, Мокрину и Кикинди; Остојић 1900: 113; Големовић 1991: 84, 88, пр. бр. 1; Marković M. 1988: 12).

³⁵ Ова тема је предмет засебне студије; в. Jovanović 2004.

2. Коринђашке песме које ову реч не садрже и које су сведене на мотив молбе упућене домаћину да прими коринђаше и дарује их; ове песме чине „посебан вид дечијег фолклора“ и замениле су некадашње коледарске (Marković M. 1988: 14, 35; песме са почетним стихом *Ја сам мала Јуца, Ја сам мали Ива* и сл., пример 2).
3. Коринђашке песме које представљају ретки примери записани од стране сакупљача народне баштине у овим крајевима (на њих се данас на терену не наилази: *Где си била, бела було?*, пример 3).³⁶
4. Црквене, богослужбене (литургијске) песме – тропар и кондак Рождеству Христовом (*Рождество Твоје*, пример 4 и *Дјева днес*), обавезни део божићних обреда и у Војводини в. Marković M. 1988: 39).
5. Духовне, нелитургијске песме (*Витлејеме, славни граде од Бога; Слава во вишњих Богу* и друге; забележени примери за ову категорију, на жалост, изостају из сакупљене грађе) и
6. песме друге тематике, које су коринђашки понекад певали после обавезног обредног дела на захтев домаћина куће (пример 57).

Песме из прве групе, чији почетни стих садржи реч *коринђе*, на терену се више не срећу у певаној форми. Данас их памте само старији људи (и то углавном као подругљиво подражавање „правих“ коринђашких песама). Једину певану варијанту овакве песме коју смо успели да добијемо (пример 1) казивачица из Нађфале је отпевала покушавајући да имитира једног старца који је у прошлости, певајући на овај начин, засмејавао децу.³⁷ Овај пример, чија је функција од обредне измењена у забавну, заснован је на тзв. „рингераја мотиву“ (термин преузет из: Вашић 1990: 423–429), који се налази у бројним примерима коринђашких песама из панонске културне зоне (видети: Остојић 1900: 113; Rihtman Рихтман [b.g.] 73; Fracile 1987:

³⁶ Податак да је ова песма извођена као *коринђа* у селу Кетфел потиче из: Јоргован 1993: 14-15. У литератури о обичајима Срба у јужном делу Горњег Баната у Румунији и у Карлову у Југославији наилази се на два записа једне песме, *Ој, јабуко, сува руко* (у симетричном осмерцу, као и наш пример, уз које није наведен никакав припев), в. Бугарски 1982: 209; Николић Доб. 1941: 275.

³⁷ Можда управо овакви примери (отпевани у подругљивом, карикираном тону) понекад могу да илуструју дубље слојеве народног музичког памћења и звучне знакове у оквиру заједнице који су у (ближој или даљој) прошлости били уобичајени.

44–46; Марковић 1988: 13–14; Костић Д. 1997: 47; Мишков 1998: 473). Текстови оваквих коринђашких песама, како сазнајемо из литературе, забележени су у разним селима околине Темишвара (Степанов 1984: 157; 1985: 228 – 229) и у Војводини (Fracile 1987: 43). Различити наводи из литературе и из архивских извора везаних за традицију Срба на ширем простору Панонске низије (нпр. Тихомир Остојић пише да су песме са овим мотивом на преласку из XIX у XX век изводила „деца или Цигани“, док су их у даљој прошлости певали коледари – младићи; 1900: 113; в. такође Јовановић 2003b о подацима за подручје Барање), упућују на претпоставку да је овај мелодијски модел доспео у српско обредно певачко наслеђе у релативно новије доба, заменивши старе, архаичне обрасце.

Песме из друге групе изводила су искључиво мања деца којима су овакви текстови били примерени и која нису могла да науче сложеније форме попут божићног тропара. Ове песме се састоје само од ритмички изговореног текста („онако како деца знају“, „како трефе“), на исти начин како је то забележено и у другим крајевима панонске културне зоне (пример 2); упор. Fracile 1987, пример 45).

Кад је реч о црквеним, богослужбеним песмама – божићном тропару и кондаку, они су били најчешће извођени током коринђања и представе вертепаша. Божићни тропар (пример 4) су учила сва школска деца, док су кондак, као дужи и компликованији, ређе изводила. (Према неким казивањима, коринђаши који су умели да отпоје *Дјева днес* бивали су богатије награђивани него они који су знали само *Рождество*).

У неким местима забележено је да је божићни тропар певан док је доношена слама у кућу (Саравола),³⁸ као и у тренутку кад је унесена, пре него што се бацањем ораха у углове закристи соба (Велики Семиклуш). Појање *Рождества* негде је било уобичајено и за време сечења божићног колача, на први дан Божића (Варјаш).

Обичај да се поје док се носи слама – док се *доноси Божић* – представља израз утицаја хришћанског учења на елементе народних обреда и обичаја: чином појања уз доношење сламе прекршен је стари, пагански табу обредног ћутања или имитирања гласова домаћих животиња у овој прилици (што се у истраживаним местима неупоре-

³⁸ На исто сведочење наилазимо и у селу Краљевац, у Банатској Црној Гори; тамо је забележено да је кућни домаћин (прадеда Вукице Беричић, рођ. Беричић 1929. у Краљевцу) појао *Рождество* док је, са дететом као помагачем, носио сламу у кућу.

диво чешће помиње) и она је, самим тим, може се претпоставити, за добила нови, хришћански смисао.

С друге стране, с обзиром на то да је казивач од кога смо добили ово обавештење (као и прадеда казивачице из Краљевца у Банатској Црној Гори) уједно и црквени појац, ово сведочење се мора узети са извесном резервом. Наиме, постоји могућност да обичај наших домаћина, како у Сараволи тако и у Краљевцу, није био општег карактера, јер је друштвени статус ових људи као црквених појаца могао бити другачији него статус осталих сељана. Другим речима, обичај појања док се носи слама у кућу на Бадње вече можда се у средини у којој се јављао може посматрати и као израз својеврсне ексклузивности.

Певање песама нелитургијског садржаја у оквиру опхода вертепаша било је заступљено у српским селима румунског Баната, као и у Војводини (в. Fracile 1987: 49–51; Marković M. 1988: 25, 26, 28, 30; теренски снимци Ј. [Глигоријевић] Јовановић из Сомбора из 1985, лични архив аутора). Порекло ових песама, према мишљењу проучавалаца, води од пољских и руских *канта*, духовних, паралитургијских песама (Marković M. 1988; Tomašević 1990: 64, 117–119), у којима се тек спорадично могу препознати елементи српског народног црквеног појања (Tomašević 1990: 135). На просторима северно од Саве и Дунава присутне су, како се претпоставља, током последњих две стотине година у оквиру вертепске драме (Isto, 151). Ове песме се и данас певају у цркви, за време дељења нафоре после празничних литургија.

Једно усамљено казивање забележено у Сараволи говори о томе да се могло догодити да приликом коринђашког опхода домаћин „наручи“ још понеку песму, која по тематици не припада корпусу божићних песама (пример 57), мада су овакви случајеви свакако изузетно ретки и наведени пример, очигледно, представља изузетак.³⁹

³⁹ Сведочанство које нам је о томе оставио Пера Ђурђев (рођ. 1922) из Сараволе у потпуности је објављено у: Jovanović 2004: 20, фн. 45. : „Деца, ишла да коринђају *Рождество*, *Дјева днес*. Ја сам вола да идем; двоје, троје, ако те ко нападне, ти покупу орасе и паре. Кад сам био већи, сам ишао сам. Није ме било стра. Чим вечерам, одма кренем. Кад сам код мог покојног таста, старца, никад то нећу заборавити, а он пије црвена вина, мислим да га сад гледим. Он сам је кући, деца су била да коринђу. И кад сам отпево *Рождество*, он каже: ’Не; сад...’, мислим, сад ће требати *Дјева днес*, то је дуже и... мислим, сад овај човек ће да ме дарива. ’Но’, каже, ’добро, сад да попијеш нешто!’ ’Ја не могу да пијем’, кажем. ’Но, сад једну песму, Перо. Песму. Оћу песму. Шта ти оћеш.’ Па сам му пево *Млади капетане, откуда идете ви?*. Пре се даво леј. *Десет* леја ми је дао мој покојни старац! Ја дошо кући, тако радостан: ’Од чика Милоја сам добио десет леја, сам му пево!’“

Према нашем мишљењу, у описаном случају је од кључног значаја питање личног односа домаћина и коринђаша (домаћиновог будућег зета). Ова песма припада другој традицији, сасвим је другачија по садржају, а уз то је изведена у контексту који није јавни већ приватни, што само по себи допушта широк дијапазон индивидуалних могућности личне комуникације између извођача и прималаца. Тиме овај пример указује и на могућност постојања варијетета у традиционалним обредима и на њихова индивидуална преназначења.

Касно на Бадње вече, око поноћи или после ње, у неким местима Горњег Баната (Варјаш, Нађфала) било је уобичајено да момци одлазе девојкама под прозоре да би им празник честитали певајући им *серенаде* (примери **61**, **62**; опширније о овој врсти песама видети у поглављу *Певање у свакодневном сеоском животу*).

Трећег дана Божића момци су у групама, пешице или на коњицама, посећивали куће девојака и *пратили/чистили Божић*. Овај обичај су понекад пропраћали песмом; некад би са њима ишао и *свирац* – тамбураш или хармоникаш (или би то био неко из друштва ко би умео да свира) и извођени су највише *бећарац* и *сватовац* (текстови у примеру **5**). Оваква пракса је сродна са војвођанском: и тамо се песме веселе и врцаве садржине, на првом месту бећарци, певају и у склопу годишњих верских обичаја. По завршетку обредног, церемонијалног дела следи онај други – „распусан, растерећујући, животан“, у оквиру којег је не само дозвољено, већ и пожељно певати песме слободнијег садржаја (Матовић 1998: 27). Према исказима са терена, изгледа да у румунском Горњем Банату у последњих седамдесетак година није било уобичајено да се пева и свира док се *прати Божић*. Чак и кад је била присутна, песма је у овој прилици била готово неважна, у последњем плану.

Ускршње поклоне (недеља пред почетак ускршњег поста) у Горњем Банату су прослављане свечано. Приређивана је *забава* (*игранка*, *бал*), на којима су *свирици* изводили банатска кола, и то у одређеном поретку:⁴⁰ *мало*, *велико*,⁴¹ *сељачица*, *Жикино*, *кокоњешће*;

⁴⁰ Овај поредак кола (односно, како га казивачи зову, *формација*) био је увек исти и понављао се у свакој прилици кад је играно (на свадбама, игранкама), и то на читавом истраживаном простору Горњег Баната. Сличан обичај да се кола играју у строго утврђеном низу постоји и са српске стране државне границе – у Старчеву код Панчева (Путник 1991: 30). Могуће је и да је на селима овај обичај успостављен по угледу на градску традицију утврђеног реда игара на баловима. С друге стране, за разлику од српских села Горњег Баната, у Банатској Црној Гори овако утврђеног и доследно поштованог редоследа игара није било. Осим тога, у

затим *моравац*, *шестица*, *маџарац*, па и градске игре као што су *валцер* и *танго*⁴² и, најзад, народне песме. У местима у којима су постојала певачка или позоришна друштва, пре игранке су приређиване представе у којима су учествовала и певачка друштва.

У Великом Семиклушу се говорило: „Ко иде на игранку, ће му растити добро кудеља“, што може да буде остатак сећања на некадашње обредно играње на покладе за раст усева (Босић 1996: 401).

Из забележених препричавања некадашњих казивања старих људи из Великог Семиклуша, сазнајемо да су се старији окупљали у своја друштва, засебно, и да су пазили да млађи не виде шта они раде. Ретки су стихови из тог доба који су остали упамћени (као: *Покладе, покладе, / старац бабу спонаде*).

У Фенлаку, према саопштењу казивача, некада је био обичај да се старији људи у време покладе окупе у једној соби и сами играју и певају своје игре и песме; млађима нису давали да им се придруже. Једина песма које се наш казивач сећа (али, на жалост, не и мелодије) је *Турданке, турданке, ал' су лепе Циганке! / Играју и певају, а ципеле немају!* Према његовим речима, ово је било извођено на следећи начин: „Се држе за руке, се љуљају и певају сви у један глас“. Сличан текст једне песме уз игру (која је, додуше, извођена у току Ускршњег поста) забележен је у Беркасову, у Срему (Босић 1996: 210).

О постојању посебне игре која би била извођена на покладе потврду смо добили у Великом Семиклушу. Забележено је драгоцену казивање о томе да је некада (до двадесетих година овог века) било правило да на покладе старији играју *велико коло*, које млади у то време нису знали.⁴³ У другим местима истраживаног простора казивачи ни по времену извођења, ни по функцији нису издвајали *велико коло* од других игара. Поређења ради, навешћемо да је остатак обредног играња старијих људи на покладе у југословенском, односно

овом крају су најмљени румунски свирачи из суседних села и свиране су већином румунске игре (*ора*).

⁴¹ Забележено је да постоје различите варијанте *великог кола*, које се разликују од села до села (на пример, постоје *велико чанадско* и *велико дињашко коло*). Казивачи су током нашег теренског рада, некад и са чуђењем, говорили о томе да се у то време на свадбама и игранкама *велико коло* више не игра. Проблематика везана за ову игру на ширем простору Баната детаљно је обрађена у радовима С. Ракочевић (Ракочевић 2008; 2012а).

⁴² Неки проучаваоци појаву ових плесова тумаче и као знаке еманципације жена; видети: Hobsbawm 1983b: 306.

⁴³ Са овим податком је подударно казивање из Рудне (јужни део Горњег Баната) да су *велико коло* играли старији људи и да га је знао мало ко од млађих.

српском Банату задржан у његовом јужном делу, и то само у два села (Босић 1996: 488).

У току **Великог (часног, ускршњег) поста** нису биле приређиване игранке. Омладина је у то доба године, увече, одлазила *на излаз* или *на ваширишите* и тамо се забављала, некад са свирачем, а некад без њега. Најомиљеније су биле *сигре*⁴⁴ – забавне друштвене игре, као што су: *шапце*, *шапце-лапце* или *шабац* (за ову игру користи се и назив *љупце*); игре лоптом: *лопте на бежање*, *кокечи* (Варјаш) или *лопте на играње*, *лопте у граду*, *на побежању*, *бака-бака* (В. Семпетар); затим, *бубалице* (В. Семиклуш), *шетње*, *пипце*, *са попиком*, *су тукли чилегу* (Моноштор), *ћоро*, *ћоро*, *еречкиње-беречкиње* (С. Семпетар) одн. *елечки-барјачки*, *Иде мајка с колодвора* и многе друге.⁴⁵ Детаљни описи *сигара* – не само оних које су извођене у току поста већ и дечјих – дати су у књизи Јаворке Марков Јоргован (2010).⁴⁶

Наведене *сигре* су се већином одвијале без певања или свирања; потврде о томе да су поједине ипак биле праћене песмом, па и реконструкцију мелодије која је у томе била заступљена, добили смо само у Кетфељу и Великом Семпетру. Реч је о игри са провлачењем (јединој те врсте забележеној на овом терену), *Сија*, *сија Сунце* (пример 6), и игри *Шапце лапце* (пример 7). Индикативно је да обе мелодије представљају „рингераја мотив“: у првом примеру ова мелодијска формула донета је у целини, док у је другом она унеколико трансформисана, следећи логику ритмизованог говора.

⁴⁴ Овај емски термин се у истом значењу среће и у Срему; упор. Шкарић 1939: 93, 234.

⁴⁵ Према казивањима из Дињаша о певању и игрању младежи извечери, на *унки*, у времену од ускршњих поклада до Ускрса, кола су некада обухватала и по осамдесетак младих. Међу играма уз песму помињу се: *бибироке* (*'Ајте, браћо, да вам кажем*), *Јагодинка крецава*, *Хајд' у коло кроз браве*, *Ој, јаворе, јаворе*, *Добро вече, госпо*. Кад је реч о игри *бибироке*, њено постојање је забележено и у другим српским (и македонским) крајевима, под називима *Да вам кажем*, *браћо моја* или *Овако се бибер туче* (упор. Јанковић ЈБ. и Д. 1939: 23; 1951: 30; 39; 1952, 43, 113, 124; 1949, 124). Из литературе сазнајемо за још игара извођених у Дињашу: *пипијонач*, *ћоре*, *ступце*, *Тресло младо момче јабуке* и *Ој, виново, виново*; упор. Марков 1984: 221–222.

⁴⁶ Посебна вредност ове књиге састоји се у чињеници да су у њој описи и коментари игара дати компаративно са белешкама Саве Текелије о дечјим играма његовог детињства (из времена око 1770. године) у Араду (Текелија 1876). Такав ауторски приступ омогућава сагледавање свих ових игара Горњег Баната и Поморишја и у историјском контексту.

Присуство једне мелодије (Илић 2006, пример 1) у коју је Сава Илић у својој рукописној збирци био сврстао у категорију *Обредне песме*,⁴⁷ а с обзиром на то да је песма истог текстуалног садржаја и са идентичним припевом (мелодија, на жалост, није позната) бележена и као песма *на ранилу* у селима Срема (Шкарић 1939: 93–94; Милићевић 1894: 95), наводи на претпоставку да је, можда, у прошлости и у Горњем Банату постојао обичај (можда сродан ономе који је одржаван у Срему као контекст за певање песме истоветног садржаја). Иако се наши казивачи крајем XX века нису сећали да је у њиховом крају такав обичај постојао, то не значи да он није био одржаван у нешто даљој прошлости. С друге стране, могуће је, а можда и вероватније, да је песма *Пораниле девојке* у села Горњег Баната доспела путем школе или са репертоара певачких друштава.⁴⁸

У северном делу Горњег Баната забележено је још неколико песама које су у прошлости можда биле извођене у току поста, али су временом, променивши функцију, постале песме опште намене, па су као такве и прибележене (Илић 2006, примери 3, 4). Ове песме би се можда могле довести у везу са истоветним, које су у Срему извођене у току Великог поста (в. Шкарић 1939: 164–165; Босић 1996: 210–212), али за такву претпоставку немамо основа.

Некадашње одржавање **ревене** потврђено је у неколико места Горњег Баната (Чанад, В. Семпетар, Саравола). Са старијим женама као главним актерима некада је у Чанаду ишао и *гајдаш*. Садржај његове свирке данас нам је непознат. Сведочење о овом весељу гласи да су жене цичале „као кад је свадба“, што данас можемо протумачити као „весело и разуздано“. Ближих података о томе шта су оне на свом скупу „певале и приповедале“, па ни неку од мелодија, на жалост, нисмо могли да добијемо, јер су сведоци овог обичаја, крајем XX века већ седамдесетогодишњаци и осамдесетогодишњаци, ревену посматрали још као деца. Из тог времена у Горњем Банату је упамћен само један стих (*Беж'те од мене, ту се жене реване!*). Текстовете песама које су том приликом певане у другим местима Ба-

⁴⁷ Сава Л. Илић, *Рукописна збирка српских, шокачких и крашованских народних мелодија из Румуније*, Архив Музиколошког института САНУ б. б., И/4.

⁴⁸ У оквиру хорске композиције Стевана Мокрањца *Три народне* налази се и хармонизована песма *Пораниле девојке*. Њена водећа (сопранска) деоница је идентична са мелодијом коју је записао Сава Илић. Међутим, у литератури о певачким друштвима Горњег Баната нема помена о извођењима ове композиције (видети поглавље *Културне прилике у Темишвару...* и спискове у Прилогу рада).

ната налазимо у писаним изворима: рукописној песмарици из друге половине прошлог века (*Ајте, друге, да се ревенимо*; Клеут 1984: 156, песма бр. 32) и другим документима (Мишков 1998: 454, 475). Готово је сигурно да су и у Горњем Банату приликом реване певани бећарци, за које је у Војводини потврђено да су били обавезан део женског прослављања Беле недеље („женског бекријског дана“; Матовић 1997: 28).

У Горњем Банату био је обичај да се млади **љуљају** почев од ускршњих поклада, па све до средине Велике недеље. Са сигурношћу је потврђено једино да се некада *подвикивало* уз љуљање. Подвикивале су и особе на љуљашци и окупљени посматрачи. Постоје сведочења да млади, у време пре шездесетак година, већ нису умели да подвikuју као старији, некада (В. Семиклуш). Једино забележено сведочење о конкретном садржају тог подвикивања потиче из Великог Семпетра. Према њему, особа која је била на љуљашци, узвикивала је стихове у вези са растом кудеље (*Толика кудеља колик' ја, живио ко ме љуља!*, пример 8). На основу овога се види да се подвикивање односило и на поспешивање раста кудеље, што је честа појава и у селима југословенског Баната (Босић 1996: 198).

Наилази се на казивања о томе да су уз љуљање подвикивани и стихови који су бивали шаљиви и поспрдни, а некад и ласцивни, а односили су се на оне који се љуљају. Казивач из Сараволе сећа се да су момци уз љуљање узвикивали „свакојаке безаконије“. У Великом Семиклушу старији житељи су говорили да су, у време кад су се као млади окупљали уз љуљашке заједно са суседима Румунима, управо Румуни имали обичај да, на румунском језику, на подругљив или скаредан начин *спевавају* девојке на љуљашци, нарочито ако би им се пре тога нешто биле замериле.

Није забележено ни једно казивање о певању приликом љуљања. Питање је да ли се мелодија коју је у Варјашу записао Сава Илић (*На ливади росна трава, чија је ливада?*, Илић 2006, пример 3), а чија је варијанта забележена као песма уз љуљање на Фрушкој Гори (Миљковић 1978а: 80), може довести у везу са обредним љуљањем.

О обредним радњама у прилици **кад се у пролеће по први пут види рода**, као и о народним тумачењима појединости овог сусрета наилазимо на сведочење на терену и у литератури. Занимљиво је да је у селу Дињаш, у јужном делу Горњег Баната (дакле, на простору који не улази у састав територије на коју су концентрисана ова истраживања), забележена чак и песма коју су деца том приликом пе-

вала, на „рингераја мотив“ (пример 9).⁴⁹ Није искључено да су се такве мелопоеетске форме некада у истој прилици могле чути и у северном делу Горњег Баната, о чему нисмо добили потврду на терену.

О прослављању **Лазареве суботе** за коју је у Горњем Банату уобичајен назив *врбица*, казивачи листом сведоче да су у прошлости на тај дан деца ишла у цркву, где су добијала на дар по врбову границу и звонце. Том приликом је, у оквиру службе и успут, појан црквени тропар за Лазареву суботу (*Обицеје воскресеније*).⁵⁰ Ни о каквим другим песмама за овај празник нема помена.

О опходима *лазарица* код Срба у румунском Горњем Банату нема података у литератури, нити сигурне потврде на терену. Једино сведочење о томе да су Циганке на тај дан посећивале домове да „честитаду Лазареву суботу“ забележено је у Великом Семпетру: Циганке, старије жене, посећивале су домове чији је домаћин или неки други члан породице тог дана славио имендан. Долазиле су рано изјутра, честитале празник и од домаћице су добијале дарове у храни. Питање је да ли се ове посете, забележене само у једном месту, и то у кућама у којима су живели људи са именом Лазар, могу сматрати далеким одјеком некадашњих лазаричких опхода у Горњем Банату, и да ли су некада, у прошлости, ове опходе пратиле и одређене песме, о чему нема баш никаквих наговештаја.

Другачије је кад је реч о овом обичају у Банатској Црној Гори. О томе сведоче писани подаци, чак са забележеним фрагментом једне лазаричке песме.⁵¹ У другим деловима Баната постоје помени, па и

⁴⁹ Песму *Родо, родо, тебе боле глава, мене не!* (пример 9) су деца, видевши у пролеће роду, певала уз одређене мимичке покрете. Могуће је да је текст који је сачуван у сећању житеља села Српски Семартон, у непосредном суседству Дињаша – *Ај, штрче, бело луче, мене болу леђа!* – у прошлости такође био певан, али о томе нема података (в. Бугарски 1982: 87).

⁵⁰ Овај тропар, како сазнајемо на терену, појан је и у литији која је на овај дан одржавана у Дињашу.

⁵¹ Једино сведочанство о давнашњем присуству лазаричког обреда код српског становништва темишварске околине налазимо у монографији о српским насељима у Банатској Црној Гори, и то у Петровом Селу. Тамо су, како стоји у два разновремена записа, вршене одређене радње ради заштите од змија. Старије писмено сведочење које се чува у цркви у Петровом Селу и које, на жалост, није датирано, каже нам да је био обичај да „на Лазареву суботу пре зоре ложе ватру у башти“ и да жене „са запаљеном крпом обилазе око ватре певајући: ‘Беж, гујавице, ево иде лазарица!’ Врацбина због змија“ (Перинац 1984: 504). Захваљујући овом запису, сазнајемо о томе да је у прошлости у једном месту Банатске Црне Горе било остатака некадашњег лазаричког обреда, од кога су била сачувана два елемента: паљење ватри и певање обредне песме. На другим местима у етноло-

нотни записи лазаричких песама (Остојић 1900: 114; Мишков 1998: 455, 476).

Васкрс је празнован врло свечано. Служено је празнично јутрење, потом литургија; сви би присутни појали васкршњи тропар (*Христос воскрес из мртвих*). Првог дана празника, уколико су то прилике у селу дозвољавале, приређивана је поподневна забава (некад уз учешће певачке или позоришне дружине), а игранка је била обавезна, као и данас. На игранци су извођене игре које су игране и у другим приликама. Нема помена ни о каквим другим посебним ускршњим играма или песама.

У северном делу Горњег Баната, у току месеца маја или око Тројица био је приређиван излет, какав су грађани, становници Темишвара, приређивали још крајем осамнаестог века, под називом *мајалес* или *прохлажденије* (Церовић 1997: 345). У селима Горњег Баната овај излет се назива *мајалаз*, *мајалез* или *мајалус*. Сличан обичај, под називом *мајалос* одржаван је и у неким селима Бачке, али на дан Св. Ћирила и Методија (11, одн. 24. маја; Босић 1996: 312–313). У другим местима Војводине *мајалос* је одржаван 1. маја (Илијин 1978: 205), док се у румунском Банату за овај датум везују обичаји немачког становништва.⁵²

Мајалаз се састојао у томе да су деца и млади ишли у природу да би се забављали (некад би се и окупали у реци). Било је уобичајено да се том приликом пева и игра. Млади су на своје излете понекад водили и свираче. Певали су песме опште намене, док је репертоар орских игара на *мајалазу* истоветан као и у другим приликама. Деца су певала разне песме које су учила у школи. Помен једне од њих, са карактеристичним стихом (*Хајд'мо, хајд'мо, док је мај, / хајд'мо сви у гај*) забележен је у Српском Семпетру (мелодија, на жалост, није упамћена).

Претпостављамо да је оваква пракса обележавања доласка пролећа у истраживана села пренета из градских средина. Наиме, још приликом првог помена одржавања овог обичаја у Темишвару, речено је да је на *мајалесу* изведена и позоришна представа (Церовић 1997: 345). Према томе, има основа за претпоставку да је у овим

шкој литератури наилази се на сличне остатке лазаричког обреда, чак уз навођење истоветних текстова који их прате (в. Зећевић 1973: 69–70).

⁵² Разумљиво је да су банатски Немци прослављали 1. мај пре него Срби, јер је обичај празновања овог датума установљен у земљама западне Европе и у САД (Hobsbawm 1983a: 8; 1983b: 283–286).

приликама било уобичајено приређивање одређених глумачких или музичких тачака, наменски састављаних или компонованих. Из садржаја рукописних песмарица XVIII и XIX века и из хорских репертоара друге половине XIX века, може се видети да су песме чији се садржај односи на празновање месеца маја биле певане у Војводини (Клеут и Стефановић 1984: 152, песма бр. 3, *Фрушка Гора, весели се* и 154, песма бр. 100, *Мајски дани, доброто на свету*). Поред наслова једне такве песме у рукописној песмарици Стефана Видаковића (састављаној у периоду од 1857–1859), налази се и кратка напомена: „Мајска песма за годину 1857“ (Исто, 152). Затим, једна композиција за мешовити хор аутора Јосифа Цеа носи наслов *Поздрав милом мају*. (Marković T. 1994: XV). Ови подаци наводи на помисао да су „мајске песме“ у градским срединама састављане наменски, можда и по поруџбини, за извођење приликом излета у природу, а да су у села стизале првенствено путем школских програма. Врло је вероватно да су се оне у исто или приближно време појавиле и распростирале и међу Србима на простору данашњег румунског Баната. Отуда, логично је претпоставити, упркос недостатку мелодијских примера, да и ове песме припадају градској музичкој традицији.

На терену је са сигурношћу потврђено да је у оквиру прославе дана **Светог великомученика Георгија – Ђурђевдана** појан једино црквени тропар (*Јако пљених свободитељ*), у оквиру службе и у литији, уколико је приређивана.

Обичај међусобног поливања водом на Ђурђевдан у Кетфелју је био пропраћен одређеним речима (*Дај, Боже, кише, да нам роди више!*, одн. *да нам роде више!*). Могуће је и да су ови стихови некада давно били у склопу неке мелопоетске целине, али о томе немамо података.

У Великом Семиклушу забележено је и сведочење да је некада и гајдаш ишао са момцима који су поливали девојке, што је било уобичајено и у северном делу Баната на некадашњој југословенској територији (Босић 1996: 297). У време наших истраживања, казивачи се више нису могли сетити мелодија које су том приликом извођене.

У Сараволи се памти да су младићи ноћу уочи Ђурђевдана носили гране јоргована и стављали их на куће својих девојака. Том приликом су певали и *серенаде*, али међу њима, колико се казивачи сећају, ни једна обредна песма, која би се садржајем односила на даровано цвеће и биље којим се кити кућа, као што је забележено у Мокрину (Босић 1996: 294).

Међу записима Саве Илића налази се неколико песама, уз које не стоји никаква напомена о функцији (Илић 2006, примери 5–8, 442). Варијанта песме прве од њих, *Лепо ли је рано уранити* (Илић 2006, пример 5), забележена је у Метохији, и то као ђурђевданска („на Ђурђев-дан пре сунца устају девојке и љуљају се на љуљашци певајући ову песму“; Ђорђевић В. 1928, пример 419). Песму *Ђурђевска кишица ситно је росила* (Илић 2006, примери 6, 7), новија по постанку, старији казивачи су помињали у одговор на наша питања о ђурђевданским песмама. Некима од казивача она је позната као рецитација. Њено присуство је забележено и у Војводини (Fracile 1987, пример 169). Међу сеоско становништво Горњег Баната је можда продрла преко радио програма или преко грамофонских плоча. Међутим, казивачи су такође потврдили да певање ове песме колико у њиховом крају није било уобичајено у оквиру прославе Ђурђевдана, па ни у литији.

Најзад, песма која је била добро позната нашим старијим казивачима и која је у горњобанатским селима певана у разним приликама, јесте *Мара/Млада девојка три венца плела* (Илић 2006, пример 8). Она се по садржају може односити на обичај плетења ђурђевских венаца који се одржао у Кетфелју, где је на овај дан одржавана и литија (венце су плеле девојке које су желеле да се удају). Уколико је у прошлости и било обредних песама везаних за ову прилику, њих се казивачи више не сећају, нити о њима има помена у литератури. Иста ова песма је некада певана у Новом Саду, као свадбена; која се „крајем XIX века престала певати у сватови“ и од тада се пева „у сваком весељу“ (Ivić D. 1988: 74). Посебну везу ове песме са обредним вокалним слојем у српској традицији представља чињеница да је њен напев идентичан напеву ивањске песме Срба у Мађарској (Vujčić 1978: 169). Њен текст је скоро истоветан са примерима ђурђевданских и свадбених песама из источне Србије (Грбић 1909: 156, 205–206; Девих 1990, пример 14; Миљковић 1978b, текстови песама бр. 28, 29, 33). Занимљиво је да је једна готово идентична варијанта ове песме забележена у Призрену (као свадбена песма; Васиљевић 1950, пример 264), а друга у Подгорици (без напомене о функцији; Ćetković 1998, пример 81).

Сасвим је сигурно да је ова песма у прошлости имала обредну функцију. Њено присуство у Горњем Банату може се објаснити двојачко: она може представљати један од остатака старијег певачког наслеђа, или је можда, као саставни део хорске композиције *Прво коло* Јосифа Маринковића, била извођена у сеоским певачким друштвима

Горњег Баната, мада о томе нема потврде ни на терену ни у литератури.⁵³

На Ђурђевдан су села Варјаш и Кетфељ опходиле додоле, румунске Циганке (о томе видети у одељку о додолама).

Литије су у Горњем Банату одржаване о празницима у времену од Ускрса до Тројица (Духова). За српска села у околини Темишвара карактеристично је да су одржавала по неколико литија у току године (једну на дан црквене славе, а остале на одређене дане: други дан Ускрса, Ђурђевдан, Спасовдан, Недељу Светих Отаца, други дан Духова, или, уколико не би било кише, или ако би киша предуго трајала, на друге празнике; *Парохијски летопис...*, белешке за 1921. и 1922. годину). Оваква пракса приређивања литије више пута у току године постоји и у Војводини (Босић 1996: 307; Филиповић 1952а: 152), али и у јужним и југоисточним крајевима данашње Србије (Филиповић 1939: 358; Николић В. М. 1910: 150; Ђорђевић Д. 1958: 223; Мијатовић 1907: 136; теренска грађа из области Висок и Лужница, прикупљена у лето 1998. од стране проф. Оливере Васић и студентата Одсека за етномузикологију ФМУ).

У литијама је, према казивању на терену, појан једино црквени тропар празника - дана одржавања литије. Није познато да је певана иједна друга песма, па ни „духовне“ („богомолчачке“) песме, као што се наилази на поједине случајеве у Војводини (Шкарић 1939: 98–99 и фн. 1).

Вазнесење Господње – Спасовдан је у читавој Румунији, па и у српским селима, обележаван тако што је тог дана служен велики парастос мртвима – погинулима у Првом и Другом светском рату. Пред црквеног тропара Вазнесења (*Вознеслја јеси*, пример **10**), који је појан и у литији, било да је она ношена на гробље или, у случају суше, до крстова око села, никакве друге песме везане за овај дан нису упамћене.

На први или други дан **Свете Тројице – Духова**, у литији која је у време овог празника одржавана у свим српским селима истраживаног подручја, појан је само тропар Светој Тројици (*Благословен јеси, Христe Божe наш*).

⁵³ Кад је реч о преношењу народних песама са репертоара певачких друштава у свакодневни сеоски живот, Бранко Живанов из Чанада (1900-1995) рекао је следеће: „И онда [после Првог светског рата] су модификоване [преузете из хорских репертоара] многе песме које су аматери тако [у различитим приликама] певали... Нарочито ка’ се кукуруз брао. После је било срамота, каже: ‘Шта се дере ту!’“.

О краљицама у селима темишварске околине, као и у делу Баната који данас припада Србији, нема никаквог помена (Остојић 1900: 113). Наши казивачи не памте извођење овог обреда. Краљичке песме нису забележили ни старији записивачи, ни Сава Илић. Поред тога, навод из литературе је категоричан: „Код Срба у околини Темишвара *краљица* није било“ (Костић П. 1990: 45).

Једини показатељ некадашњег постојања **ивањданских** песама у читавом Горњем Банату јесте текст (*Ивањско цвеће, петровско, / Иван га бере, Петар га сеје*) забележен у његовом јужном делу (Дињаш и Рудна); мелодија није упамћена (о распрострањености овог текста у другим крајевима в. Милићевић 1894: 133, шабачка околна; Остојић 1900: 118; Караџић 1969: 66; Вујић 1978: 169; Марјановић-Крстић 1998, примери 28–30; у овим радовима налазе се подаци о различитим мелодијама које прате варијанте овог текста). У северном делу Горњег Баната ова песма није позната, али је распрострањена друга, дечија песма уз игру, која се садржајем односи на Ивањдан *Ја посеј’о лан* (пример 40).

О **жетварским** песмама у српској традицији на простору око Темишвара нема много помена ни у литератури, ни на терену. Често се наилази и на сведочење да на жетви није певано јер су радници били заузети послом, или су били превише уморни. Карактеристично је да се посленичке песме веома ретко налазе и у рукописним песмарицама XVIII и XIX века (Клеут 1994: 33).

Ретка сведочанства која потврђују могућност некадашњег постојања жетелачких песама на овом простору, или бар стварају основу за претпоставку о њиховом постојању, могу се разврстати у неколико категорија:

1. Казивања са терена која потврђују некадашњу праксу певања и свирања на жетви: а) старији људи су, у времену између два светска рата, на жетви певали некакве „старачке“ песме. Није јасно о каквим је песмама реч: да ли су то били последњи одједи некадашњег правог жетварског певања, или, пак, песме опште намене које су биле популарне у то време; б) на жетву је, према ретким казивањима, некада давно са жетеоцима ишао и гајдаш, као и у Војводини (Босић 1996: 359); било је уобичајено да жетеоци повремено прекину посао да би заиграли уз његову свирку. Данас се не могу добити подаци о гајдашком репертоару приликом жетве.

2. Фрагменти песама који можда упућују на некадашњу заступљеност у пракси жетварских песама са могућом комуникативном функцијом забележени су као узвикивање уз игру у форми шалјивих римованих двостихова (попут: *Лако теби жито косит', одсеци на баџи, / тешко мени свиње чуват', устани на врати!* (В. Семпетар; истоветни стихови су познати и на простору Војводине, в. Király 1978: 39, 48).
3. Нотни записи правих жетелачких песама: једино сведочанство о њиховом постојању на овом простору представљају записи Саве Илића (Илић 2006, примери 9, 10, 11). На варијанте прве песме наилази се и на простору источне и југоисточне Србије (Ђорђевић В. 1931, пример 174; Манојловић 1953, примери 125, 126; Миљковић 1978b, пример 248; в. о томе посебну студију: Јовановић 2000), а на варијанте друге – у јужној Србији и на Косову (в. Васиљевић 1950, пример 55; Васић и Големовић 1980, примери 35, 36). Уз записе песме *Постој, сунце...* Сава Илић је забележио њену функцију („жетелачка“), док уз запис песме *Сунце седа...* не постоји никаква напомена. Могуће је да је она у румунском Банату и забележена као песма опште намене.
4. Песма коју су у току жетве, али, највероватније, и у другим приликама изводили свирачи (забележио ју је и Сава Илић, у две варијанте; 2006, примери 12, 13) заснива се на мелодијском моделу у литератури именованом као „обредни глас“ (Golemović 1997b: 26), који је у Горњем Банату заступљен и у песама других жанрова. Њен текст, међутим, потиче из традиције староградског песништва; настала је као део једне позоришне представе (Перић 1995: 147). У села Горњег Баната могла је доспети и посредством Прве руковети Стевана Мокрањца, утолико пре што је ова композиција тридесетих година XIX века била на репертоару семпетарског певачког друштва (Степанов 1985: 219; в. и Табелу I у Прилогу овом издању).

Кад је реч о обредима за кишу, трагови мелопоеетских облика уочавају се једино у оквиру опхода **додола**. Додолске песме се у српским селима северног дела Горњег Баната налазе у два вида: као српске и као румунске.

Додоле су обилазиле насеља у околини Темишвара за време сушних летњих периода (са изузетком села Варјаша и Кетфела, где су

оне, као што је већ речено, биле активне на Ђурђевдан). Само смо у Великом Семиклушу и Великом Семпетру добили потврду о томе да су некада (између два светска рата) у додоле ишле Српкиње, девојчице, које су у оквиру обреда певале на српском, по „обредном гласу“ (пример 11). Ова саопштења се уклапају у ширу слику о српском додолском певању у југословенском Банату с почетка XX века, па и све до његовог истека на ширем простору Војводине (Остојић 1900: 114–115; Костић Д. 1997: 51), заступљен и у додолским песмама Срба у другим крајевима.

У време пре Другог светског рата у додоле су у Банату ишле и Циганке. У делу Баната са тадашње југословенске стране границе, оне су преузеле све елементе аутентичног обреда, укључујући и мелодију песме (Големовић 1991: 84 и пример 3). У румунском делу Баната, улогу додола су преузеле румунске Циганке. Оне су обилазиле и српска и румунска домаћинства. Певале су песме на румунском језику,⁵⁴ односно, у румунском банатском дијалекту (пример 12),⁵⁵ на мелодијски модел који је распрострањен у дечијем фолклору Румуна (Comișel 1982: 275–279, модели 13–44) и који можда одражава и везу са „рингераја мотивом“.

Прилика за заједничко певање и свирање биле су **сеоска црквена слава** (односно: у Варјашу, Кетфељу и Фенлаку – *храм*; у Великом Семпетру и Сараволи – *крам*; у Сараволи – *црквени крам*; у Чанаду – *бучевка*) и домаћа, кућна слава, односно **светац**.

И о црквеној, и о кућној слави биле су, а и данас су омиљене песме *Многаја љета* и *Живели* (примери 13–15). *Многаја љета* је, према казивању, могло бити певано по четвртом и по осмом црквеном гласу. Оне су извођене солистички или једногласно. Међутим, лепшим се сматрало певање у вишегласном хорском ставу, што је било могуће једино уколико би међу присутнима било више *певача*, чланова певачких друштава. Певању је могла, али није морала бити придружена инструментална пратња (најчешће на хармоници).⁵⁶ Посебно је занимљив пример 14, у којем се наилази на укројене фраг-

⁵⁴ Исто је наведено и у литератури о додолским песмама у јужном делу Горњег Баната; в. 1982: 87; Чизмаш и Ћирић 1985: 106).

⁵⁵ Текст у примеру 12 наведен је према усменом саопштењу др Биљане Сикимић, научног саветника Института за српски језик САНУ, која је извршила тачан запис текста песме и његов превод на српски.

⁵⁶ Варијанте мелодија ових песама, колико је нама познато, користе се у истим приликама у градским и сеоским срединама панонске културне зоне, али и у градовима јужно од Саве и Дунава.

менте и сви начаша глаголати и Христе, спаси нас из стихира на Хвалите које се поју о Духовима. Реч је о споју мелодија каквог је когао начинити само врло искусан и даровит црквени појац, какав је и наш казивач (Милорад Ћирилов).

Помена о другим песмама које су строго одређене за ту прилику нема. Остаци некадашњих почашница и здравица које су певане на свечарству забележени су само у јужном делу Горњег Баната (Фењ; в. Чизмаш и Ћирић 1985: 106). У наставку весеља певане су различите песме по слободном избору. Извођене су разне песме из репертоара певачког друштва, сеоске и варошке песме и игре различитог садржаја.

Кад је реч о сеоској слави, у свим истраживаним местима било је уобичајено да група мушкараца, најчешће чланова певачких друштава, по завршетку литургије, у црквеној порти пева различите песме. После подне била је приређивана игранка, а увече, у просторијама Дома културе, бал, некад и са *изигравањем* (позоришном представом).

Девојкама које су *свечаруше* (чија породица тог дана слави) у Сараволи момци су понекад, касно увече на дан славе, певали серенаде под прозорима.

У Чанаду је било уобичајено да, уколико би неко од чланова месног тамбурашког оркестра или блиских пријатеља његових чланова био *свечар* (домаћин славе), оркестар би другог дана долазио у његов дом, да би му тиме указао част и увељичао славље.

На **славама занатлијских и других удружења**, осниваних по угледу на сличне институције у градским срединама панонске културне зоне, било је уобичајено да се после службе у цркви, резања славског колача и пропратне церемоније славље настави, било у виду банкета (као, према казивањима, на слави Српске ратарске читаонице у Великом Семиклушу), било у облику весеља у кући једне од чланица удружења (као на слави Материнског удружења у Сараволи; Пејин 1991: 115–120). Том приликом је било уобичајено да се пева и свира.

* * *

Из свега изложеног у вези са певачким наслеђем Срба на северу Горњег Баната у оквиру празника годишњег циклуса, може се видети да су збиром забележених песама представљени различити културни слојеви: од сеоског, преко варошког, до градског и уметничког, па и популарног; уз то, препознатљиви су трагови, с једне стра-

не, аутохтоног, јужнословенског музичког наслеђа, а, с друге стране, трагови средњоевропске музичке традиције. Приметна је и појава замене традиционалних песама одређене функције везане за разне облике традиционог сеоског живота другим песамама, које су градског, па и уметничког порекла.

Кад је реч о старинским песамама које су задржале своју функцију у склопу годишњих обреда и обичаја, њих је веома мало. Једина два примера песама које су задржале и функцију и старе мелодијске обрасце јесу: једна жетварска песма (Илић 2006, примери 9, 10) и српска додолска песма (пример 11).

Неке песме су, иако су задржане у истом контексту извођења, промениле своју музичку физиономију и певају се на средњоевропски мелодијски образац; то се односи на коринђашку песму (*Коринђе, ронђе*, пример 1) и на песме уз плесове, уз друштвене и дечије игре у Великом посту (*Сија, сија сунце, Шапце-лапце* и *Родо, родо*, примери 6, 7, 9).

Забележен је и мањи број традиционалних песама које су у другим крајевима, у ранијим, различитим временским периодима, забележене као функционално одређене, док се на северу Горњег Баната оне певају ради разоноде и комуникације – дакле, спадају у групу песама опште намене. Велико је питање да ли су у овом крају оне некада имале своју функцију у оквиру неког од годишњих обреда или обичаја, која до времена записивања није упамћена, или је реч о песамама које су у овај крај пренете у новије време, сасвим другачијим путевима. Таква је неколицина песама које су у овом раду сврстане међу песме у Великом посту, ђурђевданске и жетварске песме (Илић 2006, примери 3–5, 8, 11).

Поред тога, забележено је неколико песама (или казивања о песамама) које су, поставши у једном тренутку „нове“, а уз то и популарне као репрезенти новог културног модела, замениле некадашње обредне песме у годишњем циклусу обичаја. Оне су могле да буду преузете из школских програма, са репертоара певачких друштава, из позоришних представа, са радио-програма или са грамофонских плоча. То су песме које су у другим крајевима у прошлости биле везане за одржавање обичаја *ранило*, за празновање месеца маја, за Ђурђевдан и за жетву (Илић 2006, примери 1, 6, 7, 12, 13).

Присутна је и појава замене традиционалних здравица и почашница песамама црквеног порекла, или на црквене напеве (*Многаја љета* и *Живели*, примери 13–15). У певању ових песама битну улогу имају својеврсни полупрофесионалци – црквени појци и/или чланови

ви певачких друштава, који су вештији у постизању вишегласног хорског става као мерила лепог у селима Горњег Баната, установљеног под директним утицајем градске певачке културе.

Посебно је занимљива појава рачвања певачке традиције у циклусу божићних обичаја, где се налази на веома разнородне песме везане за овај период, различитог карактера и порекла: од обредних, преко црквених, до родољубивих и *серенада* (примери **1-5, 57, 61, 62**).

Забележени су и примери рачвања функције исте врсте песама: примене *серенада* у оквиру прослављања неких од годишњих обичаја: Божића, Ђурђевдана и *свеца*. Ову појаву је такође могуће објаснити утицајем другог (градског, одн. западноевропског и средњоевропског) културног модела на српски сеоски начин светковања.

Уз све ове опште одлике, битна карактеристика сеоских прослава великих црквених празника јесте да су на те дане, приближно од почетка XX века, а негде и деценију или две касније, организоване приредбе са програмима по угледу на градске беседе и села. О томе ће бити више речи у поглављу *Видови културног живота у селима: утицај града*.

Један од показатеља утицаја градске традиције балова на ток и организацију сеоских светковина изгледа да је и утврђени редослед (*формација*) орских и паровних игара које се изводе на игранкама.

ПЕВАЊЕ У ОКВИРУ ОБРЕДА И ОБИЧАЈА ЖИВОТНОГ ЦИКЛУСА

У оквиру обреда који обележавају животни циклус – свадбеним и посмртним, Срби у румунском Горњем Банату сачували су сразмерно више старинских елемената своје певачке традиције, него у оквиру годишњег циклуса обреда и обичаја. Ипак, и поред тога, приметна је појава мешања различитих традиција (првенствено у оквиру посмртних обичаја) и замена старих елемената новим.

СВАДБА

Текстови свадбених песама из околине Темишвара су међу најзаступљенијима у литератури о обичајима Срба у овом крају (Бугарски и Марков 1983: 5–86; Степанов 1984: 158; 1985: 234–241). Мноштво варијаната ових текстова сведочи о томе да је и у овом крају у прошлости цео ток свадбених обичаја био праћен одговарајућим песмама које описују обредно дејство појединих збивања (о обредном карактеру оваквих песама в. Адјачић 1998: 218–219). У том погледу, свадба у Горњем Банату у Румунији се у целини не разликује много од свадбе са западне стране државне границе, у Војводини, где је, према бројним наводима из литературе, такође било уобичајено свирање, играње и певање током свадбених обичаја, почев од просидбе па све до јутра после свадбеног веселја (Јанковић Љ. и Д. 1949: 111–118). Међутим, постојеће збирке песама из румунског Баната (*Documenta bartokiana...*; Илић 2006) садрже сразмерно веома мало мелодијских записа песама које су везане за свадбу.⁵⁷

Казивачи на терену као обавезан део свадбеног репертоара обично наводе *сватовац* (детално објашњење овог термина видети у наставку текста) и *бећарац*. Израз *свабдачка песма* понекад употребљавају старији свирачи, а под овим изразом не подразумевају „праве” свадбене песме са обредном функцијом, већ читав низ мелодија, више друштвеног карактера: „*пратње, сватовац, бећарац, кола*” (Варјаш).

⁵⁷ Међу записима Саве Илића налазе се и транскрипције двеју свадбених песама из Клисуре. Мелодијски записи свадбених песама из Банатске Црне Горе у овим збиркама не постоје.

Потребно је одмах на почетку овог поглавља подробније објаснити значење народног термина *сватовац* у румунском Банату. Овај израз је распрострањен међу Србима у читавој панонској културној зони, па тиме и у скоро читавом Банату.⁵⁸ Међутим, занимљива је чињеница да у области румунског Баната казивачи овом термину дају другачије значење него у осталим крајевима у којима је заступљен. Казивачи под њим, наиме, подразумевају силабичну мелодију играчког карактера, идентичну са мелодијом игре *логовац*, а познату по стиховима *Мет'ла ногу на потегу, па све виче: „Не-ћу!“*. У истраживаном крају казивачима није познато друго значење назива *сватовац*, за разлику од осталих панонских области, где је оно знатно шире, и где оно обухвата лагану, развијену, мелизматичну мелодију у ритму *parlando rubato*.

Ова чињеница заслужује кратко разматрање значења термина *сватовац* у српској традицијској култури у крајевима северно од Саве и Дунава. На основу података, може се претпоставити да је оно током XX века имало својеврсну еволуцију, чији се најдаљи степен, како се чини, очитује на простору румунског Баната. Реч је о три начина његовог тумачења и схватања на терену, потврђена и у литератури:

- 1) најстарије схватање *сватовца* обухвата само „праве“ свадбене песме у лаганом темпу и слободном ритму, засноване на мелодијском обрасцу чији је најпознатији представник песма *Одби се (бисер) грана од јоргована* (в. Милутиновић 1978; Фрациле 1995, фн. 25; Матовић 1997: 23). Такво схватање је заступљено и данас на простору Војводине. Израз *сватовац* је, у литератури о свадбеном певању у југословенском Банату, повезан са моментом кад се млада *убраћивала* и оним пред младин полазак из родне куће (Милутиновић 1978; Бугарски 1982: 81; Големовић 1991: 85). За свадбене песме у Војводини, означене овим термином, каже се и следеће: „Сватовац је пун топлине, нежности па и сентименталности али и реализма и горчине. Ове песме садрже и много симболичке, која се односи на будући живот, на однос невесте према члановима патријархалне породице“ (Милутиновић 1978: 63).
- 2) По нешто новијем схватању, овај термин се односи на контактацију лаганог напева „праве“ свадбене песме и напева у живљем темпу, играчког ритма, који је придодат првом напе-

⁵⁸ На терену Банатске Црне Горе овај термин се не користи, упркос томе што је мелодија коју означава и у овом крају добро позната и омиљена.

ву да би се остварио музички контраст. То је потврђено и у литератури о свадбеном певању у румунском Банату, где се наводи, пре свега, да се „дошло до шире представе о сватовцу као обредној песми или, тачније речено, као циклусу обредних песама“, као и да се при певању *сватовца* користе две различите мелодије: „једне свечано-отегнуте, за песме у десетерцу, друге ритмичке, плахе, за катрене у осмерцу и шестерцу“ (Бугарски и Марков 1982: 251–252). Исти податак произлази и из наслова *Сватовац* придруженог Илићевој транскрипцији која обухвата и песму *Одби се бисерја грана од јоргована*, и силабичан рефрен *Нову младу изведоше* (Илић 2006, пример 14).

- 3) Најзад, термин *сватовац* се, као што је већ речено (како показују теренска испитивања), крајем XX века у румунском Горњем Банату односи **само** на напев у живљем темпу, односно, на „ритмичку, плаху“ мелодију на коју се певају катрени у осмерцу и шестерцу. Са оваквим схватањем термина *сватовац* поклапа се и навод из литературе о свадбеном певању у Војводини, по којем овај појам обухвата и песме које су претходнима придодате као рефрени, па и самосталне инструменталне комаде (о осамостаљеном „плахом“ мелодијском обрасцу *сватовца* – у оквиру свадбе – говори се у: Fracile 1987: 50). У другом наводу (који се односи на Бачку) експлицитно се помињу кратке песме „веселог садржаја“ под називом *сватовци*, у истом низу са *бећарцима* и „подскочицама“ (Ivić D. 1988: 74). Посебно је занимљиво и да се функција *сватовца*, као што се види из описа прилика за певање и свирање на свадби, умногоме везује за конситуацију (термин користимо према: Закић 2008: 223) кретања свадбене поворке: од момкове куће ка девојчиној, до цркве, затим назад девојчиној кући, па момковој кући и, на крају, при испраћању кума. Исту функцију, везану за кретање свадбене поворке, ова мелодија има и у Банатској Црној Гори.⁵⁹

Будући да, дакле, у Горњем Банату у Румунији термин *сватовац* има специфично емско значење, он ће у наставку овог рада бити коришћен у значењу у коме га користе казивачи, певачи и свирачи са овог терена.

⁵⁹ У Петровом Селу нам је за ову мелодију речено: „Ми кажемо за пут, за путовање“.

У румунском Банату модел *сватовца* се временом одвојио и делимично осамосталио од „правих“ свадбених песама, па и освојио двојаку функцију: забавну (*у бирт*) и функцију која га везује за кретање веселе поворке (свадбене, али и бећарске, па и кад се *прати Божић* или при испраћају младих регрута у војску). Тада се овај омиљени мелодијски образац пева на разне текстове, углавном шалтиве (пример 22). У Војводини је, такође, забележена песма забавног садржаја, испевана на овај мелодијски образац (Fracile 1987, пример 163), што сведочи да појава осамостаљивања овог модела од свадбених песама и његова примена и у другим контекстима није ограничена само на румунски Банат.

Ову мелодију преузели су и Румуни у Фенлаку (и, вероватно, не само у овом месту).⁶⁰ Они, користећи исти мелодијски клише, у тренутку кад сватови изводе девојку из њене куће,⁶¹ певају двостихове на румунском (*Ia-ți mireasa ziuă bună*, пример 27).⁶² Понекад се, према речима казивача, на исти образац пева наизменично на српском и на румунском (вероватно у приликама кад међу сватовима има припадника различитих националности, или кад се склапа мешовити брак).

Занимљива је чињеница да овај мелодијски образац у Горњем Банату задржава своје име – *сватовац* – и у приликама кад се изводи инструментално, без придруженог текста, без обзира на контекст извођења. То значи да је упамћен првенствено као свадбена мелодија и да је његова укорененост у склопу свадбених обичаја изузетно чврста.

Сличност између мелодијског обрасца *сватовца* и *логовца* је упадљива. Казивачи у Горњем Банату између ове две мелодије стављају знак једнакости, и то не само у мелодијском, него и у функционалном погледу.

Кад је реч о носиоцима свадбеног певања у овом крају, то нису биле, како би се очекивало, *енге*, за разлику од *енги* у Војводини (а такође и *енђи* у западној и *инђибула* у централној Србији). Задатак *енги* у Горњем Банату није био да певају. Уместо њих, на свадби су у прошлости певале или подкикивале друге жене: оне које *убрађују*

⁶⁰ С обзиром на то да је у Фенлаку некада постојала српска већина и да је у њему врло изражена асимилација у корист Румуна, склони смо да претпоставимо да овај мелодијски образац, као један од последњих израза етничког идентитета, употребљавају управо румунизовани Срби и њихови потомци (који су се у време нашег истраживања већ изјашњавали као Румуни).

⁶¹ Румуни употребу (функцију) овог мелодијског обрасца описују као мелодију за полазак младе, односно, за кретање, ход.

⁶² Запис ове песме у дијалекту и њен превод урадила је др Биљана Сикимић.

девојку, њене другарице, па и остале које би у томе биле веште, било да су са младом у сродству или не. На свадбеном веселу су, поред њих, певали и окупљени сватови. Свирали су најмљени свирачи: у прошлости гајдаш, касније тамбураши, а данас хармоникаши или мешовити ансамбли.⁶³

Редослед свадбених обичаја праћених песмом и/или свирком

Током **просидбе**, по правилу, није било уобичајено да се пева и свира. Таква пракса је забележена једино у Нађфали, где је то било уобичајено шездесетих година. Младожењини родитељи би са собом у просидбу повели и свираче, који су, поред других песама (опште намене) изводили и једну „новокомпоновану“, намењену баш за ту прилику (*Добро вече, драги пријатељу*, пример 16), за коју свирачи користе израз *просидба*. Судећи по мелодијском моделу ове песме, може се претпоставити да је он изведен из модела бећарца. Нису забележене потврде о постојању друге, традиционалне песме везане за ту прилику, као што је она забележена у југословенском Банату (Милутиновић 1978: 64).

Позивање сватова и званичника обављано је недељу дана пре свадбе, у четвртак или у суботу уочи свадбе. Позивали су *буклијашии*; негде само са момкове, а негде и са девојчине стране. *Буклијашие* би, ако би свадба била богатија, пратили *свирици*, некад и на каруцама.

Песма којом младожењина мајка испраћа буклијаша, позната у Војводини (Босић 1991: 139; Милутиновић 1978: 65), не памти се на простору румунског Горњег Баната.

Старински обичај је био да момкови рођаци дођу девојчином дому и да колима понесу младин *штафир*. На богатијим свадбама су за ту прилику били најмљени и свирачи („да се [момкови рођаци] *прате* мало“),

⁶³ Кад је реч о изучавању певања и свирања на свадбама крајем XX века, требало би узети у обзир и уплив румунске музичке традиције и њен утицај на српску (што неће бити предмет нашег садашњег изучавања). Наиме, у то су време у појединим местима (В. Семиклуш) формиран национално мешовити оркестри (њихови чланови су Срби, Румуни и Цигани) који свирају на српским свадбама. Уз то, на садржај свирачких репертоара утичу честа склапања мешовитих бракова и различит етнички састав сватова. Казивачи напомињу да румунски свирачи не знају да свирају српски репертоар, или, ако су у томе и вешти, не певају на српском језику. С друге стране (за разлику од Горњег Баната и дунавске Клисуре, где се још и наилази на остатке српских свадбених песама), у Банатској Црној Гори готово цео свадбени певачки репертоар је – са изузетком мелодије *сватовца* и *бећарца*, који се овде назива *марш* – био (и сада је) румунски. Тамо су најмљени свирачи „одувек“, колико су најстарији казивачи памтили, били Румуни и свирали су своје игре и песме.

али то је била ређа појава. Казивачи не памте песме намењене том тренутку, као што се понегде може наћи у Војводини (Босић 1991: 140).

Перјаницом, одн. *переницом* се код Срба у северном делу Горњег Баната најчешће назива веселје које је приређивано у случају да је девојка *ускочила* (дошла у момков дом пре церемоније венчања; в. Степанов 1984: 160). Негде се наилази и на сведочења да је *перјаница* била приређивана и у суботу уочи редовне свадбе (Нађфала, Саравола, Фенлак); том приликом је извођен читав утврђени низ кола (*формација*): *мало, велико, сељачица, Жикино, кокоњешће*; затим *моравац, шестица, маџарац*.

На овом предсвадбном веселју понегде је играна и игра *перјаница*, која се у Нађфали још назива и *коло на љупце*.⁶⁴ Она се састојала у следећем: момци и девојке би се ухватили у коло, а једно од њих би стајало у средишту са марамицом у руци. Затим би особа из средишта ставила марамицу на раме неког од играча супротног пола, на шта би и он иступио у средину и тамо би се пољубили. Одабрани играч би остао у средишту кола и игра је настављана. Коло је играно уз инструменталну пратњу, не и уз певање.

У Нађфали је *коло на љупце* некада играно на мелодију *малог кола*.

Мелодија коју казивачи данас у свим местима идентификују као мелодију *перјанице* (пример 17) овој игри је придружена у релативно скорије време. Према казивањима, та мелодија је ушла у моду шездесетих година, посредством великог фолклорног фестивала у Букурешту. Старији људи казују да је преузета од Румуна, у чијој је она живој извођачкој пракси под именом *perinița*,⁶⁵ а изводи се на исту мелодију, која се сматра румунском.⁶⁶

Понегде, као у Великом Семиклушу, у случају „редовне“ свадбе уместо израза *перјаница* радије се користи новији израз *момачко вече*. Оно је приређивано недељу дана пре свадбе. У младожењиној кући окупљали су се момци и девојке. Са њима су били и свирачи. Певало се и играло. Поред бројних песама опште намене, извођен је, опет, стални поредак кола: *мало, велико, Жикино, кокоњешће, сељачица*, поред њих и *сватовац*, а у продужетку *валцер* и *танго*.

⁶⁴ Ови називи игре су по значењу идентични са њеним румунским називима у Војводини – *perina* и *hora da tucasea* (Журжован 1978: 369; Fracile 1987: 89).

⁶⁵ *Perinița* = румунски: јастучић; одговара српској и словенској речи *периница*, у истом значењу.

⁶⁶ Сродна мелодија је у употреби и код влашког становништва у североисточној Србији (податак добијен усменим саопштењем проф. др Димитрија Големовића).

О певању одређених песама код младожењине и невестине куће уочи свадбе нисмо добили потврду на терену, за разлику од места југословенског Баната (Босић 1991: 141; Милутиновић 1978: 65, 66). Ако би *перјаница* била приређена пред „редовну“ свадбу, посе одласка гостију („кад се растрву“), младићи би одлазили под прозоре девојака и певали *серенаде*.

Игра *перјаница* је у неким местима извођена и у оквиру саме свадбе, пред испраћај кума.

У време **окупљања сватова код момачке куће**, међу првима би дошли *свирици* (у првим деценијама овог века то је био гајдаш), чија је дужност била да песмом и свирком дочекују остале сватове. Песме које би биле одређене за тај моменат нису забележене у овом крају. Понекад би неко од присутних затражио одређену песму, а то би могла да буде било која. Није забележено да је младожењина мајка симболично испраћа сина на венчање одређеном песмом, као у неким местима Баната у Србији (Босић 1991: 145). Једино *сватовац*, према казивањима, у тој ситуацији има јасну функцију: он обележава полазак сватова по девојку.

У **свадбеној поворци** свирачи су обично на зачељу. Они успут свирају и певају *бећарце* и *сватовац*, а сватови подвикују (Степанов 1984: 158). Присуство одређених песама које се по садржају односе на свадбену поворку у северном делу Горњег Баната није потврђено, за разлику од Војводине (Шкарић 1939: 108; Босић 1991: 145) и јужног дела румунског Горњег Баната.⁶⁷ Мелодијски запис једне традиционалне свадбене песме (Илић 2006, пример 21) која је у динарским крајевима и централној Србији извођена у конситуацији када се иде по младу (Јовановић 2003с: 13–15), сведочи да је она средином овог века била позната у Горњем Банату, али нема јасних података о томе у којој је прилици извођена.

Кад се стигне кумовој кући, пева се и песма посвећена куму, углавном нека од „новокомпонованих“ које се и у Румунији слушају и усвајају са радио-станица у Србији. Традиционална песма куму, распрострањена код Срба у панонској културној зони (Милутиновић 1978: 68), није позната казивачима у селима румунског Баната.

Код невестине куће, у дворишту, по доласку сватова, одигра се коло, и то обично *мало коло*.⁶⁸ Једна од песама које су одређене за ту

⁶⁷ У Дињашу је снимљена песма која је певана успут, док се иде по девојку (*Сватови уранили, пут изгубили*).

⁶⁸ У Банатској Црној Гори коло у девојчином дворишту води барјактар и у игри мења место са другим барјактарем.

прилику, „новокомпонована“, за коју се употребљава израз *шлагер* (*Свадбен венац капију ми краси*, пример 18), забележена је и на терену Југославије (Драгачево), са истом функцијом (Николић Дес. 1996: 93). Она је, по речима свирача, преузета са југословенских радио-програма, као и многе друге песме које су нашле своје место у колективним сеоским светковинама.

Песма намењена тренутку кад сватови треба да уђу у двориште невестине куће, која је забележена у југословенском Банату (Босић 1991: 145), са румунске стране границе није позната.

Традиционална свадбена песма која се у Горњем Банату најдуже памти као део свадбеног обреда, јесте она *док се убрађивала / убрађива млада* (*Долети бео венац из равног поља*, пример 19),⁶⁹ забележена је и у Војводини (Босић 1991: 145–146; Шкарић 1939: 110–111; Rihtman 1979 (1980): 84, 86; Вујчин 1994: 18). Она је певана у време до Другог светског рата; крајем XX века више није извођена, а и сећање на њу је избледело. У прошлости су је обично певале жене и девојке за време *убрађивања*. Изводиле су је једногласно (наша певачица из Чанада каже: „у један глас, к'о деца у школу кад почну“). Жена која чешља и *убрађује* младу (понекад фризерка или кројачица) певала би, ако би умела, сама, за време тог посла; некад би и младина породица посебно позивала жену која ову песму уме лепо да отпева (Кетфел). Понекад би солистичко женско певање ове песме пратио по један свирач – виолиниста или хармоникаш, који би стајао испред врата собе у којој је млада убрађивана и отуда би свирком пратио жену која је унутра певала (В. Семпетар, В. Семиклуш). Овакви примери, вероватно, представљају новију појаву.

Осим ових изузетака, песму *уз убрађивање* готово никад нису изводили *свирици*. Изузетак представља казивање да је у Нађфали ту песму свирао само виолиниста, који би ушао код младе у собу и, свирајући, присуствовао *убрађивању*, док су остали *свирици* остајали напољу. Због тога се свирачи данас једва присећају чак и почетних стихова ових песама, а некад су им они потпуно непознати, без обзира којој генерацији припадају.

У Семпетру је забележено да је и ову песму пратио припевни рефрен у живљем темпу, на мелодију *сватовца* (пример 19). У Нађфали је, међутим, забележено да је мелодија *сватовца* чак и претходи-

⁶⁹ Присуство ове песме констатовано је и у јужном делу Горњег Баната (Рудна, Дињаш), али не и у Банатској Црној Гори; тамо су током свадбе свиране румунске мелодије.

ла „правој“ свадбеној песми, или, како казивачи објашњавају, „као неки увод“, а затим би, после „праве“ свадбене песме, опет следио *сватовац* (чиме је, у музичком погледу, била остварена троделна форма АВА).

Понегде свирачи казују да је за време *убрађивања* младе могла да се свира и пева и понека друга песма, под условом да је *отегленуја*, *мирна*, што значи – у ритму *parlando rubato*, баш као и оригинална, традиционална мелодија. Занимљиво је да се песме које могу да замене оригиналну певају на исти мелодијски образац (*Откад сам се родила*, *бриге нисам водила*, пример 20, или *Широк Дунав*, *раван Срем*, пример 44).

На терену смо забележили још једно занимљиво казивање у вези са певањем песме *Откад сам се родила*. Наиме, ако би са свирачима наступала певачица, она не би уносила никакве измене у текст песме. Међутим, ако би се на њеном месту нашао мушкарац, певач, он би, без обзира на важност тог одређеног тренутка у циклусу свадбених обреда и без обзира што се садржај песме односи на младу, текст обавезно преиначио у *Откад сам се родио*, *бриге нисам водио*. Певачи су, дакле, своју улогу и значај као солиста, професионалаца и припадника „еснафа“ претпостављали функцији песама и њиховом месту у одређеном тренутку. Ово казивање је значајно утолико што говори о очигледном преносу значаја са учесника обреда на (полу)професионалца, који чак има пуно право да утиче на текст песме, прилагођавајући га новој потреби у датом контексту.

Кад је девојка бивала *убрађена*, и кад би дошло време да је брат изведе, жене би обично певале још једну песму, на исти мелодијски образац као и уз *убрађивање* (*Поведи, брате, сеју за десну руку*), песму чије су варијанте забележене и у Војводини (Шкарић 1939: 110; Милутиновић 1978: 69) и у дунавској Клисурси (Крстић 1987: 153). У појединим местима Горњег Баната постојале су и различите песме намењене тренутку кад девојку преузме девер (на пример, песма *Девер девојку води за руку* у Семпетру). Нажалост, нисмо успели да забележимо ближе податке о њима. У Великом Семиклушу смо сазнали да су неке од њих по садржају могле бити и ласцивне.

Песме које се односе на чин опраштања младе од свог рода, познате у Војводини (Милутиновић 1978: 69; Босић 1991: 147) и у дунавској Клисурси (Крстић 1987: 155), у румунском Банату нису забележене.

У тренутку кад *новамлада* полази од своје куће певана је песма која се односи на ту конситуацију (*Одби се бисер грана од јоргована*, пример 21; Илић 2006, пример 14; *Documenta bartokiana*, примери 20, 21). Ову песму су обично изводили свирачи. Као што је већ речено, уобичајено је да јој буде придодат и рефрен у живљем темпу који се и данас (као *сватовац*) пева у истој прилици (примери 19, 21, 22). Бела Барок је лагану и живљу мелодију записао као одвојене, што може да упути на претпоставку да оне почетком XX века можда и нису биле (по правилу) спојене у једну целину, већ да је тај спој, којим је једна песма постала утврђени рефрен уз лагану мелодију, утврђен касније, кроз живу обредну и извођачку праксу.

По изласку из цркве некад се („ако има времена“) игра коло, и то обично *мало*. Успут, до невестине куће, певају се *сватовац* и *бећарац* и подвикује се.

За време ручка код младине куће поново се свира цео утврђени низ кола, који започиње *малим колом*. У овоме се огледа разлика у односу на села у делу Баната у Србији: тамо се као прво у овој прилици игра *велико банатско коло* (Јанковић Љ. и Д. 1949: 113).

На путу до момкове куће обавезно се певају *сватовац* и *бећарац*, уз подвикивање и већи број других веселих песама опште намене.

Кад је реч о певању **по доласку момковој кући**, у сећању казивача нису сачуване оне које је младожењина родбина певала очекујући сватове, а које су упамћене у југословенском Банату (Босић 1991: 148). Памти се само песма која је пратила свекрвин дочек младе. Свекрва је, наиме, невесту дочекивала тако што је пред њом простирала трубу белог платна по коме је млада ходила све до кућних врата. За тај тренутак била је, као и у југословенском Банату (Босић 1991: 148; Милутиновић 1991: 71) и у дунавској Клисури (Крстић 1987: 156), везана песма *Простирај платно, Јовина мајко*, на мелодијски образац као и друге „праве“ свадбене песме ових крајева.

Свадбени ручак је у прошлости био приређиван код момкове куће, а у новије време (од Другог светског рата) понекад и у дому културе (*у комин*). У тренутку кад се сватови скупе пред *комином*, пре него што уђу унутра, у Горњем Банату се изводи можда једина традиционална српска свадбена песма која се данас у свом оригиналном контексту пева на веома широком географском простору, *Трепетљика трепетала пуна бисера* (пример 23).

Обавезан део репертоара био је читав низ песама за веселе прилике – *сватовац*, *бећарац* и друге песме, на десетерачке двостихове;

њих су вештији *свирици* спевавали на лицу места, а намењивали су их поименце званичницима и гостима.⁷⁰ Певане су и песме градског – позоришног порекла (ауторски стихови, нпр. *Село сунце, стало вече*, Илић 2006, пример 17, в. Перић [б. г.] 13, 19), које су биле уобичајене и у дунавској Клисури (Крстић 1987: 157). На данашњим свадбама се при изношењу *младине торте* свира *Марш на Дрину*, који је добио значај обредне свирке у овом контексту. Већина песама које су следиле имале су општу намену; већина их је била варошког порекла (*Ђувегије где сте, где сте*), али током последњих деценија XX века све их је више „новокомпонованих“ (*Данас, мајко, жениш свога сина; Узми ме за кума или старог свата*; још песама млади и шаљиве песме куму). Професионални свирачи су редослед песама одређивали по принципу музичког контраста (пример 24).

У Чанату је забележено усамљено сведочење о томе да је једном приликом млада *за астал* (за столом) отпевала куму једну песму. У томе је нису пратили свирачи, већ њена понека другарица. У питању је била песма опште намене, која је сматрана лепом и коју је млада добро знала.

За време ручка извођена су кола, у истој *формацији* (редоследу) као и у другим веселим, слављеничким приликама. Прву игру, *мало коло*, на свадби би обично повео кум, али често и понеки други вешт играч, „који је *лидер*, ко преузме и даје тон у тим“. У продужетку су свиране модерне игре: *валцер*, *ванстен* и *танго*. Мелодије ових новијих игара казивачи називају *шлагерима*.

Као и у читавој Војводини и дунавској Клисури (Крстић 1987: 159), и у околини Темишвара уобичајено је да се на свадби изводи и *младина игра*. У овом крају одређена мелодија за *младину игру* не постоји. Најчешће је за ову прилику свиран *валцер* (Варјаш, Семпетар, В. Семиклуш, Саравола, Фенлак), а понекад и *мало коло* (Нађфала).⁷¹ У литератури стоји и да је у Кетфељу том приликом свирано коло (*младино коло*; Степанов 1984: 159), без ближег одређења. У Фенлаку то може да буде и румунска паровна игра.

После приказивања дарова у Нађфали се данас већином игра *переница*, што није забележено у литератури о српским, већ о ру-

⁷⁰ У Банатској Црној Гори *сватовац* је имао функцију и да најави одређена јела: „Кад се руча, пева се за *резанице*, за *зупу*. И влашки и српски. Данаске све румунски...“ (Петрово Село).

⁷¹ Слично сведочење је забележено у Рудни (југ Горњег Баната), с тим што је ту примат даван *малом колу*. У Банатској Црној Гори, где се за ову игру среће и израз за *кријцару* (Петрово Село), играна је румунска игра.

мунским свадбеним обичајима у Војводини (игра по имену *perina* или *hora de tusacea*; Журжован 1978: 369; Fracile 1987: 89).

Приликом **свођења младенаца**, према наводу из литературе, певана је одређена песма за ту прилику (*Устај, куме, поноћ ова не милује венце*; Степанов 1985: 240). Међутим, присуство ове песме није потврђено на терену. Могуће је да је она певана у првим деценијама овог века, док је важила као „модерна“, а да је онда заборављена, јер је млађе генерације нису прихватиле.

Посебна орска игра пред свођење младенаца није била уобичајена.

При **испраћању кума**, како изгледа, није певана нити свирана никаква посебна мелодија, осим претходних, већ побројаних (*сватовац, бећарац*), као и на читавом простору Војводине. Понекад би било одиграно *мало* или, у прошлости, *велико коло*.

На основу свега овога, у оквиру целокупног српског свадбеног репертоара у северном делу Горњег Баната може се разликовати неколико категорија мелодија. Критеријуми за ову поделу су: мелодијски типови и њихово порекло.

1. „Праве“, аутохтоне свадбене песме, какве су у више варијаната и у различитим временима забележили истраживачи народног певања код панонских Срба (*Documenta bartokiana* 222–240; в. и Јовановић 2003с).⁷² Оне се певају на један, како га је Нице Фрациле описао, тетратонски мелодијски образац (Фрациле 1995: 60), али који може бити и веома проширеног опсега (до октаве, пример **21**), који припада типу „дугачког гласа“ у ритму *parlando rubato*, примењен на стих симетричан десетерац (5+5) којем се обично додају поједине речи (тако да стих некад бива проширен и до четрнаестерца) и једноделног је облика, при чему се мелодијска целина понавља са сваким новим стихом (Девих 1991: 128 – 129; Јовановић 2003с). Ове песме су у Горњем Банату певане у више прилика: кад се млада *убраћује / убраћива* (*Долети бео венац из равна поља*, пример **19**), кад је изводи брат (*Изведи, брате, сеју за десну руку*), кад је преузима девер (*Девер девојку води за руку*), кад је изводи из куће (*Одби се бисер грана од јоргована*, примери **21**) и кад је свекрва дочекује у новом дому (*Простирај платно, Јовина мајко*). Овај мелодијски модел је,

⁷² Још два записа истог напева потичу из времена Првог светског рата; в. Budden [b.g.] запис LXXII. На жалост, уз запис нису дати подаци о крају одакле је певач.

дакле, у прошлости (питање је да ли и у другој половини, или само до средине XX века) био примењиван у мноштву конси-туација током свадбе; крајем XX века казивачи су за њега (као емски термин) користили синтагму *кад се убрађивала млада*⁷³ – дакле, везивали су га само за ту одређену конси-туацију (у време наших истраживања понекад су га се чак и пред-ставници старијих генерација са напором присећали, а ова син-тагма им је помагала у сопственом идентификовању те мелоди-је у памћењу). За песму са текстом *Долети бео венац* понегде се крајем XX века још говорило и да је *младина песма*.

2. *Сватовац* је у Горњем Банату у Румунији, као што је већ об-јашњено, силабични мелодијски образац, идентичан са мелод-ијским обрасцем игре *логовац* (Фрациле 1995: 62), која, ме-ђутим, под овим називом казивачима у овом крају крајем XX века није била позната. Овај мелодијски модел се придружује симетричним осмерачким стиховима (4+4) са каталектичким обликом (Frascile 1987: 51) и на свадби се изводи у два вида: а) као рефрен који се придружује песмама испеваним по претходно описаном мелодијском обрасцу (примери **19**, **21**, **44**) и б) као самостална музичка форма (пример **22**).
3. *Бећарац* се изводи безмало целим током свадбених обичаја, а посебно место има за ручком (*за астал*), и у току путовања (у свадбеној поворци), кад се назива *марш* (овај термин поти-че из румунске традиције; пример **25**).
4. Мелодијски образац на који су за ручком испевавани шаљив-и двостихови (пример **26**).
5. Мелодија једне традиционалне песме шаљиве садржине (за-пис С. Илића), о чијем месту у оквиру свадбеног циклуса пе-сама у Горњем Банату немамо никаквих података (*Лили, ли-ли, моје гушче мало*, Илић 2006, пример 20).
6. Традиционалне свадбене песме, пореклом из других српских крајева, донете у Горњи Банат вероватно посредством свира-ча (*Гором језде кићени сватови* и *Трепетљика трепетала пу-на бисера*).

⁷³ Казивачи веома често ову синтагму користе уско везану за почетне стихове песама *Долети бео венац* или *Одби се бисер грана*. На тај начин казивачи овај образац емски јасно диференцирају од другог, „плахог“, којег називају *сватовац*.

7. Песме градског (позоришног) порекла, на стихове староградских песника (*Село сунце, стало вече*, Илић 2006, пример 17).
8. „Новокомпоноване“ песме које су замениле некадашње обредне (пример 18).

Мелодијски образац из прве групе, који прати „праве“ свадбене песме, познат је међу Србима у свим местима темишварске околине, а и Румуни га на овом простору карактеришу као *српски* (*sârbește*; податак из села Фенлак). Заступљен је на веома широкој територији панонске културне зоне, (о томе сведоче бројни мелодијски записи који датирају од почетка XIX века; в. Стефановић Караџић 1964/5, приложени, сепаратни нотни запис; Кућаћ 1881: 56; Шкарић 1939: 111; Њикош 1970; Вујић 1978: 121–124; Големовић 1985: 49 и пример 6; Fracile 1987, примери 60, 64, 67, 68; Девић 1991: 125–132; Матијевић 1999; Јовановић 2003с), па и у дунавској Клисурси (Крстић 1987: 153), а његов траг се може пратити у два правца: на југ – до источних и југоисточних крајева Србије (Мијатовић 1907: 304; Мањоловић 1953, примери 4 и 28; Васиљевић 1960, пример 230; Јовановић 2003с) и на југозапад – до Босне (Rihtman 1979 (1980): 86 и до Рашке области (Васиљевић 1953, пример 175).

Функција овог мелодијског обрасца је у румунском Горњем Банату имала свој пун значај у оквиру свадбеног обреда до Другог светског рата. Она је исказивана на првом месту у емским терминима: *песма кад се убрађивала млада и младина песма*,⁷⁴ док се израз *сватовац*, као што је већ речено, крајем XX века не односи на овакве песме, као што је забележено у Војводини. Уз то, карактер ове песме се означава као жалостан и, према казивањима, није била реткост да присутне жене и девојке плачу док је она певана (услед растанка девојке од њених најмилијих, као и од девојаштва).

Сви наведени подаци говоре у прилог претпоставци да овај мелодијски образац и у Горњем Банату означава циклус свадбених обичаја којима се девојка одваја од свог рода, као и да у овом крају још увек постоји свест о његовој некадашњој функцији. Песме које припадају овом циклусу и овом расположењу присутне су и у Војводини (Милутиновић 1978: 67). Посебно је занимљиво да се последњих деценија, уместо традиционалних свадбених песама, у тренутку убрађивања невесте изводе новије лирске песме другог садржаја и другачије версификације (*Широк Дунав, раван Срем; Откад сам се родила*), али на исти

⁷⁴ У јужном делу Горњег Баната (Рудна) каже се да је то невестина последња девојачка песма.

мелодијски образац. Ова чињеница директно сведочи о постојаности овог архаичног мелодијског модела (*гласа*) као једног од функционално одређених и веома постојаних елемената усмене културе Срба у Горњем Банату и у Војводини. Посебно занимљиву тему представља и чињеница да се он примењује на стихове различите метричке структуре, и то на терену Срема, румунског Баната и Шајкашке (у Бачкој), о чему је писано у неколико махова (Rihtman 1979 (1980): 85–86; Јовановић 2003c; Матијевић 1999: 28–29, 32–34 и нотни прилог I).

Ова мелодија је до Другог светског рата свирана и током весеља у кафани (у *бирт*), на друге текстове. У таквим приликама свирали су је и тамбураши. Певали су је и момци на сокаку, извечери (*Зелени се лозица*, пример 44; в. и Илић 2006, пример 233).

Кад је реч о свадбеној игри *логовац*, Илићев запис песме *Село сунце, стало вече* (аутор текста је Ј. Ј. Змај, а иста песма је била и саставни део позоришног комада *Циганин*, аутора Е. Сиглигетија; в. Перић [б.г.] 13, 19), уз који стоји наслов „логовац“ и напомена да је реч о „сватовској песми са играњем“ (Илић 2006, пример 17, али и две текстуалне варијанте, примери 18 и 19, које носе поднаслов „свадбарска“), показује да је она у прошлости на истраживаном подручју била придружена игри. Ипак, будући да се у војвођанским местима ова песма, односно игра, изводи у младиној кући пред полазак невесте, што представља новију праксу под утицајем *девојачког кола* из Србије,⁷⁵ могуће је да је сличан утицај србијанске праксе постојао и у репертоару свадбених игара у Горњем Банату у Румунији, али о томе нисмо могли да добијемо податке на терену.

Казивачи мелодију *логоваца* поистовећују са мелодијом *сватовца*, и о његовој намени кажу следеће: „То је нека свирка... Кад се *прати* неко. Сватови, или момци сокаком, или у војску“. Дакле, емско значање овог термина везује се за кретање улицом (сватова или веселог друштва), то јест, за свирање *устут*, *кад се прати*.

Бећарац се у оквиру свадбених обичаја пева приликом кретања свадбене поворке, али и током ручка и касније, кад настаје „свеопште весеље“ (Матовић 1997: 23). Он се, као и у Војводини (Исто, 24), највише пева уз инструменталну пратњу. Уз то, проучаваоци српске традиције у Румунији сматрају да је ова мелодија „без сумње најпознатија и најраспрострањенија народна песма“ међу Србима ових крајева (Бугарски и Марков 1982: 249).

⁷⁵ Подаци су наведени према усменом саопштењу етнокореолога проф. др Оливере Васић.

Емски назив за мелодију *бећарца* у околини Темишвара, у ситуацији када се он свира успут у свадбеној поворци, јесте *мари*. С обзиром на то да је *мари* (рум. *marși*) обавезан део румунског свадбеног (инструменталног) репертоара (Журжован 1978: 371–372) и прати сва кретања свадбене поворке, присуство овог термина свакако је резултат румунског утицаја.

Песма *Лили, лили, моје гушче мало* вероватно, такође, спада у циклус свадбених песама у Горњем Банату (мада уз њен запис није дат никакав коментар о функцији). На ту могућност упућује податак да се у Јадру ова песма изводи уз *поводно коло*, кад млада полази од куће (Vasić 1992: 62). С обзиром на то да је музичка и играчка традиција Јадра у извесној мери примила утицај из панонске културне зоне (Isto, 62, 203, 210), али и других области у којима је ова мелодија распрострањена, јасно је да ова мелодија припада широкој породици напева различитих намена са широког географског простора (уочљива је и њена сродност са тзв. „обредним гласом”, у нешто лаганијем темпу).

Традиционалне свадбене песме које воде порекло из других крајева вероватно су у Горњи Банат доспеле посредством свирача (Јовановић 2003с: 15). Једна од њих, песма *Трепетљика трепетала*, задржала је своју функцију у склопу свадбарске музике до најновијег доба. Међутим, песма *Гором језде кићени сватови*, с обзиром на то да је у Илићевој рукописној збирци сврстана у групу *Љубавне песме* (а не *Пригодне* или *Обредне*), вероватно већ у време кад је записана (педесетих година XX века) више није била извођена у оригиналном контексту, нити је тада била упамћена њена некадашња функција.

„Новокомпоноване“ песме које се изводе уместо традиционалних задовољавају потребу заједнице за обележавањем појединих момената на свадби, па и за начинима комуницирања какви су некада били заступљени у „правим“ свадбеним песмама. Занимљиво је да су у румунском Банату „новокомпоноване“ песме певане још педесетих и шездесетих година XX века, у време кад је овај жанр у Југославији био у зачетку. Српски професионални и полупрофесионални свирачи из Румуније учили су ове песме посредством радио-програма (Радио Београда): снимали су их са радија на магнетофоне, а затим их, пажљивим преслушавањем, учили и увежбавали у својим ансамблима. Данас је оваква пракса у пуном јеку, с тим што је свирачима посао олакшан утолико што су савремени носачи звука широко распрострањени и доступни свима.

СМРТ

На терену се наилази на неколико категорија вокалних облика који су укључени у циклус посмртних обичаја. Ова разноликост сведочи о тесној испреплетености различитих музичких традиција на простору Горњег Баната: од оне аутентичне народне (сеоске), до „еснафске“ (грађанске).

Оглашавање нечије смрти чини се звоњењем црквених звона, као и у Војводини и у дунавској Клисурси (Fracile 1987: 35; Крстић 1987: 161). У оквиру посмртних обичаја у Горњем Банату нема помена ни о каквој орској игри.⁷⁶

Запевке. Од традиционалних вокалних музичких творевина, на терену и у литератури наилази се на *запевке*. У литератури се помињу изрази *нарицање* и *запевање*, док се на терену наилази искључиво на реч *запевање*. У околини Темишвара каже се: „свако *запева* свог покојника“. На овај израз наилази се и у Војводини (Fracile 1987: 35; Остојић 1900: 117–118; Шкарић 1939: 113–114; Киш 1961: 439; Литвиновић и Перковић 1999: 257) и у Хомољу (Милосављевић 1913: 240–241).

Запевају само жене, и то у разним приликама: на погребу, на даћама, задушницама, али и у другим ситуацијама, кад год осете потребу за тиме. Ноћу се никако не *запева*, па ни на *привећу* (током чувања покојника). Жене би се при *запевању* мењале: чиниле би то наизменично, што је пракса каква се среће и код банатских Хера (Fracile 1987: 35). Професионалних нарикача нема; таква пракса се више везује за Румуне. У Варјашу је речено: „Румуни плаћаду жену која уме да *завије*;⁷⁷ код Срба нема“. Ретки су случајеви да породица покојника замоли неку жену да *запева* на сахрани јер је у томе вешта.⁷⁸ Ова „паганско-обредна одређења“ *запевања* истоветна су и у другим крајевима Војводине и Србије (Литвиновић и Перковић 1999: 258).

Записи *запевки* из румунског Горњег Баната су малобројни.⁷⁹ У литератури се наилази само на један аутентичан запис фрагмента

⁷⁶ „Боже, сачувај!“, одговарају наши казивачи на питања о томе.

⁷⁷ Овај термин је у употреби и у Заплању; в. Вукичевић-Закић 1997: 159.

⁷⁸ У јужном делу Горњег Баната (Рудна) памти се једна жена која је била вешта да на потресан начин опева покојника, иако јој не би био род. Она је, на позив породица покојника, ишла на разне сахране и *запевала*.

⁷⁹ На маргини рукописне транскрипције једне приповедне песме (*Сунце зађе за Невен, за гору*) С. Илић је записао: *тужбалица?* – вероватно као израз своје несигурне претпоставке о жанру ове песме, а руководећи се њеним трагичним садржајем. Ипак, приповедни начин извођења и мелодијски модел песме указују на то да у овом случају није реч о *запевки*.

њеног текста, из јужног дела Горњег Баната (село Фењ; Чизмаш и Тирић 1985: 106). Приликом нашег теренског рада у Горњем Банату снимљен је само један пример праве *запевке* (пример 28).⁸⁰ Њега карактерише силабичност; у текстуалном погледу, приметан је висок степен слободе: у питању су импровизоване неримоване текстуалне целине (стихове) неутврђеног / различитог метричког устројства и распореда акцената, тако да је текст по својим карактеристикама на граници прозног. У томе је забележена *запевка* сродна са облицима тужења у Војводини (Шкарић 1939: 114; Киш 1961, в. нотне примере; Fracile 1987: 36 и фн 44; Големовић 1999: 49), али и источне и југоисточне Србије (Девин 1990: 24 – 25; Вукичевић-Закић 1997: 152; Големовић 1999: 48). О импровизовању текста зависно од умећа жене која тужи, у Горњем Банату се каже: „*Запева* како која осећа“; „И што треба и што не треба“; „Како коме дође“; „Како коме је жалост“. Према напису о нарицању у Семартону (јужни део Горњег Баната), каже се да свака жена нариче „према осећању и надахнућу“ (Бугарски 1982: 208).

С друге стране, приметно је и постојање утврђеног мелодијског обрасца који се доследно спроводи од стиха до стиха, без обзира на метричко устројство. На тај начин, захваљујући принципу „окамењене импровизације“ (термин преузет из: Golemović 1997c: 64), постигнуто је јединство музичког тока. Мелостихови имају формулу коју чини силазни мелодијски покрет са два врхунца. Овакав мелодијски образац је у употреби на широком географском простору, у оквиру различитих жанрова (упор. Остојић 1900: 118; Вукичевић-Закић 1997: 160, први тип мелоформуле, облик б; Golemović 1997c: 76, пример 8).

Кад је реч о интонативним одликама *запевки*, у нашим примерима су заступљене неустаљене тонске висине које нагињу дијатоници. Мелодије са оваквим тонским низовима забележене су и у Војводини (Fracile 1987, пример 26), мада оне у односу на целокупну сакупљену грађу представљају реткост. Ипак, на основу приложеног примера, основано се може претпоставити да таква форма представља вид у којем је традиционално *запевање* код Срба, иако у све мањој мери, крајем XX још увек опстајало у северном делу румунског Горњег Баната.

У Горњем Банату није ретка појава да жена која је у великој жалости (која „има какви терет“) запева у више прилика, када су сахра-

⁸⁰ Она није снимљена у аутентичном контексту, већ као покушај казивачице да подражава право запевање.

не, да би у запевкама изражавала молбу покојницима да поздраве њене мртве. То би могао да буде далеки остатак некадашње традиције у којој је сматрано „пријатељском обавезом да свака жена која дође на жалост извесно време нариче над телом, при чему су оне често молиле покојника да пренесе поруке њиховим мртвима“ (Зечевић 1982: 45). Истоветна функција запевки констатована је и у Хо-мољу (Милосављевић 1913: 241; Ђорђевић Т. 1984: 169–170).

У прошлости се, према казивању, *запевало* више него данас. То се, свакако, може објаснити напуштањем традиционалних тековина и гравитирањем граду у свим сегментима сеоског живота. Чињеница је, такође, да су старије жене запевале и крајем XX века, али у ситуацијама кад нису биле изложене туђим погледима и друштвеним проценама.⁸¹ О томе да, ипак, потреба за овим видом настојања да се успостави веза са покојником није ишчезла, сведочи схватање да је добро ако блиске особе нешто искажу над његовим одром. То може да буде макар и сасвим мало, кратко и у прозној вербалној форми.⁸²

„*Серенаде*“. Кад је реч о могућностима постојања још неких традиционалних вокалних облика у оквиру посмртних обреда код Срба у Горњем Банату, очекивало би се да се може наићи на трагове песама везаних за погреб младих особа, попут оних забележених у Неготинској Крајини (Станковић 1951: 16–19 и нотни примери). Ова претпоставка има своје оправдање у чињеници да се посмртни обичаји у случају погребла млађе особе у Горњем Банату одвијају као и у источним крајевима Србије (то јест, имају елементе свадбеног обреда). Међутим, теренска испитивања су показала да о песамама у таквом контексту међу становништвом Горњег Баната крајем XX века није било ни помена. Могуће је да су културни и друштвени услови у овој средини извршили одређени утицај и на овај сегмент обредне вокалне праксе код Срба ових крајева.

Крајем XX века на терену се наилазило на казивања о музичким облицима који су новији по постанку, и изгледа да су заменили старе, традиционалне. Наиме, у Великом Семиклушу забележено је не-свакидашње казивање: да је у протеклим деценијама (данас ове праксе више нема) било уобичајено да се на погребу младе особе,

⁸¹ На *запевке* у Горњем Банату може се применити констатација да „...традиције не нестају“, већ су „прогнане у мање доступне делове друштва“ (Shils 1981: 258).

⁸² Казивачица из Варјаша то овако описује: „Ми је казала моја мати [одговарајући ме од запевања]: ‘Ти н’умеш да запеваш, па да кажеш тако макар шта!’.... Но, ипак сам казала“.

док се сандук спушта у раку, пева песма коју неки казивачи називају *серенадом* (*Мирно спавај, мирно труни*, пример 29), чији текстуални садржај заиста има елементе серенаде. Ову песму су певали покојникови пријатељи (другови и другарице), неки од њих чланови певачког друштва, без инструменталне пратње. Овај пример можда може бити показатељ да је у оквиру традиционалних обреда понегде задржано место одређене врсте обредних песама (као и потреба за њима). У овом случају, на место некадашње обредне песме младом покојнику, дошла је песма новије, градске провенијенције. Њу одликује тоналност, дијатоника, широк опсег, што показује њену везу са западноевропском музичком традицијом.

Поређења ради, међу хорским композицијама аутора који су у другој половини прошлог и почетком овог века деловали у српским и хрватским грађанским срединама, налазе се и композиције које носе наслове: *Надгробна песма* и *Надгробнице*: „Ах, човјече!“, *Над гробом*, *Народа славног*, *Ој спавај*, *Пјесмо вај плачи*, *Шути*, *У твојем крилу* (аутора Г. Хавласе, Ђ. Ајзенхута, И. Зајца, Ф. Вилхара, В. Коландера, В. Лисинског и Н. Фаллер-а; в. Marković Т. 1994: XVII; Fal-ler 1894: 67–68, 345, 347, 249, 223, 227, 155). Могуће је да је пракса наменског компоновања оваквих песама постојала у градовима и ва-рошима, у приликама када су сахрањиване угледне особе. Сигурно је да наш пример „серенаде“, као и још један запис који је начинио Сава Илић а о чијој функцији нема података (*Ничи, ничи, крине бели*, Илић 2006, пример 23), води порекло из ове традиције.

Певање за време *привећа*. Певање младим покојницима понекад је (у ретким приликама које се помињу једино као изузеци) било заступљено и током ноћи, за време чувања младих покојника. Уса-мљена сведочења о томе да су (у Чанади) чланови певачког друштва пред зору „под пенџер певали неку песму“ свом покојном другу, или да су (у В. Семиклушу) младићи из друштва певали испод прозора умрлој девојци (чија је мајка била Румунка), не казују ништа о садр-жају нити о музичким одликама дотичних песама.

Присуство овог последњег примера казивачи објашњавају ру-мунским утицајем. Могуће је да овакве песме, певане за време *привећа*, представљају један од видова утицаја румунске на српску тра-дицију, јер је у истраживаним местима у Горњем Банату потврђено да су „песме зори“ и данас заступљене у оквиру румунског посмрт-ног обреда, баш као и међу Румунима у Војводини (Fracile 1987: 74). Оно што овај вид акултурације чини сложенијим јесте и чињеница

да се у њој као преносиоци, нови извођачи, јављају чланови „еснафа“ по угледу на оне у градским срединама – певачких друштава.⁸³

Посмртни марш. Кад је реч о песмама које припадају посмртним обичајима, а по функцији и по физиономији воде порекло из грађанске музичке традиције, у северном делу Горњег Баната наилази се још и на уметничку творевину, *посмртни марш*. Реч је о вокално-инструменталном музичком изражавању у оквиру посмртних обичаја.⁸⁴ У Великом Семпетру још је живо сећање да су на сахранама млађих особа, уз то и певача, на њихову молбу *свирици* изводили *Посмртни марш* (*С тугом ми стојимо*, пример 30). У истом месту казивачи сведоче да су на немачким сахранама свирали ансамбли лимених дувача, за које се у румунском Банату користи емски термин *фанфаре*. Можда се њиховим присуством и утицајем може објаснити присуство посмртног марша, као новине у српском погребном обреду. С друге стране, оркестарско свирање посмртних маршева било је присутно и у другим српским срединама у Војводини (Ранковић 1996: 101).

* * *

Присуство старинских традиционалних модела у вокалној традицији Срба ових крајева приметно је, пре свега, у свадбеном певању. Карактеристично је певање „правих“ свадбених песама, на дуги, мелизматични мелодијски образац (примери 19–21). Посебно је значајно да су и крајем XX века током свадбе свиране новије песме на тај исти напев (пример 20), што не доказује само његову постојаност и дубоку укореењеност у музичку традицију Срба у целокупном Банату, већ и постојање потребе носилаца ове традиције за његовим одржањем, као битним сегментом свадбеног обреда. Поред тога, до краја XX века, као један од најомиљенијих и најчешће коришћених образаца у Горњем Банату, задржан је у живој употреби силабични, играчки напев, који носи емски назив *сватовац* (примери 19, 21, 22). Очигледно, ова два напева су задржала своју улогу у свадбеним обредима и обичајима ових крајева, што их убраја међу најважније елементе српске певачке традиције румунског Горњег Баната.

На српским свадбама у овом крају се и данас изводи традиционална свадбена песма *Трепетљика трепетала* (пример 23). Аутен-

⁸³ Певачко друштво понекад учествује и у црквеним погребним обредима, поред појца или црквењака.

⁸⁴ Оно се среће и у неким крајевима Србије, али тамо су у питању другачији инструментални састави (в. Големовић 1999: 50).

тично банатско певачко наслеђе у оквиру српског свадбеног певачког репертоара представља *бећарац* и, уз њега, читав низ кратких, шаљивих песама у двостиховима (примери **25**, **26**).

У састав свадбеног репертоара ушле су и неке од популарних песама које су, у време кад су се појавиле, представљале новину; то су *Село сунце, стало вече*, позоришног порекла, и *Свадбен венац капију ми краси*, „новокомпонована“ песма (пример **18**).

Забележене су и песме које су у другим географским областима функционално одређене као свадбене, али су у Горњем Банату до данас упамћене као песме опште намене; реч је о песмама *Гором је-зде кићени сватови* и *Лили, лили, моје гушче мало* (Илић 2006, примери 20 и 21).

Као посебан вид традиционалног вокалног израза, *запевке* су до краја XX века задржале своје место у посмртним обичајима Банатских Срба, са својим најважнијим музичким карактеристикама (пример **28**).

Примером замене за старије обредне песме приликом сахрањивања младих покојника може се сматрати певање „*серенада*“. У томе је очигледан утицај градске певачке културе. Певање „*серенада*“ се понегде сретало и за време *привеђа* (што је, вероватно, плод утицаја комбинације западноевропске и румунске традиције). Занимљива је и чињеница да и на овом месту, као и кад је било речи о годишњим обичајима, срећемо назив *серенада*, примењен на песму са посебном функцијом.

Још један од видова замене старинских облика певања новијим представља и присуство *посмртног марша* (пример **30**; његово извођење је, највероватније, усвојено по угледу на немачке обичаје при сахрањивању).

Забележени су и примери еволуције функције два напева, и то: *сватовца* – у забавну функцију и у функцију која прати кретање неке веселе поворке (пример **22**); занимљиво је и да су у оквиру свадбеног обреда, овај напев у неким местима до краја XX века прихватили и Румуни (пример **27**), и *бећарца*, чији је мелодијски модел добио још једну потврду у песми *просидби* (пример **16**).

Посебно је значајно да су и у овим видовима вокалног изражавања најважнији носиоци углавном били чланови „еснафа“ – вокално-инструменталних ансамбала или певачких друштава. То се очитује у певању и свирању на свадби (где члан ансамбла понекад услед потребе за личној промоцијом као солисте мења садржај текста свадбене песме) и у певању „*серенада*“.

ПЕВАЊЕ У СВАКОДНЕВНОМ СЕОСКОМ ЖИВОТУ

Свакодневне прилике за певање код Срба на северу румунског Горњег Баната, са малим изузецима, карактерише једна заједничка особина: потреба за дружењем, забавом и комуницирањем песмом. Отуда и велики део певачког репертоара који се негује у овим приликама носи забавну и комуникативну функцију. Општост свакодневних прилика која се у томе очитује учинила је да се и репертоар у њима нивелише и учини „општим“, тако да огромна већина песама припада категорији лирских песама опште намене.

Генерално, примери песама које су по свом садржају (биле) везане искључиво за свакодневне прилике кад се изводе веома су ретки. То су углавном песме деци, које имају васпитну и едукативну улогу, затим *серенаде*, као и *сокачке* и *бећарске* песме са забавном и комуникативном функцијом. Битну групу у овој категорији чине приповедне песме, које су извођене у приликама ширег окупљања и дружења, али чешће у интимнијем, породичном кругу.

Родољубиве и партизанске песме, као посебне врсте које су у датом временском периоду биле неговане услед посебних друштвених и политичких околности, а које су у селима прихваћене путем певачких друштава и школе, имале су (по А. Мериаму) функцију намећања саобразности друштвеним нормама, као и функцију доказивања вредности друштвених институција (Merriam 1964: 224). Кад је реч о нашој теми, то се односи на друштвене норме које су проистекле из рационалистичког и романтичарског учења, као и на друштвене институције које су у горњобанатским селима промовисане на различите начине током XIX и XX века.

Међу песамама везаним за свакодневне прилике, у румунском Горњем Банату се налази на веома разноврсне примере, различитог порекла. Песме које су некада можда имале одређено место на *седанки*, у традицији Срба овог краја су до краја XX века потпуно ишчезле из праксе. Очито је да се и тиме потврђује да су промене у „друштвеном или опуштајућем“ репертоару, као мање обавезујућем, више очекиване него у оном који је повезан са обичајима и веровањима (Merriam 1964: 307). У целини гледано, за готово све песме из

овог репертоара може се рећи да су „примењене“ у сличним приликама; с обзиром на општост прилика и репертоара, овде је, заправо, реч о „употреби“ пре него о „функцији“ песама (Исто, 210).

Другим речима, приликом окупљања ради дружења и забаве, певачи би песме које су певали бирали према личном укусу, афинитету и искуству. Избор репертоара у тој прилици није прављен према улози коју би песме имале у датим конситуацијама; другим речима, песме строго везане за прилику у којој се друштво окупило нису забележене.

ФОЛКЛОР ЗА ДЕЦУ⁸⁵

Успаванке. Примери правих народних успаванки веома се ретко срећу, или се на њих и не наилази. У постојећим збиркама српског музичког фолклора из Горњег Баната оне нису заступљене ни једним примером. Функцију успаванки последњих деценија преузеле су песме других намена (нпр. љубавне, *серенаде*; в. Чизмаш и Ћирић 1985: 106). Према наводу из литературе, од традиционалних успаванки „остала је само формула ‘буји-паји’ коју певачица додаје пошто је исцрпila одређени репертоар љубавних песама лаганог ритма“ (Исто).

Песме уз игру с дететом. Ови облици фолклорног стваралаштва за децу забележене су већином у казиваним облицима. Међу њима се могу разликовати две групе: 1) фолклорне творевине (подаци о песмама из ове категорије на терену румунског Баната могу се наћи само у литератури о његовом јужном делу; в. Марков 1984: 301) и 2) ауторизоване, уметничке песме намењене деци. Примери прве групе песама забележени на терену су малобројни; казивани су ритмизованим говором (*Љуља, љуља, љушкице, Гурава кобила, Опа-цупа, лепа, на три ноге шепра*, пример 31 – варијанта овог текста пева се уз игру *келеруј* у Срему, в. Лоних 1997: 39). Песме из друге групе деца углавном науче од старијих, који их, опет, преузимају из неке од збирки дечије уметничке поезије (најчешће су то песме Ј. Ј. Змаја, као, на пример, *Љуља брацу сеја Нева*). Оне се обично рецитију деци која већ проговарају, и имају едукативну улогу: намењене су и томе да их деца усвоје, науче напамет и сама казују (учење напамет као метод едукације представља наслеђе рационализма и Просветитељства; в. Shils 1981: 18).

Песме научене у школи или из дечијих песмарица данас представљају најбогатију категорију фолклора за децу Срба у Гор-

⁸⁵ Класификација музичких облика који припадају овој и следећој категорији извршена је према: Fracile 1987.

њем Банату. У оквиру ове групе песама могу се препознати две категорије: 1) оне које имају порекло у традиционалном стваралаштву и чија је функција првобитно била другачија (лирска песма опште намене, Илић 2006, пример 26) и 2) оне које су песничке творевине српских староградских песника или препевани стихова са страних језика, а у музичком (тоналном) погледу припадају: а) српском/балканском семиградском музичком наслеђу (пример 38)⁸⁶ или б) средњоевропској музичкој традицији (примери 32 и 33).⁸⁷

У казиваном облику забележена је и једна песма Ђуре Јакшића (*Сироче, одн. Зелен лисје гору кити*). Њена певана верзија,⁸⁸ ако је и постојала у овом крају, није сачувана до данас.

Спремност казивача да саопште овакве песме убедљиво је највећа, што сведочи о снажном и дубинском утицају ауторитета школских установа на културну средину српских села овог краја. С друге стране, индикативно је да казивачи далеко радије рецитију него што певају ове песме, а посебно је занимљиво и то да они на помен термина *песма* често имају на уму рецитације.

ДЕЧЛИ ФОЛКЛОР

Бројалице. У оквиру ове категорије дечијег фолклора у северном делу Горњег Баната наилази се на три групе:

1. бројалице са потпуно неразумљивим текстом (забележен је само фрагмент, пример 34)
2. бројалице са појединим разумљивим и неразумљивим речима (примери 32, 33, 35);
3. бројалице које имају јасан текст (примери 36 и 37).

Песме у којима се огледа дечије реаговање на природу (опис преузет из: Fracile 1987: 32) у текстуалном погледу потичу из српске фолклорне баштине, али имају средњоевропске музичке особине (Илић 2006, пример 27).

⁸⁶ Подаци који следе добијени су љубазношћу г. Ђорђа Перића, историчара књижевности. Ова дечија песма представља варијанту староградске песме *Одакле си, селе?*, чији је текст написао Ј. Ј. Змај, а чији је певани облик забележен у време Првог светског рата, од српских војника, током њиховог боравка у Вертекопу, данашњој Македонији (упор.: Budden No. CLXXXVI). У најновијем облику, нешто измењеног текста, ова песма се и данас изводи и веома је популарна.

⁸⁷ Забележено је да овој групи дечијих песама припадају и песме *Благо нама птицама* и *Вивак*, али њихове мелодије нисмо успели да забележимо на терену.

⁸⁸ Мелодија ове песме постоји међу записима Лајонела Бадена (Budden, No. CVI).

Песме уз одређене дечије игре (у виду кола). Житељи Горњег Баната су ове игре научили, на првом месту, посредством школе, као деца (пример 40; Илић 2006, примери 24, 25, 31).⁸⁹ Оне су забележене и у другим српским областима: у панонској и у динарској културној зони (Кућац 1941, пример 210; Вујић 1978: 29, 167; Јовановић 2003b, пример 2; Допуђа 1961: 382–383, 385). За неке од ових игара је карактеристично да су у прошлости имале обредну функцију, која је у новије време преиначена у забавну или у категорију дечијег фолклора. Занимљиво је да се ове мелодије разликују по свом пореклу: док неке (пример 40; Илић 2006, примери 24, 25) представљају примере балканског музичког наслеђа у погледу мелодијског устројства, постоји и пример варијанте у Европи широко распрострањене песме пореклом са подручја западне Европе (*All Vögel sing schon da*, односно, *Twinkle, twinkle, little star*; Илић 2006, пример 31, упор. List 1978: 34–41).

ПЕСМЕ У РАЗЛИЧИТИМ СВАКОДНЕВНИМ ПРИЛИКАМА

Кад је реч о врстама песама које су певане у свакодневним приликама, међу њима је у највећем броју случајева веома тешко разлучити посебне групе, с обзиром на контекст и конситуацију извођења. Велика већина забележених песама представљају песме опште намене, које су певане у различитим приликама друштвеног или породичног окупљања: ради заједничког посла, дружења (разни видови забаве) и боравак у породичном кругу.⁹⁰

Дружења уз заједнички посао била су заступљена на седанкама и прелима, на мобама (приликом копања, берби, везивања винограда, сакупљања шљива, брања и љуштења кукуруза, вучења сламе или грађења куће).

Случајеви да богате породице позивају свираче на мобу памте се као изузетно ретки.

Зимска окупљања су називана *седанке* (у В. Семпетру овај израз се односи и на окупљање друштва у нечијој кући за време поста) или *диван*.⁹¹ Ова окупљања су увек приређивана у нечијем дому. У прошлости је било уобичајено да се у тим приликама раде ручни ра-

⁸⁹ За овако велики број примера из ове групе можемо захвалити Сави Илићу и његовом труду да забележи по сећању песме које је научио у детињству.

⁹⁰ Класификација у оквиру овог одељка начињена је према: Васић 1990.

⁹¹ Ова зимска окупљања у Банатској Црној Гори су називана *преље*. Она су увек била праћена женским ручним радовима, док су мушкарци играли карте или домине.

дови, али то је касније – од двадесетих и тридесетих година – било избачајено. Састав друштва у оваквим приликама је био различит: то су могле да буду блиске рођаке које су чиниле затворено друштво, али и девојке из суседства (сокака), или из села. Понекад би на ове састанке били позивани и свирачи који су свирали кола за игру.⁹²

У појединим местима (В. Семиклуш, В. Семпетар), током целе године, у паузи између великих заједничких радова, млади су приређивали *прела*. На њима се причало, певало и правиле су се шале. На терену нису потврђени подаци из литературе, према којима је на *седанкама* и *прелима* читано наглас из књига (в. Перинач Ј. и С. 1984: 453; Чизмаш и Ћирић 1985: 107).

Кад је реч о традиционалним песмама **које су се садржајем везивале искључиво за *седанку* или *прело***, о њима на простору Горњег Баната нема ни помена.⁹³ Изузетак чине новије – варошке песме (пример 41, 42) или романсе (Илић 2006, пример 335) које се садржином, али, по правилу, не и самим контекстом извођења, односе на одређене ситуације (нпр. *седанку*, *прело* или *жетву*). Занимљиво је да су у овим крајевима изузетно радо слушане и певане песме за које је крајем XX века на терену коришћен емски термин *севдалинке* – с тим што је он примењиван на песме различите провенијенције, како оне оријенталних музичких особина, тако и средњоевропских (примери 43, 75, 76).⁹⁴ На *седанкама* се и певало уз игру.

Одмах треба рећи да је у овом крају одавно ишчезла обредна компонента певања уз послове. Готово да се не наилази на функционално одређене песме или инструменталне мелодије које би потврдиле његово постојање. Заједнички посао се, кад је реч о музици, може посматрати само као прилика за дружење блиских особа кроз песму, не битно различита од било које друге прилике у којој те блиске особе могу заједно да запевају. То потврђује и „изузетак који потврђује правило“: усамљено казивање о двома јетрвама које су најрадије певале док су заједно вршиле кукуруз (Варјаш). Песме ко-

⁹² У Великом Семиклушу на *седанкама* су млади играли уз свирку само једног свирача на *тамбури самици* (пок. Јован-Јоца Стојић, 1914–1997).

⁹³ У Петровом Селу (Бан. Црна Гора) сазнали смо да су девојке у прошлости имале обичај да ноћу седе уз ватру и да том приликом певају, како су се изразиле, „шљиве песме“, често и ласцивног садржаја, на румунском језику. Овакви примери вероватно представљају само изузетке од општег правила.

⁹⁴ Занимљива су запажања о „панонском карактеру“ *севдалинки* (Milošević 1964: 6–7) и о могућим међусобним утицајима мелодике географски различитих крајева (Milošević 1956: 13).

је су том приликом певане, међутим, ни по чему нису биле строго везане за ту прилику: оне су се могле чути и у сватовима, и о црквеним славама, и у кафани. То су биле песме „опште намене“. Изузетак представљају примери староградских песама, чија је тематика заједнички посао (Илић 2006, примери 34–36), а које су, према казивањима, певане у таквим приликама. Несумњиво је да су тада извођене и друге песме, различите по пореклу и тематици, што је несумњиво било подстакнуто делатношћу певачких друштава. Стари казивачи су крајем XX века говорили о обрадама народних (сеоских и градских) песама за хорско извођење, популарним у време између два рата међу члановима певачких друштава; захваљујући њима, ове песме су неко време биле радо извођене у различитим приликама.

Постоји могућност да је „мода“ певања у певачким друштвима, као и оживљавање интереса за народне песме, помогла да се оне за још неко време, у првој половини XX века, актуелизују; но, то се већином одвијало у контексту делатности припадника певачког „еснафа“ – чланова певачких друштава. У деценијама које су уследиле, историјске и политичке околности нису допустиле да се ова делатност развије, па тиме и да тај специфични део певачког репертоара и постане у пуној мери својина заједнице).

У летњим вечерима, девојке и жене су излазиле на сокак радећи ручне радове. Касније би им се придруживале и групе младића. У тим приликама су мушкарци често и певали, а девојке би им се понекад придружиле. Мушкарци су изводили такозване **сокачке** песме. Оне су могле бити певане у месту или у ходу, а певаче су понекад пратили и свирачи, баш као и у делу Баната који припада Србији (Петровић Р. 1978: 32–34). Том приликом су се могле чути различите песме опште намене (пример 44),⁹⁵ а некад и *бећарци* (примери 45, 46; Петровић Р. 1978: 33–34; Матовић 1997: 22).

Значајно је да су казивачи са којима смо разговарали имали различит однос према овим песмама, као и према гласном певању (емски назив: *из гласа*) на сокаку. Неки од казивача се радо сећају како су, као момци, певали сокаком, док други праве оштру разлику између таквог певања, које називају *драњем*, и певања у затвореним

⁹⁵ Обичај младића у Банатској Црној Гори је био да, при повратку кући са недељних игранки, идући сокаком, певају *предскочице* – кратке, шаљиве стихове, на мелодију *марша (бећарца)*. Термин *предскочице* није познат казивачима у Горњем Банату. Забележен је у Горњој Јасеници (Шумадија), као назив шаљивих песама које се у новије време певају уз гусле (в. Јовановић 1996b: 11–13).

круговима, у свечаним приликама, у којима је певање одабраних песама представљало посебну *част*. Ова казивања представљају важно сведочанство о сукобу два опречна поимања одређених врста песама у истој средини; самим тим, постаје видљиво и сучељавање два различита културолошка обрасца (сеоског и градског) чији су елементи заступљени у селима Горњег Баната. Различито схватање се огледа у следећим критеријумима: садржини песама (сокачке песме имају изразиту забавну и комуникативну функцију), засноване су на српским традиционалним мелодијским обрасцима међу којима се наилази и на образац „правих“ свадбених песама, а начин њиховог извођења је – из пуног гласа, на отвореном простору; с друге стране, песме „за част“ могу бити засноване и на западноевропским моделима, певају се са другачијом поставком гласа, тише, у затвореном простору, и захтевају смирену и посвећену публику, а њихова функција се може поредити са функцијом уметничких песама и композиција у салонима.

Забаве у оквиру којих се друштво окупљало и веселило пре свега су *игранке* или *балови*.⁹⁶ Кад не би био пост, игранке су приређиване сваке недеље, црквеног и државног празника. Некада се играло у црквеној порти, а касније у *комин*, где се и данас приређују свадбе и сеоска славља.

У оквиру ових светковина биле су приказиване и позоришне представе, уз хорске, солистичке и инструменталне тачке (деталније о томе видети у наредном поглављу). У овим приликама, после завршетка првог дела програма, свирачи су имали главну улогу. Репертоар, сачињен од игара и песама, углавном је зависио од избора самих свирача. Редослед кола је, као и у другим приликама, био строго утврђен. После кола свиране су окретне игре. У паузама између низова кола извођене су и песме различитог порекла.

⁹⁶ У Банатској Црној Гори било је уобичајено да се омладина иступља недељом после подне у црквеној порти на *игранци*. Тада би се играло све до вечери уз пратњу професионалног, годишње плаћеног инструменталног ансамбла који су чинили *лафташи*, Цигани или Румуни – свирачи из суседних, румунских села, а њихов репертоар се састојао од румунских мелодија (в. Перицац Ј. и С. 1984: 421). За казивачицу из Краљевца, заједнички емски термин за ове играчке мелодије је *ора*. Дакле, у српским селима овог дела румунског Баната недељом се и играло „више румунски него српски“. У Станчеву су ове недељне игранке претворене у скупове „културног садржаја“ који су одржавани у дому културе (*комин*, *камин*). На тим скуповима су понекад певали и чланови локалних певачких друштава.

Карактеристично је да су у овим приликама свиране и песме чији су појава и живот у овим крајевима везани за одређене политичке прилике. Између Првог и Другог светског рата овим крајевима су проношене **родољубиве** (патриотске) песме, које су у то време биле веома радо извођене и у Југославији и у Румунији. Забележене су песме које су опште познате, или непознате на ширем простору (примери **47-49, 52-54, 56, 57**),⁹⁷ као и оне које се на овом терену издвајају као значајни примери песама посвећених личностима из династије Карађорђевића и одређеним тренуцима везаним за њихове биографије (примери **50, 51**; в. опширније Јовановић 1996а: 221–224) и другим личностима из новије српске историје (на пример, *Зорина химна* Даворина Јенка, пример **55**, коју певачица са села именује по првом стиху, *Боже, братимства*).

Родољубиве песме су у Горњем Банату проношене на различите начине. Неке од њих су, као обавезан део програма, деца учила у школи (примери **52–55**). Многе од њих су популарисане путем певачких друштава (пример **56**). Певане су и друге родољубиве песме различитог садржаја, са ратном тематиком (пример **57**). У већини њих су заступљене особине музичке традиције западне Европе. Широка распрострањеност и омиљеност оваквих песама код српског становништва ових крајева може се објаснити снажним утицајем романтичарских идеја о буђењу и националне свести, између осталог, путем популарисања управо оваквих песама.

Према казивањима, од Другог светског рата до Резолуције Информбироа, у румунском Банату је, услед промењених политичких прилика, опало јавно интересовање за репертоар родољубивих песама и њих су замениле **партизанске**⁹⁸ (примери **58, 59**)⁹⁹ које су извођене у разним приликама: у кафани, на игранкама и на приредба-

⁹⁷ Кад је реч о песми *Мариширала краља Петра гарда*, од старог казивача из Чанада забележено је да су крајем Првог светског рата српски војници у саставу аустроугарске армије од својих старешина добили одобрење да на постојећу мелодију певају следећи текст: *Мариширала хусарска регемента, /мариширала преко Темшишвара*, као и да је та песма изазивала чуђење мештана који су је чули, управо због чињенице да је Србима допуштено да певају.

⁹⁸ Познато је да је око хиљаду Срба из ових крајева учествовало у борбама на ратиштима у Југославији (Церовић 1997: 424), што је условило да ове песме постану популарне и са румунске стране границе. Биле су нарочито радо извођене у време „социјалистичке изградње“, по завршетку Другог светског рата.

⁹⁹ Варијанте наших примера забележене су и у Југославији; видети: *Zbornik partizanskih narodnih napeva* 1962: 80 (претпоставља се да ова песма потиче из Срема), 150, 159, 160, 177 (певана у Срему); Тохољ 1961: 332.

ма.¹⁰⁰ У време Информбироа, када је у Румунији постало крајње непопуларно испољавање привржености Титовој Југославији, и ове песме су потиснуте са певачких и свирачких репертоара.

Партизанске песме се, већином, у музичком погледу ослањају на јужнословенско фолклорно наслеђе (Девих 1961: 265–268).; један од наших примера (58) заснован је на једном од најраспрострањенијих мелодијских образаца партизанских песама код нас (в. *Zbornik partizanskih narodnih napeva* 1962: 155), а други (59) је у румунском Банату заступљен и као један од образаца свадбених песама (пример 26).

Значајан вид друштвеног живота у пределима северно од Саве и Дунава представљало је и **окупљање у кафанама (у бирици, у бирти)**, што, према проучаваоцима, од средине прошлог века, представља „место за друштвена окупљања и традиционалну музику“, по чему се села северно од Саве и Дунава разликују од других, сиромашнијих крајева Балкана (Foggy 1991: 149). На овај начин се и део омладине забављао током зимског периода. За кафане се може рећи да представљају специфичност сеоског друштвеног живота код панонских Срба. У њима су извођене традиционалне, али и увезене песме различитог порекла.

Међу песмама које се могу чути у кафани карактеристичне су такозване **бећарске** песме. Њихов назив потиче од самих казивача. Оне су најчешће певане у приликама кад се друштво веселило у кафани или се из ње у „ситне сате“ враћало кућама, што значи да су функционално јасно одређене. Оваквих песама смо приликом истраживања на терену забележили сразмерно мало (пример 60); неке од њих су, као што је већ речено, испеване на мелодијске обрасце везане за свадбу (пример 22). Приликом нашег теренског рада је, међутим, потврђено да су у кафани певане песме које је забележио Сава Илић. У његовој збирци налази се изванредан број песама од којих је изворно формирао групу *Песме вину и весељу* – наслов који је, по свој прилици, одабран по угледу на термин коришћен у штампаним песмарицама да означи песме са тематиком пијанства, *бекријања* (распусног и неуредног живота) па и друштвене сегрегације (пример 60; Илић 2006, примери 76, 77, 79–81, 84, 92, 97, 99).

У Горњем Банату међу песмама које су певане уз пиће нема примера остатака традиционалних почашница, као што се може наћи у

¹⁰⁰ На сличне примере се наилази и у Банатској Црној Гори: у Станчеву су ове песме биле извођене и на редовним састанцима недељом после подне у камин (*На Козари/На Врачару гроб до гроба; Иде Тито преко Романије*; в. Јовановић 2005).

вокалном наслеђу других делова Војводине (у Срему; Шкарић 1939: 202). Проучаваоци рукописних песмарица такође су, и у овој врсти извора, констатовали одсуство традиционалних почашница. Њих су у песмарицама постепено у потпуности замениле такозване винске песме (Клеут 1995: 33), што је могло претходити губљењу почашница и из усмене, певачке праксе.

Посебна прилика за дружење (за коју је везан и одређен вокални репертоар) представља време када су момци, касно увече (према казивањима, обично између поноћи и једног сата), у групама посећивали куће својих девојака да би им свирали и певали *серенаде* под прозором. Познато је да је ова пракса била распрострањена широм панонског простора.

Момци су, носећи некад и инструменте са собом, застајали испод прозора девојака и певали (примери **61**, **62**). Девојка би, у знак да *прима серенаду*, упалила шибицу (*ћибру*) у прозору, а понекад би њени родитељи позвали младиће у кућу, на част. Уколико би момак желео да у песми помене име вољене девојке, одабрао би за ту прилику неку од познатих староградских песама, које се сврставају међу песме опште намене (Илић 2006, пример 350). Могло би се сматрати да овој групи песама припада и препев познате наполитанске песме *Torna a Sorrento* (*Под прозором драге своје*, Илић 2006, пример 46); иако Илић није оставио напомену о контексту њеног извођења, постоји могућност да је извођен у истој прилици, као у Черевиху, у Војводини (Литвиновић 1992: 162). Такође, садржај српског прпева текста по садржају је најближи *серенадама*.

Ове песме су на северу Горњег Баната могле бити певане било кад, али, према казивањима, најчешће недељом; везују се такође и за црквене празнике годишњег циклуса, посебно за Бадње вече и други дан Божића, па и за дан кад је *светац* породице девојке којој је *серенада* посвећена. Опште карактеристике *серенада* су западноевропски тонални односи и мелопоетски облици и присуство латентних хармонија (Литвиновић 1992: 163). Традиција певања *серенада* позната је и у другим панонским областима, док је у пределима јужно од Саве и Дунава такође присутна, иако ређа (Литвиновић 1992: 161–163; Големовић 1991: 85–86). Присуство ове врсте песама у Војводини и Славонији (од XIX века) објашњава се утицајем традиције из западне и средње Европе (Литвиновић 1992), традиције која, можда, има далеку везу са средњовековном трубадурском лириком (о томе в. Nauzer 1986: 55, 218–219).

Поред ових категорија дружења уз песму, постојала је још једна која се односи на **породични круг**. Наиме, у неколико наврата смо од казивача сазнали да су одређене песме чули од својих старијих, и то у приликама кад су са њима проводили време у вечерњим часовима. Тада су, према казивањима, старији људи певали и приповедне песме.

Приповедне или наративне, односно, песме „које стоје *на међи*“ између епских и лирских народних песама (детално о овом жанру в. Крњевић 1989: 27), крајем XX још увек су представљале живе реликте традиционалног српског музичког изражавања у Горњем Банату (примери **63–65**; Илић 2006, примери 47–70). Известан број оваквих песама је забележен у монографијама села темишварске околине (Степанов 1985: 230–232), а, као што је показано, релативно су бројни њихови записи и у збиркама Саве Илића. У неким крајевима Војводине за њих се користи назив „асталске“ (Миљковић 1978: 83; Костић 1997: 53–54; Литвиновић 2000: 211); житељи румунског Баната их не називају тим именом. У сећању казивача оне су везане за дуге зимске вечери и певање старијих чланова породице својој деци, као што је уобичајено и у делу Баната са српске стране државне границе (Петровић Р. 1978: 30), или за састанке старијих људи уз пиће, одвојено од младих. Примери оваквих песама бројни су и у Војводини (Fracile 1987: Васиљевић 2009: 71 – 86; Костић Д. 2009: 255 – 275).

Ове песме казивачи су крајем XX века доживљавали и описивали као *жалосне*, а за њих се понекад говорило и *старачке* (чињеница је да их певачи млађи од шездесет година у време наших теренских истраживања нису изводили). Идентификовали су их најчешће према њиховом карактеристичном претпевном рефрену *ej* или *oj* (Илић 2006, примери 49, 50, 53-56; ређе се наилази на примере са припевним рефреном *oj*; Исто, пример 48). Такође, знак препознавања за ову врсту песама је њихов драмски израз, који се кроз музичко извођење пројављује агогиком у излагању текста, као и изразитим *рубато* извођењем управо ових карактеристичних рефрена: казивачи су овакве песме именовали и као оне у којима се „тешко, дуго отеже“.

Приповедне песме се у околини Темишвара певају на неколико мелодијских модела. У том погледу, овом приликом их посматрамо, баш као што је метод примењен и за приповедне песме у Војводини, у оквиру две групе: 1) оне које су у већем броју засноване на истим мелодијским моделима и 2) оне које су забележене као једини примери одређених мелодијских модела (Fracile 1987: 54; Литвиновић 2000: 212).

Кад је реч о првој групи приповедних песама, у нашој грађи разликујемо два мелодијска модела који су у грађи сразмерно учесталији. Први, са далеко већим бројем примера, карактеристичан за простор Горњег Баната, јесте такозвани *динарски варијетет* (термин М. А. Васиљевића, 1950: 344, за којег се у свом раду опредељује и С. Радиновић, 2007; реч је о примерима у овој књизи под бројевима **63** и **64**; видети и Илић 2006, примери 47-60, 459-460а). Он је распрострањен на великом географском простору настањен Србима, северно и јужно од Саве и Дунава: Војводини, Мађарској, централној, источној и југоисточној Србији, у Рашкој, Космету, па и у Македонији (Радиновић 2007: 37; Литвиновић 2000: 214). За њега су карактеристични стихови у епском десетерцу (4,6). Други по заступљености у грађи из румунског Горњег Баната јесте мелодијски образац нађен на овом терену у две варијанте (Илић 2006, примери 61, 62); за њега је карактеристичан лирски, симетрични десетерац (5,5). Интересантно је да су такве мелодије забележене и у Врању.¹⁰¹

Неке од песама заснованих на *динарском варијетету* до житеља ових крајева доспеле су, како смо сазнали на терену, путем грамофонских плоча и радио-програма (Илић 2006, пример 56).¹⁰² Оне су у овом крају међу старијим казивачима веома популарне и радо певане. Казивачи наводе и аутора песме *Мили Боже, умрети се мора*, коју називају *ратном песмом* (пример **64**): према казивању, он је у време између два светска рата био познат под именом Милан Панчевац.¹⁰³

О дубокој укореењености форме и израза приповедних песама у српском певачком наслеђу Горњег Баната и о потреби за стварањем нових песама у том идиому и карактеру, сведоче забележени десетерачки епско-лирски текстови који су испевани у време изгнанства великог броја Срба у Бараган (Милин и Степанов 1996: 147–158). Створени у писаној форми (имали смо прилике да у Великом Семи-

¹⁰¹ Утврђено према магнетофонском снимку: Звучни архив Музиколошког института САНУ, трака број 249, снимила Радмила Петровић.

¹⁰² Сава Илић је уз запис, како је навео, „пастирске баладе“ *Лег’о чобан на зелену траву*, записао следеће: „Старији људи из села [Варјаша] тврде да су је чули на једној плочи америчке публикације [издатој у Америци]. Потражио сам је али без успеха“ (Илић 2006: 126). Вероватно је покушавао да је нађе у Варјашу, код мештана, а можда и у фонотеци Радио Темишвара. Реч је, по свој прилици, о снимку певања и свирања гајдаша Јоце Мијатовића, под насловом *Чобан изгубио овце* (снимак је сачуван у Архиву Радио Београда); ова варијанта песме је веома блиска Илићевом запису.

¹⁰³ О њему, за сада, нисмо успели да сазнамо нешто више. Казивачи су за њега употребили израз *реномирани свирац*.

клушу видимо један такав рукопис), они речито говоре о потреби Банаћана да колективне доживљаје пуне патње и понижења опевају на њима близак начин – у форми десетерачке епско-лирске песме.

Приповедне песме које смо за ову прилику сврстали у другу групу певају се на три мелодијска модела, заступљена са три примера (пример 65; Илић 2006, примери 63, 67). Први пример, песма *Вино пије Дојчин Петар, варадински бан* (пример 65), заснован је на мелодијском моделу који је код нас познатији по песми *Књигу пише Мула-паша*. Највероватније је да ова мелодија потиче из источних крајева Србије. Други пример, песма *Под Бугарском бој се бије* (Илић 2006, пример 63) заснива се на широко распрострањеном мелодијском обрасцу игре *ој девојко душо моја*, у троделном метру. Трећи пример, мелодија песме *Сунце жеже, запара је љута* (Илић 2006, пример 67) готово је идентична са фрагментом једне мелодије из Међимурја (*Da si od srebra...* [b.g.] В/14). Ова балада има бројне текстуалне варијанте у источној Србији, али испеване на други мелодијски модел. Значајно је да је у Горњем Банату забележена и њена варијанта која се заснива на *динарском варијетету* (Илић 2006, пример 49).

Најзад, две песме међу записима Саве Илића сведоче о постојању још двеју приповедних песама на простору северног дела Горњег Баната, међутим, у мелопоеатској форми која показује одступање од традиционалних модела и њихову својеврсну еволуцију у сложенији облик. Реч је о једној текстуално-музичкој и једној музичкој контаминацији (Илић 2006, примери 68, 69 и 70). У првом наведеном примеру контаминација се очитује на нивоу текста: прва мелострофа је у традиционалном идиому приповедне, а друга доноси садржај и карактер шаљиве песме. Текст наративне песме је географски широко распрострањен (први стих је најчешће *Што Морава мутна тече*); њу су, како претпоставља Драгослав Девих, у северне српске крајеве донели досељеници са Косова (Девих 1990: 35), а тај мелодијски модел забележен је и у Шумадији (Јовановић 2010, пример 232). Међутим, други двостих доноси и други текстуални садржај, шаљивог карактера. Најзад, ту је и припевни рефрен који у обе мелострофе и у смисаоном и у музичком погледу представља потпуно засебан део. Реч је, дакле, о укупно три различита текстуална и о два различита музичка сегмента.

Други наведени пример има три основна текстуална сегмента, чији је други, средишњи, приповедна песма *Турци село запалише (у поноћ)* (Илић 2006, пример 69); уводни део је претпевни рефрен

Ноћ, тамна ноћ, а трећи, завршни, припевни рефрен *Не варај мене, не варај себе, не варај јарана*. Између делова облика постоји одређени степен контраста (који већим делом потиче од ритмичког устројства, а мањим делом од мелодијске компоненте).¹⁰⁴

Трећи наведени пример састоји се од двеју песама различитог садржаја: прва је опште намене и у овом случају има улогу претпевног рефрена, а друга је варијанта приповедне песме распрострањене у разним крајевима Србије (*Чува овце чобан и чобанка*), али са садржајем који је удаљен од старијег узора: није трагичан, већ шаљив. У овако створеној контаминацији постигнут је изразит музички контраст на нивоу метра, темпа и карактера.

Примери контаминација које у себи садрже и традиционалне приповедне песме представљају, по свему судећи, новију појаву у српском певачком наслеђу. Реч је о релативно сложеној формалној организацији са елементом мело-ритмичког и текстуалног контраста, дакле, са одступањем од монотематског принципа изградње форме, својственог аутохтоној, старијој сеоској вокалној традицији Јужних Словена. Постигнут је ефекат оштријег контраста, него што су могле понудити архаичније мелодије, што се може објаснити прилагођавањем мелопоетске форме музичком укусу варошке или градске публике. Питање је да ли и у којој мери записи ових приповедних песама могу сведочити о њиховој некадашњој распрострањености међу Србима на простору Горњег Баната.

ПЕСМЕ ОПШТЕ НАМЕНЕ

Поред неколико наведених категорија песама које је могуће везати за одређене прилике када се најчешће изводе, у Горњем Банату је забележен и несразмерно велики број других, које су по садржају различите, а по времену извођења све припадају песмама опште намене. У оквиру ове врло широко схваћене групе песама, према њиховој тематици се може издвојити неколико категорија: **љубавне, песме са чобанском тематиком, исељеничке, затвореничке и шаљиве**.

Љубавне песме су најзаступљеније. Према музичким карактеристикама, веома су различите и упућују на узор из различитих традиција (примери **67, 70, 71, 73–76, 88**).

Песме са чобанском тематиком казивачи на терену називају *чобанским* песмама. Иако овај израз наводи на помисао да је реч о

¹⁰⁴ Опширније о различитим формама варијаната са рефреном *Ноћ, тамна ноћ* видети у: Јовановић

песмама које су певане код стоке, он означава само њихову тематику (примери **77, 78**).¹⁰⁵ У литератури је наведено да су овакве песме у Горњем Банату веома ретке (Бугарски 1982: 209).

Исељеничке песме које су забележене на северу Горњег Баната потичу из времена када се један број његових житеља иселио у Америку. Овакав пример изразито лирског садржаја забележио је Сава Илић (2006, пример 403), а он потиче с почетка XX века, управо из контекста путовања преко Атлантика.

Неколико забележених песама певају **затворенички** живот у казаматима за време Првог и Другог светског рата; оне су такође забележене захваљујући Сави Илићу (2006, примери 400, 402). Занимљиво је да су управо ова и претходна категорија песама пропраћене детаљнијим објашњењима мелографа о њиховом настанку, са наведеним годинама и именима главних актера. Једну од тих песама је, према Илићевој претпоставци, можда спевала сама певачица (Илић 2006, пример 394).

Солдачке или **војничке** песме, које су спевавали (српски) војници на војној служби у аустроугарској војсци (термини коришћени према: Pešić, Miošević-Đorđević 1984: 269), заступљене у северним пределима јужнословенског простора, певане су и на простору румунског Баната, о чему сведочи неколицина записа Саве Илића (2006, примери 395, 396, 398, 399).

Шалјиве песме (примери **80, 81**) најчешће се састоје од четворостихова или двостихова који се нижу један за другим, а да при томе могу, а не морају да буду међусобно повезани по садржају. Засноване су на широко распрострањеним мелодијским обрасцима.

ПЕСМЕ ПРИПАДНИКА ОДРЕЂЕНИХ ЗАНИМАЊА

О певању *плајаша*, односно *бубњароша*, који су на раскршћима села уз добош саопштавали вести и наредбе, нема потврде на терену. У литератури о селу Кетфелъ налази се усамљен податак да су се *бубњароши*, активни у овом селу од 1844. па до после Другог светског рата, „истицали нарочито тиме што су умели лепо да саставе у римованом стиху поруке које је требало да пренесу својим мештанима и да ритмички ударају у бубањ“ (Степанов 1984: 33). Могуће је

¹⁰⁵ У делу С. Бугарског (1982: 209) под одредницу *настирске* сврстане су две песме које се изводе на мелодију приповедних песама; њих би, међутим, без обзира на тематику, требало сврстати међу приповедне песме.

да су ови римовани стихови били пропраћени и скромном мелодијом, о чему немамо никаквих сазнања.

Боктери (сеоски ноћни стражари) у овом крају се, колико казивачи памте, нису оглашавали песмом.¹⁰⁶

* * *

На основу реченог, видимо да се у великој групи песама које се везују за свакодневне прилике налази на сразмерно мало њих које су утемељене у старој српској певачкој традицији и које су задржале своју функцију из старијих времена. У њих се могу убројати: песме за децу (*Љуља, љуља, љушкице, Гурава кобила*), дечије бројалице, затим сокачке песме, бећарске песме и баладе.

Песме које потичу из српске сеоске традиције и које се и данас изводе, али са промењеном функцијом, јесу неке од песама уз игру са дететом (*Она, цупа, лена*), неке од дечијих песама научених у школи (*Данас јесте субота*), песме уз одређене дечије игре (*Ја посејам лубенице, Девојчица платно бели, Леже јеже у орање, Ја посеја' лан*), затим сокачке, бећарске и приповедне песме. Значајно је да се приповедне песме истичу као изузетно виталан жанр, будући да се стварање нових стихова у овој форми (мада без музичке компоненте) одржало готово до истека XX века.

Карактеристично за сокачке песме јесте да се у њима задржао архаичан мелодијски модел преузет из „правих“ свадбених песама. Занимљива је и чињеница да се он, добивши на тај начин нову функцију и прешавши у категорију сокачких песама, био потцењен од стране дела сеоског становништва који је у већој мери примио градски културни модел. Наиме, од некада свечаног, узвишеног, обредног, он је добио шалив, па некад и ласциван карактер, који налази на одбојност поборника уметничких музичких форми. На овом примеру се јасно може видети предречење једног значајног, некада узвишеног елемента српске сеоске музичке културе у нижи, потиснути, тамнији, периферан елемент урбаног културног миљеа (о фено-

¹⁰⁶ На терену је потврђено да су боктери имали само мали (лимени) дувачки инструмент типа трубе којим су сигнализирани у току ноћи. Забележено је неколико различитих израза за овај инструмент: *прушка* (Чанад), *дуда* (Моноштор), *дувала* (Фенлак), *звиждаљка* (Варјаш). Према томе, теренским истраживањем није потврђено да су у Горњем Банату постојале певане форме оглашавања боктера и да, у том погледу, мелодијски запис певања боктера у Сентандреји (којег је почетком овог века начинио Исидор Бајић) представља редак изузетак (упор. Глигоријевић 1992: 11).

мену преласка елемената културе из једног у други друштвени слој видети детаљно Shils 1981: 244, 258).

У категорији фоклора за децу наилазимо и на рецитације пореклом из уметничке поезије, што је појава која се везује за период од друге половине XIX века.

У неким премерима сведоци смо и назначења приповедних песама у песме опште намене са забавном функцијом, али уз обавезну интервенцију и на текстуалном (контаминација) и на музичком плану (сложенија форма уз јачи музички контраст).

Насупрот томе, песме опште намене по садржају се врло разликују, али их обједињују прилике у којима се изводе. Оне се јављају у многим сегментима свакодневног живота: приликом успављивања деце и игре са њима, затим у разним приликама дружења одраслих: на *седанкама*, уз послове, на разним светковинама, па и приликом певања *серенада*.

Значајно је да су носиоци овог репертоара крајем XX века били „еснафски“ опредељени певачи и певачице – некадашњи чланови певачких друштава или полупрофесионални свирачи и певачи.

У оквиру широке категорије певања у свакодневним приликама, коју у великој мери чини певање из чистог задовољства, можда се најјасније може осликати различитост схватања чина певања и врсте песама. Док су неки певачи носиоци сеоског, патријархалног схватања и песама које имају комуникативну функцију (сокачких песама), други певачи су представници градског културног модела и изричито су поклоници певања ради *част*.

НАЧИНИ ПРЕНОШЕЊА И УСВАЈАЊА ПЕСАМА

Очигледно је да су европски друштвени процеси XVIII и XIX века имали јаког утицаја на сеоско музичко стваралаштво Срба у Горњем Банату. Отуда су и начини преношења и учења песама у овом крају разноврснији него у традицијским друштвима која су имала далеко мање контакта са урбаном културом. У процесу преношења песама учествују природна, односно „контактна“, и „техничка“ комуникација (Lozica 1979: 46), које се међусобно преплићу. Другим речима, заступљено је усмено преношење и пренос путем записа песама.

У теорији фолклора усмено преношење је сматрано важним критеријумом самог његовог бића (Strobach 1981: 17–27). Због тога га и

на овом месту истичемо као прво по значају у процесу преношења и учења песама међу Србима на простору румунског Горњег Баната.

Захваљујући увиду у садржај **рукописних песмарица** какве су биле у употреби у XVIII и XIX веку, сазнајемо да су многе песме које су забележене у Горњем Банату биле садржане у њима. Отуда се са сигурношћу може претпоставити да су оне присутне на овом простору непрекидно почев од најстарије познате песмарице. Рукописне песмарице су током XIX века постепено замениле **штампане песмарице**, које су такође на свој начин утицале на ширење песама међу сеоским становништвом; чак су, на свој начин, вршиле и одређену врсту селекције фолклорних творевина.

Певачка друштва која су од краја XIX до средине XX века била активна, на свом репертоару су имала родољубиве, народне песме у обради и духовне композиције. Захваљујући њиховој делатности, многе песме су данас у Горњем Банату познате и популарне. Оне су рађене на основу нотних партитура, а певачи су их учили напамет.

Међу овим песмама, као посебна категорија намећу се оне које подразумевају културну надградњу по угледу на тежњу у урбаним срединама, са ослањањем на уметничку традицију. То су, пре свега, песме различите тематике које су сеоски певачи научили из репертоара певачких друштава, било темишварских, било сеоских (с обзиром да су циљеви и усмерења свим певачким друштвима били заједнички), и то: родољубиве, као и песме преузете из других жанрова: из уметничке музике, из забавне музике и из позоришних комада.

Песме преузете из дела која припадају жанру уметничке музике на терену се, такође, често могу чути и певачи са села их веома радо изводе. То су, пре свега, одломци из композиција које представљају уметничку надградњу српских народних мелодија, као што су одломци из Мокрањчевих композиција (примери **82, 83**).

Известан број родољубивих песама су казивачи са села научили од сеоских учитеља или са репертоара певачких друштава. Ове песме су, као незаобилазан део ових репертоара, представљале одраз дела националистичке идеологије која је ширена и на овај начин.

Међу песмама сакупљеним на терену издваја се један број које воде порекло из **позоришних представа** (примери **84, 85**). Позоришне представе су, као и у другим варошким и сеоским српским срединама северно од Саве и Дунава, од половине XIX века биле један од омиљених видова забаве. Од тридесетих година XX stoleћа представе се у већој мери приређују и у селима румунског Баната. Остаје отворено питање путева преношења ових песама. Једно од

могућих објашњења њиховог присуства на овом простору јесте да оне потичу директно из позоришних представа које су у овим крајевима играле, било од домаћих, било од гостујућих позоришта. Међутим, врло је могуће да су оне допрле у ове крајеве и из околних области, усменим путем (в, Матовић 1995: 155–156), а можда и преко грамофонских плоча или радио програма.

Поједине песме су у овом крају проношене и захваљујући **свештеницима** који су их неговали (примери **86, 89, 90**). Ови подаци, иако не говоре много о пореклу самих песама, сведоче о још једној могућности преношења и чувања неких музичких творевина у овим крајевима, и то у оквиру свештеничког сталеза.¹⁰⁷

За изванредан број песама које су забележене на терену казивачима је познато да су их у ове крајеве доносили **студенти** из румунског Баната који су студирали у Србији (примери **91, 92**).

Још један вид утицаја на певачки репертоар овог краја извршили су први носачи звука – **грамофони**, који су се од двадесетих година овог века могли наћи и у српским селима темишварске околине (Росић 1984: 55).

Песме које су научене **са радио-програма** (Радио Београда или програма српске редакције Радио Темишвара) извођене су све чешће у периоду после Другог светског рата. Оне су преузете са репертоара извођача забавне и „новокомпоноване народне“ музике. Извођачи са села непогрешиво знају ко од познатих интерпретатора изводи ове песме.¹⁰⁸ Истакнути сеоски свирачи и певачи (неки од њих и са музичким образовањем), с обзиром на своје искуство, постали су руководиоци сеоских омладинских инструменталних, па и вокалних ансамбала (видети детаљно Степанов 1991).

Друге, различите путеве распрострањања песама може да илуструје пример необичне варијанте познате песме: *Ђувегије, беж'те, беж'те* (пример **92**; в. такође Степанов 1994: 269). Према речима казивача из Кетфеља, ову песму су певали њихови пријатељи – исељеници у Америку, тридесетих година XX века. На овом примеру се јасно може видети појава „американизације“, која је утицала на елементе националних култура у време масовних миграција у Сједиње-

¹⁰⁷ Било би занимљиво спровести посебна истраживања на тему певања на свештеничким скуповима, репертоар у тим приликама и однос певача према одређеним врстама песама.

¹⁰⁸ Најчешће се помињу имена Мире Пејић, Предрага-Џунета Гојковића и Наде Мамуле, а млађи извођачи користе, између осталих, снимке Драгане Мирковић и Џеја Рамадановског.

не Америчке Државе (на преласку из XIX у XX век; в. о томе у Shils 1981: 247–248), а која је оличена у промењеном духу садржаја песме.

ВИДОВИ КУЛТУРНОГ ЖИВОТА У СЕЛИМА: УТИЦАЈ ГРАДА

Поред остатака традиционалног сеоског начина прослављања празника годишњег циклуса о којима је било речи, у селима Горњег Баната још се почетком овог века јавила, а током деценија које су уследиле и развијала, тежња да се видови прослављања значајних датума из градских пренесу у сеоске средине. У томе је великим делом постигнут успех, чиме је отворен пут директним културним утицајима у погледу начина светковања, репертоара, па и музичког језика који је на тај начин био пласиран. Идеје потекле из западноевропске културе, путем утицаја из града, доспеле су у оквире сеоских светковина и иницирале убрзање промене у сеоском музичком систему (према: Blacking 1986: 9–10, 11).

Прилике у којима су у селима организовани културни догађаји по угледу на градске били су црквени празници, за које су се у својој делатности везивале новоосноване културне институције (Мишков 1998: 296). Други датуми, везани за одређене догађаје из српске историје, били су ређи повод за оваква славља. Очигледно, та пракса, која потиче из духа Просветитељства (у циљу стварања „алтернативне грађанске религије“; Hobsabwm 1983b: 269, 271, 281), није успела да у потпуности заживи у сеоској средини која је била и остала везана за празнике црквеног и народног календара.

На приредбама су извођени програми по угледу на беседе и села из градских средина.

Пре него што изложимо анализу музичких активности у српским селима Горњег Баната, даћемо кратак преглед рада других културних институција у селима тог краја, јер су њихова оснивања претходила или текла паралелно са оснивањима позоришних и певачких дружина. Поред тога, идејна основа рада свих ових организација је заједничка и потиче, пре свега, од тежње ка освајању националног идентитета, као и од романтичарских и грађанских идеја демократије, једнакости међу људима и, што је у нашем случају од посебне важности, идеја о универзалности музичког језика.

ЧИТАОНИЦЕ

Под утицајем културних напора у граду, и у селима су осниване читаонице у којима је, према замислима њихових оснивача, требало да се развија и снажи српска национална култура (Мипков 1998: 33). Читаонице у варошицама и селима Горњег Баната осниване су овим редом: Српска читаоница (1890) и Ратарска читаоница (1910) у Чанаду, затим Српска читаоница у Великом Семиклушу (1893), Српска читаоница у Варјашу (1904) (Церовић 1997: 354–355), затим Српска ратарска читаоница у Кетфељу (1920), Српска читаоница у Нађфали (1923), Српска читаоница „Касина“ у Варјашу (1930) и Српска читаоница у Сараволи (без податка о години оснивања; Костић К. Т. 1931: 15). Значајно је поменути и да је оснивање ових просветних институција понекад изазивало отпор мештана (Степанов 1984: 48), јер су у патријархалне сеоске средине уносиле нов, за ондашња схватања либералнији дух.

ЖЕНСКА УДРУЖЕЊА

Женска удружења су, осим у градовима, оснивана и у варошицама, па и селима Горњег Баната: Великом Семиклушу (1900), Нађфали (1922) и Сараволи (1921) (Церовић 1997: 354; Костић К. Т. 1931: 16; Поповић Н. С. 1994: 227–228; Мишков 1998: 328). Њихова активност није могла бити на организационом нивоу оваквих удружења из града. Она се сводила углавном на то да од прикупљених прилога чланице спремају лепе поклоне за месну цркву, као и да приређују весеље и част на дан своје славе. Забележено је да је у Сараволи њихово славље увећавао и гајдаш својом свирком (Поповић Н. С. 1994: 227–228).

ПОЗОРИШТЕ

По угледу на Темишвар, и у селима његове околине су осниване аматерске (*дилетантске*) позоришне дружине. Прва српска позоришна дружина у овим крајевима, која је била основана, како је у литератури наведено, „на професионалним начелима“, постојала је у Чанаду од 1860. године.¹⁰⁹

Сеоске позоришне дружине су представе (*изигравања*) приређивале као прве делове сеоских светковина (*балова*) о црквеним пра-

¹⁰⁹ Исте године ова дружина је гостовала у Новом Саду. Занимљиво је да су први чланови новосадског Српског народног позоришта управо некадашњи припадници овог позоришног друштва (Степанов 1991: 48).

зницима; за њима је увек следила игранка. Ове представе су имале веома добар пријем код публике.

Прва представа о којој постоји податак одржана је у Великом Семиклушу 1901. године (реч је о представи *Француско-пруски рат*; Мишков 1998: 328). Најуспелије и најзапаженије представе, које су гостовале и у околним селима, биле су постављене у селима Саравола, Кетфељ и Велики Семпетар, у времену између два светска рата.¹¹⁰ Поред ових, представе су приређиване и у другим местима, као, на пример, у Чанаду (1921).¹¹¹

Одржавање сеоских позоришних представа у великој мери је подстакла делатност Кола српске омладине, организације активне у четвртој деценији 20. века. Коло је настојало да окупи српску сеоску омладину која је заинтересована за драмску уметност, за инструменталну, хорску и солистичку музику и за игру. Тако су у горњобанатским селима створене мале културне скупине са националним и политичким програмом који се исказивао у различитим активностима. Коло српске омладине је организовало и рад локалних спортских удружења. О томе најречитије сведочи чињеница да су, под истим именом, истовремено, оснивани и фудбалски клубови и певачка друштва (Илић 1978: 147, фн 72), што одаје деветнаестовековни, „нешто шири аспект културно-националног деловања“ (Ђаковић 1996: 60),¹¹² карактеристичан и за друге српске културне средине панонских крајева. Приређиване су фудбалске утакмице, али и приредбе које су, према тадашњим схватањима, доприносиле неговању на-

¹¹⁰ Прва дилетантска представа о којој постоји податак приређена је у Чанаду 1921. године (*Парохијски летопис...* 1908). Уследила је представа *Сађурица и шубара* у Нађфали 1923. (Илић 1978: 126). Житељи Кетфеља су поставили на сцену неколико представа: *Еј, људи, што се не жените?* (1924), *Аналфабета* и *Дугме* (1934), *Војвода Луне* (1937), *Топлички устанак* (1939) и још неколико представа у току Другог светског рата (1942. године; Степанов 1984: 145–149). У Великом Семпетру се и данас памте успешна *изигравања* у овом истом временском раздобљу; извођени су дијалози *Чистоћа је пола здравља*, *Бака и дете*, комади *Алкохол* и *Сама деца*, *У наставничкој соби*, *Честитам* и *Чудновати шприц* (1937), затим *Пут око света*, *Муж по наруџбини* и *Средство за подмлађивање* (1938), *Кир Јања* (1941), *Три бекрије* (1942; Степанов 1985). Позоришне представе су приређиване и у Варјашу – *Сиротани* и *Чаробни прстен* (1923; Росић 1985: 41).

¹¹¹ Реч је о забави са дилетантском представом, под насловом *Свилен рубац*, изведеној 1921. (*Парохијски летопис...*, запис за 30. 1. (по старом календару) 1921. године).

¹¹² Бављење спортом, а посебно фудбалом, у европским срединама тог доба, проучаваоци објашњавају изразом потребе за припадношћу „масовном пролетерском култу“ (Hobsbawm 1983b: 288).

ционалне културе. Дакле, посреди је била потреба за окупљањем око заједничке идеје, а тек на другом месту љубав према спорту или уметности. Према речима савременика и једног од носилаца ових идеја међу уметницима, Исидора Бајића, циљ је био „скупити се у једну духовну целину помоћу тих разних задатака где свако има терена за рад“ (Бајић 1905: 2).

О музици која је пратила позоришне комаде у селима Горњег Баната са српским становништвом располажемо са веома мало конкретних података.¹¹³ Тек је за неколицину песама познато да су биле извођене у оквиру одређених представа. Њихово место у представама било је, како изгледа, одређено условима, односно извођачким саставом и његовим могућностима, тако да се разликовало од случаја до случаја. Таква концепција представља опште место кад је реч о постављању комада с певањем (и, уопште, позоришним комадима који укључују и музичке тачке) у Србији и Војводини у другој половини XIX и на почетку XX века (Павловић 1990а: 149, 152, 156). На жалост, о саставима који су ове тачке изводили немамо довољно података са терена. Ипак, нема никакве сумње да су и у Горњем Банату представе са музичким тачкама биле веома популарне, као и у другим српским варошким и сеоским срединама. Поред тога, песме из радо гледаних позоришних комада неретко су „излазиле“ из позоришта и биле певане у циљу разоноде приликом разних окупљања у селима и градовима (Мишков 1998: 394).

На северу Горњег Баната је забележен изванредан број песама које воде порекло из позоришних комада. У покушају да се да одговор на питање одакле су се те песме нашле на овом простору, не може се поћи од података о одржаним представама у овом крају, јер је репертоар песама на које се наилази на терену шири од оног који би био обухваћен само тим позоришним остварењима. С друге стране, не може се са сигурношћу тврдити да су позоришне песме које су забележене у Горњем Банату научене баш из одређених позоришних представа, за које су везане својим настанком. Постоји могућност да су се оне међу житељима овог краја распрострле усменим путем, или путем песмарица.¹¹⁴

¹¹³ Исто се може рећи и кад је реч о могућностима да се реконструише „звучни доживљај позоришне поезије“ како у мањим местима у провинцији, тако и у српским позориштима са развијенијом делатношћу и у већим градским срединама (Перић [б.г.]: 22; Павловић 1990а: 152).

¹¹⁴ За сада се не могу дати коначни одговори на питања у вези са позоришним песмама и њиховим местом у оквиру представа које су у овом крају извођене од

Питање заступљености позоришних песама у српском певачком наслеђу веома је широко и проучавање ове појаве захтева посебна истраживања. Овом приликом се на такав захтев не може одговорити. Размотрићемо, као узорак, неколико песама које, сасвим сигурно, воде порекло из српског позоришта (њихове мелодијске и текстуалне сличности са оригиналима су проверене) и могућности њиховог распрострањања у селима Горњег Баната.

1. *Звони звонце, чобан тера овце*¹¹⁵ (пример **79**), из комада *Каврга*, или *На мрзану кућа остаје*, аут. Ј. Грчић (Перић [б.г.]: 15);
2. *Јарко сунце одскочило* (Илић 2006, примери 12, 13), из комада *Војнички бегунац*, аут. музике Е. Сиглигети, текста Ђ. Малетић (Перић 1995: 147);
3. *Село сунце, стало вече* (Илић 2006, пример 17), из комада *Циганин*, аут. текста Ј. Ј. Змај);
4. *Стала Стана* (Илић 2006, пример 299), из комада *Чучук Стана*, комп. И. Бајић (Перић [б.г.]: 21; Бајић [б.г.]: 15);
5. *Данум, на сред село шарена чешма*¹¹⁶ (пример **82**), из драме *Коштана*, аут. Б. Станковић, музика П. Крстића (Перић [б.г.]: 21). Постоји могућност да је ова песма стекла популарност међу житељима Горњег Баната и посредством Мокрањчеве Осме руковети, која је уочи Првог светског рата била на репертоару семиклушког певачког друштва (Мишков 329).
6. *Рог се ори по зеленој гори*¹¹⁷ (пример **83**), аут. Д. Јенко (упор. Цветко 1952, регистар наслова композиција). Песма можда потиче из неког од позоришних комада за које је он писао музику;) била је, према казивању, на репертоару певачког друштва из Моноштора; међутим, о јавним наступима овог друштва (што значи, приликама у којима је та песма могла да буде изведена) нема никаквих података у литератури. Позната је и певачима исте генерације из Семпетра.¹¹⁸

домаћих или гостујућих трупа. Они изискују посебна детаљна истраживања театролога и историчара позоришта. У покушају да се прикаже и прокоментарише збир песама које су упамћене на простору северног дела Горњег Баната задржаћемо се на констатацијама из литературе и на исказима са терена.

¹¹⁵ Податак са терена (Кетфел), касета Те-11.

¹¹⁶ Податак о песми добијен на терену (Варјаш), касета Те-1.

¹¹⁷ Податак са терена (Моноштор), теренска касета Те-22.

¹¹⁸ Теренске касете Те-22 и Те-32.

7. *Гине, вене срце у меника* (Илић 2006, пример 193) из представе *Саћурица и шубара*; аут. музике А. Максимовић (Мишков 1998: 435 и Прилог 8).
8. *Милић иде странчицом* (Илић 2006, пример 286), из комада с певањем *Ђудо*, аут. Д. Јенко (Перић [б.г.]: 18). *Ђудо* је, генерално, међу позоришном публиком био изузетно популаран; крајем прошлог и почетком овог века изводиле су га многе позоришне трупе у српским варошима (Матовић 1995: 158); у Темишвару је био постављен и успешно изведен 1900. године (Мишков 1998: 322). Нема података о томе да је приказиван у селима темишварске околине.
9. *Зрачак вири кроз гранчице* (Илић 2006, пример 212), из комада с певањем *Дивљуша*, муз. И. Бајића (Перић [б.г.]: 21);
10. *Све док је твога плавога ока*¹¹⁹ (пример 84), из истог комада, муз. И. Бајић, текст М. Поповић-Шапчанин (Перић [б.г.]: 21);
11. *Шкрипи ћерам, ко је на бунару?* (Илић 2006, пример 164), из истог комада; муз. И. Бајић;
12. *По градини месечина сија мека* (Илић 2006, пример 211), из комада *Ракија*, муз. И. Бајић (Перић [б.г.]: 21);
13. *Српкиња*¹²⁰ (пример 49), „конверсациона игра“ из опере *Кнез Иво од Семберије*, муз. И. Бајић, текст Ј. Живојиновић (Перић [б.г.]: 21);
14. *Сеоска лола*¹²¹, из истоименог комада, аут. Е. Тот, музика Ст. Дескашев (Перић [б.г.]: 21). На основу казивања из Великог Семиклуша сазнајемо да је у време између два светска рата у овим крајевима била веома популарна ова позоришна представа, па и њена насловна композиција. По сећању казивача, ову представу је изводило „једно гостујуће позориште из Бачке“. Постоји могућност да је *Сеоска лола* изведен приликом гостовања СНП-а из Новог Сада у Великом Семиклушу, мада у литератури нисмо нашли потврду о томе.

Можда се утицајем представе *Саћурица и шубара* може објаснити и присуство још једне песме, баладе о Краљевићу Марку, у усменој традицији Срба у Горњем Банату; њен текст је забележен у селу

¹¹⁹ Податак са терена (В. Семпетар), касета Те-31.

¹²⁰ Податак са терена (В. Семпетар), касета Те-32.

¹²¹ Податак према саопштењу са терена (В. Семиклуш), касета Те-17, али без снимљене мелодије.

Кетфељ, *Чарна горо, не зеленила* (запис текста, без мелодије, објављен је у: Степанов 1984: 156–157). Ова песма је мотивски истоветна са Јенковом *Гором језди Краљевићу Марко* која је певана у оквиру поменутог позоришног комада (*Велика српска народна лира* 1900: 836–837). Уз објављени запис текста песме (1984) стоји напомена да је њено порекло непознато (Степанов 1984: 156–157; Исти 1994: 266–267). Данас није могуће са сигурношћу рећи у којој је мери извођење ове песме у оквиру позоришног комада могло утицати на њену распрострањеност међу становницима овог краја; могуће је, такође, да је утицај позоришта текао паралелно са животом ове песме као дела усменог наслеђа становника овог краја.

Поред ових, на терену је забележена још једна песма – *Кад јесен опет дође*¹²² (пример 85); она је, према речима казивача, била извођена у Великом Семпетру у оквиру неких од позоришних комада, али до ближих и поузданијих података о томе нисмо могли да дођемо.

Проблематика позоришног порекла једног броја песама које данас чине музичко наслеђе Срба на северу Горњег Баната врло је сложена и захтева посебна истраживања; она би морала да обухвате поређење свих расположивих мелодијских и текстуалних варијаната, њихово територијално распрострањавање, као и хронологију музичких и позоришних збивања у читавом региону. Наш мали прилог овом раду има функцију да скрене пажњу на изворе одређених песама, од којих је једна (*Село сунце, стало вече*) нашла своје место не само у свакодневним приликама и ради разоноде, већ и у оквиру (свадбених) обичаја.

ПЕВАЧКА ДРУШТВА

Појава сеоских певачких друштава (емски термини: *певачки лик; кор црквени*) била је подстакнута делатношћу оваквих удружења у градовима. Певачка друштва су оснивана у селима читавог Баната, па и на подручју које нас у овом раду посебно интересује. Њихово обележје је било културно-васпитно. Извођачки донети су (по свој прилици) били скромни (упор. Пејовић 1991b: 85–86). Оснивана су при црквама и њихов првенствени циљ је био да поју на богослужењима (Мишков 1998: 296).

Певачка друштва у варошицама и селима Горњег Баната оснивана су у последњим деценијама прошлог века: најпре у Чакову (југ

¹²² Податак са терена (В. Семпетар), теренска касета Те-31.

Горњег Баната, око 1880; Илић 1978: 117), а затим у Великом Семиклушу (1896. или 1897; два различита податка потичу из: Илић 1978: 117, и Мишков 1998: 327). Из истог времена потиче податак о наступу хора из Сараволе (1895; Мишков 1998: 325). До Првог светског рата, кад је реч о северу Горњег Баната, основани су хорови у Великом Семпетру (певачко друштво „Доситеј“ 1911; Мишков 1998: 326; Степанов 1985: 218), Фенлаку (мешовити хор, 1912; Илић 1978: 132) и Варјашу (Српско певачко друштво „Орао“, 1913).¹²³

За време Првог светског рата рад ових хорова је био обустављен, али су по његовом завршетку многи од њих обновљени. То се одвијало овим редом: у Сараволи (1919), Кетфељу (Српско ратарско пев. друштво „Јединство“) и у Нађфали („Невен“, 1920; Илић 1978: 118, 126, 142). У току треће деценије XX века друштво је основано у Чанаду (1925; в. *Парохијски летопис...*, 26. октобар 1925), а обновљена су друштва у Варјашу и Фенлаку (1922, одн. 1927). Касније су у Великом Семпетру основани и мушки хор (Семпетарско српско мушко црквено певачко друштво „Лира“, 1933) и мешовито друштво (1946; Илић 1978: 132, 136; Росић 1985: 40; Степанов 1985: 218, 222). Нека од ових певачких друштава су опстала и до краја XX века, али од већине њих је остао само по један или два стара певача, који данас на богослужењима учествују као појци. Уз њих данас ставају њихови млађи наследници.

Први сеоски хорови на северу Горњег Баната су, као што се види, по правилу били мушки; у томе је фенлачки хор представљао изузетак. Покушај формирања мешовитог сеоског хора у Варјашу, у време обнављања тамошњег певачког друштва, завршио се неуспешно: одзив певачица је био преслаб да би се на њихово учешће у раду уопште могло рачунати (Илић 1978: 127). Тек су после Другог светског рата основани мешовити хорови у Варјашу и Великом Семпетру. У овој чињеници се огледа преовлађивање патријархалног морала у селима Горњег Баната тог времена (Мишков 1998: 296), што је далеко од схватања и назора у развијеним градским срединама попут темишварске, новосадске или кикиндске (Ђаковић 1996: 26; *Споменица...* 1976: 13).

¹²³ У том погледу, врло су занимљиви подаци везани за Варјаш. За зачетке хорског певања у овом селу заслужна је учитељица Јулка Чабдарић (активна у Варјашу од 1905. до 1919). Сматрана је најбољим појдем у цркви, а девојке је учила да певају Мокрањчеве руковети и песму *Млинарева ћерка* (Росић 1985: 40).

Руководиоци певачких друштава банатских села били су углавном сеоски учитељи, најчешће без много музичког искуства. Према малој статистици која је начињена после Првог слета у Темишвару (1936), од петнаесторице хорова који су том приликом наступили са својим ансамблима један је био дипломирани музичар (темишварски диригент Вадим Шумски), тројица су били свештеници, а остали – учитељи (Илић 1978: 145). Расположиви подаци указују на то да је међу сеоским хоровама једна од најзанимљивијих личности могао бити хорова друштва „Лира“ из Великог Семпेत्रа, свештеник Љубомир Иванов. Он је био „велики љубитељ музике“ који је чак и писао музику за семпетарски хор.

Хороваје су при раду користили партитуре које су као ђаци набављали или преписивали (Илић 1978: 117–118). Понекад су се служили и штампаним нотним зборницима патриотских и духовних композиција.¹²⁴ Вероватно је и да су хороваје међусобно размењивали ноте. Певачи су деонице учили напамет, будући да нису били (као ни у време наших теренских истраживања) музички писмени. Пробе су вођене у школским просторијама, а понекад (као у Семпетру) уз помоћ хармонијума (Степанов 1985: 218).

Једна од специфичности које су обележиле српску културну делатност у доба романтизма – **сарадња певачких друштава са позориштем** (Павловић 1990а: 151–152) – везује се и за села на северу Горњег Баната. Месна певачка друштва су суделовала у представама кад год је за то постојала прилика и могућност; о томе, на жалост, нема много података.¹²⁵ Извесно је да је кетфељско певачко друштво 1937. године учествовало у представи *Војвода Луне* изводећи две песме: *Тамо далеко* и *Мара има чарне очи* (примери 47; Илић 2006, пример 183). Песма *Тамо далеко* тада је изведена на самом почетку, а *Мара има чарне очи* – у средини представе.¹²⁶ Овај пример указује на то да место музичких тачака у сеоским представама можда није било (увек) условљено драматуршким захтевима, већ могућностима певачког ансамбла.

Прилике када су одржаване сеоске светковине са позоришним и музичким програмима били су, као што је већ речено, црквени пра-

¹²⁴ Како смо се уверили на терену, књига која је била у употреби у Кетфељу, а вероватно и у другим местима Горњег Баната јесте зборник аутора Божидара Лукића (1928).

¹²⁵ О тиме, на жалост, нема много података. Бављење овом проблематиком изискивало би засебна истраживања.

¹²⁶ Податак је добијен на терену, касета Те-14.

зници – другим речима, ови видови културног живота села били су инкорпорирани у годишњи традицијски сеоски циклус колективног празновања. У тим приликама су у свим местима темишварске околине организоване игранке, добијајући некад форму „забава са дилетантском представом и игранком“. Такве сеоске приредбе су, поред забавне, имале и просветитељску улогу. У програмима су, поред позоришних и певачких ансамбала, учествовали и вокални солисти и оркестри. На игранкама после представе свирали су најмљени инструментални ансамбли из истог или другог места.¹²⁷

Места одржавања су, уместо некадашњих окупљања за празнике у црквеној порти, биле сале Домова културе (у комин).

Репертоар сеоских певачких друштава чиниле су, углавном, вишегласне композиције са родољубивом тематиком, домаћих и страних аутора, али и уметничке обраде народних песама. Ове хорске композиције су морале да буду певљиве и технички једноставне, прилагођене извођачким могућностима сеоских певача (Мишков 1998: 296). (Утисак на основу нашег искуства стеченог на терену крајем XX века јесте да певачи, генерално, нису навикнути на вишегласни став).

Да би се могао стећи елементарни увид у учесталост извођења појединих композиција од стране различитих певачких друштава на северу Горњег Баната у периоду од 1923. до 1942. године, све расположиве податке до којих смо дошли из литературе и казивања унете су у две Табеле (1 и 2), дате у Прилогу. Ова дела су извођена приликом наведених светковина у селима или градовима (видети Прилог, Табелу 1). На терену су забележени и подаци о другим композицијама које певачка друштва нису јавно изводила, или о томе нема података у расположивој литератури (в. Прилог, Списак 1 и Табелу 2).

Појава да локалне хоровађе стварају пригодне композиције за хорова, прилагођене њиховим могућностима, била је карактеристична за националне покрете широм Европе (Hobsbawm 1983a: 6). Судећи према расположивим подацима, ова пракса није била распрострањена у српским певачким друштвима на северу Горњег Баната у Румунији. Изузетак представља пример из Великог Семпетра и хоровађе Љубомира Иванова: његове две композиције нашле су се на репертоару семпетарског певачког друштва и биле су са успехом из-

¹²⁷ Савременик из Чанада њихово учешће у светковини коментарише овако: „Тамбураши и хармоникаши су увесељавали све присутне“ (*Парохијски летопис...*, 9/22. мај 1950).

ведене приликом сусрета сеоских хорова (видети Табелу 1). Реч је о композицијама *Мото певачког друштва „Лири“ – Поздрав Кетфелчанима* и *Химна песми* (Степанов 1985: 219 – 221; фотографија партитуре *Химна песми* објављена је у истом раду).

Духовне, односно црквене композиције су неупоредиво ређе извођене приликом световних славља у селима (в. Табелу 1). Оне су припремане првенствено за извођење на литургији. То говори да традиционална схватања на селима нису допуштала праксу да се литургијске песме изводе у нелитургијском контексту – у оквиру програма концерата или слетова. Концепт концертног извођења црквених песама био је лакше прихваћен у градским срединама.

Међусобне везе сеоских певачких друштава из Горњег Баната и њихове везе са друштвима из данашње Војводине одржавају се од краја XIX века. Из тог времена потичу подаци о гостовању у Темишвару друштва из Сараволе, уз друге хорове из дела Баната са територије Србије (1895; Мишков 1998: 320). Почетком XX века (подаци постоје за 1903, 1906, 1908. и 1912. годину) друштво „Гусле“ из Кикинде, Српска певачка дружина из Темишвара и певачи из других места (Мокрина, Сараволе) гостовали су на светковинама у Великом Семиклушу. Поред тога, семиклушко певачко друштво је гостовало у Сомбору (1914. и 1931; Мишков 1998: 328–329).¹²⁸ Сарадња друштва је подразумевала гостовања и размену партитура и диригентата (Исто, 329).

Масовнији сусрети српских певачких друштава из данашње Румуније приређивани су тридесетих година овог века. Прво окупљање хорова у том периоду организовано је на Ђурђевдан 1934. године, када је освећен барјак нађфалског певачког друштва „Невен“.

¹²⁸ Прилика у којој је певачко друштво из Семиклуша наступило у Сомбору 1914. године јесте Први слет Савеза српских певачких друштава (одржаном о Духовима) и том приликом је извело Осму руковет С. Мокрањца. Приказ слета, са подацима о наступу овог певачког друштва дао је Петар Коњовић (Коњовић 1920: 142); ове податке нам је љубазно уступила музиколог Биљана Милановић. Овом приликом колегиници Милановић најсрданије захваљујемо на несебичној помоћи око завршног рада на поглављима књиге која се односе на делатност институција културе у Темишвару и у околним селима. Међутим, многе њене зналачке и конструктивне сугестије, на жалост, због своје ширине нису могле наћи примену у овој монографији. Наиме, улога поглавља о којима је реч састоји се у томе да обезбеде увид у културни контекст у којем је током XX века на селима опстајала и мењала се традиционална вокална пракса, док мноштво аспеката који су на овом месту тек назначени заслужују да буду темељито обрађени као тема посебног музиколошког рада.

Ова светковина је била подстрек за приређивање сличних свечаности: за освећење хорског барјака у Семпетру 1935. и у Кетфељу 1936. године. Те свечаности су биле погодне прилике за окупљање сеоских певачких друштава; захваљујући њима, полет у друштвима је добијао на снази (Илић 1978: 140–141).

Значајан корак у циљу унапређивања међусобне сарадње српских певачких друштава у Румунији била је иницијатива за приређивањем Слета сеоских певачких друштава из Румуније. Иницијатива је покренута у Варјашу, где је 1934. године и одржан први такав слет на којем се окупило око 3000 учесника. Непосредни покретачи и организатори ове светковине били су варјашки учитељи Васа Росић и Ђура Керпенишан. Слет је утицао на повећање елана код сеоских певача и подстакао сарадњу између певачких друштава. Две године касније, 1936, основан је Савез српских певачких друштава у Румунији, чији је задатак био да „окупи сва српска певачка друштва и подигне их на виши ступањ извођења.“¹²⁹ Од тада су организована још три слета под покровитељством овог Савеза: у Темишвару (1936), Араду (1937) и Великом Семиклушу (1938). Број сеоских хорова-учесника на овим слетовима се постепено смањивао, да би на последњем наступила само друштва из северног дела Горњег Баната (из Варјаша, Нађфале, Чанада, В. Семиклуша, В. Семпетра и Темишвара) и два тамбурашка оркестра (из темишварске Мехале и из В. Семиклуша). Кратко време после тога, Савез је престао да постоји. Иако је у оквиру управе Савеза било говора о потреби за организовањем течаја за стручно усавршавање хорова и о потреби за систематским умножавањем хорских партитура, ништа од тога није доспело да буде остварено (Илић 1978: 144–150). Очигледно је да ентузијазам око организовања и институционализације делатности певачких друштава није имао дугог даха.

Културна делатност у селима после Другог светског рата није имала услова да достигне пређашњи замах. Услед политичких неприлика, сусрети сеоских певачких друштава се више нису одвијали, а сеоске представе су се веома проредиле. Многи од њихових организатора и учесника су после Резолуције Информбироа били затварани, а многи су са породицама депортовани у Бараган. Постоје казивања о томе да су и тамо, у изгнанству, у дому културе којег су

¹²⁹ Ова организација (створена вероватно по угледу на румунско Удружење хорова и фанфара у Банату) узела је под своје окриље и хрватска певачка друштва у овој земљи (Илић 1978: 139, фн. 66; 144.

заточеници сами подигли, биле припремане приредбе са вокалним тачкама, али о томе нема ближих података (Милин и Степанов 1996: 186). После повратка кући, 1956. године, полет је (што је сасвим разумљиво) био знатно ослабљен.

Током деведесетих година XX века сеоска певачка друштва су се окупљала о црквеним празницима, а понегде и сваке недеље, да би појала на литургији (Росић 1985: 43). Према речима Љубомира Степанова, „целокупна садашња [реч је о крају XX века, прим. Ј.Ј.] културно-васпитна активност [...] на жалост је у опадању, нарочито она на српском језику, а то би требало да буде знак узбуне за све нас“ (1984: 260).

Чињеница је, дакле, да су сеоска певачка друштва овог краја била најактивнија и најчешће долазила у међусобни додир, као и у додир са градским (на првом месту темишварским) певачким друштвима током тридесетих година XX века. С тим у вези, извесно је да су у то време могла да приме директне утицаје једна од других и од темишварских хорова. С обзиром на то да су ова друштва била чланови Јужнословенског певачког савеза,¹³⁰ могуће је да су имала прилику сусрета и размене са друштвима из других средина; једна таква прилика било је такмичење певачких друштава у Сомбору 1931. године (Илић 1978: 103, 105 и фн. 53; Мишков 1998: 329).

Ако рад горњобанатских сеоских друштава посматрамо у контексту општих прилика везаних за рад друштава ове врсте на ширем српском етничком / националном простору, показује се да је његов зенит постигнут са значајним временским закашњењем у односу на истоветна удружења у Војводини и Србији. У доба између два светска рата, када су певачка друштва у Краљевини СХС, односно Краљевини Југославији, пролазила кроз различите фазе развоја (од упадљиве стагнације, губљења почетног ентузијазма и опадања популарности хорског певања, до каснијих значајних професионалних узлета),¹³¹ у румунском Банату су сеоска певачка друштва интензивно оснивана и достигала врхунац свог рада. Тада су чињени први организованији покушаји да се и у селима око Темишвара институцио-

¹³⁰ Упор.: „Iz Južnoslovenskog Pevačkog Saveza“, 1931: 108. О појединим аспектима рада Савеза, у светлу које допушта поређење са делатношћу певачких друштава о којима је на овом месту реч, видети Милановић 2011.

¹³¹ Овакво стање у певачким друштвима настало је после остварења српског националног циља – ослобођења од туђинске власти, чиме је изостао један од основних мотива окупљања певача (Ђурић-Клајн 1986с: 194; Пејовић 1986 :13; Ђаковић 1996: 23, 38, 40, 41).

нализује и развију, паралелно, традиција позоришног живота и хорског певања. Први видљиви резултати те тежње су остварени у време Слетова сеоских певачких друштава, четврте деценије XX века.

Делатност сеоских позоришних и певачких друштава у Горњем Банату оставила је дубок траг у музичком наслеђу српског становништва ове области, који је био сасвим јасан и видљив у годинама на крају миленијума, будући да су најважнији казивачи, старе генерације, били некадашњи носиоци управо ове традиције и ове праксе. Хорски слетови су, са своје стране, допринели јачању заједничког духа сеоских хорских певача и учвршћењу вере у ову певачку традицију; ти сусрети су веома осоколили и саме певаче као њене носиоце, што је и данас приметно приликом сусрета са њима. Реч је, такође, о дуготрајном утицају који су учиниле некадашње сеоске приредбе, конципиране по угледу на беседе и села из градских средина. Ништа мање нису значајни ни наступи сеоских хорова у градовима, као ни гостовања градских хорова на сеоским светковинама. Такви састанци су чинили да заједнички циљеви – „буђење народне свести и очување српске народне особине“, као и „распростирање [...] патриотског и религиозног чувства“ – носиоцима ове праксе изгледају ближи и остварљивији. Ако следимо дефиницију Алена Мериама, функција родољубивих песама које су биле најпопуларније и најрадије извођене била је у томе да наметну саобразност (за сеоске средине тридесетих година) новим, средњоевропским друштвеним нормама и у томе да докажу вредност новооснованих друштвених институција (Merriam 1964: 224).

Гледано из визуре сеоских становника, ове забаве су приређиване тако што су традиционалним игранкама о црквеним празницима придружене и представе, па и рецитације, хорске, инструменталне и солистичке тачке (зависно од могућности самих учесника). Од посебног је значаја промена места сеоског окупљања, односно, светковања: уместо црквене порте, то је постао дом културе, *комин*. Та промена, извршена према узору из градске средине, морала је да на свој начин изазове одређене промене у домену традиционалне сеоске музичке праксе.

МЕЛОПОЕТСКА АНАЛИЗА

Овом приликом као предмет анализе узета је целокупна вокална грађа сакупљена међу српским становништвом на истраживаном простору током XX века, тако да ћемо се у току овог поглавља позивати како на сопствене мелодијске записе, тако и на записе претходника, Саве Илића и (у далеко мањој мери, сходно броју забележених примера) Беле Бартока. Све ове, веома разнородне песме, припадају истом културном поднебљу и стварају целовиту слику о музичком језику Срба у истраживаном крају. Од пресудне важности је чињеница да су песме које не потичу из српског аутохтоног музичког наслеђа, услед сложених и дуготрајних културних и друштвених процеса (о којима је било речи) задобиле своје место у свакодневном и празничном животу Срба ових простора. Зато су у обзир узете све забележене песме, без обзира на њихово порекло или степен архаичности – песме које воде порекло од најстаријег, обредног слоја (сразмерно најмање заступљене), затим аутохтоне песме опште намене, песме које потичу из фолклорног наслеђа других народа и, најзад, песме чији су аутори наши и страни песници и композитори.¹³²

Уз помоћ анализе песама по свим параметрима, покушаћемо да сагледамо различите музичке слојеве које препознајемо у прикупљеној грађи: од песама српског/јужнословенског, односно, балканског сеоског и градског стила са аутохтоним обележјем, преко песама које носе особине музичке традиције западне Европе (према: Девих 1997: 216–220), па до примера који на разним нивоима обједињују све ове карактеристике. На тај начин ће бити могуће и идентификовање елемената који говоре у прилог поставци о постојању два различита културна круга који, према Оскару Елшеку, сачињавају европску културу у целини (Елшек 1998: 43). Као што ћемо видети, у певачком наслеђу Срба у овом делу Баната преклапају се елементи разнородних култура. Резултати анализе показују правилност у груписању и издвајању одређе-

¹³² Песме које су компоновали домаћи ствараоци романтичарског и пост-романтичарског доба такође су разнородне по својим музичким особинама. Међу њима се налазе оне које се директно надовезују на традиционално сеоско и градско народно стваралаштво и оне које потичу из западноевропског музичког наслеђа. Такође, велики је број оних који у различитим параметрима показују спој ових различитих музичких култура.

них елемената и појава. Биће веома инспиративно посматрати одвојеност разнородних параметара, али и све могуће начине на који се они у нашој музичкој грађи комбинују и преплићу.

Као полазиште за сагледавање грађе узета је стиховна основа песама, као основа мелопоеетске заједнице. Полазимо од чињенице да је за српско традиционално вокално стваралаштво карактеристично да је у основи мелостиха или мелострофе једностих или, ређе, двостих (в. нпр. Петровић Р. 1971: 206). С друге стране, строфичан облик стиха је одлика западноевропске музичке традиције (Елшек 1998: 44, 46). У српском вокалном наслеђу двостиховне комбинације стихова различите дужине и строфе представљају, у највећем броју случајева, новију појаву; њихово присуство се објашњава утицајем градске, уметничке поезије (Стефановић 1988: 87), која, опет, одражава живу везу са песничком уметношћу западне и средње Европе.

На основу ове чињенице забележене песме су, за потребе анализе морфолошких одлика, разврстане у две основне велике групе. У **прву групу** су сврстане мелодије које се заснивају на једном или на два стиха, као и вишестиховне форме које по пореклу припадају старијем српском сеоском наслеђу, а у **другу групу** – оне које се заснивају на двостиховним комбинацијама стихова различите дужине и, чешће, на тростиховним и четворостиховним строфама, са парном или укрштеном римом.

Поред тога што већина примера из прве групе има устаљен број слогова у стиховима, у њу су уврштени и примери у којима се може наићи на већи, па и неограничен број стихова у оквиру мелострофе. Реч је о пролећним/дечијим играма у Великом посту, *запевкама* и приповедним песмама (примери **6**, **28**, **63**). Иако у овим примерима није заступљен „рад“ са текстом, у том погледу се као посебно интересантна издваја организација стиха песме/игре у Великом посту (пример **6**) чија је кључна карактеристика тзв. верижни облик. Последњи стих је изговорен, у виду својеврсног рефрена).

МОРФОЛОШКЕ ОСОБИНЕ

Песме изграђене на једностиху и двостиху или на произвољном броју стихова

Прву велику групу забележених песама (укупно 193) чине песме засноване на поетским целинама које потичу из старије српске усмене традиције и карактеристичне су за њу (Петровић Р. 1971: 206; Големовић 1997: 237–246).

Међу забележеним примерима ове врсте налазе се различите стиховне структуре: од четверца до четрнаестерца. Као стиховна основа међу овим најједноставнијим облицима, преовлађује епски десетерац (4,6), у највећем броју примера у форми једностиха, ређе у форми двостиха. Поред тога, забележене су и десетерачке приповедне песме са неограниченим бројем стихова у мелострофи. По заступљености, на другом месту је симетрични осмерац (4,4) који се најчешће среће у форми двостиха, а ређе једностиха. Затим, по броју примера, следе: несиметрични осмерац (3,2.3 – као двостих и као једностих), лирски десетерац (5,5 – искључиво као једностих), а затим, у сасвим малом броју примера: тринаестерац, дванаестерац, четрнаестерац, шестерац, седмерац, једанаестерац, деветерац, четворац и петерац. Ови стихови су у грађи заступљени као равномерни, затим са разним врстама рефрена и, најзад, у форми која се граничи са прозном (у *запевкама*).

Поред примера који представљају правилне стиховне структуре, у сакупљеној грађи налазе се и такви где су стиховима додати слогови или нови чланци, или су, супротно томе, стихови редуковани, што не утиче на промену целокупне мелопоетске форме. Те се промене најчешће могу уочити у свадбеним песмама заснованим на лирском десетерцу. Међу нашим примерима он се среће у форми једностиха и представља основу за „праве“ свадбене песме. У оквиру низа хетерометричних стихова¹³³ ових песама уочавамо појаве на које су проучаваоци ових песама у Војводини већ указали (Rihtman 1979 (1980): 86; Девић 1991: 128; Матијевић 1999: 28–29, 32–34 и нотни прилог I); додавање нових чланака стиховима: *бео; нашој/лепој, еј, бисер, бисерја, лена, своје/миле* (примери 19, 21; Илић 2006, пример 14; *Documenta bartokiana*, примери 20, 21), с тим што би ови додаци, према речима Цвјетка Рихтмана, могли „да изостану без штете по садржај, а ритам се не би пореметио“ (1979 (1980): 86; видети и Девић 1991: 128).

Нешто се ређе дешава да се поједини чланци стиха изостављају (пример 21): поред додатих речи: *еј* и *бисер*, изостављено је *од*. Поред тога, други стих у овом примеру је преиначен у епски десетерац.

У извесном броју примера уочава се још једна појава: промена основног стиха – његово продужење – додавањем нових речи (Илић 2006, примери 9, 10, 324). Основни стих преиначава се у дужи стих, друге врсте (епски десетерац у дванаестерац, а несиметрични осме-

¹³³ Хетерометрија подразумева „променљиви распоред трохеја и дактила (2323; 2332; 3232; 3223)“ у лирском десетерцу; в. Rihtman 1979 (1980): 86.

рац у лирски десетерац) уметањем двосложних чланака: у почетним стиховима то се постиже понављањем појединих чланака основног (краћег) стиха, а у каснијим – коришћењем нових речи на тим местима.

Занимљиви су и примери у којима поједине речи, које у првим мелостиховима имају функцију двосложних припева, у последњим мелостиховима бивају замењене другим, које по свом новом значењу губе првобитну функцију и постају интегрални део основног стиха (пример 78).

Ове појаве и процеси који се одвијају на нивоу версификације у стиховима свадбених песама можда се могу објаснити утицајем уметничке, односно староградске поезије на фолклорну, и то под непосредним, јаким утицајем урбане музичке културе.

За разлику од наведених примера, где додавање (или одузимање) нових чланака стихова не утиче значајно на форму мелодијског модела, забележене у Горњем Банату срећу се и такве песме у којима су промене у стиху у тесној вези са крупнијом променом на плану морфологије. Ове промене, по свој прилици, представљају резултат утицаја уметничке и староградске песме. Реч је о изузетно компликованом „раду са текстом“, и то у стилу староградске, а не народне поезије. Пример који илуструје ову појаву (Илић 2006, пример 279) заснован је на једностиху (што је у супротности са изненађујућом сложености његовог тоналног и формалног устројства): на име, стих (односно, у Илићевом запису, стихови) *Ој, Дунаве, Дунаве плави, / превези ме преко*, по свој прилици, потиче од десетерачког стиха *Ој, Дунаве, превези ме преко*, при чему је у певаном стиху реч *Дунаве* поновљена, а придодат је и нови двосложни чланак *плави*, на начин нао што смо видели у претходно показаним свадбеним примерима. Резултат ових промена је привидан двостих, који се састоји од једног деветерачког и једног шестерачког стиха; његове музичке фразе творе два засебна, контрастна дела облика. Други стих је у епском десетерцу. Стиче се утисак да је у случају ове песме као градивни елемент стиховна основа понајмање служила као ослонац, и да одлучујућу улогу има њен садржај (љубавна чежња), којем се поједини структурни елементи подређују у конституисању једног крајње нетипичног, прокомпонованог облика.

Уз све до сада речено, потребно је нагласити и да ова песма највероватније представља текстуалну контаминацију стихова из двеју породица песама различитих жанрова: лирске песме и жетелачке песме, са варијантама на простору Србије (Јовановић 1997: 28).

* * *

Примера у којима се наилази на различите видове „рада“ са текстом сразмерно је мало. Они су најчешћи међу десетерачким, једно-стиховним примерима. Ту се може уочити више различитих начина организовања чланака стихова у оквиру мелодијске целине:

$$\begin{array}{cccc} A & Av & Avv & \\ a1 & a1 & a2 & a2 \\ 4 & 4 & 6 & 6 \end{array} \quad (\text{Илић 2006, пр. 133});$$

$$\begin{array}{cccccc} A & B & Bv & & A & B \\ a1 & a1 & a1 & a2 & a2 & \\ 4 & 4 & 4 & 6 & 6 & \end{array} \quad (\text{Илић 2006, пр. 11}); \quad \begin{array}{cccccc} A & B & Bv & Bvv \\ a1 & a1 & a1 & a2 & a2 & \\ 4 & 4 & 4 & 6 & 6 & \end{array} \quad (\text{Docum. bart., пр. 10});$$

$$\begin{array}{ccc} A & Av & \\ a1 & a2 & a2 \\ 4 & 6 & 6 \end{array} \quad (\text{Илић 2006, пр. 194}); \quad \begin{array}{cccc} A & B & Bv & Bvv \\ a1 & a2 & a2 & a2 \\ 4 & 6 & 6 & 6 \end{array} \quad (\text{Илић 2006, пр. 296});$$

$$\begin{array}{cccc} A & Av & Avv & A1 \\ a1 & a2 & a2 & a1 \\ 4 & 6 & 6 & 4 \end{array} \quad (\text{Илић 2006, пр. 21}); \quad \begin{array}{cccc} A & Av & Av & B \\ a1 & a2 & a2 & \underline{r1} & a1 & a2 \\ 4 & & & & & \end{array} \quad (\text{пример 42}).$$

„Рад“ са текстом је сразмерно чест и у примерима заснованим на несиметричном осмерцу. Грађа ових мелостихова може бити:

$$\begin{array}{ccccccccc} A & & & Av & & & Avv & & & \\ a1 & a2 & a3 & a3 & a1 & a2 & a3 & a1 & a2 & a3 \\ 3 & 2 & 3 & 3 & 3 & 2 & 3 & 3 & 2 & 3 \end{array} \quad (\text{Илић 2006, пр. 135});$$

$$\begin{array}{ccccccccc} A & & & & & & A & & & \\ a1 & a2 & a1 & a2 & a2 & a1 & a2 & \underline{r1} & a3 & \\ 3 & 2 & 3 & 2 & 2 & 3 & 2 & \underline{2} & 3 \end{array} \quad (\text{пример 69}).$$

Међу нашим примерима далеко су бројнији облици у којима се изоставља „рад“ са мањим деловима стихова, а уместо тога се примењују обрасци који „мањим нотним вредностима, бржим темпом, згуснутијим текстом“ остају у оквирима устаљеног музичког облика (пример 70; в. Петровић 1971: 213, 214; Илић 2006, примери 156, 159 и други).

Облици

У аналитичком приступу песмама које су забележене на истраживаном простору, с обзиром на огромну разноврсност грађе, морала су бити примењена два различита поступка: такозвана финска метода и метод класичне анализе музичких облика. Основни критеријум за примену једног од ова два метода била је тонална основа песама, односно, припадност рудиментарној балканској тоналности или западноевропском тоналитету. Отуда су песме које припадају јужнословенском (и балканском) фолклорном музичком језику, а чију припадност том идиому потврђује каденцирање на „другом ступњу“,¹³⁴ анализирани финском методом, сходно досадашњој пракси у српској етномузикологији.¹³⁵ Песме чији су узорци у западноевропској музичкој традицији (о чему сведочи присуство латентних хармонија, хармонска условљеност мелодијског тока, начин каденцирања и правилне, периодичне форме засноване на двотакту или четвортакту) анализирани су методом класичне формалне анализе, зато што је она у тим случајевима могла бити примењена у потпуности и зато што се њоме на најпластичнији начин описују одлике западноевропских музичких форми.

Облици песама овде ће бити дати од најједноставнијих, аутохтоних, до најсложенијих, који су преузети из других традиција.¹³⁶

Примери песама најрудиментарнијег, **једноделног облика, типа А**, у Горњем Банату су сразмерно ретки. Неки од њих су по пореклу обредне песме, или је и приликом нашег теренског истраживања потврђено да им је функција неизмењена. То су, на првом месту, *коринђашке* (пример 1), „праве“ свадбене (пример 19, 21) и оне које их у последњој четвртини XX века замењују (пример 20), као и дечије песме при њиховим играма (пример 7).

Затим, овакав облик имају новије песме, које у квалитативном погледу нису далеко од старијих једноделних примера, али садрже више текста у оквиру краће мелодијске целине. То су песме лирског (љубавног) или шаљивог садржаја, са забавном функцијом и могу се

¹³⁴ Констатацију о посебности овакве тоналне организације видети у: Bartók 1951: 59-61; Vodor 1984, MR/1.

¹³⁵ Све анализе са ослонцем на финској методи урађене су уз консултације са проф. Димитријем Големовићем, према аналитичким принципима примењеним у његовим радовима.

¹³⁶ У овом раду биће дати репрезентативни примери који приказују најчешће заступљене облике у целокупној грађи.

певати у различитим приликама (примери 26, Илић 2006, примери 111, 133, 395 и други).

Дводелни облици типа **AA1**, према проучавањима наших стручњака, тумаче се наслеђем из старе, обредне словенске музичке традиције (Golemović 1990: 446; 1997d: 238). Упркос њиховој генералној учесталости у српској музичкој пракси, међу грађом из румунског Баната они се ретко срећу.

Дводелни облици типа AAv релативно су често заступљени међу забележеном грађом. То су по правилу песме чији је други део метрички или мотивски готово истоветан (Илић 2006, примери 8-10, 20, 41, 285 и др.) или сродан првом делу (пример 65; Илић 2006, пр. 47, 63, 263 и др.).¹³⁷ У питању је велика разноврсност могућности начина овликовања дела Av. Међу песмама овог облика срећу се и примери у којима део Av представља рефрен (Илић 2006, пример 163).

Вишеделни облици типа AAvAvv или **AAvAvvAvvv** и слично, који се заснивају на истој мотивској ћелији, међу нашим примерима веома су чести. У многим случајевима дводелног или троделног, па и четвороделног облика, делови Av, Avv или Avvv, упркос контрастирајућој мелодици, задржавају исту метричку структуру у односу на део A. Следећи став да је мелодија подложнија променама него ритмичка основа (Merriam 1964: 310; Zemtsovsky 1990: 210), можда се може сматрати да у тим случајевима овај тип вишеделног облика води порекло од једнообразних форми, као AA1 или AAv (пример 1; Илић 2006, примери 135, 224, 264, 298, затим песма *Море, вртај коња* у примеру 24 и други).¹³⁸

¹³⁷ У неким од оваквих примера могу се применити и финска метода и класична метода анализе музичких облика. Са становишта европске науке о облицима, они се могу тумачити као песме чији је облик период, али са обрнутим редоследом каденци: прва је на тоничној, а друга на доминантној функцији (в. нпр. Илић 2006, пример 212). Присуство елемената западноевропске тоналности може се објаснити тиме што су аутори таквих примера били музички образовани композитори, стасавали на западноевропским музичким принципима (Исидор Бајић, на пример). Ипак, с обзиром на то да су ове песме знатнијим делом засноване на аутохтоним тоналним основама (што се очитује и у завршној каденци), при њиховој анализи је примењена финска метода.

¹³⁸ Коринђашка песма је једини строфични пример (састављен од четири неједнака стиха) који је сврстан у ову категорију, у којој се махом налазе песме засноване на једностиху или двостиху. То је учињено због тога што ова песма, кад је реч о њеном тексту, недвосмислено припада старијем српском обредном слоју. Њене варијанте, такође строфичне, па и са римом, могу се наћи у другим крајевима Србије, где су и крајем XX века представљале жив део обреда (упор. теренску

Неке од песама оваквог облика садрже различит, променљив (некад и произвољан) број мелостихова у мелострофи. То су:

1. *запевке* облика **AAvAvvAvvvAvvvv...** (пример **28**) и
2. приповедне песме које се изводе на модел *динарски варијетет*, у којима поједине мелострофе могу бити истог (Илић 2006, пр. 47, 48) или различитог облика, уколико се састоје од различитог броја стихова (Илић 2006, пр. 55, 56), јер је форма заснована на импровизацији. Облици песама овог жанра засновани су на једном мотивском језгру, које се, у зависности од текста, понавља неодређен (произвољан) број пута, а на завршетку бива сведено својеврсним каденцирајућим мелостихом.¹³⁹ Као што је већ речено, облик мелострофа у оваквим примерима варира, а може бити и прокомпонован, уколико то захтева садржај текста (као у: Илић 2006, пример 56). Приметна је и појава једносложног запева, односно, несамоствалног претпевног рефрена¹⁴⁰ (*oj* или *ej*) на почецима појединих (Илић 2006, примери 48, 53, 56) или свих мелострофа (Илић 2006, пример 55). Овај запов у неким примерима представља развијену (једнотактну) мелодијску целину и, самим тим, значајан део музичког облика.

У дводелним облицима типа АВ, део В по правилу има улогу самосталног припевног рефрена. Такве песме се према функцији могу разврстати у три групе: 1) старије песме са обредном функцијом или дечије песме (о њима ће бити речи нешто касније, у одељку о рефренима), 2) *компоноване* песме, које су писане по угледу на традиционалне и освојиле своја места у склопу одређених обичаја или су у свести сељака доведене у везу са њима, заменивши старе, традиционалне и 3) песме различите тематике, са забавном функцијом, опште намене.

Песме овог облика са рефреном које имају обредну функцију или оне које воде порекло из обреда су додолске (пример **11**) и дечије песме уз игру (Илић 2006, примери 25, 27).

грађу – коледарске песме прикупљене у областима Висок и Лужница, околина Пирота, током 1996. године, од стране проф. Оливере Васић и студената Одсека за етномузикологију ФМУ у Београду).

¹³⁹ Такви примери приповедних песама могу се наћи и у другим крајевима Србије (в. Golemović 1997с: 63–64 и пример 7).

¹⁴⁰ Овај и следеће термине у вези са рефренима користимо према: Големовић 2000: 59.

Занимљиву појаву представљају песме чији су аутори (текста и музике) познати, а које су, по музичким особинама, сродне са српским аутохтоним (Илић 2006, примери 12, 13, 18, 19). Наведени примери, чак, у сегментима или у целини, одржавају пуну везу са традиционалним облицима: први пример песме која се садржајем везује за жетву заснован је на „обредном гласу“ (Golemović 1997b: 26), а други одговара мелодијском обрасцу *сватовца* (у оном значењу те речи у којем га користе житељи румунског Баната).

Неки од примера оваквих дводелних облика, песме опште наме­не са забавном функцијом, изгледа да су настали контаминацијом двеју различитих песама (Илић 2006, пример 70). Срећу се и примери контаминације двеју варијанти исте песме, али различитог карактера (Илић 2006, пример 281). Овакви примери су, највероватније, настали под директним утицајем вокално–инструменталног извођења, о чему ће бити речи у одељку о контаминацијама и потпуријама у наставку текста.

Вишеделни облици који се састоје од два контрастирајућа материјала, који су једном или више пута делимично или дословно поновљени, нису често заступљени међу забележеним примерима. Међу сакупљеном грађом налазе се следећи облици:

A a1 B a1 a2 a2 <u>r1</u> a1 a2 4 6 6 <u>1</u> 4 6 (Илић 2006, пр. 179),	A Av Av ... B a1 a2 b1 v2 c1 c2 ... c1 c2 4 2 4 2 4 2 ... 5 4 (пример 6),
--	---

A B B1 a1 a2 a3 b1 b2 b3 b1 b2 b3 4 4 6 4 5 6 4 4 6 (пример 23),	A A1 B B1 a1 a1 a2 a1 a1 a2 b1 b2 b1 b2 4 4 6 4 4 6 4 6 4 6 (Илић 2006, пр. 156)
--	---

A :B A: a1 a2 a1 a2 b1 b2 (Илић 2006, пр. 204);	A B Av Bv a1 a1 a2 <u>r1</u> a2 (пример 82; Илић 2006, пр. 271).
--	--

Вишеделни облици са одсецима који су међу собом контрастни по мотивском материјалу, типа ABC или ABCD, у песмама заснованим на једностиху или двостиху сразмерно су ретки. Могу се наћи у следећим комбинацијама:

A A B C a1 a2 b1 b2 <u>r1</u> <u>r1</u> <u>r2</u> <u>r2</u> 4 4 4 4 4 4 3 3	A B A1 C a1 a2 a1 a2 b1 b2 c1 c2 4 6 4 6 3 6 4 6	(Илић 2006, пр. 24), (пр. 22),
--	--	--------------------------------

A B B C Cv a1 a2 a2 b1 b2 b1 b2 4 6 6 4 6 4 6	A B C D a1 a2 a3 b1 b2 b3 (Илић 2006, пр. 41), (Илић 2006, пр. 313).
--	--

Сложен троделан облик у којем је примењен принцип *Dal Segno* (Илић 2006, пр. 279) представља изузетак у односу на мање или више типичне облике. Пре свега, различити делови облика су засновани на другачијим тоналним основама: може се сматрати да делови A и A1 припадају западноевропској молској лествици, јер је у њиховој каденци присутна полустепена доња вођица; с друге стране, делови B, C, Av и Avv су изграђени на балканским тоналним основама, а таква је и завршна каденца ове песме. Облик овог примера је посебно необичан: он, укључујући разнородне одсеке, представља сложену троделну форму засновану на принципу *Dal Segno*. При томе, изузев међусобног односа делова A и B, који разбија први стих на два мелостиха, није остварен готово никакав музички контраст међу деловима облика; сви се, осим дела B, заснивају на истом мотивском материјалу који потиче од дела A.

A	B	R(:Av Avv:)	Av1	Avvv	A1	B	R(:Av Avv:)
4, 5	6	4, 4	6	4, 4	6	4, 5	6
a1	a2	b	<u>r1</u>	<u>r2</u>	<u>r3</u>	c1	c1
			c2	a1	a2	b	<u>r1</u>
							<u>r2</u>
							<u>r3</u>
_____			_____			_____	
A			B			A1	

Посматрајући анализирани примере песама који се заснивају на једностиху или двостиху, а који у погледу тоналности припадају аутохтоном балканском фолклорном музичком језику, можемо закључити да их одликује једноставност форме, присуство „рада“ са текстом и танани контрасти међу деловима облика. Ови контрасти произлазе из законитости основног мотивског језгра као „ујединитеља строфе“ (Елшек 1998: 46); њихова је улога у подвлачењу њене

изражајности, без потребе за променом која би унела битан помак у односу на основну мелопоетску мисао. Овакав принцип стварања облика можда се може сматрати старијим него онај којим се уводи изразитији контраст (Големовић 2000: 55).

С друге стране, чести су и примери који представљају сложеније творевине, развијене под утицајем музике градских средина (Девећ 1991: 130), па и уметничких музичких форми. Уочена су два тока развоја облика оваквих песама: 1) квантитативни развој ка сложенијим, вишеделним облицима, међу чијим деловима постоје јаки контрасти на нивоу мелодијско-ритмичких особина, темпа и карактера; и 2) квалитативни развој у коме текстуални и музички параметри на микро- и макроплану творе сложеније облике, користећи при томе у најмањој мери елемент контраста. За ову другу врсту поступка могло би се рећи да је софистициранија, јер барата унутрашњим пулсом песме, а не њеним спољним ефектом; више је у складу са аутохтоним музичким језиком, који се заснива на једном мотивском језгру.

Ова два сасвим различита и опречна поступка разоткривају видове промена које се одвијају у српској певачкој традицији. У томе извесног удела свакако има утицај западноевропске музичке културе.

Сразмерно мањи број песама заснован на једностиху или двоностиху, по својим тоналним особинама припада наслеђу градских средина, пореклом из западне Европе. Такве песме по облику представљају заокружене, периодичне целине, чији су мелодијски ток хармонски условљен.

Најчешће се као облик среће **мали период** (пример 57, 66; Илић 2006, пр. 5, 31, 400 и др.) и **велика реченица** (примери 32, 33, 59; Илић 2006, пр. 411 и др.). Ређи су примери **низа двеју малих реченица** (Илић 2006, пр. 399) или **два периода** (Илић 2006, пр. 401), као и **мале дводелне песме, облика а :b:** (Илић 2006, пр. 99) или **мале песме прелазног типа, облика а a1 :b a1:** (Илић 2006, пр. 319).

Као што се види, песме које су у систему западноевропске тоналности сразмерно се ретко срећу у комбинацији са једноставном текстуалном основом коју представља једностих или двостих, везан за аутохтоно српско певачко наслеђе.

Рефрени

Рефрени краћи од певаног стиха

За музичку традицију Срба панонске културне зоне карактеристични су вокални облици са кратким припевним рефренима. То су најчешће једносложни рефрени, и то екскламаторни слогови еј и ај.

Једносложни несамостални претпевни рефрени веома се често могу наћи међу забележеним песмама. Пре свега, кад је реч о старијем слоју песама они, као запевни сасвим кратког трајања, налазе своје место у запевкама, и то као глас а (пример 28); такође, чести су и у лирским песмама опште намене (пример 71; Илић 2006, пр. 20, 79, 405).

Једносложни самостални претпевни рефрени на слог ој или еј карактеристични су за изванредан број приповедних песама заснованих на динарском варијетету (пример 63; Илић 2006, пр. 53, 55). Овакве песме казивачи често и идентификују управо према присуству тог дугачког, отегнутог запева (описују их речима: „кад се онако тешко, дуго отеже“).

Двосложни несамостални претпевни рефрени су веома ретки. Једини такав запев који се јавља у два примера је реч море, и то у песмама градског порекла, из јужних крајева Србије (песма Море, вртај коња у примеру 24 и пример 82).

Далеко најчешће се јављају једносложни упевни рефрени на слогове еј и ај, који су понекад замењени везником та. Овакви рефрени могу бити:

1. сасвим кратки, придодати уз поједине чланке стихова, као несамостални ((пример 42; Илић 2006, пр. 65, 224));
2. могу се јавити као кратки узлазни фрагменти мелодије, такође као несамостални (пример 21; Documenta bartokiana, пример 20; Илић 2006, пр. 14, 253) и
3. могу имати улогу мелодијског врхунца песама кад су дужег трајања на истакнутим местима у мелодији, између појединих делова облика, односно, као самостални (Илић 2006, пр. 229).

Поред тога, занимљиво је и да постоји могућност веома широке, произвољне примене слогова ох, ха и хо, као и гласа о, у функцији кратких, несамосталних упевних рефрена (пример 71).

Двосложни упевни рефрени нису довољно чести да би били карактеристични, али се могу наћи у извесном броју примера. То су углавном песме у којима (према формалним, садржајним и мелодијским карактеристикама) постоји органска веза са старом балканском

певачком традицијом (пример 69; Илић 2006, пр. 8, 62), али и са ва-рошком („семиградском“) и градском песмом (примери 43, 73).

Вишесложни упевни рефрени се могу наћи у мањем броју песа-ма (Илић 2006, пр. 176, 410).

Једини двосложни припевни рефрен међу нашим примерима среће се у шаљивим песмама, а карактеристичан је за панонску кул-турну зону: припев шалај (Илић 2006, пр. 216).

Вишесложни припевни рефрени који и по садржају и по музич-ким одликама представљају засебну целину у односу на мелостих ја-вљају се у свега неколико примера (Илић 2006, пр. 68, 324).

Међу примерима се могу наћи и комбиновани рефрени, и то као: комбинације истоветних, једносложних претпевних и упевних ре-френа у току истог мелостиха (Илић 2006, пр. 146) и комбинације једносложних упевних и вишесложних припевних рефрена у току истог мелостиха (Илић 2006, пр. 109).

Коришћење неколико различитих упевних или припевних ре-френа, који се смењују од једног чланка стиха до другог, при чему се чланци понављају (а сваки следећи упевни рефрен може бити ду-жи од претходног), стваралачки је принцип који се често користи у песмама војвођанских Срба (Илић 2006, пр. 199). Сличан принцип се користи и кад је у питању смењивање различитих стихова и раз-личитих припевних рефрена (Илић 2006, пример 299).

Занимљиво је и да рефрени краћи од певаног стиха готово да представљају изузетак у песмама заснованим на западноеропским тоналним основама. Изузетак чине два примера: један са упевом море (Илић 2006, пр. 319), а други са упевом мајчице (Илић 2006, пр. 400).

Рефрени исте дужине као певани стих или дужи од њега

Међу песмама са сложенијим облицима рефрена, где је рефрен исте дужине као певани стих или је дужи од њега, према међусоб-ном односу делова облика разликује се неколико група песама. На првом месту, све песме са рефреном дужим од певаног стиха могу се поделити на три групе (можда се, кад је реч о овој подели, може говорити чак и о у основи старијој, односно новијој појави у срп-ском певачком наслеђу):

1. песме у којима је рефрен заснован на истом музичком мате-ријалу као и мелостих;
2. песме са минималним музичким контрастом између мелости-ха и рефрена;

3. песме са изразитом разликом између музичког материјала мелострофа и рефрена.
4. Песме у којима у музичком погледу готово да нема разлике између мелостиха и рефрена јесу оне опште намене. У овим примерима рефрени су **једноделни**, облика: **A[Av]** (пример 129).
5. Међу песмама у којима постоји минималан контраст између мелостиха и рефрена налазе се и оне обредног порекла, са једноделним рефреном: **A[R:Av]** (Илић 2006, пр. 25) Наилази се и на примере у којима је рефрен дводелан: **A[R:AvAvv]** (Илић 2006, пр. 68, 410); **AAv[R:AvvAvv1]** (Илић 2006, пр. 274); **AAv[R:A1Av1]** (Илић 2006, пр. 323).
6. Песме које садрже рефрен са изразито контрастним материјалом најчешће имају забавну функцију. Може се рећи и да је такав облик типичан за српске лирске песме опште намене у панонској културној зони. Рефрени који се у таквим песмама јављају могу бити једноделни (о њима је већ било речи), дводелни и троделни:

Дводелни рефрени се могу састојати од одсека који потичу од истог тематског материјала: **A[R:BB]** (Илић 2006, пр. 160, 396), или од два контрастирајућа одсека: **A[R:BC]** (Илић 2006, пример 229). Примери у којима рефрен заједно са мелостихом чини правилан троделни облик сасвим су ретки и сматрају се изузетцима, као **A[R:BA]** (Илић 2006, пр. 204) и **A[R:BAv]** (Илић 2006, пр. 202).

Ретки примери **троделног** или **четвороделног рефрена** дужег од певаног стиха састоје се најчешће од контрастирајућих делова, као: **ABAv[R::C::DE:]** (Илић 2006, пр. 160) или **AA[R:BBvCCv]** (Илић 2006, пр. 219).

Пример **изузетно сложеног облика** **AB[R::AvAvv:]Av1AvvввA1B[R:AvAvv]R** са рефреном, једини је у целокупној грађи и може се сматрати изузетком (Илић 2006, пр. 279). У овом примеру је дошло до преклапања или чак сукоба између могућности тумачења рефрена у текстуалном и у музичком погледу. Према првом критеријуму, рефреном би требало прогласити само два стиха (у шеми облика подвучено). Према другом тумачењу, потпуну музичку заокруженост песме обезбеђује, после завршеног другог мелостиха, понављање првог мелостиха, а затим и рефрена. На тај начин, и први мелостих добија, у функционалном смислу, улогу рефрена (у шеми облика дат је курзивом), а читав облик се приближава троделној песми

или, према другом могућем тумачењу, песми са рефреном, којег представља –први мелостих. Овако сложен пример примене рефрена, свакако, представља последицу утицаја градске песме, а можда и уметничке музике (на пример, романтичарске соло-песме).

Кад је реч о појединим рефренима песама из Горњег Баната, можда се захваљујући њима може успоставити веза са готово истоветним песмама из источних и јужних делова Србије, при чему се открива промена која можда сведочи о међусобној временској и просторној удаљености ових варијаната. Ако претпоставимо да су варијанте из источне и јужне Србије старије по постанку и да су у Горњи Банат доспеле миграцијама становништва на север, показује се да су **речи из рефрена старије варијанте у новијој варијанти преиначене у речи сасвим других значења** (Илић 2006, пр. 176, 274): док рефрен песме из источне Србије гласи *Ој, лојзе, лојзе, сас бело гројзе*, у варијанти исте песме из румунског Баната он је преиначен у *Ој, Лојде, Лојде, садила лозе* (Илић 2006, пример 274). С друге стране, рефрен *Ох, сам' она, нама, сама* (Илић 2006, пример 176) можда потиче од некадашњег *Оф, аман, аман, аман*. Ове песме могу да буду занимљиви примери еволуције садржаја рефрена из старије у новију варијанту исте песме. Узрок ове појаве је, вероватно, неразумевање речи из првобитног облика рефрена и, услед тога, потреба да се замене другим.

*Песме изграђене на двостиховним комбинацијама стихова
различите дужине и строфичне песме*

Другу велику групу примера, и то већи део сакупљене грађе (укупно 222), сачињавају песме које се састоје од двостиховних комбинација стихова различите дужине и од строфа, које су најчешће четворостиховне, састављене од истих или различитих врста стихова. Такви стваралачки принципи утемељени су у култури западне Европе (Елшек 1998: 87; Литвиновић 1999: 3; Седмаков 1990: 33), а у српско певачко наслеђе су примљени у саставу градске музичке традиције. У овај део грађе, из сасвим специфичног разлога, уврштен је и један пример који се заснива на прозном тексту – црквена, богослужбена песма (молитва) *Оче наш* (пример 68).

Већина ових песничко–музичких остварења има свог мање или више познатог аутора, од којих су неки били у западноевропском смислу речи музички образовани композитори. Отуда многе песме из ове групе представљају, са становишта европске науке о музич-

ким облицима, правилне, класичне структуре. Ипак, оне у многоме садрже и особине које их одвајају од западноевропског музичког фолклора, а то су: непотпуна опредељеност између периодичне и фрагментарне структуре и спојеви различитих тоналних сфера и разнородних мелодијских обрта.

С друге стране, све забележене песме, без обзира на своје музичке одлике, као што смо видели у претходним поглављима, замениле су некадашње, старинске обредне песме у светковању годишњих празника, а још су омиљеније у свакодневном животу Срба ових крајева.

У великој групи примера о којој ће бити речи поетску основу чине стихови од петерца до четрнаестерца. Занимљиво је да и међу строфичним примерима (као и међу једностиховним и двостиховним) у највећем броју случајева основу представљају симетрични осмерац и, у нешто мањој мери, епски десетерац. Овом чињеницом је још једном потврђена констатација да су управо ова два стиха највише заступљена у целокупном српском певачком наслеђу (Bartók and Lord 1951: 39).

Грађа мешовитих двостихова (другим речима, оних који се састоје од два римована или неримована стиха различите структуре) вероватно води порекло из градске и уметничке поезије.

Уколико тростиховне и четворостиховне строфе имају једнаке стихове, то су најчешће симетрични осмерци, мање епски десетерци, а срећу се и седмерци и шестерци. Како се види, грађа строфа од стихова исте врсте сразмерно је ретка појава у забележеној грађи.

За ову групу примера карактеристичне су и комбинације стихова различите дужине, односно, промене броја слогова у појединим стиховима неких од строфа (број слогова се мења за један више или мање), што, опет, представља одлику уметничке и староградске поезије (Стефановић 1988: 83–87). У многим примерима се број слогова у стиховима мења чак и од једне строфе до друге (пример 61).

* * *

Кад је реч о облицима строфичних песама, они су одређивани на основу анализе, и то методом чија је примена била најпримеренија, с обзиром, као што је већ речено, на тоналну основу песама. Део грађе која припада овој групи заснован је на аутохтоним (балканским) тоналним основама, са завршетком на „другом ступњу“; те песме су анализиране са ослонцем на „финској методи“. Већи број примера је, међутим, заснован на западноевропским тоналним осно-

вама; такви примери су анализирани методом класичне анализе музичких облика.

У значајном броју примера наилази се на смењивање одсека заснованих на аутохтоној тоналности и одсека у којима преовлађује западноевропски тоналитет. У таквим случајевима, за одређивање метода анализе као одлучујући критеријум узете су завршне каденце песама.

У многим примерима из ове групе, постоји извесна противречност: док делови облика, према мерилима класичне науке о облицима (функционална одређеност, грађа мелодија, каденцирање), представљају сасвим правилне класичне мале или велике реченице, њихова завршна каденца их одређује као ближе српском аутохтоном певачком наслеђу. Према класичним критеријумима, на основу каденце, читава форма ових примера би се могла прогласити периодима са обрнутим редоследом реченица: прва реченица би имала каденцу на тоничном акорду дура или мола, а друга на доминанти (Илић 2006, пример 212), или низом од неколико реченица, од којих последња каденцира на доминанти (Илић 2006, пример 183). Спој два различита начина музичког мишљења, констатован и на простору Доњег Баната у Војводини (Литвиновић 1999: 1), у оваквим примерима више је него очигледан.

Облици песама са завршном каденцом на „другом ступњу“

У песамама из ове групе мелодијски одељци се у потпуности поклапају са текстуалним целинама, односно стиховима. „Рад са текстом“ је, дакле, потпуно искључен; стихови се нижу један за другим творећи различите мелопоетске структуре.

Једноделни и дводелни облици су у песамама строфичних структура сразмерно ретки и некарактеристични.

Једноделан облик, А, налази се само у једном мелодијском типу, којег међу нашим примерима представља једна строфична песма (Илић 2006, пр. 111).

Дводелни облик типа АА1 се среће само у једном примеру (Илић 2006, пр. 110).

Незнатно су чешћи **дводелни облици типа ААв** (Илић 2006, пр. 289, 233) и **типа АВ** (Илић 2006, пр. 81, 120).

За строфичне песме карактеристични су **вишеделни облици**, који могу потицати од једног, два или више мотивских материјала.

Вишеделни облици који у основи имају **једну мотивску ћелију**, са дословним понављањем делова и њиховим варирањем, могу се

наћи у различитим формама: типа **A :Av:** (Илић 2006, пр. 201) или **:A: Av** (Илић 2006, пр. 118); затим: **A Av Avv** (Илић 2006, пр. 234), **:A: Av Avv** (Илић 2006, пр. 144, 295), **:A: :Av Avv:** (Илић 2006, пр. 238), затим **A Av Avv Avvv** (песма *Све се кунем и преклињем* у примеру 24) или **A Av :Av Avv:** (Илић 2006, пр. 402), па до **A Av Avv Avvv Avvvv Avvvvv** (Илић 2006, пр. 128).

Вишеделни облици који потичу од **два контрастна мотивска материјала** далеко су чешћи и карактеристичнији. Могу се срести различите форме, од најједноставнијих: **A :V:** (Илић 2006, пр. 251), **A V V1** (Илић 2006, пр. 4), **:A: :V:** (Илић 2006, пр. 97, 154), преко **:A: V Vv** (Илић 2006, пр. 147, 236), **:A: :V Vv:** (Илић 2006, пр. 92) или **:A: Av V** (Илић 2006, пр. 230), до сложенијих: **A Av Avv V** (Илић 2006, пр. 81, 278, 216), **A Av :V:** (Илић 2006, пр. 76), **A Av V V1** (Илић 2006, пр. 415), **A Av V Vv** (Илић 2006, пр. 84), затим **A V V Vv** (Илић 2006, пр. 235) и **A V Vv Vvv Vvvv** (Илић 2006, пр. 36), **A V Av Av** (Илић 2006, пр. 394), **:A: :V Vv:** (Илић 2006, пр. 230), **A V A Av Avv Av** (пример 73) или **A Av V Avv V Avv** (Илић 2006, пр. 202), и, као најсложенији, **A V A1 Vv Avv Vvv Avvv Vvvv** (Илић 2006, пр. 258); срећу се и примери у којима је присутан елемент троделног облика са репризом, типа: **:A: V Av** (Илић 2006, пр. 268) и **:A: :V Av:** (Илић 2006, пр. 129).

Вишеделни облици који потичу од **три контрастна мотивска материјала** нешто су ређи. Срећу се као: **A :V C:** (Илић 2006, пр. 6) или **:A: :V C:** (Илић 2006, пр. 229), затим као **A A1 :V C:** (Илић 2006, пр. 167), **A A1 V :C:** (Илић 2006, пр. 217) и **:A Av: :V: :C:** (Илић 2006, пр. 415), или **A V Vv C** (Илић 2006, пр. 242).

Сложенији облици овог типа су: **A Av Avv V C** (Илић 2006, пр. 189), **A Av V C V Avv** (Илић 2006, пр. 256) и **A V Av C Avv Cv** (Илић 2006, пр. 313).

Облици песама у западноевропском тоналитету

Већи број строфичних песама изграђен је на западноевропским тоналним основама: у дуру, односно у молу (присуство оваквих мелодија међу јужнословенском грађом Бела Барток сматра резултатом утицаја са запада; Bartok and Lord 1951: 60). То су песме чије музичке одлике припадају наслеђу западних културних традиција,¹⁴¹ а у сеоско певачко наслеђе Срба доспеле су посредством градских средина.

¹⁴¹ Сродне примере налазимо у зборницима немачких народних напева, као што је, на пример, *Das Reich deutscher Volkedichtung* (1935).

Примери који припадају овој категорији ретко су типични представници европског класицизма. Неупоредиво чешће се срећу примери који се у неким од параметара (мелодијска структура, каденцирање, величина делова облика) удаљавају од класичних правила; велика већина испољава особине мелодија европског романтизма.¹⁴² То је и разумљиво, с обзиром на то да су европска културна, па и политичка збивања којима је било обележено доба романтизма, снажно деловала на појаве у српској традиционалној култури, посебно на простору панонске културне зоне.

У погледу музичке форме, најједноставнији пример из ове групе јесте певана молитва *Оче наш* (пример 68). Њен је облик изграђен на једном мотиву који се састоји две хармонски комплементарне ћелије: T–D и D–T. Реч је о широко, интернационално распрострањеном напеву црквене песме, и, с обзиром на то да он не припада фолклорној традицији, по правилу не би ни био предмет етномузиколошке анализе. Оно што варијанту ове песме, забележену у извођењу чланова Српског ратарског певачког друштва „Јединство“ у Кетфељу, чини вредном посебне пажње управо у етномузиколошкој студији, јесте чињеница да у њој наилазимо на елемент изградње облика који је „позајмљен“ из архаичне, обредне сеоске вокалне традиције, и који је, што је крајње необично, опстао у оквиру мелодијског и формалног контекста једне хорске, црквене песме. Наиме, поједине текстуалне целине у овој песми повезане су на сасвим посебан начин: док се већина њих смењује тако што по завршетку једне следи кратка пауза, а затим наредна целина, на два места је примењен обликовни принцип који следи архаичну логику појаве цезуре пред последњи слог у фрази, и преноса тог последњег слога на почетак наредне фразе. У овом примеру ефекат тог поступка је потенциран тиме што се цезура увек јавља пред виши, наглашени тон у мелодији, тако да појава последњег слога на вишем тону, после цезуре, у речитивном начину исказивања текста у малом тонском обиму, производи утисак сличне појаве последњег слога у стиху после цезуре у некој архаичној гусларској или пак обредној песми. Проучаваоци појаве „‘преношења’ последњег слога у следећи стих“ у гусларском извођењу епике (Лајић Михајловић 2014: 294) окарактерисали су је као вид „старинског певања“ (Исто, 295, 306). Посебно је интересантно да је овај манир задржан у певању кетфељског сеоског цр-

¹⁴² При анализи облика ових песама од предрагоцене помоћи је била консултација са професором Властимиром Перичићем.

квеног хора – дакле, у групном, и то мушком извођењу, што податку о очувању једне архаичне морфолошке особине певачке традиције даје посебан значај.

Међу најчешће примере убрајају се они који су по форми **периодичне структуре, и то реченице, периоди и мале песме, са одликама западноевропског романтизма**. У таквим примерима изузетно је чест начин каденцирања као у романтичарским облицима: на тоничној функцији, у терцном положају (примери **51, 57, 59, 66**; Илић 2006, пр. 43, 317, 360 и др.).¹⁴³

Кад је реч о овим периодичним облицима, они су, по својој малој дужини и мотивској разрађености, веома блиски фрагментарним структурама. Ипак, њихова хармонска заокруженост чини их сложенијим целинама: реченицама и периодима, правилним (примери **52, 53**; Илић 2006, пр. 317, 350 и др.) и, ређе, неправилним (Илић 2006, пр. 364, 323) које учествују и у грађењу целина вишег реда – малих песама (примери **54, 91**; Илић 2006, пр. 44, 46 и др.). То се посебно односи на песме које имају фрагментарну мелодику (пример 92, песма *Ако си пошла спават'* у примеру **62** и др.).

У многим примерима који представљају **период**, минимум различитости међу реченицама обезбеђује **другачији почетак друге реченице**, док је она по наставку, па и каденцирању, истоветна првој (Илић 2006, пр. 312, 372).

Одступање од класичне шеме периода представља и **понављање друге реченице периода, и то по принципу *Prima* и *Seconda Volta***, који је примењен у великом броју примера (пример **67**; Илић 2006, пр. 145).

Мала дводелна песма веома је чест облик који се среће међу овим примерима. Најчешће је грађена тако да се понавља њен други део (Илић 2006, пр. 278, 350).

Мала песма прелазног типа такође је често заступљена. Може се срести као а а б а (пример 71),¹⁴⁴ и као а а1 б а1 (Илић 2006, пр. 340).

Мањи број примера **мале песме** представља **облике који по формалној и тоналној заокружености у потпуности задовољавају класичне критеријуме** (примери **14, 54**; Илић 2006, пр. 360). Ме-

¹⁴³ Према проучавањима Нице Фрацилеа, присуство оваквих песама у српском певачком наслеђу може се објаснити утицајем „ванфолклорних зона“ (Fracile 1997: 288).

¹⁴⁴ Овакав облик је немачки теоретичар Вимауер (Wiehmauer) назвао „лажним“, одн. „неправим“ обликом песме (Ersatzform), јер се његов први део дословно понавља (Wiehmauer 1927); овај податак је добијен љубазношћу проф. В. Перичића.

ђу њима се налази и један пример који вероватно води порекло из мађарске певачке традиције (Илић 2006, пр. 393).

Рефрени

Рефрени који се јављају у групи песама заснованих на аутохтоним тоналним основама могу бити **једноделни**: **A Av Av1 [R:V]** (Илић 2006, пр. 267), или **A Av B [R:Vv]** (Илић 2006, пр. 184), па и **A A1 :B: [R::C:]** (Илић 2006, пр. 209).

Далеко се чешће јављају као **дводелни**, и то изграђени на тематском материјалу мелостихова, као: **:A: [R:Av Avv]** (Илић 2006, пр. 259), **A A1 [R: Av Av1]** (Илић 2006, пр. 212) или, што је чешћи случај, на контрастном тематском материјалу: **:A: [R: B Vv]** (пример **60**; Илић 2006, пр. 372 и др.) и **:A: [R: :B: Vv]** (Илић 2006, пр. 407), или **:A: [R: B C]** (Илић 2006, пр. 81). Дводелни рефрени могу да представљају и вариран материјал мелостихова: **A B Av Avv [R: Vv Avvv]** (Илић 2006, пр. 182).

Примери **вишеделних** рефрена представљају изузетке. Могу садржати тематски материјал мелостихова и нови, контрастирајући: **A [R: B V Av]** (Илић 2006, пр. 232), **A A :B: [R: C] V Vv [R: C]** (Илић 2006, пр. 221) и **A Av :B: [R: C Av C Avv]** (Илић 2006, пр. 315).

Карактеристична форма рефрена у строфичним песмама јесте тзв. **рефренска строфа** – двостих или четворостих који се јавља између осталих строфа (Илић 2006, пр. 45, 124; Седмаков 1990: 34).

Међу забележним песмама налази се и једна која **може да буде придружена другим песмама као рефрен**, односно, представља такозвани „лутајући припевни рефрен“, који се не јавља као самостална форма (Големовић 2000: 56); у функционалном, музичком, па и текстуалном погледу сродни примери забележени су у западним крајевима Србије (Големовић 1984: 55–56; 2000: 56). То су двостиховни или четворостиховни облици, силабичне структуре, често шаљивога садржаја, са забавном функцијом (пример **60**, иста песма у примеру **24** и Илић 2006, пример 83).

Могуће је да се „лутајућим припевним рефреном“ могу сматрати и песме које су испеване на мелодију *сватовца*, а које се певају на шаљиве текстове, у разним веселим приликама (пример **22**), када имају забавну функцију (а не свадбену). О томе, на жалост, немамо довољно података са терена. (Са сигурношћу се може рећи само да је ова мелодија придодата лаганим песмама забавне функције на свадбени образац *Одби се (бисер) грана...*, без обзира у ком се контексту и са каквим текстуалним садржајем изводи).

ТОНАЛНА ОСНОВА И ТОНСКИ НИЗОВИ

У оквиру целокупног музичког материјала прикупљеног у северном делу Горњег Баната у Румунији заступљено је више различитих тонских структура. Оне се могу посматрати у оквиру четири основне групе, на којима почивају једноставни, али и веома сложени примери:

1. *аутохтоне* (балканске) тоналне основе;
2. структуре са неустаљеним тонским висинама;
3. западноевропске тоналне основе – дур и мол и
4. инфрапентатонске (западноевропског порекла) и пентатонске структуре (највероватније источноевропског порекла).

Тонске структуре које припадају аутохтоној Музичкој традицији

У основи мелодија које припадају овој групи налазе се две основне тонске структуре: **дијатонска** лествица, која се састоји од целих и полустепена (према М. Васиљевићу, реч је о тзв. „античком дуру“; 1950: 379–383) и **хроматска** лествица, која садржи најмање једну прекомерну секунду.¹⁴⁵ Поред мелодија чији се тонски низови могу посматрати само у оквиру једне од ове две групе, постоји знатан број примера који, по свом тонском саставу, представљају различите комбинације ових двеју основних структура.

Мелодије засноване на дијатонској лествици, без комбиновања са другим тонским структурама. Овакве структуре се у целокупном збиру мелодија најчешће јављају.¹⁴⁶ Према опсегу (амбитусу), можемо их поделити на оне чији обим (укључујући и хипотонику) не прелази квинту, и чији је обим секста или је већи од сексте.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Термин *хроматске* користићемо према старогрчким музичким теоретичарима, као и стручњацима који су у својој истраживачкој пракси задржали исти овај израз (Симоновски 1959: 218). Насупрот томе, проучавалац тоналних основа јужнословенског музичког наслеђа, М. Васиљевић, такве структуре је називао *оријенталним дуrom* (1950: 383–385), док су их други проучаваоци означавали према присуству тзв. „оријенталног тетрахорда“ (нпр. Жганец 1962: 117–126).

¹⁴⁶ Као и музички облици, и тонски низови су у овом раду представљени примерима који су репрезентативни и који приказују део целокупне грађе (па и ону која није ушла у састав овог рада).

¹⁴⁷ Ова подела је направљена по угледу на: Девих 1997: 217–218.

Песме у квартном опсегу веома су ретке:



(примери **26, 40, 78**; Илић 2006, пр. 9, 24 и др.),



док су примери у квинтном опсегу нешто чешћи:



(Илић 2006, пр. 12, 71, 119 и др.).



Међу њима се налазе примери за које се може сматрати да одражавају архаичност или, пак, непосреднију везу са старијим примерима песама обредног порекла.

Далеко су бројнији примери чије мелодије обухватају интервале од сексте до дециме:



(пример **38, 42, 69, 71**; Илић 2006, пр. 26, 405);



(примери **16, 26**);



(Илић 2006, пр. 91);



(пример **90**; Илић 2006, пр. 135);



(пример **19**);



(Илић 2006, пр. 396);



(Илић 2006, пр. 18, 402);



(примери 20, 21);



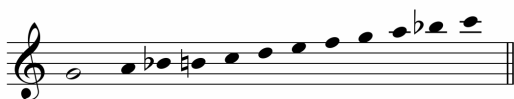
(пример 92);



(Илић 2006, пр. 81);

(пример 24, песма *Море, вртај коња*);

(Илић 2006, пр. 183);



(пример 82).

Овакве песме, као представници „семиградског типа“, односно, „наше аутохтоне песме градског стила“, представљају млађи слој у српској певачкој традицији (Девих 1997: 218). Њихову основу обично чини мотивско језгро чији је опсег знатно ужи (Исто).

У мелодијама широког обима могу се уочити два основна поступка којима је постигнут овако широк распон. Оба поступка настају из потребе за мелодијским контрастом или контрастом између сродних делова облика.

Први поступак којим се постиже широк амбитус јесте мелодијско-ритмичко варирање на тону који представља мелодијски врхунац основног мелодијског типа – тону $c2$,¹⁴⁸ при чему овај тон бива назначен у нови тонални ослонац за мелодијско креирање у горњем тетраорду у лествици (везаним синафом за доњи тетраорд). Изу-

¹⁴⁸ Овај тон је потврђен као мелодијски врхунац у српским сеоским песмама дијатонске тонске структуре (Големовић 1984).

зетно често, и за српске песме северно од Саве и Дунава карактеристично, јесте кретање мелодије од највишег тона (f_2) наниже, чиме се замењује једноставније мелодијско варирање око тона c_2 ; уместо тога, среће се и креирање мелодијског врхунца у оквиру горњег тетра хорда (примери 34, 138).

Други поступак чији је резултат знатно проширење обима у односу на првобитно тонско језгро јесте – транспоноване основног мотива за кварту више или ниже, при чему се сам мотив незнатно варира (Илић 2006, пр. 144, 146, 204 и др.). Овакав поступак постаје сасвим јасан при поређењу песме из румунског Баната са очигледно старијом, једноставнијом варијантом из Црноречја у источној Србији:¹⁴⁹ очигледно је да је основни мотив у банатској варијанти транспонован услед потребе за контрастом, као што се може срести и у другим, бројним примерима српског сеоског музицирања (Големовић 1984: 35). Могуће је да овакав поступак делимично потиче и из вокално-инструменталне праксе, у којој је уобичајено смењивање квинтно сродних тоналних сфера.

Међу забележеном грађом наша се и једна песма изузетно широког опсега (пример 82), која по свом компликованом тонском низу представља изузетак међу нашим примерима. Такав тонски састав ова песма дугује, претпостављамо, индивидуалном извођењу нашег казивача, који основни мотив песме транспонује у високи регистар.

Мелодије засноване на хроматској лествици, без комбиновања са другим тонским структурама представљају реткост у целокупном забележеном материјалу. Примери у опсегу до квинте нису забележени, док је присутан само један пример у опсегу сексте:



(Илић 2006, пр. 65),

док су мелодије ширег опсега нешто чешће:



(*Documenta bartokiana*, пр. 10)



(пример 65; Илић 2006, пр. 214, 410, 415).

¹⁴⁹ Упор. теренски снимак мушке певачке групе из Сумраковца; Фоноархив МИ САНУ, трака 410, снимила Радмила Петровић.

Карактеристични су примери у којима основу представљају два хроматска тетрахорда спојена дијазеуксисом:



Хроматски тетрахорд се далеко чешће може наћи у комбинацијама са дијатонском тонском структуром, што ће бити приказано у следећем одељку.

Примена тетрахорада различитих структура у песмама ширег обима

Сразмерно су чести примери у којима се, из једног дела облика у други, смењују различити регистри и тонске структуре. Овакви примери већином припадају групи строфичних песама, вишеделног облика, који је изграђен на једном или више мотивских материјала. Тетрахорди у оваквим мелодијама се срећу у различитим комбинацијама, о чијој се условљености за сада не може ништа поуздано закључити, изузев да је посредни потреба за јачим контрастима него што се може наћи у старијим (рустичнијим) српским сеоским песмама. Навешћемо неколико карактеристичних примера ове појаве:

прво је дат горњи дијатонски тетрахорд, а затим доњи хроматски који се мења у дијатонски:



доњи хроматски, па горњи дијатонски тетрахорд:



доњи хроматски тетрахорд, горњи дијатонски, доњи дијатонски:



горњи дијатонски тетрахорд, доњи хроматски:



горњи дијатонски, затим хроматски, па доњи дијатонски:



горњи хроматски, доњи дијатонски, горњи хроматски:



Уочена појава промене лествичне структуре и регистра, веома је занимљива и захтевала би посебно истраживање, засновано на већем броју примера. Детаљна студија оваквих појава у оквирима овог рада није могла да буде спроведена. Овом приликом је на њих указано само као на неке од показатеља развоја (еволуције) тонских структура у песмама градског стила.

Карактеристична је и **појава хроматског тетрахорда у завршном делу или у каденци дијатонске мелодије** (Илић 2006, пр. 14, 92, 189, 202 и други, о чему ће бити речи у одељку о каденцама).

Поред наведених комбинација различитих аутохтоних лествичних структура, међу забележеним песмама сразмерно су честе оне које у **појединим сегментима (најчешће у првом делу песме) одају припадност западноевропском тоналитету**.¹⁵⁰ То се очитује у следећем:

- у мелодијском кретању испод финалиса, или наглашеној појави тона *c1* (код Илића *d1*) који у том мелодијском сегменту добија значај тона доминанте дурске лествице:

¹⁵⁰ Припадност оваквих песама групи мелодија у којима преовлађује аутохтона тоналност одређује, као што је већ речено, њихова завршна каденца.



(Илић 2006, пр. 11);



(пример 74);

1. први део песме може бити развијена акордска мелодија, условљена хармонским следом (Илић 2006, пр. 76, 160);
2. у дијатонским песмама понекад се у старијим напевима среће дурски квинтакорд у мелодијском кретању (Илић 2006, пр. 11, 48, 57), који представља елемент западно- и средњоевропске мелодике (Rihtman 1978: 18), а нашао је своје место у српском музичком наслеђу.
3. разложени дурски сектакорд се међу забележеним примерима среће као конститутивни део мелодије великог опсега (Илић 2006, пр. 160, 221).

Мелодије са неустаљеним тонским висинама

Мелодија са овим карактеристикама је један пример *запевке* у којем преовлађује нарација и у којем се у различитим мелостиховима може уочити неколико различитих тонских низова, чак и са различитим финалисима (пример 28).



Овакав принцип свакако потиче од најтешње везе између говора и певања, тако да је тонски низ као параметар потиснут у последњи план; штавише, у овом примеру тонски низ није ни дефинисан. Иако, на први поглед, запис одаје утисак нетемперованости, свакако да у овом случају не можемо говорити о нетемперованом тонском систему какав је заступљен у српској сеоској музичкој култури. Овај пример, усамљен у мору примера са дијатонским тонским односима, представља креацију која се не надовезује на нетемперован систем,

али се, с друге стране, не приклања у потпуности ни темперованом. Због архаичности самог овог фолклорног жанра – *заневке* – и елементарна која сведоче о архаичности његовог стила извођења (у првом реду, чврсте везе између речи и њиховог интонирања), овај пример би, по нашем мишљењу, могао да подстакне подробније изучавање управо овог жанра код Срба на простору румунског Баната. Могуће је да баш ова врста песама у себи крије остатке нетемперованог тонског система, о чему, услед недостатка већег броја примера, немамо потребних података. Тонским мерењима и упоређивањем резултата можда би се дошло до закључка о постојању једне или више утврђених нетемперованих структура. Тиме би се, можда, утврдила најживља архетипска музичка веза са неким од матичних предела иселјавања српског становништва у Банат, будући да су ове тонске структуре до друге половине XX века сачуване у многим крајевима јужно од Саве и Дунава.

*Тонске структуре преузете из западноевропске
музичке традиције*

Овакве песме, веома бројне међу забележеним примерима, идентификоване су на основу њиховог тонског састава, грађе мелодија и начина каденцирања. Мелодије које припадају овој групи могу бити различитих карактеристика: 1) „на корак“ (пример 131), 2) са мањим скоковима (Илић 2006, пр. 27, 400), што може да буде у вези са хармонским устројством, и 3) акордске (пример 88; Илић 2006, пр. 341). За све њих је карактеристично присуство латентних хармонија и функционалних односа унутар тоналитета. У највећем броју случајева ове мелодије каденцирају у терцном положају тоничне функције у дуру, а далеко ређе у октавном положају, у дуру (Илић 2006, пр. 360) и молу (Илић 2006, пр. 23).

Према класификацији Винка Жганеца, овој групи припадају мелодије „у Ес-тоналитету“ и „у Г-тоналитету“ (Žganec 1962: 82, 84–87, 90–91, 153–154).

Песме „у Ес-тоналитету“ веома су бројне међу забележеним примерима, нарочито међу строфичним песамама. Могу бити различитог опсега: од сексте:



(пример 38)



(Илић 2006, пример 319),

до велике ноне:



(Илић 2006, пример 42).

У оквиру ове групе примера уочава се неколико подгрупа са различитом хармонском основом:

1. основа T-D-D-T, T-D-D-T: облик се због своје двотактне грађе граничи са фрагментарношћу, али му хармонска одређеност даје одлику периодичности; мелодија има силазан смер (прва песма у примеру 62; Илић 2006, пр. 401);
2. основа T-S-D-T: такође периодичан облик, близак фрагментарном (Илић 2006, пр. 317);
3. основа T-D-D-T: периодичан облик (пример 66);
4. основа T-D-D-T+S-T-D-T: периодичан облик (пример 53).

Примери песама „у Г-тоналиту“ су ређе. Њихов опсег је, у највећем броју случајева, око октаве:



(Илић 2006, примери 27, 31)



(пример 91).

Изузетно се ретко срећу примери у којима је примењен **класични тонални контраст** између делова облика, са полукаденцом у доминантном тоналитету (Илић 2006, пр. 393). Ова мелодија, као што је већ речено, вероватно води порекло из мађарског музичког наслеђа.

Међу примерима који припадају овој великој групи могу се наћи и занимљиве **комбинације различитих фолклорних музичких језика: балканске дијатонске и европске – дурске лествице**, на шта се наилази ређе него што је било констатовано за обрнуте случајеве (Илић 2006, пр. 372), па и **комбинације анхемитонске пентатонике и европске тоналности** (Илић 2006, пр. 356).

Неколико примера, поред изразите мелодијске припадности европском тоналном свету, задржава **траг начина каденцирања као у балканској сеоској традицији** (Илић 2006, пр. 397), што се у овим случајевима може тумачити као завршетак на другом ступњу дура или мола, на доминантној функцији.

Инфрапентатоника и пентатоника

Овакве тонске структуре су сразмерно ретке међу забележеном грађом. Инфрапентатонику налазимо у *коринђама* и дечијим песмама, а њене трагове у неколико песама заснованих на дијатонској лествици широког обима. Пентатонска структура је у српским песмама ових крајева спорадична појава, која је, највероватније, усвојена из других музичких средина.

Инфрапентатоника се у северном делу Горњег Баната јавља у виду широко распрострањеног дечијег речитативног модела средњо-европског порекла. За њега је карактеристична четвороделна мера, емоционални интензитет на терећем откуцају, мелодијски врхунац непосредно пред трећи откуцај и пад мелодије на последњем откуцају (Bašić 1990: 424). Овај модел је у Горњем Банату забележен у неколико видова:

- као модел условно назван “Kuckuckterca“ (Исто)” – у дечијој песми кад се у пролеће по први пут види рода, у јужном делу Горњег Баната:



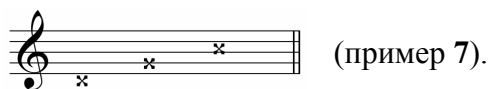
- 1) као модел познат под називом „рингераја мотив“, односно сол-ла-сол-ми (г а г е), и то као дословна, мелодијски и интонативно утврђена формула (у дечијој песми уз игру у току Великог поста:



- 2) као модел са пролазним тоном између граничних тонова (у једној врсти *коринђи* на Бадње вече):



- 3) као речитативна варијанта, са значајним интонативним одступањем, али са задржаном метро-ритмичком потком:



Осим у наведеним примерима, где инфрапентатоника сачињава утврђен метроритмички образац, забележена је и неколицина примера у којима она представља, вероватно, један од могућих токова даљег развоја мелодике у српским песмама широког обима, где основу представља дијатонска лествица. Реч је о мелодијском образцу *сва-товца* (у оном значењу те речи које је на овом терену потврђено приликом наших истраживања, пример 22), па и у појединим примерима песама опште намене (примери 41, 70). Наиме, у горњем тетра хорду или на месту споја два дијатонска тетра хорда наведених примера примећује се формирање инфрапентатонских мотивских језгара у мелодијском кретању навише и наниже. Реч је о три инфрапентатонске структуре:

- 1) тетратонско мотивско језгро *b1-c2-d2-f2*, са глисандом:



глисандо се може јавити и између тонова *b1*, *d2* и *f2*:



- 2) тротонски низ *c2-d2-f2*, са глисандима:



Можда се ове појаве могу протумачити као резултат утицаја румунске мелодике, и то миксолидијских структура са пентатонском основом које су заступљене у делу румунског музичког наслеђа (укључујући и појаву глисанда међу овим тоновима).¹⁵¹

¹⁵¹ Видети: Fracile 1987: 283. На овај образац се, као што смо видели, и на румунском језику певају осмерачки четворостихови са истом (свадбеном) функцијом (пример 27; на исти текст се пева и у другим деловима Румуније). Међутим,

- 3) Тетратонски низ *d1-g1-a1-h1-d2* као део дурске пентатонске лествице у једној песми градског порекла:



Пентатоника се у оквиру забележене грађе јавља као молска, са пиен-тоновима,¹⁵² у једној песми страног (можда руског?) порекла:



КАДЕНЦЕ

Већина мелодија које смо забележили на терену транскрибовали смо, следствено финској методи, на финалис *g1*, осим у случајевима вишегласног, хорског става, где су записи у оригиналној интонацији.

Међу песмама које припадају аутохтоној тоналној основи, у дијатонској лествици веома је честа употреба сниженог хиперфиналиса (*as1*) у каденци (Илић 2006, пр. 3, 235, 267 и други). У каденцама дијатонских мелодија наилази се и на хроматски тетрачорд (Илић 2006, пр. 14, 92, 202, 407 и други).

Насупрот бројним особинама које су резултат развоја (еволуције) музичких особина српских песама на истраживаном подручју, па и уплива страних елемената, можда се управо у горе наведеним појавама могу препознати остаци некадашњег, старог и током времена напуштеног начина музичког изражавања. Постоји, наиме, могућност да се у каденцама овог типа одражава сећање на некадашње певање у уским, нетемперованим интервалима.

У двогласном и вишегласном ставу начини каденцирања су различити, делимично у зависности од броја извођача, а делимично од њихове увежбаности за двогласно и вишегласно певање.

занимљиво је да је та варијанта *сватовца* (онако како је забележена од старије певачице, рођене у мешовитом, српско-румунском браку) мањег опсега и једноставније структуре од малопре наведених мелодија (у примеру **22**, испеваних од казивача Србина). Код извођења румунске варијанте не наилази се на инфрапентатонску структуру у горњем тетрачорду мелодије, и у том погледу, она, како изгледа, одражава већу архаичност.

¹⁵² Термин преузет из: Репић 1968.

Песме које делимично имају физиономију песама *на бас* (у паралелним терцама, видети одељак о особеностима извођења) каденцирање зависи од броја певача. Уколико их је само двојица, каденца је у интервалу мале терце: *e1-g1* (примери **24, 60, 72**). У групном извођењу постоје различите варијанте завршетака. Постоје примери где су полукаденце у двогласу, у интервалу чисте квинте: *c1-g1*, а завршне каденце у интервалу приме: *g1* (примери **73, 75**), али и трогласу – дурском трозвуку *c1-e1-g1* (пример **79**).

Песме које по својим тоналним особинама припадају музичком наслеђу западне Европе по правилу се у групном извођењу завршавају у интервалу терце: *es1-g1* (пример **76**) или, ако је у питању група извођача, у трогласу са удвојеном октавом и терцом: *es-es1-g1* (пример **67**). Ређе се дешава да група певача каденцира у интервалу октаве (примери **15, 47**).

Изузеци: необични облици каденци

Поред типичних начина каденцирања, карактеристичних за песме које представљају одређену музичку традицију, међу забележеним примерима су и каденце које представљају неуобичајене или ретке појаве у нашем музичком наслеђу.

Одлучујући чиниоци који су довели до ових појава су, по нашем мишљењу: 1) грађа мелодија по тетраходима, при чему смењивање горњег и доњег регистра има функцију увођења мелодијског контраста; 2) утицај законитости тоналитета и хармонског начина мишљења и 3) практично искуство певача стечено у хорском ставу у певачким друштвима, и то у некој од унутрашњих деоница (баритона или тенора).

Први описани узрок промена у каденцирању – грађа мелодија по тетраходима – илуструју два примера, где је каденца „измештена“ за квинту, односно кварту више од очекиване висине (примери **45, 71**), или пак за квинту ниже од ње (пример **44**). У овим случајевима, променом каденцирајућег тона мелодија остаје у истој тоналној сфери (Илић 2006, пр. 299). Другачији пример показује да је извођач, поред тога што је променио регистар у којем завршава мелодијску целину, имао потребу и за променом тоналности: из аутохтоне, балканске тонске структуре извршен је прелаз у западноевропску, дурску, у терцном положају (Илић 2006, пример 278).¹⁵³

¹⁵³ Готово идентична варијанта ове песме забележена је и у Подгорици, као градска песма. Ова варијанта се од банатске разликује управо у начину каденци-

Други узрок промењене каденце – утицај тоналности и хармонског начина мишљења – илуструје пример где је мелостиху додат припев са сасвим новим мелодијским и текстуалним садржајем, који уноси и значајну тоналну промену у песму каденцирајући на хипофиналису (Илић 2006, пример 68). Питање је да ли је ова промена извршена у име латентне хармонске припреме за следећи стих (доношења доминантне функције у односу на тоничну, којом почиње следећи стих), или ради постизања тоналног заокружења, при чему се подразумева звучање тоничног, дурског акорда на крају? У сваком случају, у основи мора бити утицај хармонског слуха певача.

Трећи узрок промене у каденцирању – певачко искуство у оквиру хорског хармонског става – очитује се у слободном креирању завршетка певаног стиха, и то на два начина. Први начин представља измештање завршног фрагмента мелодије на горњу терцу у односу на ток основне мелодије, па се тако, уместо октавног, добија терцни положај (примери 61; Илић 2006, пр. 60); слична појава се среће и у вишегласном хорском ставу, где неки од пратећих гласова у завршном акорду пева његову терцу (дакле, издиже се изнад тона водећег гласа, који каденцира на октави, пример 76). Други начин, на које се ређе наилази, представља измештање завршног тона мелодије за кварту више, и то не у свим, већ само појединим мелостиховима (примери 45, 71). Може се претпоставити да се певач у овом случају повео за поступком композиторског вођења деонице другог тенора или баритона у хорском ставу, где је једном од ових гласова у завршном, тоничном акорду поверен тон доминанте. Врло је вероватно да на овом месту наш певач као латентну хармонију чује тонични акорд (а не доминантни, што би одговарало хармонизацији традиционалне мелодије са њеним уобичајеним завршетком на „другом ступњу“). С друге стране, чини нам се да овакви примери сведоче у прилог претпоставци да се овакви мелодијски обрти примењују услед навике и да такви манири немају ничега заједничког са развијеним хармонским слухом. Очигледно је, наиме, да је нашем певачу страна логика тока појединих хорских деоница и да их због тога тако лако замењује.

рања: завршава се за цео степен ниже, то јест, у сфери балканских тоналних односа (Ћетковић 1998: 21).

МЕТАР И РИТАМ

С обзиром на то да је грађа сакупљена у овом делу Баната веома разноврсна по пореклу и музичким особинама, у њој се наилази и на разноврсност у метричком и ритмичком погледу.

Међу забележеним примерима у далеко највећем броју је заступљен **дистрибутиван ритам**.

Преовлађују **парни тактови**, и то **2/4-ски** (Илић 2006, пр. 8, 11, 160 и др.). Ретко се могу срести примери са **4/8-ским** (Илић 2006, пр. 12) или **4/4-ским** тактом (пример 29; Илић 2006, пр. 413).

Непарни тактови, који се могу срести у мери **3/4** или **3/8** могу се наћи међу песмама које су по морфолошким и тоналним особинама у вези са аутохтоном певачком традицијом, али се далеко чешће јављају међу примерима који потичу из западноевропске традиције. С обзиром на учесталост, могло би се чак рећи да у тој групи песама троделни метар преовлађује (пример 66; Илић 2006, пр. 23, 43, 46, 360 и др.).

У значајном броју примера срећу се и **комбинације парних и непарних тактова**. Њихово смењивање је одређено метриком текста. Такви примери су чести међу песмама које су засноване на традиционалним моделима (Илић 2006, пр. 21, 68, 81, 202, 356 и др.), као и међу мелодијама западноевропског порекла (пример 91).

Наилази се и на **примере у којима се врста парног такта мења** од једног до другог дела облика, мада су такве песме сразмерно ретке (пример 41; Илић 2006, пр. 372).

Сложени тактови су међу забележеним песмама веома ретки (пример 57).

Рубато ритам је веома чест међу забележеним примерима, и то како онима који су ближи старијем српском наслеђу, тако и онима који својим особинама представљају новије, па и стране наносе у нашој грађи.

Међу песмама старијег порекла, најкарактеристичнији примери су: „праве“ свадбене песме, затим приповедне песме, *запевке* и деција *коринђа* (пример 1). Такође, велики број лирских песама опште намене заснован је на овом ритму (пример 71; Илић 2006, пр. 271, 274 и др.).

Примери песама у **аксак** ритму сразмерно су ретки. Од метричких образаца ове врсте срећу се **5/8-ски** (Илић 2006, пр. 163, 199) и **7/16-ски** такт (Илић 2006, пр. 405). Њихово присуство се можда делимично може објаснити тиме што су некада певане уз игру, или је њихова мелодија у даљој прошлости била играчка.

Као изузетак, такт **8/8** се среће само у једном примеру (Илић 2006, пр. 411).

Смењивање делова облика у дистрибутивном и аксак ритму заступљено је у неколико песама (Илић 2006, пр. 285).

У неколицини примера може се уочити извесна **амбиваленција између 2/4-ског и 6/8-ског такта**. Продужењима прве од двеју осмина у дводелу открива се извесна тежња ка троделном метру (примери **32, 38, 40**).

КОНТРАСТИ ИЗМЕЂУ ДЕЛОВА ОБЛИКА

Из претходно изнетих анализа може се уочити да су за велики број забележених песама карактеристични контрасти који се на различите начине остварују између различитих одсека једне песме. Таква естетика нема утемељење у српској сеоској певачкој традицији, већ у европском романтизму, чија је уметничка музика у великој мери заснована на контрастима по свим музичким параметрима.

Најупечатљивији контрасти у песмама које представљају српско певачко наслеђе засновани су на нивоу темпа, метра и карактера, и то на **смењивању *parlando rubato* и *giusto* ритма**. Ову промену обично прати и промена тоналне сфере, регистра и, самим тим, тонског обима (Илић 2006, пр. 14, 70, 81, 284, 372 и др.). Најизразитији примери ових појава сведоче, са једне стране, о снажном утицају естетике романтизма, затим вокално-инструменталног извођења и, најзад, утицају хорског певања које је у овим крајевима достигло, па и до краја XX века сачувало велику популарност. Ова три чиниоца су у спрези са кореним социо-културним променама и довели до промена у музичкој структури песама Срба у Горњем Банату.¹⁵⁴

Не сме се занемарити чињеница да потреба за музичким контрастом постоји и у архаичној сеоској традицији. Таквим примерима се, међутим, контраст махом остварује: променом темпа, затим изменом мелизматичних или *rubato* делова облика са силабичним деловима у *giusto* ритму као последицом контаминације; у том погледу карактеристична је појава силабичних форми које се при певању придружују различитим песмама („лутајућих припевних рефрена“); најад, контраст се

¹⁵⁴ Свакако да се донекле сродни примери могу наћи и у старинским традиционалним сеоским песмама у којима се очитује већа старост (бројанице, путничке песме са рефренима, славске, чобанске песме), али овде је тај манир подстакнут и потпомогнут другачијим социо-културним и музичким околностима, па га и треба посматрати у том контексту.

остварује променом „аранжмана“ или стила извођења (према: Големовић 2000: 56). У песмама блиским варошким и у инструменталним ко-мадима срећу се и контрастне промене у регистрима. Упркос томе, у сеоској песми се ретко примењују тако разнолика музичка средства, као што је промена мотивике, тонског низа, опсега, тоналне сфере, метра и карактера. То наводи на општи закључак да прикупљена грађа са простора румунског Баната (па и грађа са панонских простора, генерално) одражава далеко више општег музичког искуства њених носилаца, него што одражава музички језик сеоске средине.

Музичка контаминација

Поред изразитих разлика између појединих мелостихова исте песме, често се срећу и по две мелодије спојене у једну целину. Овакав поступак се такође мора довести у везу са утицајем естетике градске и уметничке музике. Срећу се примери у којима је завршна каденца на *f1*, иако су се претходни мелостихови завршавали на *g1* (Илић 2006, пр. 372), тако да је утицај западноевропске тоналности очигледан. У другим примерима, други део контрастира у темпу, метру, карактеру и тонском низу, а има текст истог или различитог садржаја (Илић 2006, пр. 70, 281).

Вероватно најпознатији пример контаминације двеју песама на подручју панонске културне зоне јесте пример споја „праве“ свадбене песме на напев *Одби се (бисер) грана...* (о коме је писано у више наврата) и живљег, силабичног, играчког напева који се међу Срби-ма у Румунији назива *сватовцем*, познатог највише по стиховима *Мет'ла ногу на потегу...* (примери 19, 21, 22; Илић 2006, пр. 14; *Documenta bartokiana*, пр. 20, 21; Fracile 1987: 50; Девић 1991: 130). Ова контаминација је функционално условљена: настала је услед потребе да се после жалосне песме растанка невесте од девојаштва и од родног дома засвира и запева веселија, живља мелодија, која ће тугу и сузе преобразити у радост због заснивања младе брачне заједнице (Милутиновић 1978: 70). Главну улогу при креирању оваквог споја имали су нај-мљени свирачи, чија је дужност била да музиком пропрате сва дешавања на свадби, као и да руководе њеном атмосфером.

Неки од примера оваквих дводелних облика, песме опште наме-не са забавном функцијом, настали су, највероватније, контаминаци-јом двеју различитих песама, при чему је садржај једне од њих по-стао рефрен (Илић 2006, пример 70). Срећу се и примери контами-нације двеју варијанти исте песме, али различитог карактера (Илић

2006, пример 281). Овакви примери су, највероватније, настали под директним утицајем вокално-инструменталног извођења, у току којег су песме, да би се постигао непрекидан ток, спајане у потпурије. У оваквим песмама се може огледати и резултат утицаја уметничких обрада народних мелодија, које су у првој половини овог века у Банату изводила градска и сеоска певачка друштва (видети Табеле у Прилогу). Најзад, такви спојеви различитих песама могли су преко певачких друштава, доспети и у репертоар сеоских свирача, који су их затим изводили у различитим приликама.

Текстуална контаминација

Поред примера у којима су удружене по две или три разнородне мелодије срећу се и песме које се састоје од текстуалних целина потпуно различитог садржаја. Очигледно, реч је о примерима у којима је првобитан садржај песме заборављен и замењен новим. Реч је о различитим спојевима: на пример, по једне приповедне и шаљиве песме (Илић 2006, пр. 68), или једне лирске и једне, како претпостављамо, пореклом жетелачке песме (Илић 2006, пр. 279), и тако даље.

Слична појава се може уочити и кад је реч о примени кратких четворостиховних песама које могу да се певају самостално, али и у споју са неком (претходно отпеваном) лаганијом песмом – мелизматичном или у ритму *парландо рубато* – где добијају функцију рефрена (упор. примере **24** и **60**). Овој групи песама припада и *сватовац* који се, уз шаљиве текстове, може певати и у другим веселим приликама, на пример у *бири* (пример **22**).

СПАЈАЊЕ ПЕСАМА У „ПОТПУРИЈЕ“

Појава која је уочена приликом теренских истраживања и снимања песама јесте спајање по неколико песама у једну целину – својеврстан потпури (термин аутора; примери **24**, **48**, **62**, **72**). Ове целине су формиране по принципу контраста у темпу, карактеру и тонском низу: лаганије мелодије се смењују са живљим, али и оне широког и раскошног тонског опсега са онима сведеним на обим кварте или квинте.

Овакви потпурији примењују се при вокално-инструменталном извођењу песама опште намене и серенада.

Према нашем мишљењу, на основу података из целокупне сакупљене грађе, постоји неколико узрока овој појави.

Првим узроком се може сматрати **забавна функција** песама. Песме које се на овај начин изводе (на свадбама, славама, у кафани

и приликом сеоских забава) по правилу су опште намене и функција им је искључиво да разоноди слушаоце,

При томе, елемент музичког контраста има веома значајну улогу, тако да је други узрок стварању потпурија од песама различитих карактеристика свакако **тежња ка контрасту**. Потреба за контрастом, као што је већ речено, постоји и код сеоских свирача и певача у другим српским руралним областима (Големовић 1984: 31 и фн. 29; 2000: 56), где је утицај градског музицирања био минималан. У току дужег свирања и певања на овај начин су свирачи и певачи настојали да одрже пажњу слушалаца: продужавањем песама и свирке настајале су прво сложеније форме, а касније и „потпурији“, чиме је тежња ка контрасту и сталној промени у карактеру постала занатски императив за најмљене свираче и певаче.

Трећи узрок и предуслов стварања „потпурија“ јесте **вокално-инструментална пракса**. Наиме, и приликом теренског испитивања и у литератури потврђено је да присуство инструмената у великој мери олакшава певање, а некад представља и веома значајан, ако не и неопходан предуслов за започињање песме.¹⁵⁵

Четврти узрок настајања „потпурија“ јесте **утицај уметничке музике** на вокално-инструменталну праксу наших професионалаца. Средина о којој је реч је у великој мери током периода у којем се формирао музички репертоар тих крајева затечен на терену крајем XX века, у културном погледу претрпела утицај градске културне средине, укључујући певачка друштва и њихове репертоаре. Омиљене уметничке композиције биле су управо оне које су засниване на споју више контрастних делова, односно, кад је реч о композицијама типа *Руковети* или *Кола*, више контрастних песама. Овај стваралачки принцип је, као битан елемент градске културе, прихваћен у сеоским срединама, јер је за сеоско становништво био прави показатељ вишег културног нивоа, којем су житељи села стремили (Hauzer 1986: 116, 117, 120). Дакле, поред конкретне, забавне функције оваквих музичких „конструкција“, постоји и њихова снажна друштвена условљеност.

Петим узроком настајања потпурија сматрамо **тежњу ка професионализму** и професионалном односу према певању и свирању, какав је у нашим градским и сеоским срединама успостављен и него-

¹⁵⁵ Примери певања у јавности без инструменталне пратње, према речима наших казивача, готово да представљају изузетке, што је констатација до које се и у другим крајевима панонске културне зоне долази током читавог XX века (Остојић 1900; Rihtman 1979 /1980/: 73).

ван упоредо са развојем српског грађанског друштва. Развијан је посебно у периоду између два рата и после Другог светског рата, све до данас. Тежња ка професионализму подразумева издвајање групе чланова заједнице чији је задатак да музиком испуне време славља и да за то добију новчану надокнаду.¹⁵⁶ Отуда произлази занатски приступ песмама и свирци, у одређеној мери, лишен личног односа према њима и у потпуности прилагођен захтевима наручилаца (Fotru 1991: 146). Између осталог, ти захтеви подразумевају сталан звучни параван за сва дешавања током одређеног свечаног скупа. Тај захтев изискује и одређену вештину свирача да формирају низ песама које чине логичан след и као целина делују складно. Такав начин музицирања, преко његових носилаца – професионалних или полупрофесионалних свирача – утицао је и на друге, мање званичне прилике, као што су оне приликом окупљања код *свечара* или под прозором вољене девојке (примери спајања две или више песама у једну целину приликом певања серенада забележени су и у делу Баната који припада Србији; Литвиновић 2000: 163–164).

ОСОБЕНОСТИ ИЗВОЂЕЊА

Начин извођења српских песама у северном делу Горњег Баната може се по својим одликама посматрати првенствено са аспекта утицаја градске певачке културе.

Према казивањима на терену, а и на основу навода из литературе, у румунском Банату „песму може да изводи један, два, три или више певача“ (Sulițeanu, Rodan-Kahane, Илић С. 1958: 12).

Солитичко певање

Срби-певачи из ових крајева радо користе вибрато на истакнутим тоновима у фрази (примери **61, 64** и други). Интонација женског певања је ниска (примери **1, 6, 16, 18, 27, 28, 31, 38, 40** и др.), најве-

¹⁵⁶ Карактеристично је за наше сеоске средине да се свирачи и певачи не баве само тим послом, већ свирају и певају у своје слободно време. Занимљиво је и повући паралелу између друштвеног статуса старих гајдаша и статуса свирача на тамбури, а касније хармоници, почев од времена између два светска рата. Гајдаши су махом били на маргинама сеоског друштва, што потврђује да су гајде у овом делу Баната потиснуте у његове „мање доступне“, „опскурне“ делове (према: Shils 1981: 258), док су тамбураши, а касније хармоникаши, од времена кад су се појавили, били омиљени, цењени, а њихово учешће на светковинама је било питање престижа, јер је представљало елемент градског културног модела.

роватније због поодмаклих година певачица, као и због тога што су прилике у којима су у својим позним годинама уопште певале биле изузетно ретке.

Омиљен манир је коришћење декрешенда на завршним тоновима. Поред тога, битан елемент извођења је каталектички стих, односно, изостављање („гутање“) последњег слога у мелостиху (примери 42; *Documenta Bartokiana*, пример 20), што се јавља и у другим крајевима панонске културне зоне (Fracile 1987: 51 и примери 5, 6, 16 и др.).

Током извођења песама, искусни и даровити певачи радо мењају поједине мотиве, и то скретањем у друге тонове латентних хармонија. Фрагменти основне мелодије се могу измештати за октаву навише или наниже, по вољи певача, што може бити и израз индивидуалне креативности (пример 82, 83); поједини делови мелодије се могу мењати тако да каденцирање буде што „убедљивије“: певачи понекад мелодију мењају тако да завршетак песме буде у терцном, уместо у октавном положају (пример 61; Илић 2006, пр. 278). О начину каденцирања у квинтном положају, као у баритонској или тенорској хорској деоници (примери 45, 71) већ је било речи у одељку о каденцама.

Групно певање

Према казивањима мештана, у прошлости (у време пре Другог светског рата, када је у овим крајевима певано више, чешће и радије него на истеку XX века), није постојала подела певача по половима: певали су заједно и младићи и девојке, и мушкарци и жене. Оваква казивања илуструју градски културолошки образац. Могуће је да је овакво схватање било подстакнуто узором који су пружала певачка друштва.

Све песме су се могле певати солистички или групно – у један глас или, зависно од могућности и вештине певача, у најмање два гласа.

Данас је о **једногласном** групном певању на простору северног дела Горњег Баната тешко ишта рећи са сигурношћу. Такви записи не постоје у збиркама ранијих записивача. Са извесном дозом сигурности можемо претпоставити да су „праве“ свадбене песме, одн. *сватовац* у некадашњем значењу те речи, певале у један глас жене и девојке из младине родбине, или њене пријатељице.¹⁵⁷ Ово је уједно

¹⁵⁷ Сматрамо индикативном и веома значајном чињеницу да су казивачи једногласно певање „правих“ свадбених песама описивали и речима: „Ко деца у школу кад почну“ (Даница Сапунџин, Чанад). Изгледа да је казивачима групно једногласно певање блиско због сусрета са њим под надзором учитеља, пре него што су

и једина претпоставка, заснована на казивањима мештана, о некадашњем једногласном певању у овој средини.

Кад је реч о стању на терену крајем XX века, казивања певача дају два опречна податка о једногласју: прво је апстрактно схватање, које исказују певачи који су у прошлости или и у време наших истраживања били чланови певачких друштава; они листом тврде да је двоглас, односно, вишеглас, једина „права“ форма вокалног израза банатских Срба. Други податак, до којег смо дошли из саме певачке праксе, говори супротно: наши примери показују да исти певачи који заговарају вишегласје, читаве фрагменте групних, вишегласних песама изводе једногласно (примери 47, 73, 76).¹⁵⁸ Ова супротност између прокламованог естетског стандарда и саме музичке праксе резултира недоследношћу у појави вишегласа, односно, двогласа или једногласа у живом извођењу, а такав теренски налаз је у потпуном сагласју са налазом добијеним такође крајем XX века у селима Доњег Баната на простору Србије (Ракочевић 2003).

Омиљеност вишегласног става код Срба ових крајева први је прокоментарисао Бела Барток, на основу сопственог теренског искуства из 1912. године (Bartók 1951: 72; Девић 1995: 28). Интересантно је да крајем XX века у Великом Семиклушу наилазимо на готово идентично казивање које сликовито говори о способности и спремности српских певача у време између два рата да певају у вишегласном ставу.¹⁵⁹ Иако је оно у супротности са праксом која је забележена на истеку XX века, сведочи о континуитету постојања овог естетског захтева код истакнутих носилаца певачке праксе ових крајева.

могли да га чују и усвоје од својих старијих (који би га доследно и вешто изводили у прошлости).

¹⁵⁸ На жалост, не располажемо већим бројем примера изведених у два или више гласова. Певачи спремни на такве задатке у циљу теренског снимања били су деведесетих година на овом терену изузетно ретки.

¹⁵⁹ Један од певача са којима смо се срели на терену, а који су се без тешкоћа сналазили у вишегласном хорском ставу, био је свирач на *тамбури самици*, црквени појак и хоровођа, пок. Јоца Стојић из Великог Семиклуша (1914–1997). Он је свој однос према једногласном и вишегласном певању изразио следећим речима: „Једним гласом?! Откуд!! Ако је један, је један; ако смо двоје – дует. Ако смо троје – трио и ако смо четворо – је хор! А ми смо око седам-осам. Кажу Румуни: ‘Ви Срби сте као Руси. Кад се састанете двоје-троје, хор готов!’“. Друга казивања сведоче да су даровити певачи, који су могли да изнесу вишегласје у малим саставима, били одушевљени таквим начином извођења: „Четири гласа, четири човека. Ао, Боже, ми смо се дизали сами, тако звучало лепо“ (Милош Жикић, рођ. 1913 у Кетфељу).

С друге стране, недоследности у вођењу вишегласног става указују на могућност да је овакав – вишегласан – начин певања у селима Горњег Баната релативно млада појава, која није имала кад да се учврсти кроз праксу. О томе да је вишегласно певање унеколико страно изворном музичком изражавању наших певача, сведоче и подаци о поимању различитих деоница, као и о свесном труду који су певачи, како сами кажу, морали да уложе да би научили да певају у неколико гласова, што значи да је то био манир којег нису могли да преузму из певачке традиције својих старијих претходника.¹⁶⁰

О **вишегласном** певању располажемо са више података. Пре свега, устаљени су емски термини које су наши певачи на терену користили говорећи о вишегласном ставу. За певача који пева водећу деоницу говорило се да *пева/тера напред*, а за остале – да *прате* (баш као и у другим крајевима). Да би одредили боју и регистар певачевог гласа, али и место његове деонице у вишегласном ставу, певачи листом користе термине *сопран*, *алт*, *тенор* и *бас*, преузете из градске хорске традиције.

Поделу врста вишегласја на простору румунског Баната први је начинио Сава Илић у сарадњи са својим професорима Гизелом Сулицеану (Sulițeanu) и Маријаном Родан-Кахане (Rodan-Kahane). Они су, наиме, типове вишегласја у овом крају разврстали у две групе, у зависности од врсте метричког и ритмичког устројства и од карактера песама; према тој подели, „песме слободног ритма иду са пратњом у педали, док песме у мери иду са пратњом у терци“.¹⁶¹ Другим речима, ова подела се односи на бордунско и хомофоно вишегласје. Међутим, нема основа за претпоставку да се она може односити на српске песме из целокупног румунског Баната, будући да је Сава Илић једине двогласне примере на читавом том простору забележио само у селима дунавске Клисуре.¹⁶² Отуда, две врсте вишегласја о

¹⁶⁰ На пример, казивачи објашњавају тенорску деоницу у односу на баритонску као „слично, само више“ (Јован Лукић, Варјаш), док хоровађе свој рад са певачима описују овако: „Ако је двоје, ја кажем: ‘Пази, немој да појиш његовим гласом! Јер, исти глас појиш, ал’ овако иде, није као његов...’ Исто је то, ал’ није то!“ (Јоца Стојић, В. Семиклуш).

¹⁶¹ Sulițeanu, Rodan Kahane, Илић 1958: 12. „Певање са пратњом у педали“ подразумевао би својеврстан бордунски двоглас, при чему се пратећа деоница повремено креће паралелно са водећом, а при каденцирању се и сама дели на две деонице, тако да се добија каденца у трозвуку (дурском квинтакорду).

¹⁶² Укупно три таква примера потичу из села Белобрешка и Стара Молдава; Илић 2006: 494, 498, 499.

којима је реч нису биле одређене на основу већег броја забележених песама (будући да такви записи из северног дела Горњег Баната у збиркама Саве Илића не постоје), већ, полазећи од врсте двогласа у примерима из Клисуре, на основу реконструкције могућег изгледа пратње једногласних записа.

Такође, ова подела не узима у обзир број певачких деоница: према примерима које наводе аутори, певање „у терци“ је двогласно, а певање „са пратњом у педали“ може бити двогласно и трогласно.¹⁶³

Наведена подела би се могла прихватити и применити на нашу грађу, да је постојање оба ова начина певања потврђено на терену. Међутим, теренски записи групног певања из северног дела Горњег Баната показују да бордунски двоглас није заступљен у певачкој традицији тог краја. Не може се потпуно искључити могућност да је он на том простору постојао у прошлости, поготово ако се узме у обзир његова сродност са певањем *на бас*, и то онаквим чија је пратња заснована на два основна тона, који творе својеврстан променљиви бордун (такво певање је заступљено претежно у источним крајевима Србије).

Према налазима на терену, вишегласни облици певања у северном делу Горњег Баната срећу се искључиво као **хомофони**. Према доследности начина певања и елемената који чине њихов саставни део, можемо их разврстати на следећи начин:

1. двоглас који се спроводи доследно; у случају да је број певача већи, пратећа деоница се дели само у каденцама, где се на тај начин добија троглас. Та врста вишегласа одговара оној коју су Сава Илић и његове румунске колеге назвали „певањем са пратњом у терци“; она је типична за српске сеоске песме *на бас*, али и за градске песме. Јавља се у песмама различите тоналне основе и различитог метро-ритмичког устројства (примери **67**, **73**, **79**). Поред везаности пратеће деонице за водећу, понегде се може уочити интерлудијум између појединих певаних фраза (пример **60**) – елемент који вероватно потиче од инструменталне праксе; и
2. недоследан вишеглас, јер се у њему смењују различити видови групног певања: двоглас, троглас и једноглас (примери **15**, **47**, **76**). Овакви примери могу да представљају хармонску надградњу народних песама, али и песме које су преузете из

¹⁶³ Податак потиче из нотних примера у: Sulițeanu, Rodan Kahane, Илић 1958: 12.

хорских репертоара. То је уочљиво и по присутним елементима хорског певања: у начину вођења басове деонице (пример 67) и коришћењу имитационог принципа (пример 75). Занимљиво је да на имитацију, као резултат директног утицаја хорског певања, можемо наћи и у сеоским песмама из репертоара група из најдубље унутрашњости Србије, које, иначе, негују стилски карактеристичне примере традиције свог краја (Големовић 1986, В/5).

Не може се са сигурношћу утврдити да ли је у прошлости једногласно певање било заступљено на овом простору, јер о томе нема готово никаквих података. Можемо само претпостављати да је у прошлости, можда чак и пре Првог светског рата (дакле, пре него што је наступио снажнији утицај хорског и вокално-инструменталног извођења) једногласно певање можда могло да буде распрострањено у овим крајевима. За сада, у прилог томе говоре једино ретка казивања о једногласном извођењу „правих“ свадбених песама.

О пореклу двогласног певања, такође, не зна се много. Двоглас једним делом може да припада традицији певања *на бас*; томе у прилог говоре две песме које је Барток снимиио 1912. године, изведене управо у овом маниру, са јасно профилисаном водећом и пратећом деоницом. На основу тога, могло би се претпоставити да је оваква вокална пракса у време Бартоковог бележења већ била устаљена. Додавање пратеће/пратећих деонице/деоница вероватно се може објаснити потребом за „звучним обогаћењем“ (Големовић 1997а: 22) песама, што представља естетски захтев преузет из грађанских средина (Перковић 1998: 69), а чије је остварење било веома оснажено праксом градских и сеоских вишегласних хорова, али и вокално-инструменталним музицирањем почев од првих година XX века, а нарочито у време између два светска рата. Резултатом ових утицаја вероватно се може сматрати и заједничко певање мушкараца и жена, утолико пре што казивачи са којима смо разговарали на терену тврде да је таква пракса постојала и кад су они били млади (између два рата, у време зени-та активности сеоских певачких друштава у овом крају).¹⁶⁴

У време када је фонд песама које смо крајем XX века забележили на терену још био у формирању (то јест, у време између два светска рата), увелико је постојао снажан утицај градске песме, хорске

¹⁶⁴ Можда се управо у то време догодила смена генерација; можда су тадашњи старији људи били последњи који су се још сећали некадашње праксе одвојеног – мушког и женског певања.

певачке културе и вокално-инструменталне музике, тако да је, вероватно, већ тада интересовање млађих певача за старе, традиционалне песме било веома ослабљено. У исто доба, генерације носилаца сећања на реликте старијег сеоског певања биле су на измаку. Вероватно је да из тог времена и потиче схватање које су наши казивачи често заступали: да су песме далеко радије извођене у више деоница, уместо једногласно. Самим тим, на цени су били вештији певачи који су могли да певају у вишегласним саставима (*у кору*), што значи – чланови певачких друштава или они који су имали искуства, јер су као деца учествовали у раду школских хорова. Упркос томе, већи део материјала снимљеног на терену показује да певачи у већини, ипак, нису дорасли задатку да у пракси одрже вишегласан став. С обзиром на све то, сигурно је да је тешкоћа са постављањем вишегласног хорског става у сеоским срединама било напретек.

Сама чињеница да су музички укус, па, самим тим, и начин извођења били у великој мери под утицајем града и певачких друштава, указује на то да су наши главни казивачи управо они који су прави носиоци те, новије струје у музичкој култури банатских села. Они су је одржали захваљујући својој музичкој надарености, али и својеврсној личној отреситости која им је омогућавала да издрже притисак средине, јер је у њој, природно, било остатака патријархалних схватања која су изражавале старије особе. Тиме се потврђује став социолога културе да иновације у традицији негују и одржава, у првом реду, харизматична особа, односно, по Максу Веберу, „специфично 'креативна' револуционарна снага у историји“, названа чак и „разбијачем традиције“ (Shils 1981: 228). Овај став је у складу и са констатацијом да кључну улогу у остваривању музичке промене у култури имају појединци. Управо они, као слушаоци, извођачи и ствараоци, својом „самосталношћу у доношењу одлука и способношћу да покрену друштвену и културну промену“, врше избор културних конвенција (Blacking 1986: 3, 5) и на тај начин покрећу промене и на ширем плану.

Кад је реч о развоју групног, вишегласног певања у овим крајевима, оно је код казивача, у сваком случају, омиљено и представља модел којем су тежили и на истеку XX века. У том циљу, одређени кораци су предузети, тај развој је започет и дата је идеја о даљем напредовању. Међутим, недостајала је права методологија, као и довољан број окретних и упорних инструктора-практичара. Због тога је овакво певање веома тешко наћи у пракси у пуном и правом облику, који би био близак жељеном идеалу. Чини се да је велики део уло-

женог труда остао на нивоу намере, а не њеног остварења. Постигнути успеси постали су окамењена форма која, иако има чврст узор у сећањима и хтењима, нема свој даљи, прави развој у традицији.

Од времена после Другог светског рата, када су Срби ових крајева били на различите начине прогањани и малтретирани, певало се све мање и мање. Тај задатак је постепено готово у потпуности прешао на припаднике музичарског „еснафа“ – професионалце или полупрофесионалце, што је на одређене начине морало да утиче како на музичке одлике песама, тако и на целокупно схватање певања и свирања од стране сељака.

* * *

Узимајући у обзир резултате извршених анализа песама које чине вокалну традицију Срба са простора северног дела Горњег Баната у Румунији, показује се следеће.

ТРАГОВЕ АУТОХТОНЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ представљају следеће одлике:

1. **једностиховна и двостиховна поетска основа мелострофе;** изузетак од овога чини стиховна структура приповедних песама, *запевки* и пролећних/дечијих игара у Великом посту, које могу садржати неограничен број стихова у мелострофи. Римовани стихови се могу срести, али нису типични;
2. **различите методе „рада“ са текстом,** што подразумева стваралачки принцип комбиновања чланака стихова у оквиру мелострофе; „рад“ са текстом је уједно и елемент динамике форме у старинским певаним песмама. Овај принцип се среће у оквиру најједноставнијих форми. У оквиру грађе о којој је реч, у питању је сразмерно мали број примера;
3. **формалне особине које теже монолитности:** облик је најчешће заснован на једном мотивском језгру, што представља најрудиментарнију формалну особину; ређе се облик састоји од два контрастна материјала, при чему контрастирајући део најчешће представља рефрен. Сложенији облици представљају изузетке, док су класични периодични облици ретки;
4. **танани контрасти који произлазе из законитости основног музичког језгра;** њихова је улога у подвлачењу њене изражајности, без потребе за променом која би унела битан помак у односу на основну мисао;

5. **рефрени су широко и разноврсно примењени као кратки, једносложни и двосложних** на почетку, у средини и на крају певаног стиха, као рефрени обредног порекла и рефрени дужи од певаног стиха, који могу, али и не морају донети музички контраст. Све ове појаве се могу наћи у старијој српској певачкој традицији;
6. **тоналне особине које припадају аутохтоном фолклорном језику:** дијатонска и хроматска лествица у којима нема утицаја западноевропског тоналитета; **неустаљене тонске висине** (заступљене у једном примеру) можда указују на постојање нетемперованих тонских структура;
7. **мелодијски опсег до сексте** (релативно ретко заступљен међу нашим примерима);
8. **групно извођење има најјаснију физиономију као једногласно** (иако је апстрактни захтев естетског идеала другачији);
9. **коришћење утврђених мелодијских образаца и њихова устаљеност у оригиналним контекстима.** Реч је о обрасцима „правих“ свадбених песама, затим *сватовца* и бећарца, о *динарском варијетету* и „обредном“ гласу; постоји и основана претпоставка да је у живој употреби остао и образац *завевки*. Опстанак ових мелодијских образаца у њиховом изворном контексту, чак и са измењеним текстуалним садржајем (па и измењеном структуром стиха), представља занимљиву и инспиративну тему;
10. **значајан број мелодијских образаца** преко којих се може успоставити веза са архаичним музичким слојевима са других српских подручја.

УТИЦАЈИ НА СРПСКО МУЗИЧКО НАСЛЕЂЕ осликавају се у следећим карактеристикама:

1. више текста садржаног у краћим мелодијским целинама;
2. двостиховне и строфичне текстуалне структуре: двостиховне комбинације стихова различите дужине, и, чешће, тростиховна и четворостиховна строфа; типична је заступљеност различитих структура стихова у истој мелострофи, по угледу на староградско и уметничко песништво; стихови су по правилу у парној или укрштеној рими;

3. строфичне форме које прате мање или више сложене мелодијске целине; „рад“ са текстом је готово потпуно искључен; присуство новијих облика који у оквиру традиционалних музичких образаца садрже више (згуснутог) текста;
4. сложени, вишеделни облици са контрастним тематским материјалима, као и двотактне и четвортактне, правилне класичне форме које потичу из музичке традиције западне Европе (реченица, период, мала песма), у оквиру којих су изражене и мелодијске особине европског романтизма;
5. рефрени у облику тзв. рефренске строфе, по угледу на западноевропску традицију;
6. развијеније мелодије обједињују дијатонске и хроматске тонске структуру на веома различите начине;
7. западноевропски тоналитет, који се неретко комбинује са модалним дијатонским и хроматским структурама, па и са анхемитонском пентатоником;
8. широк амбитус: од сексте до ундециме, што се у нашој литератури тумачи као одлика мелодија „семиградског типа“; при значајнијем проширењу тонског обима основна лествична структура може бити задржана, али и комбинована са другим структурама, аутохтоним или из других музичких култура, првенствено западноевропске;
9. присуство латентних хармонија и хармонског слуха код певача, што у великој мери утиче на начин извођења: с једне стране, утиче на креирање мелодија, ако што се њихови одсеци изводе слободније у оквиру истих латентних сазвучја, или се транспонују навише или наниже, поштујући хармонско устројство песама; с друге стране, карактеристична је појава каденце на неком другом тону, а не на тоници, што представља последицу утицаја хармонског мишљења, или пак певања у оквиру строгог хорског става;
10. убедљиви контрасти међу деловима облика, који се остварују променом метро-ритмичког устројства, темпа, карактера, тонске структуре, тоналности, регистра и опсега мелодије. За разлику од контраста из традиционалног српског сеоског певања, ови контрасти су у већој мери у служби спољашњег ефекта и, свакако, значајним делом потичу од већег музичког искуства и од покушаја да се постигне ефекат као у романти-

чарској уметничкој музици; с друге стране, њихово присуство потиче и из вокално-инструменталне праксе, широко распрострањене у панонској културној зони;

11. контаминацијама – спојем музички, па и текстуално разноврсних песама - постиже се контраст, али и нове, сложеније форме;
12. „потпурији“ који настају сукцесивним извођењем по неколико песама поређаним по принципу контраста представљају наслеђе из најновијих времена у животу српски народних песама. Њиховој појави је погодовало неколико чинилаца: забавна функција песама (односно, њихова „употреба“ у различитим, међусобно сродним приликама), тежња ка контрасту, вокално -инструментална пракса, додир са делима уметничке музике и тежња ка професионализму (контраст као занатски императив);
13. естетско мерило: успешно вишегласно певање у хорском ставу, што представља директно културно наслеђе градских средина и музичке културе западне Европе. Овај естетски идеал је, међутим, у супротности са практичним остварењима (теренски снимци показују да певачи у пракси радије прибегавају једноставнијој структури, у првом реду једногласју);
14. замена српских традиционалних музичких образаца (са обредном функцијом или обредног порекла) једним метроритмичким обрасцем, пореклом из средње Европе и, услед тога, њихово нивелисање у музичком погледу;
15. замена српских обредних и обичајних песама музичким творевинама које су новије по постанку, које потичу из других културних средина или, ређе, црквеним песмама;
16. рачвање елемената певачке културе Срба на више различитих и разноврсних врста песама.

ЗАКЉУЧАК

Подручје Баната, као и целокупан простор Панонске низије, било је од XVIII века под посебно јаким политичким, друштвеним и културним утицајем средње и западне Европе. Градови у Банату, а међу првима и Темишвар, неговали су своју културу по угледу на Беч и Будимпешту. Околна села су следила њихов пример у границама својих могућности, тако да је у њима донекле преузет и примењен градски културни модел. У селима је, услед тога, дошло до скоба два културна обрасца: сеоског (патријархалног) и градског („напредњачког“, либералног). Поред тога, на српску сеоску културу овог краја, па и на музичко стваралаштво оставио је трага снажан уплив европских тековина: рационализма и Просветитељства, а затим и романтизма и националног покрета, заједно са индустријализацијом и идејама прогреса, модернизације и развојем индивидуализма. Кад је реч о музици, опште промене на културном плану изазвале су промене у елементима музичке културе Срба ових крајева (о овој међузависности видети: Blacking 1986: 7, 9–10, 11).

Елементи старе, аутохтоне сеоске певачке традиције претрпели су промене на неколико нивоа. Изгубивши корак са новим културним стремљењима и потребама, показавши се, како је то формулисао Едвард Шилс, „неприлагодљивим и нееластичним“ (Shils 1981: 203, 205; в. и Hobsbawm 1983a: 4, 5), постепено су слабили или су напуштани.

Старе песме које су задржале некадашњу функцију и аутохтоне музичке особине, према налазима са терена и према искуству претходних истраживача, сразмерно су ретке. Од песама годишњег циклуса забележене су једна жетварска и једна додолска песма, а од песама животног циклуса – „праве“ свадбене песме и уз њих карактеристичан мелодијски модел, затим *сватовац* и неколико песама у току свадбеног веселја, *бећарац* и низови шалјивих свадбених песама у форми двостихова. У посмртним обичајима задржана је традиционална *затевка*. У свакодневним приликама, своје устаљено место задржале су неке од песама намењених деци и традиционалне разбрајалице, затим *сокачке*, *бећарске* песме и, делимично, приповедне песме.

Песме које су задржале своју функцију, али су попримиле средњоевропске музичке одлике јесу оне које се изводе у оквиру годишњег циклуса – *коринђашка* песма и песме уз игру у Великом посту.

Већи број песама које су и данас познате, а по пореклу су обредне или обичајне, изгубиле су своју некадашњу функцију и она до данас није упамћена. Забележене су као елементи дечијег или фолклора за децу и као песме опште намене, које се могу певати у различитим, формалним и неформалним приликама окупљања. За песме опште намене може се рећи да немају одређену функцију, већ само „употребу“ у датим ситуацијама.

Новије песме које су замениле старе, прихваћене су као репрезенти градског културног обрасца. Оне су доведене у везу са светковањем одређених годишњих празника (месеца маја, Ђурђевдана и других), са пословима (жетвом и брањем кукуруза), затим са породичним, сеоским и другим славама (где се уместо традиционалих почашница певају песме које имају узор у црквеним мелодијама), у свадбеном циклусу (на месту старијих нашле су се „новокомпоноване“ песме), у оквиру посмртних обичаја (вероватно уместо некадашње песме младим покојницима, уведено је певање „*серенаде*“).

У неким случајевима, стари обрасци извођења песама су се рачвали на више различитих елемената, различитог порекла и карактера. То се може констатовати за низ песама у оквиру божићних празника и у оквиру посмртних обичаја.

Релативно нове категорије српског фолклора чине иселјеничке, затвореничке и солдачке песме.

Страним утицајем се може објаснити присуство песама за време *привећа* и вокално-инструментално извођење *посмртног марша*, а у свакодневним и празничним приликама – певање *серенада*.

* * *

Функција песама је великим делом била одређена измењеним контекстом: друштвени обрасци „старе“, односно „суштаствене“ (*substantive*, према: Shils 1981: 21) традиције почели су да уступају место „новијим“ традицијама, било да оне потичу из других средина или да су „измишљене“ (*invented*) управо за ту сврху (пракса „измишљања“ традиција била је карактеристична за културне средине западне и средње Европе и Америке на прелазу из XIX у XX век; в. Hobsbawm 1983b: 263). То се може констатовати за начин на који су у граду одржаване колективне светковине, а ти обичаји су у значајној мери утицали на прилике у селима. Значајно је да су на селу као повод за празновање за-

држани празници годишњег циклуса. Новину у њиховом светковању представља обавезно учешће певачких и позоришних друштава и измештање светковине са отвореног простора у салу дома културе. То је утицало на битну промену односа посматрача и учесника према самој светковини и учврстило дуализам између једних и других, а посебно подвојеност извођача као припадника својеврсног певачког, свирачког или глумачког „еснафа“ (*Gesellschaft*).

Као последица тога, код становника српских села у румунском Банату у односу према певању и свирању се на више нивоа запажа утицај „еснафског“ приступа и пут ка професионализму (према: Merriam 1964: 125; Ранковић 1996: 50). Певачи и певачице који су били чланови певачких друштава приликом нашег теренског испитивања показали су се такође и као главни носиоци певачког репертоара у безмало свим јавним приликама окупљања: од дружења на сокаку, преко певања у друштву о домаћој и црквеној слави, на свадби и сахрани, па до јавних наступа на различитим сеоским светковинама.

Приметан је, отуда, сукоб два различита мерила лепог: оног које произлази из сеоског, и оног које произлази из градског културног миљеа. Он се одражава у избору прилике за певање, функције песме, и (у апстрактном, а не практичном смислу) врсте једногласног, односно вишегласног става при групном певању.

* * *

Поред акултурационих процеса на релацији град-село, услед дуготрајног живота у непосредном контакту са другим народима, у првом реду са Немцима, Срби у Горњем Банату су били изложени процесу акултурације, односно, примању утицаја споља. Ови утицаји се јасно могу видети у домену певачког наслеђа: разнородни елементи западноевропске и аутохтоне музичке културе у многим примерима се могу посматрати као сасвим одвојени.

Тако, у додолским, жетварским, разбрајалицама, свадбеним, *завкама*, *баладама*, *бећарцима* и песмама опште намене уочљиве су одлике српског и балканског певачког наслеђа (елементи српског „матерњег“ музичког језика): једно- и двостиховна основа, „рад“ са текстом, релативно уски дијатонски и хроматски тонски низови, тонална основа која се среће и код других словенских и балканских народа, облик заснован на једном мотивском језгру (својеврстан монотематизам), коришћење традиционалних напева, једногласно групно извођење.

С друге стране, у бројним песмама опште намене, али и *коринђама*, *серенадама*, родољубивим, дечијим и другим песмама јасно се очитују карактеристике западноевропске музичке традиције, и то елементи који су оформили стил који је у западној Европи преовладао у другој половини XVIII века и преживео до данас (List 1978: 49–50), а током тог времена се проширио и на друге области у Европи (па и на крајеве насељене Србима): строфичност, низање стихова без „рада“ са текстом, функционално условљена мелодика, широк амбитус веома различитих тонских састава, присуство тоналитета, периодичност и симетрија форме, изражени контрасти између делова облика, спајање песама у низове (потпурије), замена старих аутохтоних образаца западноевропским, вишегласан хорски став у групном извођењу.

У многим примерима се, међутим, наилази на спојене елементе ових двеју разнородних традиција. Такви спојеви представљају „образце који резултирају из синкретизма у периферијском друштву, настале мешавином његових сопствених традиција и оних примљених или тражених из метрополијског центра“ (Shils 1981: 251), што представља посебно занимљиво поље за будућа истраживања.

Посебно је значајна чињеница да се, на основу музичког материјала прикупљеног међу Србима у румунском Банату, највише паралела, осим са Војводином, може повући са источним и југоисточним крајевима данашње Србије (Црноречјем, Хомољем, Заплањем, пиротским крајем, околином Врања и Бујановца, Косовом). То се подудара са досадашњим сазнањима о миграцијама српског становништва у Банат. Овај проблем је достојан посебне пажње која тек треба да му буде посвећена.

ЛИТЕРАТУРА

- АЈДАЧИЋ Дејан (1998) „Жанрови свадбених песама“ у: *Кодови словенских култура 3, Свадба*, Београд: Клио, 218-238.
- АТАЛИ Жак (1983) *Бука, оглед о економији музике*, Београд: Зодијак.
- БАЈИЋ Исидор, [б. г.] *Албум песама Исидора Бајића. Песме у духу српских народних песама. За гласовир са потписаним текстом*. Архив Музиколошког института САНУ, МИ XXVI, An 1129.
- БАЈИЋ Исидор (1905) „Шта треба да су српске певачке дружине! II“, у: *Застава (Вечерњи лист), Лист народне радикалне странке*, четвртак, 14. април, XL/84: 2.
- BARTÓK Béla, LORD Albert B. (1951) *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York: Columbia University Press.
- ВАЏИЋ Ели (1990) „‘So-la-so-mi’ – glasanje djece – glasanje sportskih navijača“, *Rad XXXVII Kongresa SUFJ, Plitvička jezera*, 423-429.
- БИКИЦКИ Милана (1989) „Сава Текелија и музика“, *Свеске Матице српске, грађа и прилози за културну и друштвену историју* 14: 43-45.
- BLACKING John (1977) „L’homme producteur de musique“, première partie, у: *Musique en jeu, Ethnomusicologie*, Editions du seuil 28: 54-65.
- BLACKING John (1986) „Identifying Processes of Musical Change“, *The World of Music – Journal of the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation* 1: 3-15.
- BLEKING Džon (1992) *Pojam muzikalnosti*, Београд: Nolit.
- BODOR Anikó (1984) *Zajedničke melodije u srpskom i mađarskom muzičkom folkloru*, oslediplomski rad, Београд: Fakultet muzičke umetnosti, MR/1.
- BOSE, Fritz (1968) “Traditional Folksong and ‘Folklore’ Singers”, *Journal of the International Folk Music Council* XX: 17-21.
- БОСИЋ Мила (1985) „Обичаји и веровања Срба у Војводини са освртом на околину Сомбора“, *Зборник радова XXII Конгреса СУФЈ у Сомбору 1985. године*, Нови Сад, 19-27.
- БОСИЋ Мила (1991) „Женидбени обичаји Срба у Банату“, *Рад Војвођанских музеја* 33, Нови Сад. СТРАНЕ
- БОСИЋ Мила (1996) *Годишњи обичаји Срба у Војводини*, Нови Сад: Прометеј.
- БОСИЋ Мила (1997) „Основне одлике обичаја животног циклуса Срба у Војводини“, у: *Етнички и етнокултурни контакти у панонско-кар-*

- патском простору*, САНУ, , Посебна издања, књ. 42, Београд: Етнографски институт САНУ СТРАНЕ??.
- БУГАРСКИ Стеван (1982) *По Семартону кроз простор и време*, Букурешт: Критерион.
- БУГАРСКИ Стеван (1995) *Српско православље у Румунији: преглед Православне српске епархије темишварске*, Темишвар–Београд–Нови Сад.
- БУГАРСКИ Стеван (1998) „Уметност живљења уз ине – Искуства са територије данашње Румуније“, у: *Етнички односи Срба са другим народима и етничким заједницама*, Посебна издања, књ. 44, Београд: Етнографски институт САНУ: 157-173.
- БУГАРСКИ Стеван и МАРКОВ Светозар (1982) *Бећарац*, Букурешт: Критерион.
- БУГАРСКИ Стеван и МАРКОВ Светозар (1983) *Сватовац*, Букурешт: Критерион.
- БУГАРСКИ Стеван и СТЕПАНОВ Љубомир (1991) *Кад Мориси потече кроз перо*, Букурешт: Критерион.
- BUDDEN Lionel [s.a.] *Serbian Soldiers Songs*, заоставштина, Архив Музиколошког института САНУ.
- ВАСИЉЕВИЋ Миодраг А. [1950] (2003) *Југословенски музички фолклор I, Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета.
- ВАСИЉЕВИЋ Миодраг А. (1953) *Народне мелодије из Санџака*, Посебна издања, књ. ССV, књ. 5, Београд: Музиколошки институт САН.
- ВАСИЉЕВИЋ Миодраг А. (1960) *Народне мелодије лесковачког краја*, САН, Посебна издања, књ. СССXXX, књ. 11, Београд: Музиколошки институт.
- ВАСИЋ Оливера и ГОЛЕМОВИЋ Димитрије (1980) *Народне песме и игре у околини Бујановца*, Посебна издања, књ. 21, Београд: Етнографски институт САНУ.
- ВАСИЋ Оливера (1990) *Народне игре и забаве у титовоужичком крају*, Посебна издања, књ. 30, Св. 3, Београд: САНУ, Етнографски институт.
- VASIĆ Olivera (1992) *Igračka tradicija Podrinja*, Sarajevo: IZDAVAČ!!
- ВЕЛИКА СРПСКА НАРОДНА ЛИРА** (1900) Панчево. IZDAVAČ!!
- ВЕЛИКА СРПСКА НАРОДНА ЛИРА, највећа и напотпунија од свију досадашњих са 2000 песама*, б. г. [1903], Нови Сад: Српске књижаре и штампарије учитеља Д. Д. „Натошевић“-а.
- WIENMAYER Theodor (1927) *Musikalische Formenlehre in Analysen*, Magdeburg.
- VUJIČIĆ Tihomir (1978) *Muzičke tradicije Jućnih Slovena u Mađarskoj*, Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika.

- ВУЈЧИН Љубомир (1994) „Народне игре у Бачкој“, у: *Народне игре Србије, грађа*, свеска 6, *Народне игре у Бачкој*, Београд, 13-24.
- ВУКИЧЕВИЋ-ЗАКИЋ Мирјана (1997) „Оплакивање мртвих у Заплању“, *IV међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело*, Београд: Факултет музичке уметности, 152-184.
- ВУКИЧЕВИЋ-ЗАКИЋ Мирјана (2008) „Контекст – конситуација – текст“, Међународни научни скуп „Дани Владе С. Милошевића“, Бањалука (ур. Д. О. Големовић), Академија уметности и Музиколошко друштво Републике Српске.
- GIULVEZAN Ovidiu (1997) *Sava Ilin – Viața și scrierile muzicale*, Timișoara: Editura Brumar.
- ГЛИГОРИЈЕВИЋ [Јовановић] Јелена (1992) „Певање сентандрејских ноћних стражара“, *Српске народне новине* (Будимпешта), Нова серија, III/52-53: 11.
- ГЛИГОРИЈЕВИЋ [Јовановић] Јелена (1993), *Методолошки поступци Саве Л. Илића у његовој Рукописној збирци српских, шокачких и крашованских мелодија из Румуније*, I део магистарске тезе, Београд: Факултет музичке уметности.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1983) „Новије сеоско двогласно певање у Србији“, *Гласник Етнографског музеја* (Београд) 47: 117-156.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1984) *Народни музичар Крстивоје Суботић*, у: *Истраживања I - Ваљеуска Колубара*, Ваљево: Народни музеј.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. [б.г.] теренска грађа из села Рибашевина код Ужица, Београд: Фоноархив Факултета музичке уметности.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1985) „Сватовско певање у Бачком Моноштору“, *Рад XXXII Конгреса СУФЈ у Сомбору 1985*, Нови Сад, 47-59.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1986) (прир.) *Певачице из Рибашевине*, ПП ПТБ, НЛ-00046.
- GOLEMOVIĆ Dimitrije O. (1990) „Dvodelnost u srpskom narodnom pevanju zasnovana na doslovnom ponavljanju“, *Rad XXXVII Kongresa SUFJ, Plitvička jezera 1990*, Zagreb, 446-450.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1991) „Музичка традиција банатских Срба“, у: *Народне игре Србије – грађа, св. I, Народне игре у Банату*, Београд, 83-92.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1996) „Српско двогласно певање I – Облици – порекло – развој“, *Нови звук* 8: 11-22.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1997a) „Српско двогласно певање II – новије сеоско певање“, *Нови звук* 9: 21-37.
- GOLEMOVIĆ Dimitrije O. (1997b) „Srpsko narodno pevanje u razvojnom procesu: od obredne do ljubavne lirike“, у: *Etnomuzikološki ogledi*, Београд: XX век, 23-55.

- GOLEMOVIĆ Dimitrije O. (1997c) „Narodno pevanje između improvizacije i postojanosti“, у: Исти, „Народно певање између импровизације и постојаности“, у: *Etnomuzikološki ogledi*, Београд: XX век, 57-82.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1997d) „‘Рад’ са текстом у песми – развој или деградација народног певања?“, у: *Симпозијум „Мокрањчеви дани“ 1994-1996*, Неготин, 237-246.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (1999) „Улога музике у посмртним обичајима Србије и Црне Горе“, *Нови звук* 14: 43-50.
- ГОЛЕМОВИЋ Димитрије О. (2000) *Рефрен у народном певању, од обреда до забаве*, Бијељина–Бања Лука–Београд: Реноме, Академија уметности.
- ГРБИЋ Саватије М. (1909) *Српски народни обичаји из Среза Бољевачког, Српски етнографски зборник XIV, Обичаји народа српскога*, књ. II, Београд: СКА, 1-382.
- DOCUMENTA BARTOKIANA* Heft 4 (1970) Budapest: Akadémiai kiadó, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.
- DA SI OD SREBRA, DA SI OD ZLATA – izvorni glazbeni folklor Hrvatske* (ur. J. Bezić), Zagreb: Jugoton LPY-B-739, B/14.
- DAS REICH DEUTSCHER VOLKSDICHTUNG* (1935), Ausgevhalt und Engleitet von F von der Leuen, Berlin. IZDAVAČ?
- ДЕВИЋ Драгослав (1961) „Народне мелодије из периода ослободилачког рата“, *Рад VIII Конгреса СФЈ у Титовом Ужицу 1961*, Београд, 263-268.
- ДЕВИЋ Драгослав (1986) *Народна музика Драгачева – облици и развој*, Београд.
- ДЕВИЋ Драгослав (1990) *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса*, Бољевац–Београд: Културно-образовни центар Бољевац, Факултет музичке уметности.
- ДЕВИЋ Драгослав (1991) „Сватовска песма *Одби се грана од јоргована* и особеност њеног напева“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 8-9: 125-130.
- ДЕВИЋ Драгослав (1995) „Бела Барток и југословенска народна музика“, *Нови звук* 6: 17-36.
- ДЕВИЋ Драгослав (1997) „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама“, *Зборник радова са V међународног симпозијума Фолклор-Музика-Дело, Изузетност и сапостојање*, Београд: Факултет музичке уметности, 216-220.
- ДЕЈАНАЦ Душан (2011), *Обичаји Срба у северном Банату*, Кикинда: Историјско-завичајно друштво „Кинђа“.
- ДЕЈАНАЦ Душан (2008) *Лицем за сунцем*, Кикинда (самиздат).

- ДОПУЋА Јелена (1961) „Народне игре и њихова повезаност са мотивима и елементима рада у Босни и Херцеговини“, *Рад VIII Конгреса фолклориста Југославије у Титовом Ужицу 1961*, Београд, 373-389.
- ДУМНИЋ Марија (2008) „Музичка традиција Срба у Румунији“, *Наша реч* 964: 9.
- ДУМНИЋ Марија (2009) „Вокално-инструментална пракса Срба у Румунији на примеру три варошке песме из Кетфеља“, *Арад кроз време – Aradul de-a lungul timpului* 10: 179-188.
- ЂАКОВИЋ Богдан (1996) *Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата (1918-1941)*, магистарска теза, рукопис. Нови Сад: Академија уметности.
- ЂОРЂЕВИЋ Владимир Р. (1928) *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, Скопље: Скопско научно друштво.
- ЂОРЂЕВИЋ Владимир Р. (1931) *Српске народне мелодије (предратна Србија)*, Београд.
- ЂОРЂЕВИЋ Драгутин (1958) *Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави, Српски етнографски зборник LXX, Живот и обичаји народни*, књ. 31, Београд: САНУ.
- ЂОРЂЕВИЋ Тихомир (1984) „Неколики самртни обичаји у Јужних Словена“, *Наш народни живот*, том 4, Београд: Просвета, 124-272.
- ЂУРЂУЛОВ Јован (1951) *Иђошка хроника*, Кикинда: Библиотека Народног музеја у Кикинди.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН Стана (1986а) „Наша музика јуче и данас“, у: *Музички записи*, Београд; 7-18.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН Стана (1986б) „Српска хорска култура до I светског рата“, у: *Музички записи*, Београд; 188-192.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН Стана, (1986с) „Криза хорске музике“, у: *Музички записи*, Београд; 193-196.
- ЂУРИЋ Томислав (2006) *Српска песмарица*, Темишвар: Савез Срба у Румунији.
- ЕЛШЕК Оскар (1998) „Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана – западна и источна Европа“, *Музички талас* 2-4: 43-50.
- ERDELJANOVIĆ Jovan (1906), „Tragovi najstarijeg slovenskog sloja u Banatu“, *Niderluf sbornik* II (1) (сепарат)
- ЕРДЕЉАНОВИЋ Јован (1986) *Срби у Банату – етнолошка истраживања. Први део: Насеља и становништво*, Нови Сад: Матица српска.
- ŽGANEC Vinko (1962) *Muzički folklor I*, Zagreb.
- ЖУРЖОВАН Трандафир (1978) „Свадбене песме и игре војвођанских Румуна“, *Рад XX Конгреса СУФЈ у Новом Саду 1973*, Београд, 363-373.

- ZBORNİK PARTIZANSKIH NARODNIH NAPEVA (1962) N. Hercigonja i Đ. Karaklajić, Beograd: Nolit.
- ZEMTSOVSKY, Izalii (1990) „Music of Oral Tradition as a History Source“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 6-7: 205-211.
- ЗЕЧЕВИЋ Слободан (1982) *Култ мртвих код Срба*, Београд : Нолит.
- ИВИЋ Алекса (1929) *Историја Срба у Војводини*, Књиге Матице српске 50, Нови Сад: Матица српска.
- IVIĆ Danka (1988) „Pet starinski’ pesama po kazivanju bake Gine-Andelije Carević iz Novog Sada“, *Folklor u Vojvodini* 2: 72-78.
- ИВИЋ Павле, БОШЊАКОВИЋ Жарко, ДРАГИН Гордана (1994) *Банатски говори шумадијско-војвођанског дијалекта, Прва књига: Увод и фонетизам*, у: *Српски дијалектолошки зборник XL*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- ИВИЋ Павле, БОШЊАКОВИЋ Жарко, ДРАГИН Гордана (1997) *Банатски говори шумадијско-војвођанског дијалекта, Друга књига Морфологија, синтакса, закључци, текстови. Српски дијалектолошки зборник XLIII*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- „IZ JUŽNOSLOVENSКОG PEVAČKOG SAVEZA“, *Muzički glasnik* 3-4 (1931): 108-111.
- ИЛИЈИН Милица (1978) „Орска традиција народа и народности Војводине“, *Рад XX Конгреса СУФЈ у Новом Саду 1973*, Београд, 201-210.
- ИЛИЋ Сава Л. (1958) *Антологија српских народних песама*, Букурешт: Критерион.
- ИЛИЋ Сава Л. (1978) *Српски хорови у Банату*, Букурешт: Критерион.
- ИЛИЋ Сава Л. [б. г.], *Рукописна збирка српских, шокачких и крашованских народних мелодија из Румуније*, Архив Музиколошког института САНУ.
- ИЛИЋ Сава Л. (2006) *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији* (прир. Ј. Јовановић), Нови Сад–Београд: Матица српска–Музиколошки институт САНУ–Министарство за дијаспору РС.
- ИЛУСТРОВАНИ ЦЕНОВНИК ГРАМОФОНА (*говорећих машина*) и списак најновијих српских плоча Мите Ђ. Палића у Панчеву (1913), Панчево: Штампарија Гаврила Милошева.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица и Даница С. (1939) *Народне игре, III књига*, Београд.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица и Даница С. (1949) *Народне игре, V књига*, Београд: Просвета.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица и Даница С. (1951) *Народне игре, VI књига*, Београд: Просвета.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица и Даница С. (1952) *Народне игре, VII књига*, Београд: Просвета.

- ЈОВАНОВИЋ Јелена (1996а) „Песма посвећена краљу Александру сачувана у сећању Срба у Румунији“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 18-19: 221-224.
- ЈОВАНОВИЋ Јелена (1996б) „Тројица гуслара у Горњој Јасеници – корени и наслеђе“, *Сабор народног стваралаштва Србије* 1: 11-13.
- ЈОВАНОВИЋ Јелена (1997) „Жетеличко певање у Горњој Јасеници“, *Сабор народног стваралаштва Србије* 1: 27-29.
- ЈОВАНОВИЋ Јелена (2000) „Трагом жетелачке песме *Постој, Сунце, рано не за’оди* – прилог проучавању порекла српског становништва Горњег Баната у Румунији“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 26–27: 7-16.
- ЈОВАНОВИЋ Јелена (2003б) „Неколико до сада необјављених српских песама годишњег циклуса из Мохача“, у: *Друштвене науке о Србима у Мађарској*, ур. Н. Чобелић, М. Мацура, Г. Башић и П. Ластих, Научни скупови САНУ, књ. С1, Одељење друштвених наука, књ. 22, Будимпешта: Самоуправа Срба у Мађарској, 135-144.
- ЈОВАНОВИЋ Јелена (2003с) „Генеза напева српских свадбених песама у Горњем Банату у Румунији“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 28–29: 7-16.
- ЈОВАНОВИЋ Јелена (2004) „Токони промене традиције у песмама које прате божићне обичаје Срба у горњем Банату у Румунији“, *Музика*, VIII, 2 (24): 14-28.
- ЈОВАНОВИЋ Јелена (2005) „Нотни записи забележени у Банатској Црној Гори“, у: *Политика и идентитет српске мањине у југоисточној и централној Европи*, ур. Војислав Становчић, Научни скупови САНУ, књ. С1Х, Одељење друштвених наука, књ. 25, Београд: Међуодељењски одбор за проучавање националних мањина и људских права САНУ, 379-398.
- ЈОВАНОВИЋ Јелена (2011) „Песме са рефреном *Ноћ, тамна ноћ* у вокалној традицији Јасенице“, *Митолошки зборник* 25, Рача: Центар за митолошке студије Србије, 187-210.
- ЈОРГОВАН Јаворка (2010) *Време безазлености*, Темишвар: Савез Срба у Румунији.
- ЈОРГОВАН Јаворка (1993) „Народна књижевност и божићни обичаји (село Кетфел)“, *Бездински весник*, 2 [4]: 12-15.
- КАЛИК Спира (1903) *Споменица Београдског певачког друштва*, Београд.
- КІRÁLY Ernő (1978) „Zajedničke crte u narodnom melosu Vojvodine“, *Раd XX Конгреса фолклориста Југославије у Новом Саду 1973*, Београд, 37-60.
- КИШ Лајош (1961) „О запевкама, нарицању у околини Сомбора“, *Раd VIII Конгреса фолклориста Југославије у Титовом Ужциу 1961*, Београд, 439-444.

- КЛЕУТ Марија, СТЕФАНОВИЋ Мирјана (1984) „Допуна библиографији српских рукописних песмарица“, *Зборник Матице српске за славистику* 26: 139-164.
- КЛЕУТ Марија (1995) *Народне песме у српским рукописним песмарицама XVIII и XIX века*, Нови Сад–Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.
- КОВАЧЕК Божидар (1994) „Трагом српског позоришног живота у Темишвару“, *Темишварски зборник* 1: 173-178.
- KONJOVIĆ Petar (1920) „Muzika u Srba“, у: *Ličnosti*, Zagreb: Knjižara Čelap i Popovac, 119–150.
- КОСТИЋ Дајана (1997) „Народне игре у Срему“, у: *Народне игре Србије, грађа*, књ. 11, *Народне игре Срба и Словака у Срему и Мађара у Бачкој*, Београд: Центар за проучавање народних игара, Факултет музичке уметности, 45-103.
- КОСТИЋ Дајана (2009) *Мој Срем*, Стара Пазова: Савз аматера Општине Стара Пазова.
- КОСТИЋ К. Т. (1931) *Приказ књиге: Српска црква и школа у Румунији 1930. године од проте Слободана Т. Костића, у Темишвару 1930*, Сомбор: Штампарија Стевана Стојачића.
- КОСТИЋ Петар (1990) „Годишњи обичаји“, у: *Етнолошки мотиви из српских енклава у Мађарској и Румунији*, каталог изложбе, Београд: Етнографски музеј.
- КОСТИЋ Слободан (1940) *Срби у румунском Банату — историски, бројни, економско-привредни преглед 1940. године*, Темишвар: Штампарија „Дојна“.
- КРЕСТИЋ Василије (1985) „Историјски оквир времена Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић и његово доба, Зборник радова*, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Београд: Музиколошки институт САНУ, 9-14.
- КРЊЕВИЋ Хатица (1978) *Антологија народних балада*, Београд: Српска књижевна задруга.
- КРСТИЋ Борислав Ћ. (1987) *Код Белог Брешка и око њега*, Букурешт: Критерион.
- КУНАЌ Franjo Š. (1941) *Južno-slovenske narodne pripjevke*, V knjiga, Zagreb.
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ Данка (2014) *Српско традиционално певање уз гусле – Гусларска пракса као комуникациони процес*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- LIST George (1978) „The Distribution of a Melodic Formula: Diffusion or Polygenesis?“, *Yearbook of the International Folk Music Council* 10: 33-52.

- ЛИТВИНОВИЋ [Ракочевић] Селена (1992) „Серенаде на нашем простору“, *Расковник*, пролеће-лето: 157-164.
- ЛИТВИНОВИЋ [Ракочевић] Селена (1998) „Обредни напеви Доњег Баната између паганског и хришћанског“, *Етно-културолошка радионица IV*, Сврљиг: Етно-културолошка радионица, 205-211.
- ЛИТВИНОВИЋ [Ракочевић] Селена (1998) „Трансформација музичке традиције у јужном Банату под неминовним процесима урбанизације“, *Свеске* 41: 254-258.
- ЛИТВИНОВИЋ [Ракочевић] Селена (1999) „Компоноване песме у вокалној традицији Доњег Баната“, *Свеске* 45-46: 234-240.
- ЛИТВИНОВИЋ [Ракочевић] Селена (2000) „Баладе у Доњем Банату“, *Свеске* 51-52: 209-218.
- ЛИТВИНОВИЋ [Ракочевић] Селена и ПЕРКОВИЋ Ивана (1999) „Разнородни елементи у оплакивању мртвих код Срба у Доњем Банату“, *Свеске* 48-49: 259-262.
- ЛОНИЋ Милорад (1997) „Народне игре у Срему“, *Народне игре Србије, грађа*, св. 11, *Народне игре Срба и Словака у Срему и Мађара у Бачкој*, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 17-22.
- LOZICA Ivan (1979) „Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti“, *Narodna umjetnost* 16: 33-49.
- ЛУКИЋ Божидар Д. (1928) *Партитуре национално-патриотских и верских песама, мушки хорови*, I књига, Београд: Војни географски институт Министарства војске и морнарице.
- МАНОЈЛОВИЋ Коста П. (1953) *Народне мелодије источне Србије*, Посебна издања, књ. 212, књ. 6, Београд: Музиколошки институт САН.
- МАРЈАНОВИЋ-КРСТИЋ Злата (1998) *Вокална музичка традиција Боке Которске*, Подгорица: Удружење композитора Црне Горе.
- МАРКОВ ЈОРГОВАН Јаворка (2010) *Време безазлености (Дечије игре у Поморишју)*, Темишвар: Савез Срба у Румунији.
- МАРКОВ Светозар (1984) „Дињаш“, у: *Из села у село*, Критерион, Букурешт 1984, 193-362.
- MARKOVIĆ Mladen (1988) *Karakteristične obredne i običajne pesme i igre zimskog ciklusa kod Srba u Vojvodini*, magistarski rad, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (rukopis).
- MARKOVIĆ Tatjana (1994) *Srpska horska muzika do 1914. godine – istorijski pristup*, magistarski rad, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (rukopis)
- МАТИЈЕВИЋ Маријана (1999) *Свадбене песме Срба у Шајкашкој*, дипломски рад, Нови Сад: Академија уметности, рукопис.

- МАТОВИЋ Ана (1995), „Утицај српског позоришта на очување и преносење народних мелодија“, у: *Српска музичка сцена, Зборник радова*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 155-165.
- МАТОВИЋ Ана (1998) *Бећарац у Војводини*, Нови Сад: Матица српска.
- MERRIAM Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.
- МИЈАТОВИЋ Станоје М. (1907) *Обичаји српског народа из Левча и Темнића, Српски етнографски зборник*, књ. VII, *Обичаји народа српскога*, књ. 1, Београд: Српска краљевска академија, 1-169.
- МИЛАНОВИЋ Биљана (2011) „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији“, *Музикологија* 11: 219–234.
- МИЛИН Миодраг, СТЕПАНОВ Љубомир (1996) *Бараганска голгота Срба у Румунији 1951-1956*, Посебна издања, Монографије, књ. 8, Тимишвар: Демократски савез Срба и Карашевака у Румунији.
- МИЛИЋЕВИЋ Милан Ђ. (1894) *Живот Срба сељака*, Београд.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ Сава Мил. (1913) *Српски народни обичаји из среза омољског*, у: *Српски етнографски зборник, Живот и обичаји народни*, књ. 11, *Обичаји народа српскога*, књ. 3, Београд: СКА, 1-442.
- МИЛОШЕВИЋ Vlado (1956) *Bosanske narodne pjesme II*, Banja Luka: Narodni muzej, Odjeljenje za muzički folklor.
- МИЛОШЕВИЋ Vlado (1964) *Sevdalinka*, Banja Luka: Muzej Bosanske Krajine, Odsjek za narodne pjesme i igre.
- МИЛУТИНОВИЋ Вера (1978) „Сватовац у Војводини“, *Рад XX Конгреса фолклориста Југославије у Новом Саду 1973*, Београд, 63-76.
- МИЉКОВИЋ Љубинко (1978а) „Музичка традиција Фрушке Горе“, *Рад XX Конгреса фолклориста Југославије у Новом Саду 1973*, Београд, 77-88.
- МИЉКОВИЋ Љубинко (1978b) *Бања, Књажевац*: Нота.
- МИШКОВ Милован Р. (1998) *Културни и уметнички живот Срба у Банату до Првог светског рата (истраживање књижевних, сценских и музичких садржаја)*, докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет.
- НИКОЛИЋ Александар (1863), *100 српски песама, I. Свеска, садржи 10. песама*, Тамишград. Архив Музиколошког института САНУ, МИ XVI, Ан 764.
- НИКОЛИЋ Владимир М. (1900) „Нешто из народног празновања (у Округу Пиротском)“, *Караџић 5: СТРАНЕ!!*.
- НИКОЛИЋ Владимир М. (1910) *Из Лужнице и Нишаве*, у: *Српски етнографски зборник*, књ. 16, *Етнолошка и етнографска грађа, Живот и обичаји народни*, књ. 2, Београд: СКАм 1-436; 481-563.

- НИКОЛИЋ Десанка (1996) *Горње Драгачево – етнолошко проучавање културних промена*, Београд: Етнографски институт САНУ.
- НИКОЛИЋ др Добривој (1941) *Срби у Банату у прошлости и садашњости*, Нови Сад.
- НЈКОЊ Јулије (1970) *Slavonijo, zemljo plemenita*, Osijek: Matica hrvatska.
- ОСТОЈИЋ Тихомир (1900) „Обредне песме у Потисју“, *Караџић* 2: 113-118.
- ПАВЛОВИЋ Мирка (1990а) „Музика у српском позоришту: од првих покушаја опере до првих правих опера“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 6-7: 144-169.
- ПАВЛОВИЋ Мирка (1990b) „Стеријино позориште и музика“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 6-7: 283-305.
- ПАВЛОВИЋ Мирјана (2012) *Срби у Темишвару*, Посебна издања, књ. 78, Београд: Етнографски институт САНУ.
- ПАНТЕЛИЋ, Никола (1997) „Етнички и етнокултурни контакти у панонско-карпатском простору“, *Етнички и етнокултурни контакти у панонско-карпатском простору, зборник радова*, Посебна издања, књ. 42, Београд: САНУ, Етнографски институт.
- ПАРОХИЈСКИ летопис за парохиско звање у Великом Чанаду (1908) С[рпски] Ч[анад] ii38/804.
- РЕЈН Аtila (1969-1970) „Јеврејско женско удружење у Сенти“, *Рад Војвођанских музеја* 33: 115-120.
- ПЕЈОВИЋ Роксанда (1986) „Певачка друштва (1)“, *Pro musica*, посебно издање, Београд.
- ПЕЈОВИЋ Роксанда (1991а) *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд: Универзитет уметности.
- ПЕЈОВИЋ Роксанда (1991b) „Српска музика и српска публика на простору Хабсбурговаца“, *Развитак*, XXXI, јул-октобар, 4-5: 84-88.
- ПЕСМАРИЦА, *принадлежи Александру Ракић, ученик IV-тог разреда у Темишвару 1862*, Нови Сад: Библиотека Рукописног одељења Матице српске, сигнатура: М 10.997.
- ПЕРИНАЦ Јагода, ПЕРИНАЦ Стева (1984) „Банатска Црна Гора“, у: *Из села у село*, Букурешт: Критерион, 365-506.
- ПЕРИЋ Ђорђе, [б. г.] „Позоришне песме у драмским представама Српског народног позоришта (1861-1914)“, рад у рукопису.
- ПЕРИЋ Ђорђе (1995) „Позоришне песме у записима српских мелографа XIX века“, *Српска музичка сцена, зборник радова*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 142-154.
- PERIĆIĆ Vlastimir (1968) *Razvoj tonalnog sistema*, Београд: Уметничка академија.

- ПЕРКОВИЋ Ивана (1998) „О српској црквеној музици романтичарског доба на раскршћу путева идеологије и културе“, *Нови звук, Постструктуралистичка наука о музици*, специјално издање: 69-78.
- ПЕТРОВИЋ Даница (1985) „Карловачко појање и дело Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић и његово доба, зборник радова*, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Београд: Музиколошки институт САНУ, 137-145.
- ПЕТРОВИЋ М. (1998) „Маратон српске народне песме и игре“, *Политика* ХСV, 30375, понедељак, 18. мај, 21.
- ПЕТРОВИЋ Радмила (1971) „Морфолошке структуре српских народних песама“, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, 205-220.
- ПЕТРОВИЋ Радмила (1978) „Народна музика Срба у јужном Банату“, *Зборник радова XX конгреса СУФЈ у Новом Саду 1973*, Београд, 29-35.
- PEŠIĆ Radmila, MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ Nada (1984) *Narodna književnost*, Beograd: Vuk Karadžić.
- ПОЗОРИШНА лира – *Лира са 800 позоришних песама* (1884), Београд.
- ПОПОВИЋ Душан Ј. (1955) *Срби у Банату до краја осамнаестог века – историја насеља и становништва*, Посебна издања, књ. ССХХХII, књ. 6, Београд: Етнографски институт САН 1955.
- ПОПОВИЋ Небојша С. (1994) „Материнско удружење у Сараволи“, *Темпшварски зборник* 1: 227-228.
- ПРВИ ИЗВЕШТАЈ *Српске православне просветне женске задруге Св. мајке Ангелине о Српском православном девојачком васпиталишту у Будимпешти за школску годину 1904-1905* (1905), Будимпешта: Управни одбор Српске православне просветне женске задруге Св. мајке Ангелине.
- PUTINJA Filip, STREF-FENAR Žoslin (1997) *Teorije o etnicitetu*, Beograd: XX vek.
- ПУТНИК Добривоје-Добра, „Српске игре у Банату“, у: *Народне игре Србије – грађа, св. 1, Народне игре у Банату*, Београд 1991, 19-34.
- РАДИНОВИЋ Сања (2007) „Српске народне баладе и етномузикологија – немогућа мисија“, *Нови звук* 30: 34-51.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2002а) *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2003) “Multi-part singing in Lower Banat. Aspects of the development of the sense of harmony in traditional vocal practice”, у: *Човек и музика, Зборник радова са интернационалног симпозијума посвећеног 75-годишњици живота проф. др Драгослава Девића* (ур. Д. Големовић), Београд: Vedes, 37-44.

- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2002b) „*Oj, Lazare, dobar dane*. Култ Лазарове суботе у Доњем Банату“. *Етно-културолошки зборник VII* (ур. С. Петровић), Сврљиг: Етно-културолошка радионица, 95-101.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2002c) „*Između sela i grada*. Lestvične i tonalne osobnosti varoških pesama u Donjem Banatu“, у: *Josif Marinković (1851-1931). Muzika na raskršću dva veka*, ур. Tatjana Marković, Obzorja na Tisi, Novi Bečej, 110-121.
- РАКОЧЕВИЋ Селена (2004/2005) '*Aj' na rogaљ, momče, Традиционалне песме Срба у Доњем Банату*, ЦД. Панчево: РТВ.
- РАКОЋЕВИЋ, Selena (2008) "From Text to Field: the Mystery of the *veliko kolo*." Conference collection *Musical Culture & Memory*. No 2. (ed. T. Marković, V. Mikić), Belgrade: Department of Musicology. Faculty of Music, 309-317
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2010) „Матрице успостављања друштвених идентитета у традиционалној плесној пракси Срба у Банату током XX века“, *Банат кроз векове. Слојеви култура Баната* (ур. М. Матицки, В. Јовић), Београд: Вукова задужбина, 595-509.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2011) „Фолклорна плесна пракса у Срба у Банату: процеси испољавања родног идентитета кроз плес“ у: *Србија. Музички и играчки дијалекти*. (ур. Д. Големовић), Београд: Факултет музичке уметности, 179-218.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2012a) *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu (Traditional dances of the Banat Serbs)*. Pančevo: Kulturni centar Pančeva i Gradska biblioteka.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2012b) „Плесање у традиционалној свадби Срба у Банату: етнокоролошки наратив“, у: *Традиција као инспирација. Зборник радова са научног скупа „Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог“*. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 521-531.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2012c) „Истраживања музичке и плесне праксе Срба у Дунавској Клисурси: Свиница и Љупкова“, у: *Играчка и музичка традиција Срба у северном Банату. Гудало 13* (ур. С. Ракочевић), Кикинда: Академско друштво за неговање музике „Гусле“, 98-108.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена (2012d) „Време је за рекапитулацију! Десет година ‘Етнокампа’, десет година интензивних етнокоролошких и етномузиколошких теренских истраживања“, у: *Играчка и музичка традиција Срба у северном Банату. Гудало 13*. (ур. С. Ракочевић). Кикинда: Академско друштво за неговање музике „Гусле“, 12-21.
- РАНКОВИЋ Маја (1996), *Музички живот у Великом Бечкереку до пропасти Аустроугарске Монархије*, дипломски рад, Београд: ФМУ 1996.

- RIHTMAN Cvjetko (1979 /1980/) „Katarina Lukić, narodni pjevač iz Bešenova“, *Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu*, Nova serija 34: STRANE!!
- РОСИЋ Арон (1985) „Варјаш“, у: *Из села у село*, Букурешт: Критерион, 7-78.
- СЕДМАКОВ Biljana (1990) *Miodrag-Mile Bogdanović – monografija jednog pevača*, diplomski rad, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju.
- SIMONOVSKI Metodi (1959) „Orijentalizmi u tonalnoj građi naših narodnih melodija“, *Zvuk* 26-27: 217-228.
- СПОМЕНИЦА 1876-1976. Друштва за неговање музике у Кикинди „Гусле“, Кикинда.
- СТАНКОВИЋ Живојин (1951) *Народне песме у Крајини*, Посебна издања, књ. CLXXXV, књ. 2, Београд: Музиколошки институт САН.
- СТЕПАНОВ Љубомир (1984) „Кетфел“, у: *Из села у село*, Букурешт: Критерион, 19-190.
- СТЕПАНОВ Љубомир (1985) „Велики Семпетар“, у: *Из села у село*, Букурешт: Критерион, 157-251.
- СТЕПАНОВ Љубомир (1991) *Младост жубори, срцу говори*, Букурешт: Критерион.
- СТЕПАНОВ Љубомир (1994) *Из повести Кетфела*, Темишвар: Демократски савез Срба и Карашевака у Румунији.
- СТЕПАНОВ Љубомир и БУГАРСКИ Стеван (2005), *Српски ансамбл у Темишвару*, Темишвар: Савез Срба у Румунији.
- СТЕФАНОВИЋ Мирјана Д. (1988) „Ка римованој строфи у српској грађанској поезији“, *Српско грађанско песништво*, огледи и студије, Нови Сад: Матица српска.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ Вук (1964/5), *Народна србска пјеснарица, част втора, у Виенни 1815*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, Књига Прва, Београд: Просвета.
- СТОВАЧН Hermann (1981) „Direkte mündliche Kommunikation als Kriterium für das Wesen der Folklore? – Zur historischen Fundierung des Problems“, *Narodna umjetnost, Izvanredni svezak, Folklore and Oral Communication*: Zagreb: Zavod za istraživanje folklora Instituta za filologiju i folkloristiku.
- SHILS Edward (1981) *Tradition*, London-Boston: Faber and Faber.
- ТЕКЕЛИЈА Сава (1876) „Грађа или материјал за описаније живота мога“, *Летопис Матице српске* 119.
- ТОМАНДЉ Миховил, *Споменица Панчевачког српског певачког друштва 1838-1938*. (1938) Панчево: Књижевно-издавачки завод „Напредак“.

- ТОМАШЕВИЋ Katarina (1990) *Muzika i pozorišni život Srba u XVIII veku*, magistarski rad, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za muzikologiju (rukopis).
- ТОМИЋ Миле (1986) „Топоними српских и хрватских насеља у Румунији“, у: *Ономатолошки прилози VII*, Београд: Одељење језика и књижевности, Одбор за ономастику САНУ.
- ТОХОЉ Сава (1961) „Улога фолклора у изградњи социјалистичке културе“, *Раd VIII Конгреса СФЈ у Титовом Ужичу 1961*, Београд, 331-334.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS* (1980) Stanley Sadie (ed.), Vol. 4, Chorus (i): „From the mid-18th century“, London, Washington, Hong Kong. STRANE??
- ЋЕТКОВИЋ Gordana (1998) *Gradske pjesme iz stare Podgorice*, diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju.
- FALLER Nikola pl. (1894) *Kolo, sbirka hrvatsko-slovenskih muških sborova*, Zagreb: Hrvatsko pjevačko društvo „Kolo“.
- ФИЛИПОВИЋ, Миленко (1939) *Обичаји и веровања у скопској котлини*, у: *Српски етнографски зборник, Грађа*, књ. LIV, *Живот и обичаји народни*, књ. 24, Београд: СКА, 276-566.
- ФИЛИПОВИЋ, Миленко (1952a) „Празник ’Оцило и кремен’“, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 3, Нови Сад, 145-151.
- ФИЛИПОВИЋ, Миленко (1952b) „Белешке о ћилимарству у Војводини“, *Зборник Матице српске за друштвене науке* 4, Нови Сад, 137-152.
- ФОРИШКОВИЋ Александар (1986) *Политички, правни и друштвени односи код Срба у Хабсбуршкој монархији, Историја српског народа, Четврта књига, Први том, Срби у XVIII веку*, Београд: Српска књижевна задруга, 233-305.
- FORRY Mark E. (1991) „‘To the café every night’: tamburica music and cafe life in Vojvodina“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 8-9: 143-151.
- FRACILE Nice (1987) *Muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini*, Novi Sad: Matica srpska.
- ФРАЦИЛЕ Нице (1994) „Прва збирка српских народних песама у Румунији“, *Темнишварски зборник* 1: 289-293.
- ФРАЦИЛЕ Нице (1995) „Трагом Беле Бартока III – Записи Беле Бартока са банатских простора“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 16-17: 53-76.
- ФРАЦИЛЕ Нице (1997) „Мултитрадиционална мелодија и њен европски итинерер“, *V Међународни симпозијум Фолклор-музика-дело, Уметност и сапостојање*, Београд: Факултет музичке уметности, 287-295.

- HAMMARLUND Anders (1998) „Traditional Music between Gemeinschaft and Gesellschaft“, у: *East European Meetings in Ethnomusicology*, 5th Volume, Bucharest: Romanian Society for Ethnomusicology, 27-34.
- HAUZER Arnold (1977) *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- HAUZER Arnold (1986) *Sociologija umjetnosti, Социологија умјетности*, Zagreb: Školska knjiga.
- HOBSBAWM Eric (1983a) “Introduction: Inventing Traditions”, у: *Inventing of Tradition*, ed. E. Hobsbawm and T. Ranger. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- HOBSBAWM Eric (1983b) “Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914”, у: *Inventing of Tradition*, ed. E. Hobsbawm and T. Ranger. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- ЦВЕТКО Драготин (1952) *Даворин Јенко и његово доба*, Посебна издања, књ. СС1, књ. 4, Београд: Музиколошки институт САН.
- ЦЕРОВИЋ Љубивоје (1994) „Срби на тлу данашње Румуније од раног средњег века до париске мировне конференције“, *Темшварски зборник* 1: 39-48.
- ЦЕРОВИЋ Љубивоје (1997) *Срби у Румунији од раног средњег века до данашњег времена*, Нови Сад: Матица српска.
- SOMIŞEL Emilia (1982) *Folclorul copiilor*, Bucuresti: Editura musicala.
- ЧИЗМАШ Божидар, ЋИРИЋ Вишеслава (1985) „Фењ“, у: *Из села у село*, Букурешт: Критерион, 81-121.
- ШКАРИЋ Милош Ђ. (1939) *Живот и обичаји „планинаца“ под Фрушком Гором*, у: Српски етнографски зборник, *Живот и обичаји народни*, књ. 24, Београд: СКА, 1-275.

ИМЕНА МЕСТА, ПЕВАЧА И КАЗИВАЧА

ВАРЈАШ

- Јован-Јоца Лукин, р. 1913. у Варјашу – примери 21, 44, 76 и казивања
- Лазар-Бага Марин, р. 1915. у Варјашу – примери 45, 71
- Милица Марин, р. Адамов у Варјашу, 1919-1996. – пример 70 и казивања
- Милош Параон, р. 1917. у Варјашу – примери 10, 26, 52-54, 61
- Миливој Цоцин, р. 1930. у Нађлаку – пример 5
- Живко Шољмошан, р. 1926. у Варјашу – казивања
- Сосана-Соса Шољмошан, р. 1929. Келер у Семлаку – казивања

ВЕЛИКИ СЕМИКЛУШ

- Радивој-Рада Добрић, р. 1920. у В. Семиклушу – пример 15
- Живко Добрић, р. 1930. у В. Семиклушу – пример 15
- Миланка Добрић, р. 1930. Ђурђев у Сараволи – примери 15, 29 и казивања
- Јован-Јоца Стојић – казивања

ВЕЛИКИ (СРПСКИ) СЕМПЕТАР

- Зака Аднај, р. 1951. у В. Семпетру – пример 28 и казивања
- Олга Аднај, р. 1931. у В. Семпетру – пример 31 и казивања
- о. Станимир Мирковић, р. у Великом Семиклушу – примери 11, 36 и казивања
- Маринко Радић, р. 1918. у В. Семпетру – примери 43, 56 и казивања
- Милица Радић, р. 1924. Саблић у В. Семпетру – примери 4, 7, 8, 19, 30, 32, 38, 49, 56, 64, 84, 85 и казивања

ДИЊАШ

- Марина Петров, р. Путић у Пустињишу, 1914-1996. – пример 9

КЕТФЕЉ

- Милош Жикић, р. 1913. у Кетфељу – пример 88
- Светислав Жикић, р. у Кетфељу – песме и казивања
- Смиљанка Жикић – песме и казивања
- Рада Недин, р. 1941. у Кетфељу – примери 22, 41, 46, 60, 69, 78
- Певачко друштво „Јединство“ у саставу: Мита Јовичин, Живко Ненадов, Душан Марић, Младен-Мања Шепецан, Србислав Марков, Иван Михалинец, Светозар Жикић – примери 47, 67, 68, 73, 75
- Зорка Поповић, р. 1938. у Кетфељу – пример 2 и казивања

- Велинка (алиас Добринка) Савић, р. 1912. Петровић у Кетфељу – примери 40, 42, 91, 92 и казивања
- Милева Страинов, р. у Кетфељу – казивања
- Анђелка Чоботин, р. Петров у Кетфељу, 1920-1998. – примери 6, 28, 35 и казивања
- о. Благоје Чоботин, р. 1963. у Великом Семиклушу – примери 18, 60, 78, 89, 90
- Милета Чоботин, р. у Кетфељу – казивања

МОНОШТОР

- Цветко Чоботин, р. 1923. у Моноштору – пример 83 и казивања

НАЋФАЛА

- Драгутин-Гута Аничин, р. око 1920. у Нађфали – пример 37 и казивања
- Гина Аничин, р. 1923. у Нађфали – казивања
- Божица Мунтјан, р. 1933. Мутавски у В. Семпетру – пример 1 и казивања
- Душан Попов, р. 1934. у Нађфали – примери 13, 16, 23-25, 48, 58, 59, 62, 72 и казивања
- Милован Иванов, р. 1939. у Нађфали – примери 24, 62, 72

САРАВОЛА

- Ђура Драгић, р. 1914. у Сараволи – казивања
- Даница Драгић, р. 1921. у В. Семпетру – казивања
- Пера Ђурђевић, р. 1922. у Сараволи – пример 57 и казивања
- Радован Мијатов, р. 1924. у Сараволи – примери 51, 63
- Милорад Ђирилов, р. 1908. у Кикинди, у Сараволи живи од 1923. – примери 14, 86, 87

ТЕМИШВАР

- Јасмина Рајин, р. 1985. у Темишвару – казивања и румунске разбрајалице

ФЕНЛАК

- Ђуро Миклош, р. 1930. у Фенлаку – казивања
- Сидо Одошан, р. 1926. Станиш у Фенлаку – примери 12, 17, 27 и казивања

(ВЕЛИКИ/СРПСКИ) ЧАНАД

- Томислав Ђурић, тамбураш (примаш), р. око 1930. – примери 80, 81
- Бошко Мендебаба, р. 1914. у Чанаду – пример 51 и казивања
- Даница Сапунџин, р. 1914. Унчанска у Чанаду – пример 54 и казивања

П Р И Л О Ж И

НОТНИ ПРИМЕРИ (1 – 92)

Пример 1

Коринђе, ронђе

Нађфала, 1997.

♩ = cca 80 *Parlando rubato*

Ко - рин - ње, рон - ње, спа - ла ба - би кон - ња, на - ш'о де - да па не да,
у - ш'о ња - воу ње - га.

Коринђе, ронђе,
спала баби понђа,
наш'о деда па не да,
уш'о ђаво у њега.

Објављено у: Јовановић 2004: 22 (пример 1).

Пример 2

Ја сам мала Зоркица

Кетфељ, 1996.

♩ = cca 120

Ја сам ма - ла Зор - ки - ца, ле - тим ка - о мор - ки - ца,
ле - тим чак до стре - је, дај ми га - зда, ле - је!

Ја сам мала Зоркица,
летим као моркица,
летим чак до стреје,
дај ми, газда, леје!

Варијанта текста:

Ја сам мали бата,
отвор'те ми врата,
дајте ми столицу
да домашим кобасицу!
Кобасица смрди,
газдарица прди!

Објављено у: Јовановић 2004: 22 (пример 2).

Пример бр. 3

Где си била, бела було

Кетфељ

(Мелодија песме није позната).

Где си била, бела було,
бела було дилиндуро?

„Где си била, бела було?“
„Ја сам била у Турака,
чувала сам турске гуске.“
„Шта су теби Турци дали?“
„Дали су ми једно гушче:
нога му је сломивена,
глава му је пробивена.“

Преузето из: Јоргован 1993: 14-15.

Пример 4

Рождество Твоје

Велики Семпетар, 1997.

$\text{♩} = 120$



Ро - жде - ство Тво - је, Хри - сте Бо - же наш,
 воз - си - ја ми - ро - ви свјет ра - зу - ма,
 в не - бо звје - зда слу - жа - шчи звје - здо - ју у - ча - ху сја
 Те - бје кла - ња - ти сја солн - цу прав - ди
 и Те - бје ве - дје - ти ви - со - ти Вос - то - ка,
 Го - спо - - ди, сла - ва Те - бје.
 $\text{♩} = 100$ о.ф.
 Жи - ве - о га - зда и га - зда - ри - ца!

Рождество Твоје, Христе Боже наш, возсија мирови свјет разума,
 в небо звјездам служашчи звјездоју учаху сја Тебје клањати сја,
 солнцу, правди и Тебје ведјети с висоти Востока, Господи, слава Тебје!

Објављено у: Јовановић 2004: 22 (пример 4).

Пример бр. 5

Бећарци уз праћење божића

Варјаш, 1993.

(Мелодије ових бећараца нису забележене).

Цуро моја, отвори капију,
да ти љубим ружу и капију.
Цуро моја, гледај ме на теме,
ја ћу тебе долазити чешће.

У мог дику златан сат и ланац,
љубићу га, 'ман да је пијанац.

Љубићу га још годину дана,
'ман да му се обесила нана.

Бећарино, ко ти кућу чува?
Ветар дува, па ми стадо чува.

Бећарино, која кућа твоја?
Друга, трећа, бекрија највећа.

Пример 6

Сија, сија сунце

(игра са провлачењем)

Кетфел, 1996.

♩ = 96

Си - ја, си - ја сун - це у Ђо - ки - на вра - та. "А шта ра - диш, Ђо - ко?"

Последњи стих: o.f.

Скр - ји - о Ђо - ка ле - ву но - гу! #♯

Сија, сија сунце
 у Ђокина врата.
 „А шта радиш, Ђоко?“
 „Ево, тучем жену.“
 „А шта тучеш жену?“
 „Појела ми крушке.“
 „А шта ће ти крушке?“
 „Да на’раним свиње.“
 „А шта ће ти свиње?“
 „Да извучем сало.“
 „А шта ће ти сало?“
 „Да намажем кола.“
 „А шта ће ти кола?“
 „Да довучем цигле.“
 „А шта ће ти цигле?“
 „Да сазидам цркву.“
 „А шта ће ти црква?“
 „Да се молим Богу.“
 Скр’јио Ђока леву ногу!

Пример 7

Шапце-лапце

(фрагмент)

(уз дечију игру)

Велики Семпетар, 1997.

♩ = 150

Шап - це лап - це, три ме - се - це...

Шапце-лапце,
три месеце...

Пример 8

Толика кудеља колик' ја

Велики Семпетар, 1997.

♩ = cca 160

То - ли - ка ку - де - ља ко - лик' ја, жи - ви - о ко ме љу - ља!

Толика кудеља колик' ја,
живио ко ме љуља!

Пример 9

Родо, родо

Дињаш, 1993.

♩ = 150

Ро - до, ро - до, те - бе бо - ли гла - ва, ме - не не!

Родо, родо,
тебе боли глава,
мене не!

Родо, родо,
тебе боле крило,
мене не!

Родо, родо,
тебе боле нога,
мене не!

Пример 10

Вознесалсја јеси

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = \text{сса } 120$

Во - зне - сал - сја је - си во - сла - вје, Хри - сте Бо -

-же наш, ра - дост со - тво - ри - ви у - че - ни - ком,

$\text{♩} = \text{сса } 160$

о - бје - то - ва - ни - је Свја - та - го Ду - ха

из - вје - шче - ним им бив - шим бла - го - сло - ве - ни - јем,

ја - ко Ти је - си Син Бо - жиј, из -

о. f.

- ба - ви - тељ ми - ра.

Вознесалсја јеси во славје, Христе Боже наш, радост сотвориви учеником, објетованије Свјатаго Духа извјешченим им бившим благословенијем, јако Ти јеси Син Божиј, Избавитељ мира.

Пример 11

Ми идемо преко села

Велики Семиклуш, 1996.

$\text{♩} = \text{сса } 120$

о. f.

Ми и - де - мо пре - ко се - ла, ој, до - до, до - до - ле...

Ми идемо преко села,
ој, додо, додоле.

Ми идемо преко села,
а облаци преко неба.

Пример 12

Dodolaie, laie

Фенлак, 1997.

$\text{♩} = 160$

Do - do - la - ie, la - ie, dă Dom - ne să ploa - ie,
o.f.
să ploa ie cu - ra - tă, fă - ră nici o piat - ră.

Dodolaie, laie,
dă Doamne să ploaie,
să ploaie curată,
fără nici o piatră.

Пример 13

Многаја љета

Нађфала, 1997.

$\text{♩} = \text{cca } 80$ $\text{♩} = 67$

Мно - га - ја ље - та, мно - га - ја ље - та, жи - ве - ли!
 $\text{♩} = 84$
И о - пет, и о - пет: на мно - га ље - та, жи - ве - ли!
o.f.
Ко да жи - ви? Ду - шан, Ва - са, Ми - ло - ван..

Многаја љета, многаја љета живели!
 И опет, и опет: многаја љета живели!
 Ко да живи? Душан, Васа, Милован...

Пример 14

Многаја љета

Саравола, 1997.

♩ = 88 *accel.*
 Мно - га - ја, мно - га - ја, мно - га - ја ље - та!

♩ = 105
 И сви на - ча - ша гла - го - ла - ти: На

accel. ♩ = 120 *accel.*
 мно - га - ја ље - та!

Хри - сте, спа - си нас на мно - га - ја ље - та!

♩ = 100 *o.f.*
 Жи - ве - ли, сре -ћни би - ли, жи - ве - ли на мно - га - ја ље - та!

Многаја, многаја, многаја љета!
 И сви начаша глаголати:
 На многаја љета!
 Христe, спаси нас!
 На многаја љета!
 Живели, срећни били, живели!
 На многаја љета!

Пример 15

Многаја љета

Велики Семиклуш, 1997.

Мно - га - ја, мно - га - ја, мно - га - ја ље - та, мно - га - ја
 ље - та! Мно - га - ја, мно - га - ја,
 мно - га - ја ље - та, мно - га - ја ље - та!
 мно - га - ја ље - та, мно - га - ја ље - та!
 И о - пет, и о - пет: мно - га ље - та жи - ве - ли!

Многаја, многаја, многаја љета,
 многаја љета!
 Многаја, многаја, многаја љета,
 многаја љета!
 И опет, и опет:
 многа љета живели!

Пример 16

Добро вече, драги пријатељу

Нађфала, 1997.

$\text{♩} = \text{cca } 85$

"До-бро ве-че, дра-ги при-ја-те-љу!" "До-бро ве-че, сре-тно и ве-се-ло!"

"Ми смо до-шли да про-си-мо сна-ју, дал' и-ма-те кћер-ку за у-

ла-ју?"

o.f.

Detailed description: The musical score is written in a single system with three staves. The first staff is in 2/4 time, the second in 3/4, and the third in 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as cca 85. The lyrics are in Serbian. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'o.f.' (o fortissimo).

„Добро вече, драги пријатељу!“
 „Добро вече, сретно и весело!“
 „Ми смо дошли да просимо снају,
 да л’ имате кћерку за удају?“

Пример 17

Perinița

Фенлак, 1997.

$\text{♩} = 145$

La, la, la, la, la, la, la... simile

o.f.

Detailed description: The musical score is written in a single system with two staves. The first staff is in 2/4 time and the second in 3/4. The key signature has one sharp (F-sharp). The tempo is marked as 145. The lyrics are 'La, la, la, la, la, la, la... simile'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'o.f.' (o fortissimo). The piece ends with a double bar line and a bass clef.

Пример 18

Свадбен венац капију ми краси

Велики Семпетар, 1996.

$\text{♩} = 120$

Свад-бен ве-нац ка-пи-ју ми кра-си, мо-је да - не де-во-ја-чке га-си,
 ми-ла мај-ко ве-се-ли се и ти, од сад ви-ше ја не мо-рам кри-ти:
 ко - га сам во - ле-ла, са - да сам ње - го-ва, са њим ћу би - ти
 пре - срећ - на.

Свадбен венац капију ми краси,
 моје дане девојачке гаси,
 мила мајко, весели се и ти,
 од сад више ја не морам крити:

Кога сам волела, сада сам његова,
 са њим ћу бити пресрећна.

Пример 19

Долети бео венац из равног поља

Велики Семпетар, 1997.

♩ = 80

До-ле - ти бе - о ве - нац
из рав - ног по - ља.

♩ = 87 *Poco rubato*

Пла - чи, Је - ло, пла - чи здра - во, зар те мај - ке ни - је жа - о?
Пла - чи, Је - ло, пла - чи здра - во, зар те мај - ке ни - је жа - о?
Су - тра ће ти већ - ма би - ти кад код мај - ке не - ћеш би - ти,
су - тра ће ти већ - ма би - ти кад код мај - ке не - ћеш би - ти!

Долети бео венац из равног поља.

Долети бео венац из равног поља,
па паде лепој Јели на кос(у).

Она га смеће, он се намеће.

Не смет' га, Јело, сметнут' га нећеш.

Док га сметнеш, вече ће доћи,

а дан ће проћи.

Плачи, Јело, плачи здраво,
зар те мајке није жао?Плачи, Јело, плачи здраво,
зар те мајке није жао?Сутра ће ти већма бити
кад код мајке нећеш бити,
сутра ће ти већма бити
кад код мајке нећеш бити!

Пример 20

Откад сам се родио

Велики Семпетар, 1997.

♩ = 120 *Tempo rubato* ♩ = 100

От-кад сам се ро-ди-о, еј, бри-ге ни-сам

во - - - ди - о.

Detailed description: The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two staves. The first staff has a tempo marking of ♩ = 120 and 'Tempo rubato'. The second staff has a tempo marking of ♩ = 90. The lyrics are written below the notes. There are various musical ornaments like trills and grace notes.

Откад сам се родио/родила,
еј, бриге нисам водио/водила.

Откад сам се родио/родила,
бриге нисам водио/водила,
А сад водим по три ноћи
за кога ћу поћи.

Пример 21

Одби се бисер грана јоргована

Варјаш, 1993.

♩ = 96

I Од - би се би-сер гра - да, еј, би-сер гра - да

јор - го - ва - на.

II И ле-пу Се ку, еј, ле-вер из - ве - до - ше.

♩ = 60

Те - рај, ку - ме, ри - љу, да те не о - би - љу,

а кад те о - би - љу, а ти уд - ри ри - љу!

o.f.

Detailed description: The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats. It consists of four staves. The first staff has a tempo marking of ♩ = 96. The second staff has a tempo marking of ♩ = 60. The lyrics are written below the notes. There are various musical ornaments like trills and grace notes. The piece ends with a double bar line and a 'o.f.' marking.

Одби се бисер града, еј,
бисер града јоргована.
И лепу Секу, еј, девер изведоше.
Терај, куме, рићу,
да те не обићу,
а кад те обићу,
а ти уд'ри рићу!

Одби се бисер грана јоргована,
лепу Секу девер изведоше.
Терај, куме, рићу,
да те не обићу,
а кад те обићу,
а ти уд'ри рићу!

Пример 22

Сватавац

Кетфел, 1993.

$\text{♩} = 87$

Мет' - ла но - гу на по - те - гу, па све ви - че: "Не - ћу!",
 а на ку - ма на - ми - гу - је да се ко - ла кре - ћу,
 а на ку - ма на - ми - гу - је да се ко - ла кре - ћу.

$\text{♩} = 96$

Ај, еј, ке - ле - руј, ста - ре ба - бе не тре - буј,
 ај, еј, ке - ле - руј, ста - ре ба - бе не тре - буј!
 И ба - бе ћу, и ба - бе ћу кад у - га - се све - ћу,
 и ба - бе ћу и ба - бе ћу кад у - га - се све - ћу.
 Мо - ја ма - ти до - бра же - на, а ја до - бар син... о.ф.

Мет'ла ногу на потегу,
па све виче: „Нећу!“,
Мет'ла ногу на потегу,
па све виче: „Нећу!“,
а на кума намигује
да се кола крећу,
а на кума намигује
да се кола крећу.

Ај, еј, келеруј,
старе бабе не требуј,
ај, еј, келеруј,
старе бабе не требуј!
И бабе ћу, и бабе ћу
кад угасе свећу,
и бабе ћу, и бабе ћу
кад угасе свећу!

Моја мати добра жена,
а ја добар син,
моја мати добра жена,
а ја добар син,

купила ми три пајвана
да се обесим,
купила ми три пајвана
да се обесим!

Мет'ла ногу на потегу,
па све виче: „Нећу!“,
а на кума намигује
да се кола крећу.

Ај, еј, келеруј,
старе бабе не требуј!
И бабе ћу, и бабе ћу
кад угасе свећу!

Моја мати добра жена,
а ја добар син,
купила ми три пајвана
да се обесим!

Пример 23

Трепетљика трепетала пуна бисера

Нађфала, 1997.

♩ = cca 60

Тре - пе - тљи - ка тре - пе - та - ла, пу - на би - се -
ра,
ај, о - ви на - ши бе - ли
о.ф.
дво - ри пу - ни ве - се - ља.

Трепетљика трепетала пуна бисера,
aj, ови наши бели двори пуни весеља,
aj, ови наши бели двори пуни весеља.

Трепетљика трепетала пуна бисера,
ови наши бели двори пуни весеља.
Шта ми у двор жамор стоји, шта оно веле?
Оно мајка сина жени, па се веселе.

Пример 24

"Потпури": Све се кунем и преклињем/
Па, докле ћу тако / Море, вртај коња

Нађфала, 1997.

♩ = csa 60 ♩ = csa 73 ♩ = csa 71

Све се ку-нем и пре-кли-њем: не-ћу пи-ти

руј - на ви - на, нит' у - зја-хат'

ко - ња вра - на, ко - ња вра - на ја - ра - на.

Giusto ♩ = 90 *accelerando* ♩ = 120

Па, до-кле ћу та - ко, та - ко жи - вет'на-о - па - ко, па, до-кле ћу

та - ко, та - ко, жи-вет'на-о - па - ко? Сва-ке но-ћи, сва-ки дан,

у - век сам пи - јан, сва-ке но-ћи, сва-ки дан, у - век сам пи - јан!

♩ = csa 78

Мо-ре, вр-тај ко-ња, 'о-ће да по - ги - не,

а - мањ, вр-тај ко-ња, 'о-ће да по - ги - не!

o.f.

Све се кунем и преклињем:
нећу пити рујна вина
нит' узјахат' коња врана,
коња врана, јарана.

Ал' не прође ни недеља,
ја се напи' рујна вина
и узјаха' коња бела,
коња бела, дебела.

Па, докле ћу тако, тако, живет' наопако?
Па, докле ћу тако, тако, живет' наопако?
Сваке ноћи, сваки дан,
увек сам пијан,
сваке ноћи, сваки дан,
увек сам пијан!

Море, вртај коња, 'оће да погине,
аман, вртај коња, 'оће да погине!

Пример 25

Кумуј, куме, сад је твоја влада

Нађфала, 1997.

♩ = csa 70

Ку- муј, ку- ме, сад је тво- ја вла- да, ку- муј, ку- ме, сад је тво- ја вла- да,
о- пра- ће ти но- ге но- ва мла- да, о- пра- ће ти но- ге но- ва мла- да.

Кумуј, куме, сад је твоја влада,
кумуј, куме, сад је твоја влада,
опраће ти ноге нова млада,
опраће ти ноге нова млада!

Кумуј, куме, сад је твоја влада,
опраће ти ноге нова млада!

Пример 26

Ја малена, сукњица шарена

Варјаш, 1993.

♩ = 96

Ја ма - ле - на, су - књи - ца ша - ре - на, сва - ка
ша - ра по три мом - ка ва - ра.

o.f.

Ја малена, сукњица шарена, „Што ћу, мајко, сукњица се крати!“
свака шара по три момка вара. „Нек’ се крати, лепче ће стојати!“

Мене нана ’рани јабукама, Наша Јеца уловила зеца,
најлепча сам међу девојкама. пустиће га деветог месеца.

Црне очи родила ми нана,
а обрве ја гаравим сама.

Пример 27

Ia-ți mireasa ziua bună

Фенлак, 1997.

♩ = 73

la - ti mirea - să ziu - a bu - nă, na, na, na, na, na,
de la ta - tă, de la mu - mă, dal - da, da, da, da, da, da,
de la fraț', de la su - ror' da, ra, ra, ra, ra, la, la, la, da,
de la fie - te și fici - or' da, ra, ra, da, da, la, la, la.

o.f.

Ia-ți mireasa ziua bună,
na na na na na,
 de la tată, de la mamă,
dal-da-da, da-da-da da,
 de la fraț, de la suror',
da ra-ra-ra-ra-ra-ra la da,
 de la fiat'e și fișor,
da ra-ra-da-da-la-la la.

Ia-ți mireasa ziua bună,
 de la tată, de la mamă,
 de la fraț, de la suror',
 de la fiat'e și fișor.

Sî i-o pune la bărbat,
 că cu el t'e-ai cununat.

Пример 28

Ајао, Благоја, Благоја

Кетфелъ, 1996.

♩ = cca 96 ♩ = 60

А - ја - о, Бла-го - ја, Бла-го - ја, а, ком-ши-ја мој до - бри,

♩ = 54

а.слу-шaj, Бла-го-ја,шта те мо-лим: а, по-здра-вими си-на мо-га ро-ђе-но-га,

♩ = 60 o.f.

а, ка-ко ме је син на-пу-сти-о, и ка-ко ме је ја-дну ма-н'о...

Ајао, Благоја, Благоја,
а, комшија мој добри,
а, поздрави ми сина мога рођенога,
а, како ме је син напустио
 и како ме је јадну ман'о...

Пример 29

Мирно спавај, мирно труни

(фрагмент)

Велики Семиклуш, 1996.

♩ = cca 74

Мир-но спа - вај, мир-но тру - ни, мир-но у - сни са-нак свој...

Мирно спавај, мирно труни,
мирно усни санак свој...

Мирно спавај, мирно труни,
мили, драги побратим...

Пример 30

Посмртни марш (фрагмент)

Велики Семпетар, 1997.

Музички нотни запис за пример 30. Нотни запис је у 2/4 временском такту, у малом луку. Мелодија почиње са триплетом на ноти G4, A4, B4, наставља са триплетом на ноти B4, A4, G4, затим са четворним нотним групама на ноти F4, E4, D4, C4, и завршава се на ноти B3. Текст под нотом гласи: Сту - гом ми сто - ји - мо ту ди ваш је гроб...

С тугом ми стојимо ту ди ваш је гроб...

Пример 31

Опа-цупа лепа (фрагмент)

Велики Семпетар, 1997.

♩ = сса 140

Музички нотни запис за пример 31. Нотни запис је у 2/4 временском такту. Мелодија се састоји од осам осаминских нотних група, свака са својим одмором. Текст под нотом гласи: О - па, цу - па, ле - па, на три но - ге ше - пра...

Опа-цупа, лепа,
на три ноге шепра...

Пример 32

Енци, менци (фрагмент)

Велики Семпетар, 1997.

♩ = 180

Музички нотни запис за пример 32. Нотни запис је у 2/4 временском такту. Мелодија се састоји од осам осаминских нотних група, свака са својим одмором. Текст под нотом гласи: Ен-ци, мен-ци, на ка-мен-ци, та-мо ку-ју два-наес'де-ци, ин, пин, ка-ла-пин...

Енци менци
 на каменци
 тамо кују
 дванаес деци
 ин пин калапин
 ...

Пример 33

Еђенден, беђеден

♩ = 80 Чанад, 1997.

Е - ђе - ден, бе - ђе - ден, бан - да сви - ра, ме - не док - тор ви - зи - ти - ра,
 он ме пи - та шта ми фа - ли, ме - ни фа - ли се - киш ма - ли.

Еђеден беђеден
 банда свира,
 мене доктор
 визитира,
 он ме пита
 шта ми фали,
 мени фали
 секиш мали.

Пример 34

Ана вана тата није

♩ = 260 Велики Семпетар, 1997.

А - на, ва - на, та - та ни - је, си - је, ви - је, кум - па - ни - је...

Ана вана тата није
 сије вије кумпаније...

Пример 35

Ецен пецен пец

Кетфсљ, 1996.

♩ = 120

Е - цен пе - цен пец, ја сам ма - ли зец, ти си ма - ла кош - на - ри - ца, е цен пе - цен пец.

Ецен пецен пец
 ти си мали зец
 ја сам мала кошнарица
 ецен пецен пец.

Пример 36

Један тата прави врата

Велики Семиклуш, 1996.

♩ - сса 170

Је - дан та - та пра - ви вра - та, пи - та си - на: "Кол' - ко кли - на 'о - ћеш ти?"

Један тата
 прави врата,
 пита сина:
 „Кол’ко клина
 ‘оћеш ти?’“

Пример 37

Један, два, три

Нађфала, 1997.

♩ = 144

Је - дан, два, три, на - по - ље си ти!

Један, два, три,
 напоље си ти!

Пример 38

Илинка се радо по пољани шеће (фрагмент)

Велики Семпетар, 1997.

$\text{♩} = 120$

И-лин-ка се ра-до по по-ља-ни ше-ће,
пе-ва срп-ске пе-сме, бе-ре ро-сно цве-ће. o.f.

Илинка се радо
по пољани шеће,
пева српске песме,
бере росно цвеће.

Кад набере доста,
већ се кући врати,
у школи је видиш
још пре осам сати.

Другарице скупља
па им цвеће дели
и пуна је среће,
тад се развесели.

Пример 39

Летела једном пчелица мала

Велики Семпетар, 1997.

$\text{♩} = 120$

Ле-ти-ла је-дном пче-ли-ца ма-ла и у свом ле-ту у по-ток па-ла. o.f.

Летела једном пчелица мала
и у свом лету у поток пала.
И поче, јадна, већ да се дави,
у тим је спази голубе плави.

Жао му беше и лист јој мали
с дрвета брзо у поток свали.

...истога дана
голуб је гук'о с истога грана.
ал'ловац један пушку натеже:
„Сад ћу те убит'!“ у себи рече.
Ал' пчелица баш ту се десила,
жаоком 'чела ловца опече.
Ловац се трже, на страни пуче,
избављен голуб весело гуче.

Пример 40

Ја посеј'о лан

Кетфелз, 1996.

♩ = 87



Ја по-се-ј'о лан баш на И-ван-дан, ја по-се-ј'о лан
баш на И-ван-дан, ка-ра-ла ме, ка-ра-ла ме И-ва-но-ва
мај-ка, ка-ра-ла ме, ка-ра-ла ме И-ва-но-ва мај-к(а).

Ја посеј'о лан
баш на Ивандан,
ја посејо лан
баш на Ивандан.
*Карала ме, карала ме Иваново мајка,
карала ме, карала ме Иваново мајка.*

Ја посеј'о лан
баш на Ивандан.
Ја пожњео лан
баш на Ивандан.

Пример 41

Дођи, драги, довече у село

Кетфел, 1993.

♩ = 86

Музички примерак за песму 'Дођи, драги, довече у село'. Састављен је од три линије нотације. Прва линија је у 4/4 такту, друга у 6/4, а трећа у 3/4. Сви делови су у кључу два тона испод (Bb). Темпо је означено као ♩ = 86. Текст песме је исписан испод нотације. У трећој линији нотације постоје ознаке 'o.f.' и 'I, II III'.

До - ђи, дра - ги, до - ве - че у се - ло,
че - ка - ју те де - вој - ке на пре - ло.
Ча - ра - пе за мом - ке.

o.f.
I, II III

Дођи, драги, довече у село,
чекају те девојке на прело,
чекају те девојке на прело.

Дођи, драги, довече у село,
чекају те девојке на прело.
На прелу су све младе девојке,
оне плету чарапе за момке.
Међу њима најлепше су твоје,
извезене с неколико боје.

Пример 42

Девока је Сунце братимила

Кетфел, 1993.

♩ = csa 60

Музички примерак за песму 'Девока је Сунце братимила'. Састављен је од две линије нотације. Прва линија је у 2/4 такту, а друга у 3/4. Сви делови су у кључу два тона испод (Bb). Темпо је означено као ♩ = csa 60. Текст песме је исписан испод нотације. У другој линији нотације постоје ознаке 'o.f.' и 'л(а)'.

Де-вој - ка је Сун - це бра - ти - ми - ла, Сун - це бра - ти -
ми - ла, ај, де-вој - ка је Сун - це бра-ти - ми - л(а).

o.f.
л(а)

Девојка је Сунце братимила,
Сунце братимила,
ај, девојка је Сунце братимила.

Девојка је Сунце братимила:
„Богом Сунце, Богом брат да си ми,
причекај ме, Сунце, на заходу
да навезем брату за рукаве:
оба краја – крила паунова,
а на среди – очи соколове.“

Пример 43

Кулу градим, а камена немам

Велики Семптар, 1997.

$\text{♩} = \text{сса } 60 \text{ Rubato}$

Ај, ку - лу гра - дим,
а ка - ме - на не - мам,
а ка - ме - на не - мам,
ај, ку - ло, мо - ја, а - ма, пе - смом са - гра -
- ње - на!

Ај, кулу градим, а камена немам,
а камена немам,
ај, куло моја, ама, песмом саграђена!

Кулу градим, а камена немам.
Куло моја, песмом саграђена!

Пример 44

Зелени се лозица

Варјаш, 1993.

Зелени се лозица,
 еј, сбрега иду тројица.
 Широку Дунав,
 равани Срем,
 ајде, цуро,
 са мном бег,
 јеси ли цура волела,
 јеси са мном спавала?

Зелени се лозица,
 еј, с брега иду тројица.
 С брега иду њи' један'ес'
 око полак дван'ес'.

Зелени се лозица,
 с брега иду тројица.
 С брега иду њи' један'ес'
 око полак дван'ес'.

Алај певам високо,
 да л' се чује далеко,
 да ме чује цура стара
 да сам наш'о пара.

Широку Дунав, равани Срем,
'ајде, цуро, са мном бег',
јеси ли цура волела,
јеси са мном спавала?

Пример 45

Љубичица с пролећа се јавља

(бећарац)

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = 66$

Љу - би - чи - ца про - ле - ћа се ја - вља,
 љу - би - чи - ца про - ле - ћа се ја - вља,
 ја цу - ру још ма - ло по - на - вљам,
 ме - не цу - ра у - век још по - на - вља.

o.f.
 1 4

Љубичица с пролећа се јавља,
 љубичица с пролећа се јавља,
 ја цуру још мало понављам,
 мене цура увек још понавља.

Љубичица с пролећа се јавља,
 ја цуру још мало понављам,
 мене цура увек још понавља.

Све ћу редом напојити једом,
 комшинице шећером и медом.

Ја мог дику с поморанцом 'раним,
 ја комшинуцу с поморанцом раним,
 само да је код мене намамим.

Све ћу, све ћу, само бабе нећу,
 а и њи' ћу, кад угасе свећу.

Пример 46

Отвор'те се, на кафани врата

Кетфељ, 1993.

$\text{♩} = 90$ *Poco rubato*

От-вор' те се, на ка-фа-ни вра-та, от-вор' те се на ка-фа-ну вра-та,
е-во, и - де Ла-ла из Ба - на-та, е-во, и - де Ла-ла из Ба - на-та.

Отвор'те се, на кафани врата,
отвор'те се, на кафану врата,
ево, иде Лала из Баната,
ево, иде Лала из Баната!

Отвор'те се, на кафану врата,
ево, иде Лала из Баната!

Горе лампа испод црне земље,
нема већег бећара од мене!

Горе лампа изнад Карловаца,
дођи, цуро, биће пољубаца!

Жено моја, бићеш ми госпоја!
Бићеш, очин, као ја господин,
јешћеш плеве, рикаћеш к'о теле!

Алај волем, како не би' вол'о,
да не волем, ја би' се разбол'о!

Пример 47

Тамо далеко

Кетфел, 1996.

$\text{♩} = 103$

Та - мо, да - ле - ко, да ле - ко, крај мо - ра,
та - мо је се - ло мо - је, та - мо је Ср - би - ја.

Тамо, далеко,
далеко, крај мора,
тамо је село моје,
тамо је Србија,
тамо је село моје,
тамо је Србија.

Тамо, далеко,
далеко, крај мора,
тамо је село моје,
тамо је Србија.

Тамо, далеко,
где цвета бели крин,
тамо су животе дали
заједно отац и син.

Пример 48

"Потпури":
Марширала краља Петра гарда /
Срем, Банат и Бачка

Нађфала, 1997.

♩ = 120

Мар - ши - ра - ла, мар - ши - ра - ла кра - ља Пе - тра гар - да,
мар - ши - ра - ла, мар - ши - ра - ла по - ред Бе - о - гра - да,
ко - рак и - де, за ко - ра - ком, а ја ју - нак за бар - ја - ком.
♩ = 135
Бој се би - је, би - је, зас - та - ва се ви - је за сло - бо - ду Ср - би - је.
Срем, Ба - нат и Ба - чка, три ср - ца ју - на - чка.
Зо - ви, са - мо зо - ви, сви ће со - ко - ло - ви
о. f.
за те жи - вот да - ти!

Марширала, марширала
краља Петра гарда,
марширала, марширала
поред Београда.
Корак иде за кораком,
а ја јунак за барјаком.

Бој се бије, бије,
застава се вије

за слободу Србије,
боје се бије, бије,
застава се вије
за слободу Србије.

Срем, Банат и Бачка —
три срца јуначка,
Срем, Банат и Бачка —
три срца јуначка.

Зови, само зови,
сви ће соколови
за те живот дати.
Зови, само зови,
сви ће соколови
за те живот дати.

Марширала краља Петра гарда,
марширала поред Београда.
Корак иде за кораком,

а ја јунак за барјаком.
Бој се бије, бије,
застава се вије
за слободу Србије.

Срем, Банат и Бачка —
три срца јуначка.
Зови, само зови,
сви ће соколови
за те живот дати.

Пример 49

Српкиња

Велики Семпетар, 1997.

♩ = 126

"Ој, Срп-ки-њо, буд' ор - на ка - о што си у - зор - на, ка - жи, нек' се раз - гла - си
Бе - ло гр - ло и ли - це, чар - не о - чи Ми - ли - це, ил' ру - жи - це у - са - на,

што те та - ко кра - си? Ка - жи нам, наш кри - не, да нам же - ља баш ми - не,
и - ли ко - са вра - на?

ка - жи нам сад од - ма', ка - жи нек' се зна!"

"Шта ти знам од - го - во - рит', бра - ле, кад ме срам тво - је сит - не хва - ле! Хва - ли - те

о - нај цвет што га и - ма це - о свет, дич - на сам са - мо ја што сам Срп - ки - ња!"

o.f.

„Ој, Српкињо, буд' орна
као што си узорна,
кажи, нек' се разгласи,
што те тако краси?"

Бело грло и лице,
чарне очи Милице,
ил' ружице усана,
или коса врана?"

Кажи нам, наш крине,
да нам жеља баш мине,
кажи нам сад одма',
кажи, нек' се зна!'
„Шта ти знам одговорит', брале,
кад ме срам твоје ситне хвале!

Хвалите онај цвет
што га има цео свет,
дична сам само ја
што сам Српкиња!'

Аутор: Исидор Бајић

Пример 50

О, краљу наш

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = \text{сса } 100$

О, кра - љу на - шем, кра - љу наш у веч - ној ку - ћи,
на О - плен - цу твом, му - че - ни - че, спи.
Рад' на - ро - да твог тр - нов ве - нац ти гла - ву
сад кра - си, труд - бе - ни - че наш. Над тво - јим се те - лом
на - род сав од ње - га ти за - вет да: да ће си - на
твог, кра - ља Пе - тра Дру - гог, и а -
ма - нет твој верно чу - ва - ти.

О, краљу нашем, краљу наш, у вечној кући,
на Опленцу твом, мучениче, спи.
Рад' народа свог трнов венац ти
главу сад краси, трудбениче наш.

Над твојим се телом народ сав
од њега ти завет да:
да ће сина твог, краља Петра Другог
и аманет твој верно чувати.

Пример 51

Нек' се чује, нек' се зна

Саравола, 1997.

$\text{♩} = 154$

Нек' се чу - је, чу - је, нек' се зна, да је срп-ска
о.ф.
кра - љи - ца Пе - тра ро - ди - ла!

Нек' се чује, чује, нек' се зна,
да је српска краљица Петра родила!

Пример 52

Ја сам Србин, српски син

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = 106$

Ја сам Ср-бин, срп-ски син ве - ран ро - ду свом, што је срп-ско,
то љу - бим ду - шом ис - кре - ном и тог'ћу се др - жа - ти до - год бу - дем
ди - са - ти. Не - ка чу - је ду - шма - нин: ја сам срп - ски син!
о.ф.
Не - ка чу - је ду - шма - нин: ја сам срп - ски син!

Ја сам Србин, српски син
веран роду свом,
што је српско, то љубим
душом искреном
и тог ћу се држати
догод будем дисати.
Нека чује душманин,
ја сам српски син!

Од оца ми остало
лепа дара три:
име Србин, моћ и крв
што у срцу ври,

од матере лепи дар:
српски језик и олтар.
Нека чује душманин:
ја сам српски син!

Од дедова спомен леп
ост'о ми је још:
силан Душан и Лазар,
Марко и Милош,
да се на њи' угледим,
па да живот не штедим.
Нека чује душманин:
ја сам српски син!

Пример 53

Цар Душане, тебе војска зове

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = 77$

Цар Ду - ша - не, те - бе вој - ска зо - ве,
poco accelerando
у - стај, ца - ре, из гро - бни - це тво - је!
 $\text{♩} = 90$
У - стај, ца - ре, ста - ри - на те бу - ди,
о. f.
у - стај, ца - ре, о - сло - бо - ди љу - ди!

Цар Душане, тебе војска зове,
устај, царе, из гробнице твоје!
Устај, царе, старина те буди.
устај, царе, ослободи људи!

Силян Србин на гробу ти клечи,
устај, царе, Србију излечи!
Устај, царе, тебе војска зове,
устај, царе, из гробнице твоје!

Бранковић је напустио дворе „Србија те више видет’ неће!“
 од поноћи према рујне зоре Устај, царе, старина те буди,
 и он вели: „Збогом, књаже!“ , рече, устај, царе, ослободи људи!

Пример 54

Соколови, моји тићи

Варјаш, 1993.

♩ = 108

Со - ко-ло-ви, мо-ји ти-ћи, де - цо мо-ја, Ју-го-ви - ћи,
 Ла - зар зо-ве, кру-на и-ште да и-де - мо на бо-ји - ште.
 На Ко - со - ву са-бља че-ка, је л' вам жа-о мла-дих ве - ка?
 На Ко-со-ву зо-ве тру-ба, је л' вас жа - о мла-ди' љу-ба? o.f.

Соколови, моји тићи,
 децо моја, Југовићи,
 Лазар зове, круна иште
 да идемо на бојиште.

На Косову сабља чека.
 Је л' вас жао младих века?
 На Косову зове труба.
 Је л' вас жао млади' љуба?

„Ми смо љубе прежелели,
 боја смо се зажелели,
 Лазар зове, круна иште
 да идемо на бојиште.“

На Косову сабља чека.
 Је л' вас жао младих века?
 На Косову зове труба.
 „Ни' нас жао млади' љуба.“

Пример 55

Боже, братимства, љубави, слоге

Кетфељ, 1993.

$\text{♩} = 80$

Бо - же, бра - тим - ства, љу - ба - ви, сло - ге, по зо - ри
ди - ван нек' си - не дан, је - дин - ства ми - шљу, сун - че - ним
зра - ком да бу - де про - жман, и - за - ткан.
Нек' пе - сма је - кне, сил - на к'о гром, к'о гром и ср - це те - кне
на - ро - ду мом. За зо - ром бе - лом да и дан за -
бе - ли и ста - ре ра - не ко - сов - ске ис - це - ли. О - сва -
ни, о - сва - ни, о - сва - ни, о - сва - ни, да - не
о. f.
бе - ли!

Боже, братимства, љубави, слоге,
по зори диван нек' сине дан,
јединства мишљу, сунченим зраком
нек' буде прожман, изаткан.
Нек' песма јекне, силна к'о гром, к'о гром
и срце текне народу мом!

За зором белом да и дан забели
и старе ране косовске исцели!
Освани, освани, освани, освани, дане бели!

Аутор: Даворин Јенко (оригиналан назив композиције: *Зорина химна*)

Пример 56

Снажним духом, снажним телом

Велики Семпетар, 1997.

♩ = 120

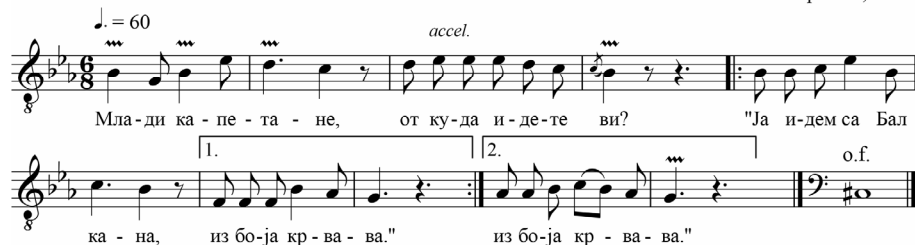
Сна-жним ду- хом, сна-жним ду- хом, сна-жним те- лом и ми- ши-цом ка - о
гром, ка - б гром, ста- ја - ће- мо на бра - ни- ку и по - мо- ћи ро- ду свом, ро- ду свом,
и по- мо- ћи ро- ду свом, и по- мо- ћи ро- ду свом, и по - мо - ћи
ро - ду свом, и по - мо - ћи ро - ду свом. o.f.

Снажним духом, снажним телом
и мишицом као гром, као гром,
стајаћемо на бранику
и помоћи роду свом, роду свом,
и помоћи роду свом,
и помоћи роду свом,
и помоћи роду свом,
и помоћи роду свом!

Пример 57

Млади капетане

Саравола, 1997.



Мла-ди ка - пе - та - не, от ку-да и-де-те ви? "Ја и-дем са Бал
ка - на, из бо-ја кр - ва - ва." из бо-ја кр - ва - ва." о.ф.

Млади капетане, откуда идете ви?
„Ја идем са Балкана, из боја крвава!“

Објављено у: Јовановић 2004: 22 (пример 7).

Пример 58

Нас два брата, оба ратујемо

Нађфала, 1997.



Нас два бра - та, о - ба ра - ту - је - мо, шта ћеш
мај - ко, а - ко по - ги - не - мо? о.ф.

Нас два брата, оба ратујемо,
шта ћеш, мајко, ако погинемо?

Нас два брата, оба ратујемо,
шта ћеш, мајко, ако погинемо?
Ратуј, ратуј, чувај ми се, брате,
чувај ми се кугле и гранате!
Кад је борба у Батањи била,
мене ме је кугла погодила.
Погоди ме куглица у леђа,
па ме моја кошуљица вређа.

Пример 59

Кад бригада преко Саве крене

Нађфала, 1997.

$\text{♩} = 93$

Кад бри - га - да пре - ко Са - ве кре - не, кад бри - га - да пре - ко
 Са - ве кре - не, кад бри - га - да пре - ко Са - ве кре - не,
 ши - ри ру - ке, мај - ко, е - во ме - не!

Кад бригада преко Саве крене,
 кад бригада преко Саве крене,
 кад бригада преко Саве крене,
 шири руке, мајко, ево мене!

Кад бригада преко Саве крене,
 шири руке, мајко, ево мене!
 Ево теби сина из далека,
 изграђена новог човека!
 Мила мајко, ти не рони суза,
 лепо стоји шајкача и блуза!
 На шајкачи неколико знака –
 срп и чекић, звезда петокрака.
 Да нам живи свака она нана
 која роди сина партизана!
 Да Бог живи сваку ону мајку
 која роди ћерку партизанку!

Пример 60

Наручио Јова кола без точкова

Кетфел, 1996.

$\text{♩} = 100$

I

На-ру-чи-о Јо-ва, Јо-ва ко-ла без то - чко-ва, сва-ке но-ћи, сва-ки дан,

у - век сам пи - јан, *riten.* сва-ке но-ћи, сва-ки дан, у-век сам пи - јан. o.f.

II

Јој, до-кле ћу та - ко, та - ко жи - вет' на - о - па - ко? о - хо - хо - хо,

јој, до-кле ћу та - ко, та - ко, жи - вет' на - о - па - ко.

- I Наручио Јова, Јова кола без точкова,
 наручио Јова, Јова кола без точкова.
Сваке ноћи, сваки дан,
увек сам пијан,
сваке ноћи, сваки дан,
увек сам пијан.
- II Наручио Ђура, Ђура чакшире без тура,
 наручио Ђура, Ђура чакшире без тура.
Сваке ноћи, сваки дан
Ђура је пијан,
сваке ноћи, сваки дан
Ђура је пијан.
- III Јој, докле ћу тако, тако живет' наопако,
о-хо-хо-хо,
 јој, докле ћу тако, тако живет' наопако,
целу ноћ и цели дан, увек сам пијан,
целу ноћ и цели дан, увек сам пијан.

Наручио Јова кола без точкова,
 наручио Ђура чакшире без тура.
 Јој, докле ћу тако живет' наопако?

Пример 61

Ја те љубим, дјево мила

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = \text{сса } 120$ *Tempo rubato*

I

Ја те љу - бим, дје - во ми - ла, ви - ше не - го це - о свет,
 ви - ше не - го со - ко го - ру сво - ју, ви - ше не - го ле - птир цвет.

II

А - ко и ти љу - биш ме - не, сва - ну - о би сре - тан дан,
 и до гро - ба ви - ше ни - ко ра - ста - ви - ти не - ће нас,
 и до гро - ба ви - ше ни - ко ра - ста - ви - ти не - ће нас. o.f.

Ја те љубим, дјево мила,
 више него цео свет,
 више него соко гору своју,
 више него лептир цвет.

Ако и ти љубиш мене,
 свануо би сретан дан
 и до гроба више нико
 раставити неће нас,
 и до гроба више нико
 раставити неће нас.

Пример 62

Потпури:
Ако си пошла спават' /
Ти већ спаваш, злато моје

Нађфала, 1997.

$\text{♩} = 60$

А - ко си по - шла спа - ват', а - ко си по - шла спа - ват',
а - ко си по - шла спа - ват', же - лим ти ла - ку ноћ.

$\text{♩} = 80$

Ти већ спа - ваш, зла - то мо - је, те - бе мо - ри гор - ки сан.
Спа - вај, спа - вај, ла - ку ноћ, Бог ти би - о у по - моћ!

Ако си пошла спават',
ако си пошла спават',
ако си пошла спават'
желим ти лаку ноћ.

Ако си пошла спават',
желим ти лаку ноћ.
Анђели из раја
били ти у помоћ.

Ти већ спаваш, злато моје,
тебе мори горки сан,
спавај, спавај, лаку ноћ,
Бог ти био у помоћ!

Објављено у: Јовановић 2004: 22 (пример 6).

Пример 63

Моли Бога Југовића мајка

Саравола, 1997.

$\text{♩} = \text{сса } 96$ *Poco rubato*

Мо - ли Бо - га Ју - го - ви - ћа мај - ка,
 да јој Бог да̇ о - ко со - ко - ло - во,
 да јој Бог да̇ кри - ло ла - бу - до - во,
 да од - ле - ти на Ко - со - во по - ље
 те да ви - ди де - вет Ју - го - ви - ћа
 и де - се - тог ста - рог Југ - Бог - да - на,
 еј, и де - се - тог ста - рог Југ - Бог - да - на.

о.ф.

Моли Бога Југовића мајка
 да јој Бог да око соколово,
 да јој Бог да крило лабудово,
 да одлети на Косово поље,
 те да види девет Југовића
 и десетог старог Југ-Богдана,
 еј, и десетог старог Југ-Богдана.

Кад су Турци Србе заробили
и сву земљу њину заузели,
сташе клати и старо и младо,
па ме старца нагонише Турци
да ја кољем својих унучади,
да и' кољем и у казан бацим,
па ме (ј)опет нагонише Турци
да ја пробам да л' је добра чорба,
јесте добра, је л' од срца мога.

Кад сам стао клати најмлађега,
најмлађега и најмилијега,
цикну, врисну: „Немој мене, дедо!
Немој мене, мој премили дедо,
ја сам с тобом устај'о и лег'о!“
Еј, било, било, не поновило се!

Пример 64

Мили Боже, умрети се мора

Велики Семпетар, 1997.

$\text{♩} = 140$

Ми - ли Бо - же, у - мре - ти се мо - ра,
 ал' сам да - лек ја од сво - га дво - ра,
 па код сс - бе ни - ког сво - га нс - мам,
 без и - ко - га ја ³ се у гроб спре - мам,
accelerando
 смрт ми је од - се - че - на ру - ка,
 не - мам ов - де крс - та ни сан - ду - ка,
 ни - ти бра - та, ни - ти се - је ми - ле
 ди сам мла - ђан на - ш'о се - би ми - ра.

o.f.

Мили Боже, умрети се мора,
ал' сам далек ја од свога двора,
па код себе никог свога немам,
без икога ја се у гроб спремам,
смрт ми је одсечена рука,
немам овде крста ни сандука,
нити брата, нити сеје миле
ди сам млађан наш'о себи мира.

[Да ми мајка на гробу посади који росан цветак],
да ми цветак мени мало мири,
да ми млађан душицу нек' смири.

Кад се смирим, начас мирим цвеће,
мене више умирити неће,
већ ће мене младог земља крити,
мила мајко, нећеш ме видети,
па ни брата, па ни сеја мила,
ди сам млађан наш'о себи мира.

Киша пада, то Божија воља,
у декунгу мене 'вата боља.
У декунгу лежим већ пет дана,
а душманин туче са свих страна.

Варијанта текста из Сараволе:

Та да видиш, моја мила мати,
како син ти у декунку пати,
у декунку лежим већ пет дана,
а душманин туче са свих страна.
Оде прси, оде глава,
а на земљи све је трава.

Пример 65

Вино пије Дојчин Петар, варадински бан

Кетфељ, 1996.

$\text{♩} = \text{сса } 103$ *Tempo rubato*

Ви - но пи - је Дој - чин Пе - тар, ва - ра - дин - ски бан,
 по - пи - о је сто ду - ка - та, све за је - дан дан.
 o.f.

Вино пије Дојчин Петар, варадински бан,
 попио је сто дуката, све за један дан,
 попио је равну Пешту и сав Будим град.

Пример 66

Прелетале беле виле

Кетфељ, 1993.

$\text{♩} = 50$

Пре - ле - та - ле бе - ле ви - ле
 пре - ко гра - да Ду - бро - вни - ка.
 o.f.

Прелетале беле виле
 преко града Дубровника.

Прелетале беле виле
 преко града Дубровника.
 То не биле беле виле,

већ девојке Далматинке.
 Нећу више цвеће брати
 јер га немам коме дати.
 Ком сам цвеће ја давала,
 далеко је за горама.
 „Маро, Маро, сићи доле,
 да ти љубим очи твоје“.
 „Ја не могу сићи доле,
 дубоко је силно море.
 Силно море дубоко је,
 ведро небо високо је.“
 „Ја ћу море препливати,
 па ћу Мару обљубити.“

Пример 67

Шта се оно тамо бели, у тој гори зеленој?

Кетфељ, 1996.

♩ = 73

Шта се о - но та - мо бе - ли, у тој го - ри зе - ле - ној,

шта се о - но та - мо бе - ли, у тој го - ри зе - ле - ној?

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff is the vocal line, and the second staff is the piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 73. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The piece ends with a double bar line.

Шта се оно тамо бели, у тој гори зеленој,
 шта се оно тамо бели, у тој гори зеленој?

Шта се оно тамо бели, у тој гори зеленој?
 Нит' је сунце, нит' је месец, нит' су сјајне звездице,
 већ су оно бели двори, бели двори у гори,
 а у њима лепа Мара росно цвеће залива.

Пример 68

Оче наш

Кетфел, 1996.

$\text{♩} = 68$ $\text{♩} = 80$

О - че наш, и - же је - си на не - бе - сјех,

accelerando

$\text{♩} = 108$

да свја - ти сја и - мја тво - је, да при - дет цар - стви - је тво - је,

$\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 100$

recitativo

да бу - де во - ља тво - ја ја - ко на не - бе - си и на зе -

мљи, хлеб наш на - су - шни дажд нам днес и о - ста - ви нам дол - ги на - шја ја - ко же

risc. accel. $\text{♩} = 68$

и ми ос - та - вља - јем дол - жни - ком на - шим и не вве - ди нас

$\text{♩} = 50$

во ис - ку - ше - ни - је но из - ба - ви нас от лу - ка - ва - го.

Оче наш, иже јеси на небесјех,
 Да свјати сја имја Твоје, да приде Царствије Твоје,
 Да буде воља Твоја јако на небеси и на земљи,
 Хлеб наш насушни дажд нам днес
 И остави нам долги наша јако и ми остављајем должником нашим,
 И не введи нас во искушеније, но избави нас од лукаваго.

Пример 69

Ај, дођи, лоло, довече

Кетфел, 1993.

♩ = 120

Ај, до - ђи, ло - ло, ај, до - ђи, ло - ло, ло - ло,
 ај, до - ђи, ло - ло, ша - лај, до - ве - че.

o.f.

Ај, дођи, лоло, ај, дођи, лоло, лоло,
 ај, дођи, лоло, шалај, довече!

Ај, дођи, лоло, довече,
 у моју башту зелену,
 на моју клупу дрвену.
 Ај, деда стари не мари,
 ај, деца мала заспала.

Пример 70

Милица је вечерала

Варјаш, 1993.

♩ = 87

Ми-ли-ца је ве-че-ра-ла и на со-как ис-тр-ча-ла да че - ка
 сво-га дра-га - на, да че - ка сво - га дра-га - на.

o.f.

Милица је вечерала
и на сокак истрчала
да чека свога драгана,
да чека свога драгана.

Милица је вечерала
и на сокак истрчала
да чека свога драгана.

Мати виче, мати зове:
„Хајд’ унутра, пиле моје,
вечерај, драгог не чекај!“

„Ид’ унутра, мати моја,
ја сад више нисам твоја,
ја сам сад мога драгана!“

Пример 71

Ја сам звао комшину у кућу

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = \text{сса } 66$

I \underline{a} Ја сам звао комшину, $\underline{ох}$, у кућу
 да ми чисти обућу.
 II Ја сам комшину-ци шећер $\underline{ох}$, давао
 и комшину-цу(у) варао.
 o.f.
 I III

I \underline{a} , Ја сам звао комшину, $\underline{ох}$, у кућу
 да ми чисти обућу,
 ја сам звао комшину, $\underline{о}$, у кућу
 да ми чисти обућу.

II Није она обућу, $\underline{ох}$, чистила,
 $\underline{ха}$, већ је мене љубила.

III Ја сам комшиници шећер, ох, давао
и комшеницу варао,
ја сам комшиници шећер, ох, давао
и комшениц' варао.

IV Пенџер отвори, па ми говори:
„Кога, ха, имаш у соби?“
Пенџер отвори, па ми говори:
„Кога имаш у соби?“

V „Имам татицу, имам мамицу,
само, хо, немам Јовицу!“
„Имам татицу, имам мамицу,
само, ха, немам Јовицу!“

Пример 72

"Потпури":

Девојка соколу зулум учинила /
Мала, мала Рајка

Нађфала, 1997.

$\text{♩} = 120$ *rosso accel.*

Де - вој - ка со - ко - лу зу - лум у - чи -
ни - ла, зу - лум у - чи - ни - ла, го
ру за - па - ли - ла. Ма - ла, ма - ла, Рај - ка,
а - лај, си ми сла - тка, то не мо - же би - ти цу - ра сва - ка!
 $\text{♩} = 96$ *Attacca*
Ра - до, Ра - до, Ра - до, бје - ла Ра - до, дај да љу - бим,
ли - це мла - до! ли - це мла - до!

Девојка соколу зулум учинила,
зулум учинила, гору запалила,
зулум учинила, гору запалила.

Девојка соколу зулум учинила,
зулум учинила, гору запалила.
Горела је гора од два до три дана
док је догорјела соколу до гњезда.
Соко гњездо гаси, крила му се пале,
соколићи пиште, а соко проклиње.
Љуто куне соко ту лепу девојку:
„Дуго дјевовала, и то боловала!
Чеда не имала, ни руком повјела,
што мени, соколу, зулум учинила!“

Мала, мала Рајка,
алај си ми слатка,
то не може бити цура свака!

Мала, мала Рајка,
алај си ми слатка,
то не може бити цура свака!
Радо, Радо, Радо, бјела Радо,
дај да љубим лице младо!
Радо, Радо, Радо, бјела Радо,
дај да љубим лице младо!

Мала, мала Рајка,
алај си ми слатка,
то не може бити цура свака!

Све што сам им'о, све сам дао
за Рајкино око плаво.

Радо, Радо, Радо, бјела Радо,
дај да љубим лице младо!

Пример 73

Имао сам једну ружу

Кетфељ, 1996.

♩ = csa 63 *Rubato* ♩ = csa 72

И - ма - о сам је - дну ру - жу, је - дну ру - жу,

ди - ван цвет а - ма, но - си - о сам је на гру - ди -

ма да је гле - да це - о свет.

♩ = csa 75 ♩ = 102 ♩ = 67

а - ман, но - си - о сам је на гру - ди 3 -

ма да је гле - да це - о свет. o.f.

Имао сам једну ружу,
 једну ружу, диван цвет,
ама, носио сам је на грудима
 да је гледа цео свет,
аман, носио сам је на грудима
 да је гледа цео свет.

II Али, једне кобне ноћи
 дунуо је топли југ,
 па разнесе ружи гране,
 мени оста само прут,
аман, те разнесе ружи гране,
 мени оста само прут,
аман, па разнесе ружи гране,
 мени оста само прут.

Пример 74

Ветар ружу низ поље ћераше

Кетфелз, 1996.

$\text{♩} = 90$

Еј, ве - тар ру - жу, ве - тар ру - жу низ по - ље ће -
 ра - - ше, низ по - ље ће - ра - - ше,
 ај, по - ће - ра је Му - ји под ча - до - ром,
 ај, до - ће - ра је Му - ји под ча - до - ром.

Еј, ветар ружу, ветар ружу
 низ поље ћераше,
 низ поље ћераше,
 ај, доћера је Муји под чадором,
 ај, доћера је Муји под чадором.

Ветар ружу низ поље ћераше,
 доћера је Муји под чадором.
 под чадором никог не бијаше,
 само Мујо ране превијаше,
 седам рана од седам јарана,
 осма рана – удаје се драга.
 „Све ћу ране преболети лако,
 само осму не могу никако.“

Пример 75

Хладан ветар пољем пири

Кетфел, 1996.

$\text{♩} = 161$ $\text{♩} = 60$ *p*
 Хла-дан ве-тар по-љем пи - ри, а са не-ба па - да ноћ,
 $\text{♩} = \text{сса } 65$ *pp*
 гор-чи - на ми ср-це пу - ни, јер од те - бе мо-рам поћ.
 $\text{♩} = \text{сса } 67$
 Ах, не и - ди, не и - ди, о - ста - ни ту,
 $\text{♩} = \text{сса } 60$
 мој ми - о дра - ги, на мом ср - да - шцу.

Хладан ветар пољем пири,
 а са неба пада ноћ,
 горчина ми срце пуни,
 јер од тебе морам поћ'.

Ах, не позна човек срећу
 док у њему она спи,
 изгуби,
 тада за ме сузе ли'.

Ах, не иди, не иди,
 остани ту,
 мој мио драги,
 на мом срдашцу.

Болујем, мајко,
 морам да умрем,
 јер жарко љубим
 кога ја не смем.

Пример 76

'Ладан ветар пољом пири

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = \text{сса } 60$

I

Ла-дан ве-тар по-љом пи - ри, а са ње-га па-да ноћ,
гор-чи-на ми ду - шу би - је, јел од ње - га мо-рам поћ'.
Ах, не и-ди, не и - ди, о - ста-ни ту,
мој ми-о дра - ги, на мом ср-да - шцу.
Ах, не и-ди, не и - ди, о - ста-ни ту,
мој ми-о дра - ги, на мом ср-да - шцу.

II

Ах, не по-зна чо-век сре - ћу...
и ка-да је-дну та - кву из-гу - би...
Бо - лу - јем, ма - ти, 'о - ћу да ум - рем,
 $\text{♩} = \text{сса } 72$ $\text{♩} = \text{сса } 70$
јер ја жар - ко љу-бим о - на ког не смем.

o.f.

‘Ладан ветар пољом пири,
а са њега пада ноћ,
горчина ми душу бије
јел од њега морам поћ.’

Ах, не познаш увек срећу
што у њему она спи
и кад једну такву изгуби,
око мора сузе лит’.

Ах, не иди, не иди,
остани ту,
мој мио драги,
на мом срдашцу.

Болујем, мати,
‘оћу да умрем,
јер ја жарко љубим
он’а ког не смем.

Пример 77

Чобан тера овчице

Кетфел, 1993.

$\text{♩} = 106$

Чо - бан те - ра ов - чи - це, да - кој да - не,
accelerando
ди - ри, ди - ри, да - не, чо - бан те - ра ов - чи - це,
о.ф.
да - га - но.

I Чобан тера овчице,
лакој лане, дири, дири, дане,
преко мале/једне речице,
лагано.

III „Дођи к мени, малено,“
лакој лане, дири, дири, дане,
„јагње моје шарено,
овамо!“

II Само једна не може,
лакој лане, дири, дири, дане,
само једна не може
никако.

Чобан тера овчице
преко мале/једне речице,
само једна не може (никако).
„Дођи к мени, малено
јагње моје шарено (овамо)!“

Пример 78

Тера чобан овчице

Кетфелъ, 1996.

♩ = 60 *accel.*

Пре-ко ма-ле ре-чи-це, да-кој, ла-не, ди-ри, ди-ри, да-не,
пре-ко је-дне ре-чи-це, да-га-но.

Чобан тера овчице,
лакој лане, дири, дири, дане,
чобан тера овчице, лагано.

Чобан тера овчице
преко мале/једне речице.

Пример 79

Звони звонце, чобан тера овце

Кетфелъ, 1993.

♩ = 52

Зво-ни звон-це, чо-бан те-ра ов-це, пре-ко мо-ра, крај Мил-ки-на дво-ра.
Ој, чо-ба-не, у-кра-шћу ти ја-гње, ма-кар и-шлас то-бом на вен-ча-ње.

o.f.

Звони звонце, чобан тера овце
преко мора, крај Милкина двора.
Ој, чобане, украшћу ти јагње
макар и ла с тобом на венчање.

Киша пада, а шта ћемо сада?
Нас тројица, једна кабаница.
Кабаница у четири поле,
загрли ме, мило јање/злато моје.

Ој, чобане, украшћу ти јагње
макар и ла с тобом на венчање.
Звони звонце, чобан тера овце
преко мора, крај Милкина двора.
Ој, чобане, украшћу ти јагње
макар ишла с тобом на венчање.

Мила мајко, подај ме за лане
макар кућа била сва о' сламе!
Мила мајко, подај ме за лане,
ма му кућа била сва о' сламе!

Пример 80

Три метера сомота

Чанад, 1996.

♩ = 86



Три ме - те - ра со - мо - та, зар те ни - је сра - мо - та, да ти љу - биш
о.ф.
мла - дог мом - ка, ма - то - ра де - вој - ка.

Три метера сомота,
зар те није срамота
да ти љубиш младог момка,
матора девојка!

Висока је капија,
мати виче: „Марија!“,
а Марија крај Мориша
воле да се шиша.

Све девојке маторе
треба да се затворе,
да не љубе младе момке
маторе девојке.

Детелина шушкала,
стара мајка слушкала
како љуби младог момка
матора девојка.

Па и момци матори,
то су прави злотвори;
они љубе цуре младе,
па им свашта раде.

Висок орах до неба,
свекрва ми не треба,
шта ће мени та колера,
кад лаје к’о кера?

Три метера од цица,
цуру хвата грозница,
хватаће је и колера
кад нема швалера!

Висок орах до неба,
ни свекар ми не треба,
шта ће мени свекар луди
да ме рано буди?!

„Откуд’ теби, Марице,
жандарске рукавице?“
„Купио ми жандар Ђура
да му будем цура.“

Пример 81

Чет'ри коња дебела

Чанад, 1996.

$\text{♩} = 170$

Музички примерак у 2/4 такта, кључевима Бб и Ф. Темпо је означено као $\text{♩} = 170$. Мелодија је изведена у вишој октави. Текст песме је подстицањем на ноту. Песма завршава се са *o.f.* (fine).

Че - т'ри ко - ња де - бе - ла, те - рам пре - ко Бе - ге - ја,
 да с' на - љубим хај, бе - ла ли - ца мла - ди' шви - га - ри - ца, ша - лај!
o.f.

Чет'ри коња дебела
 терам преко Бегеја
 да с' наљубим, хај, бела лица
 млади' швигарица, шалај!
 да с' наљубим, хај, бела лица
 млади' швигарица, шалај!

Чет'ри коња дебела
 терам преко Бегеја
 да с' наљубим бела лица
 млади' швигарица.

Пример 82

На сред села шарена чешма

Варјаш, 1993.

$\text{♩} = 66$ *Tempo rubato*

Музички примерак у 2/4 такта, кључевима Бб и Ф. Темпо је означено као $\text{♩} = 66$ *Tempo rubato*. Мелодија је изведена у вишој октави. Текст песме је подстицањем на ноту. Песма завршава се са *o.f.* (fine).

Мо - ре, на сред се - ле ша - ре - на че - сма, те - ча - ши, а - го, те - ча - ши,
 мо - ре, на крај се - ла ша - ре - на че - сма те - ча - ше, а - го, те - ча - ше.
o.f.

Море, на сред села шарена чесма
течаши, аго, течаши,
море, на крај села шарена чесма
течаше, аго, течаше.

На сред села шарена чесма течаше/течаши,
и у тој чесма до два, до три момка/мома сеђаше/сеђаши.

Пример 83

Рог се ори по зеленој гори

Моноштор, 1996.

♩ = 98

Рог се о - ри по зе - ле - ној го - ри, је - лен
бе - га ка - ме - на на ка - мен, је - лен бе - га, ло - вац го - ни
ње - га ка - о ве - тар гу - сте ме - тле
прах. У - ра, у - ра, у - ра, та, о - ри се глас,
го - спод - ска нас че - ка част!

♩ = 108

♩ = 96

o.f.

Рог се ори по зеленој гори,
јелен бега с камена на камен,
јелен бега, ловац гони њега
као ветар густе магле прах.
Ура, ура, ура, та, ори се глас,
господска нас чека част!

Пример 84

Све док је твога плавога ока

Велики Семпетар, 1997.

$\text{♩} = 48$ ($\text{♩} = 144$)

Све док је твога плавога ока и са усана твоје сласт,
небо је тако плаво, а
живот вечни спас. Сваки куцај срца твога ја разумем, знај,
чиста је она суза за што у твојој очију сја,
за твога лика () и сан живот ћу ја теби
о.ф.
радо да дам.

Све док је твога плавога ока
и са усана твоје сласт,
небо је тако плаво,
а живот вечни спас.
Сваки куцај срца твога
ја разумем, знај,
чиста је она суза
што у твојој очију сја,
за твога лика, и сан
живот ћу ја теби радо да дам.

Аутор: Исидор Бајић

Пример 85

Кад јесен опет дође

Велики Семпетар, 1997.

$\text{♩} = 90$ *Rubato*

И кад је - сен о - пет до - ђе, 'ла-дан ве - тар кад за - пи - ри, че -
 - ка-ћу те на рас - крш-ћу где смо не - кад сре-тни би - ли. *o.f.*

И кад јесен опет дође,
 хладан ветар кад запири,
 чекаћу те на раскршћу
 где смо некад сретни били.

И ти ћеш ми тада доћи,
 а тишина биће ледна,
 само што ће ветрић шумит':
 „Била једном љубав једна“

Чекаћу те дуго, дуго,
 мада знадем да је лудо,
 чекаћу те ја са чежњом,
 чекаћу те дуго, дуго.

Пример 86

Завичају, мили крају

Саравола, 1997.

$\text{♩} = 80$

За - ви - ча - ју, ми - ли кра - ју у ком сам се ро - ди - о,
 ми - ла зе - мљо, сла - тки ра - ју, кој те не би во - ли - о?
o.f.

Завичају, мили крају
 у ком сам се родио,
 мила земљо, слатки рају,
 кој' те не би волио?

У теби је све познато,
 свако дрво, сваки град,
 свак ме гледа умиљато
 и у њему све познам.

Пример 87

Из сна слађаног што ме будиш

Саравола, 1997.

$\text{♩} = 74$ $\text{♩} = 96$

"Из сна слађаног што ме будиш, мајчице, миле, послушај, какав ли то ми блажи груди сада у поноћ гласак тај? Ка - тај?

o.f.

„Из сна слађаног што ме будиш,
 мајчице, миле, послушај,
 какав ли то ми блажи груди
 сада у поноћ гласак тај?“

„Тихо је доба, ево, сада,
 трепере сјајне звездице,
 у поноћ кој ти песму пева,
 теби, болесно кћерчице?“

„А, сад разумем песму ову
 која ми болној даје моћ:
 са неба ангели ме зову,
 мајчице, миле, морам поћ’.
 Са неба ангели ме зову,
 Мајчице, миле, лаку ноћ.“

Пример 88

Ја некога тражим

Кетфел, 1996.

$\text{♩} = \text{сса } 65$ *Tempo rubato*

Ја за не-ким че-знем, ја за не-ким ве-нем,
ја не-ко-га љу-бим, ја за не-ким жу-дим.
Ну-дим љу-бав, ну-дим сре-ћу,
ну-дим ду-шу сво-ју, све за љу-бав тво-ју.

o.f.

Ја некога тражим,
ја некога љубим,
ја за неким чезнем,
ја за неким венем.

Тражим љубав, тражим срећу,
тражим своју драгу,
ал' нигде је не нађо'.
Тражим љубав, тражим срећу,
тражим драгу своју,
ал' нигде је нема.

Ја за неким чезнем,
ја за неким венем.
ја некога љубим,
ја за неким жудим.

Нудим љубав, нудим срећу,
нудим душу своју,
све за љубав твоју.
Нудим љубав, нудим срећу,
нудим душу своју,
све за љубав твоју.

Пример 89

Расло ми је бадем дрво, танко, високо

Кетфељ, 1993.

♩ = 87

Ра-сло ми је ба - дем др - во, тан-ко, ви -
со - ко, тан-ко, ви - со - ко.
o.f.

Расло ми је бадем дрво, танко, високо,
танко, високо.

Расло ми је бадем дрво, танко, високо,
под њим седи хајдук-Вељко с лепом девојком.
Душек им је детелина, трава зелена,
јастук им је десна рука хајдук-Вељкова,
јорган им је вита грана слатког бадема.
Будила их стара мајка хајдук-Вељкова:
„Устај, сине, хајдук-Вељко, брани Крајину!“

Пример 90

Ој, девојче, Пироћанче

Кетфељ, 1993.

♩ = 84

Ој, де - вој - че, Пи - ро - ћан - че,
кој ти ку - пи тој ко - лан - че?
o.f.

„Ој, девојче, Пироћанче,
кој ти купи тој коланче?
Ој, девојче, Пироћанче,
кој ти купи тој коланче?“

„Ој, девојче, Пироћанче,
кој ти купи тој коланче?“
„Купи ми га, еј, отија,
еј, онија проклетија.“

Пример 91

Анђели се завадише због ђаволана

Кетџел, 1993.

♩ = 98

Ан - ђе - ли се за - ва - ди - ше због ђа - во - ла - на, ле - па Ми - ца
и Ву - ки - ца во - лу Јо - ва - на. Јо - ван, мо - мак млад, ал' је ве - лик'
враг, за - ва - ди - о два ан - ше - ла, е - то, сад!

Анђели се завадише због ђаволана,
лепа Мица и Вукица волу Јована.
Јован, момак млад, ал' је велик враг:
завадио два анђела, ето, сад.
Јован, момак млад, ал' је велик враг:
завадио два анђела, ето, сад.

Анђели се завадише због ђаволана,
лепа Мица и Вукица волу Јована.
Јован, момак млад, ал' је велик враг:
завадио два анђела, ето, сад.

„Кћери моја, ти би била грдна будала
за тог врага када би се млада удала!“
„Нека, нек' је враг, он је мени драг.
Дођи/’Оди, враже, однеси ме одма’ сад!“

На дансингу играли смо синоћ ја и он,
шими, ванстек, танго, анстек, чарлстон, блек ботом,
блистао је сјај, врева, комишај,
за врагове то је био прави рај.

Терају ме да се женим, хтео бих и ја,
да се мало опоштеним, јер сам бекрија.
Јесте красно то, ал' је једно зло:
што ја волим све девојке једнако!

Волим Мицу и Вукицу, та два анђела,
Зузку, Мицку и Рожику, све их волим ја.
Није ружна ствар, већ је божји дар
што у моме срцу пламти увек жар.

Аутор: Марко Нешић

Пример 92

Ђувегије, беж'те, беж'те

Кетџељ, 1996.

♩ = 103

Ђу-ве-ги-је, беж'-те, беж'-те, до-ста вас и - мам, нек' се чу - је
чак до Бе - ча да вас не тре - бам. От-кад тро-шим са - пун
"Жо - ли" му-шка-рац ме сва-ки мо - ли за ње - га да се ја у - дам.

o.f.

Ђувегије, беж'те, беж'те, доста вас имам,
нек' се чује чак до Беча да вас не треба.
Откад трошим сапун *Жоли*
мушкарац ме сваки моли
за њега да се ја удам.

Већ и људи ожењени за мном лудују,
а њихове жене мени већ поручују:
поручују да се боје
за шашаве људе своје
па моле драге(?) да им дам.

Не бојте се, жене моје, лако ћемо с тим!
Послушајте само мене, што вам ја велим:
свака жена ради мира
с који долар нек' рескира,
па сапун нек' си набави!

А када вам сапун *Жоли* даде стазицу,
сваки човек ће да воле своју женицу.
Још истине доста није:
волеће вас и комшије
као своје жене рођене.

Још помаду *Жоли* ако набавите ви,
видећете како се старос' лако помлади.
Јер, од ове *Жоли*-помаде
постају и бабе младе,
без ње се не сме остати!

Табела 1.

Наслов дела	Место и година извођења												
	Сомбор 1914	Варјаш 1923.	Осв. барј. Нађф. 1934.	Слет Варјаш 1934.	Осв.барј. Семп. 1935.	Осв. барј. Кетф. 1936.	1. слет Теми-швар 1936.	”Војво.Луне“ Кетф. 1937.	2. слет Арад 1937.	3. слет Семи-клуш 1938.	Варјаш 1941.	Кетф. 1942.	?
<i>Била једном ружа једна</i>			чанадско ПД										
<i>Благословен</i>							семпетарско ПД						
<i>Богови силни</i>							СПД Тем.						
<i>Боже брати- мства</i>					нађфалско ПД							кетфелско ПД	
<i>Бродар на узбур. мору</i>							СПД Тем.						
<i>Вечерња песма</i>							СПД Тем.						
<i>Вода и сузе</i>						”Слога“ Тем.							
<i>Домовини</i>						варјашко ПД							
<i>Донеси вино</i>										”Зора“ Тем.			

Наслов дела	Место и година извођења												
	Сомбор 1914	Варјаш 1923.	Осв. барј. Нађф. 1934.	Слет Варјаш 1934.	Осв. барј. Семп. 1935.	Осв. барј. Кетф. 1936.	1. слет Теми-швар 1936.	„Војво.Дуне“ Кетф. 1937.	2. слет Арад 1937.	3. слет Семи-клуш 1938.	Варјаш 1941.	Кетф. 1942.	?
<i>Државна (рум.) химна</i>		варјашко ПД											
<i>За дом и Краља</i>					семп. ПД								
<i>Збогом</i>		варјашко ПД											
<i>Зора зори</i>									варјашко ПД				
<i>Киша пада</i>										варјашко ПД			
<i>Козар</i>									„Зора“ Тем.				
<i>Коло</i>										варјашко ПД			
<i>Ловачка песма</i>				варјашко ПД									
<i>Мара има чарне очи</i>								кетфелско ПД					

Наслов дела	Место и година извођења												
	Сомбор 1914	Варјаш 1923.	Осв. барј. Нађф. 1934.	Слет Варјаш 1934.	Осв. барј. Семп. 1935.	Осв. барј. Кетф. 1936.	1. слет Теми-швар 1936.	„Војво. Луне“ Кетф. 1937.	2. слет Арад 1937.	3. слет Семи-клуш 1938.	Варјаш 1941.	Кетф. 1942.	?
<i>Ми данас остадо смо живи</i>				нађфалско ПД									
<i>Муха и кома рац</i>						„Слога“ Тем.							
<i>Народни збор</i>					сараволско ПД								
<i>Нек’ душман види</i>							кетфелско ПД						
<i>Ој, Ђурђевдане</i>				нађфалско ПД									
<i>Ој, Србијо</i>			кетфелско ПД			семп. ПД							
<i>Падајте браћо</i>							СПД Тем.						
<i>Певајмо браћо</i>									варјашко ПД				
<i>Песма српских соколова</i>						кетфелско ПД				варјашко ПД			моноштор- ско ПД

Наслов дела	Место и година извођења												
	Сомбор 1914	Варјаш 1923.	Осв. барј. Нађф. 1934.	Слет Варјаш 1934.	Осв.барј. Семп. 1935.	Осв. барј. Кетф. 1936.	1. слет Теми-швар 1936.	„Војво.Луне“ Кетф. 1937.	2. слет Арад 1937.	3. слет Семи-клуш 1938.	Варјаш 1941.	Кетф. 1942.	?
<i>Поздрав домовини</i>				кетфелско ПД	кетфелско ПД				кетфелско ПД				
<i>Поздрав Кетфелју*</i>						семпетарско ПД							
<i>Појмо песму</i>				семп. ПД		семп. ПД							
<i>Расни јадро</i>						нађфалско ПД			кетфелско ПД				
<i>I руковет</i>				семп. ПД					семп. ПД				
<i>II руковет</i>						„Слога“ Тем.							
<i>VII руковет</i>									семп. ПД				
<i>VIII руковет</i>	Семик. ПД												
<i>X руковет</i>								„Слога“ Тем.					

Наслов дела	Место и година извођења												
	Сомбор 1914	Варјаш 1923.	Осв. барј. Нађф. 1934.	Слет Варјаш 1934.	Осв.барј. Семп. 1935.	Осв. барј. Кетф. 1936.	1. слет Теми-швар 1936.	„Војво.Дуне“ Кетф. 1937.	2. слет Арад 1937.	3. слет Семи-клуш 1938.	Варјаш 1941.	Кетф. 1942.	?
<i>XI руковет</i>				семп. ПД	семп. ПД	семп. ПД	семп. ПД						
<i>XII руковет</i>					чаналско ПД								
<i>XV руковет</i>						семп. ПД							
<i>Рус</i>							СПД Тем.						
<i>Са заставом у руци*</i>					семп. ПД								
<i>Словенац, Срб, Хрват</i>					чаналско ПД								
<i>Словенско декле</i>						сараволско ПД							
<i>Смеса нар. песама</i>				чаналско ПД									
<i>Тамо далеко</i>								кетфелско ПД					

Наслов дела	Место и година извођења												
	Сомбор 1914	Варјаш 1923.	Осв. барј. Нађф. 1934.	Слет Варјаш 1934.	Осв. барј. Семп. 1935.	Осв. барј. Кетф. 1936.	1. слет Теми-швар 1936.	„Војво.Дуне“ Кетф. 1937.	2. слет Арад 1937.	3. слет Семи-клуш 1938.	Варјаш 1941.	Кетф. 1942.	?
<i>У бој!</i>			семп. ПД	семп. ПД						варјашко ПД	варјашко ПД		
<i>Ура!</i>							СПД Тем.						
<i>Хајд' јунаци</i>				варјашко ПД									
<i>Хеј, загрљени</i>					сара. и нађф. ПД								
<i>Хеј, Словени</i>												семиклушко ПД	
<i>Хеј, трубачу</i>						кетфељско ПД							
<i>Химна песми* – Мото</i>			семп. ПД						семп. ПД				
Химна Св. Сави					семп. ПД								
Циганска потсмехуља									„Слога“ Тем.				

Табела 2.

Наслов композиције	Место обележја
<i>Кад прво сунце кроз гору сине</i>	Варјаш
<i>Мара девојка три венца плела</i> (из I Кола Ј. Маринковића)	Чанад, Саравола, Велики Семпетар
<i>Марширала, марширала краља Петра гарда</i> (из <i>Смеше српских нар. песама</i> , аутор. К.М.Ђ.Л.)	Чанад, Нађфала
<i>Ор'о кликће са висине</i> (Ј. е)	Велики Семпетар
<i>Рог се ори по зеленој гори</i> (Д. Јенко)	Моноштор
<i>II Руковет</i> (С. Мокрањац)	Велики Семпетар
<i>Срем, Банат и Бачка</i>	Нађфала
<i>Џанум, на сред село шарена чешма</i> (из <i>VIII Руковети</i>)	Варјаш

► Јован-Јоца Лукин,
Варјаш (1993)



▼ Анђелка Чоботин и
Велинка (алиас Добринка)
Савић, Кетфељ (1996)





◀ Јован-Јоца Стојић са
тамбуром самицом,
Велики Семиклуш
(1996)



▼ Зорка Попов и
Милена Страинов,
Кетфељ (1997)

► Сидо Одошан,
Фенлак (1997)



▼ Гина Аничин,
Драгутин-Гута Аничин
и Божица Мунтјан,
Нађфала (1997)





◀ Бошко Мендебаба,
Чанад (1996)

▼ Кетфељско
певачко друштво
са о. Благојем
Чоботином (1996)



► Милорад Ђирилов
и Пера Ђурђевић,
Саравола (1996)



▼ Пачићи на сокаку,
Кетфел (1996)





◀ Милица и Маринко
Радић, Велики
Семпетар (1997)



▼ Клепало при цркви
у Кетфељу (1993)

► Даница Сапунџин,
Чанад (1997)



▼ Стари шпорет, кућа
Данице Сапунџин,
Чанад (1996)





◀ Ивањски венац, кућа
Светозара Жикића,
Кетфељ (1996)

▼ Мотив са сокака у
Семпетру (1997)



(снимила Ј. Јовановић)

ВОКАЛНА ТРАДИЦИЈА СРБА У ГОРЊЕМ БНАТУ У РУМУНИЈИ: СВЕДОЧАНСТВА НА ИСТЕКУ ХХ ВЕКА

Простор Баната заузима југоисточни део Панонске низије, на граници између Средње и Источне Европе. Природне границе Баната већим делом чине реке: на северу Мориш, на западу Тиса, а на југу Дунав; источну границу чине планински венци Гођан-Сарко и Појана Руска. Ова област данас је у политичком погледу подељена између три државе: Србије, Румуније и Мађарске. Овај простор, захваљујући својој отворености и могућностима комуникација у свим правцима, од првих историјских помена до данас је поприште миграција, мешања становништва и прожимања различитих култура.

У литератури се налази на неколико начина поделе Баната као географске целине. За потребе овог рада, определили смо се за поделу на такозвани Горњи и Доњи Банат. Премда она не означава ни географске ни административне целине, преузета је из локалне емске терминологије, а легитимно је користе и неки од угледних проучаваца историје, обичаја, па и традиционалне музике Срба овог подручја (А. Ивић, Ј. Ердѣљановић, М. Филиповић, С. Илић).

Кад је реч о насељима у румунском делу Баната која настајују и Срби, која су у фокусу овог рада, она се у географском погледу могу посматрати у оквиру двеју група: северне, на простору северозападно од Темишвара до реке Мориш и јужне, у долини Тамиша. Са овом поделом се поклапа класификација народних говора овог краја: према налазима етнолингвиста, у свим овим насељима Срби говоре у шумадијско-војвођанском дијалекту, али северна група насеља припада области тзв. *кикиндског*, а јужна група – области *тамишког* говора. Резултати теренских етномузиколошких истраживања у широј темишварској околини, обављених од стране аутора ове књиге током деведесетих година ХХ века, потврђују оправданост истоветне поделе овог простора и на основу етномузиколошког критеријума.

Опредељење за посвећивање посебне пажње вокалној традицији Срба управо овог краја потиче од чињенице да је, кад је у питању традиционална култура Срба, простор северног дела румунског Горњег Баната засебна целина у говорном и етничком погледу; други разлог за овакво научничко усмерење јесте чињеница да су управо на овом простору истраживачи српске традиционалне музике током XX века сабрали квантитативно највише мелодија. Ова књига је заснована на резултатима њиховог истраживања, и то у следећим насељима: Варјаш (рум. назив *Vargas*), Велики Семиклуш (*Sânnicolau Mare*), Велики Семпетар (*Sâmpetru Mare*), Кетфељ (*Gelu*), Моноштор (*Mănăştur*), Нађфала (*Satu Mare*), Саравола (*Saravale*), Фенлак (*Felnac*) и Чанад (*Cenad*).

ИЗВОРИ, ТЕРЕНСКО ИСКУСТВО И МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТУП

Етномузиколошки записи којима располажемо са овог простора начињени су почетком, средином и крајем XX века (податке о томе видети на приложеној Карти (страница 14). Године 1912. је мађарски композитор и етномузиколог Бела Барток (*Béla Bartók*, 1881–1945) начинио прве тонске снимке српског певања и свирања у селима Моноштор и Саравола (*Documenta bartokiana*, 1970). Темишварски професор музике, композитор, диригент и мелограф (али не и етномузиколог) Сава Л. Илић (1935–1989) је на ширем терену Горњег Баната и дунавске Клисуре у периоду од 1953. до 1977. године од казивача Срба записао велики број мелодија, многе од њих и по сопственом памћењу. Ови записи су делом објављени у првој етномузиколошкој збирци која презентује вокалну традицију Срба у Румунији (Илић 1958), а пола столећа касније су сви његови записи (укључујући и оне од казивача Шокаца и Карашеваца) обједињени у обимнијој збирци (Илић 2006). Најзад, систематска етномузиколошка снимања и проучавања на терену Горњег Баната и Банатске Црне Горе, обавила је ауторка ове књиге у времену од 1993. до 1997. године. Ова истраживања била су рађена у сврху писања и одбране етномузиколошке магистарске тезе (Јовановић 2000), чијом је ревизијом настала ова књига.

Изворну грађу за овај рад представљају и објављени текстови народних песама са овог терена, увршћени у монографије појединих села. Такође, за упоредна истраживања било је неопходно користити

и расположиве податке о српској вокалној традицији са терена Војводине и Мађарске.

Као важан извор за проучавање певачког наслеђа Срба ових простора коришћене су и рукописне и штампане песмарице, какве су и пре и у току XX века биле у широкој употреби у сеоским, варошким и градским срединама у крајевима северно од Саве и Дунава. Рукописне песмарице – невелики, такорећи лични зборници песама које су певане и записане од стране појединаца, припадника грађанских сталежа, представљају својеврстан вид живота и чувања песама у одређеним историјским периодима. Штампане песмарице, почев од објављених збирки Вука Караџића, замењивале су у том погледу рукописне зборнике песама. Нека од обимних и значајних издања ове врсте објављена су око 1900. године. Важан извор проучавања чине и објављена звучна издања која су на свој начин извршила утицај на развој и промене у сеоском и градском музичком наслеђу.

Незаобилазна литература која је омогућила писање ове књиге такође чине, пре свега, домаће и стране етномузиколошке публикације, етнологска литература везана за друге крајеве настањене Србијама, а затим лингвистичка, историјска, културно-историјска и социолошка литература. Политички преокрет у самој Румунији 1989. године донео је и промену у издавачкој делатности Срба у овој земљи, што је резултирало бројним издањима. Захваљујући томе, умногоме је олакшано сагледавање укупних – историјских, културних, друштвених, политичких прилика у овим крајевима.

Музичко наслеђе Срба у Румунији до краја XX века није било предмет систематских етномузиколошких проучавања. Почетком последње деценије века указала се потреба да се сажму сва до тада прикупљена искуства и сазнања, за шта су била неопходна и нова теренска испитивања. Испрве је постојала претпоставка да су се можда на овом терену код Срба очували архаични начини певања; стога су теренска истраживања испрве била усмерена на овај слој вокалне традиције. Та настојања су, међутим, остала без очекиваног резултата, и то из неколико разлога. Прво, показало се да је теренско истраживање са сврхом бележења најстаријег вокалног слоја које се обавља крајем XX века – закаснило, јер су се овакви примери могли забележити ретко, а многи од њих у нецеловитом облику; они више нису били у сећању казивача. Друго, забележена су казивања да су праксу певања у контексту живота и обичаја давно преузели професионални и полупрофесионални музичари, пре свега инструменталисти. О тачности ових сведочења говори и чињеница да је од на-

ших казивача било сразмерно мало оних који су пристајали да певају у сврху истраживања; понекад су казивачи показивали и јаку потребу за инструменталном подршком у току певања. Треће, промене које су се током XIX и XX века одвијале у култури сеоских средина биле су под јаким утицајем градске културе; то је учинило да и сами казивачи имају специфичан однос према сопственој музичкој традицији, као и формиране ставове на који начин сами треба да је презентују. Најзад, посебан проблем за истраживача који не потиче из ове средине представља и лично неповерење казивача, које је у време наших истраживања било веома изражено; узроке оваквог држања према непознатим особама, претпостављамо, треба тражити у тешким политичким приликама које су ове генерације искусиле у току друге половине XX века.

Вишевековни снажан утицај тековина западноевропске и средњоевропске градске културе на аутохтону сеоску певачку културу Срба је такође од велике важности. Темишвар, јак градски центар, следио је управо образац културе којим је одржавао природне, вековима плодноне везе са Бечом и Будимпештом. Као одјек тих збивања, јавиле су се реплике културног модела града у околним селима. Од великог је значаја и чињеница да су Срби у овим крајевима вековима живели у непосредном суседству других народа, у првом реду Немаца, а затим и Румуна, што је условило и дуготрајне акултурационе процесе.

Култура Срба у Банату заснована је, с једне стране, на свом аутохтоном развоју, и, с друге стране, на утицају култура западне и средње Европе. То резултира и чињеницом да је током XX века на овом терену забележена веома хетерогена музичка грађа; певачко наслеђе ових крајева у многеме показује особине сложеног културног и музичког амалгама. У циљу доношења закључака о карактеристикама вокалне традиције Срба у овим крајевима, грађа је размотрена према месту у одређеним контекстима извођења (највећим делом на основу реконструкције) и кроз минуциозну мелопоетску анализу по свим музичким параметрима. Анализом су издвојени и класификовани одређени елементи и показано је шта од музичких одлика припада аутохтоном наслеђу, а шта је преузето из других културних средина. Примењен је и метод компарације са резултатима етномузиколошких испитивања у Војводини и у другим крајевима Србије. Сви налази су посматрани и у односу на искуства других научних дисциплина: лингвистике, историје културе, етнологије, и, посебно, социологије културе и уметности.

УТИЦАЈИ ИЗ ЕВРОПЕ НА КУЛТУРУ СРБА У ГОРЊЕМ БАНАТУ У РУМУНИЈИ

Географски положај и отвореност комуникација омогућили су да велики европски културни покрети почев од XVIII века оставе значајног трага на културу овог краја. Рационализам, затим просветитељство и романтизам са националним покретом одразили су се са својим тековинама на општу културну климу, па и на многе елементе духовне културе Срба у Банату. У општу слику укључене су и одређене специфичности аутохтоне културе, што овом поднебљу даје културну особеност и идентитет. У Банату и у Темишвару, с обзиром на то да се они налазе на географској периферији средње Европе, ови културни токови су се одвијали са извесним временским за кашњењем у односу на њен центар.

Доба рационализма и просветитељства пропагирало је владавину разума и образовања и донело и критику традиције по којој је појам архаичног изједначен са појмом застарелог. Њој је супротстављен појам напретка, под којим се подразумева и модернизација друштва. На културне токове утицали су друштвени покрети који су водили ка разбијању старих друштвених образаца, успостављању либерализма и индивидуализма, па и укључивању народних маса у службу нове идеологије. Ауторитету Цркве супротстављен је ауторитет световног основног образовања. У циљу стварања „алтернативне грађанске религије“ организоване су јавне церемоније са просветитељском улогом и са масама као публиком. Развија се институција концерата, везаних за томе намењене просторе – (концертне) сале. У нашим срединама су организовани *беседе* и *села* са национално оријентисаним програмима, као и позоришне представе (*изигравања*) и тзв. *забаве са дилетантском представом и игранком*. Посебан значај задобијају и различити спортски догађаји, што задобија функцију „медијума за националну идентификацију и вештачку заједницу“ (Hobsbawm 1983: 269, 271, 281). У том циљу, указао се простор за установљење нових прилика за празновање, односно, за „измишљање“ нових традиција које су, уз мноштво других обележја, породиле новоустановљене датуме празновања.

Паралелним сагледавањем културних и друштвених збивања у граду Темишвару и у околним селима лако се уочава генеза одређених појава идентификованих у сеоском музицирању Срба ових простора.

КУЛТУРНЕ ПРИЛИКЕ У ТЕМИШВАРУ И ЊИХОВ УТИЦАЈ НА ПРИЛИКЕ У ОКОЛНИМ СЕЛИМА

Током XIX века у Темишвару су, под утицајем младе грађанске средине, основане институције за неговање српске културе, са сврхом спровођења националног покрета и изградње српске националне свести, што је део наслеђа романтизма. Уз ове институције, развијани су и нови облици културног и друштвеног живота. С друге стране, као једна од тековина рационализма, био је актуелан дух критике традиционализма и еманципације личности кроз развој индивидуализма. Музички живот Темишвара, који укључује и за нас посебно значајну концертну делатност, у XIX веку је био богат, а ниво концерата је био веома висок у односу на прилике у другим градовима са српским становништвом тог времена. На концертима су били заступљени савремени уметнички токови, о чему сведоче писани подаци почев од краја XVIII и током XIX века.

За нашу тему је од посебног значаја делатност српских певачких друштава, карактеристична за географски простор северно од Саве и Дунава. Ова друштва су настајала по угледу на истоветна грађанска удружења у другим земљама западне и средње Европе, а под окриљем младих (српских) грађанских институција, уједињених идејом о грађанској демократији. Оснивање српских певачких друштава у северном делу Горњег Баната у Румунији сеже у прву половину XIX века. Хорови су оснивани при православним храмовима и њихов репертоар су у почетку чиниле искључиво црквене песме и њихове хармонизације; они су одговарали на потребу за увођењем вишегласног (*хармоническог*) певања у српску Цркву. Управо у то време, у западној Европи, паралелно са другим друштвеним процесима, одвијала се промена *индивидуалног колективизма (Gemeinschaft)* у *институционализованом колективизму (Gesellschaft)*; (Hobsbawm 1983b: 268; Hammarlund 1998: 28). Реч је о процесу чије је разумевање од кључног значаја за правилно тумачење одређених феномена у прожимању елемената градске и сеоске музичке културе у традицијском сеоском певачком наслеђу ових крајева, какво је затечено на терену у последњој деценији XX века.

Први темишварски хор основан је средином XIX века и по угледу на истоветне институције у градовима западне и средње Европе имао је назив Мушко певачко друштво (*Männergesangsverein*); изводио је и хармонизације српских народних песама (Калик 1903: 15). Хорови са предзнаком „српски“ који су оснивани у Темишвару били

су Српска певачка дружина (основана 1867), Певачко друштво „Зора“ (1903) и Певачко друштво „Слога“ (1922). Ови хорови, национално мешовитог састава, деловали су под утицајом идеја о демократизацији културе и уклањању феудалног духа, као и идеолошке поставке да „музика нема народности“. Њихова делатност је била одвојена од цркве као институције, у чему се њихова делатност и у њој одраз грађанског антиклерикализма, надовезује на идеолошку основу певачких друштава у западној Европи. Наступи хорова су били искључиво световног карактера: на *беседама*, добротворним баловима и на *селима*, а програм је био мешовит. Оријентација је (скоро без изузетка) била аматерска. Места наступа су биле сале које су припадале државним предузећима; став да музику треба да слуша масовна публика потиче од просветитељске премисе да она, као део општег образовања, треба да буде доступна свима.

По узору на градске хорове, певачка друштва су оснивана и у селима темишварске околине и дала су значајан печат развоју физиономије певачког наслеђа Срба у Банату током XX века. Идеје пореклом из западноевропске културе транспоноване су посредством градских певачких друштава у контекст сеоских светковина и тим путем иницирале промене у сеоском музичком систему (упор. Blacking 1986: 9-10, 11).

Сеоске средине следиле су узор из града у погледу оснивања институција културе, а у њима су одржаване и позоришне представе и наступи певачких друштава. Први хорови у селима овог краја основани су крајем XIX века (1895. или 1897), до Првог светског рата (1911, 1912, 1913), као и у периоду између два рата, времену зенита њихове делатности и сарадње. Сеоска певачка друштва су оснивана при храмовима и њихов је првенствени циљ био да поју на богослужењима; руководиоци су били сеоски учитељи. Њихово обележје је било културно-васпитно, а извођачки домети су, по свој прилици, били скромни. Певачи су деонице учили напамет. Репертоар су чиниле певљиве и технички једноставне вишегласне композиције са родољубивом тематиком, домаћих и страних аутора, као и уметничке обраде народних песама. Црквене композиције су извођене на богослужењима, уз веома ретке изузетке. Наступи ових хорова били су везани за празнике годишњег циклуса традиционалних обреда и обичаја, а места одржавања су постале сале домова културе, што је код сеоског становништва иницирало промене и у поимању самог празновања и у односу према музицирању. Занимљиво је да се као носиоци певачког репертоара често срећу „еснафски“ опредељени певачи и певачице – чланови певачких друштава или полупрофесионалци.

ПЕВАЊЕ У СЕОСКИМ ГОДИШЊИМ ОБРЕДИМА И ОБИЧАЈИМА

Забележено је сразмерно веома мало песама које су (у прошлости, али не и у време наших истраживања, биле) непосредно везане за традиционалне обреде и обичаје. Уз то, с обзиром на све карактеристике певачког наслеђа Срба у оквиру годишњег циклуса, у њему се могу идентификовати три вида дијахронијских промена: мешање (amalgamation) различитих традиција, замена (replacement) старих елемената новим и рачвање (ramification) елемената сеоског певачког наслеђа у више различитих токова (термини за видове промена су преузети из: Shils 1981: 276-277, 280).

Збир мелодијских записа у вези са годишњим циклусом обреда и обичаја, начињених током XX века, састоји се од примера различитих слојева музичке традиције: од сеоског, преко варошког и градског, до (условно схваћено) уметничког и популарног. С једне стране, ту су препознатљиви елементи балканског и јужнословенског аутохтоног музичког наслеђа; с друге стране, ту су елементи средњоевропске и западноевропске музичке традиције.

Старинских песама које су задржале и своје музичке одлике и место у одређеном обредно-обичајном контексту веома је мало: реч је о жетелачкој (Илић 2006, примери 9, 10) и додолској песми (пример 11); архаичним се могу сматрати и узвици уз љуљање у Великом посту (пример 8). Бројнији су примери песама које су задржале своју функцију, а чија је музичка физиономија промењена у односу на стару – такве су песме о Божићу и песме у току Великог поста (примери 3, 4, 5, 8).

Посебно занимљиву тему представљају песме које су у Горњем Банату забележене као песме опште намене, док су њихове варијанте из различитих области у Србији и другим крајевима познате као прецизно везане за одређени обредно-обичајни контекст. Велико је питање каква је веза између ових варијаната, да ли је и на терену румунског Баната реч о постојању утврђене функције ових песама у прошлости – као што је случај са многим примерима из Војводине! – или су путеви њиховог распрострањења друге природе (Илић 2006, примери 1, 6, 9).

На терену су забележене и песме које су у једном тренутку, вероватно током прве половине XX века, као „нове“ и популарне у склопу новог културног модела, замениле некадашње обредне. Оне су могле доћи из школских програма, са репертоара певачких дру-

штава, из позоришних представа, са грамофонских плоча или са радио програма (Илић 2006, примери 1, 6, 7, 12, 13).

Посебно је занимљива појава рачвања традиције у циклусу божићних обичаја: забележене песме су различитог карактера, садржаја и порекла – од обредних, преко црквених, до бећараца, серенада и родољубивих (примери **1–5, 57, 62**). Такође, занимљив је пример рачвања функције *серенада* – њихове појаве у склопу прослављања неких од годишњих празника – Божића, Ђурђевдана и *свеца*.

Битна карактеристика сеоских прослава великих црквених празника јесте да су на те дане организоване приредбе са програмима, по угледу на градске *беседе* и *села*.

ПЕВАЊЕ У ОКВИРУ СЕОСКИХ ОБРЕДА И ОБИЧАЈА ЖИВОТНОГ ЦИКЛУСА

Сразмерно више старинских елемената своје вокалне традиције Срби у румунском Банату су сачували у оквиру свадбених и посмртних обичаја. У овом делу сеоског репертоара највише су уочљиве и појаве мешања различитих традиција (нарочито кад је реч о посмртним обичајима) и замене старих елемената новим.

У оквиру свадбених обичаја, веома дуго је (до краја XX века) задржан континуитет певања на дуги, мелизматични мелодијски модел за којег су Срби у румунском Банату крајем XX века користили емски термин *кад се убрађива(ла) млада* (примери **19–21**).¹⁶⁵ У време наших истраживања потврђено је да се на исти модел још увек пева на свадби, приликом *убрађивања*, мада у споју са новијим текстовима. То указује на његову постојаност и дубоку укорененост у музичкој традицији банатских Срба, као и на потребу за одржањем тог модела у контексту свадбе. У румунском Банату је, поред тог модела, на свадби (али и у другим веселим приликама) до краја XX века у живој пракси задржан силабични, играчки напев (у прошлости редовно извођен непосредно после претходно описаног) који у овом крају носи емски назив *сватовац* (примери **19, 21, 22**). Аутентично српско (и јужнословенско) певачко наслеђе у румунском Банату представља и *бећарац*, модел укључен у репертоар који прати свадбене обичаје, али се изводи и у другим приликама (примери **5, 25, 45, 46**).

¹⁶⁵ У Војводини се овај модел назива *сватовац*.

У састав свадбеног репертоара ушле су и новије песме – позоришног порекла, или „новокомпоноване“ (пример 18; Илић 2006, пример 17).

Кад је реч о посмртним обичајима, *запевке* су до краја XX века задржале своје место и улогу у њима, мада, према казивањима из тог времена, не толико транспарентну као у прошлости. Битне карактеристике *запевки*, задржане до времена наших истраживања, јесу одређени мелодијски модел и грађа мелострофе: низ неримованих стихова неједнаке версификације, тако да је текст на граници прозног (пример 28).

Захваљујући нашим теренским налазима с краја XX века употребу се слика заступљености неколико свадбених мелодијских модела не само на територији Баната у Румунији и Србији, већ и на ширем простору Панонске низије којег настањују Срби. На тај начин су ови модели потврђени као неки од најважнијих представника српске вокалне традиције на тој територији. То је потврђено и променом функције *сватовца* у забавну (пример 22), његовим усвајањем као свадбеног напева код Румуна (пример 27) и применом у ситуацијама када се улицом креће весела поворка (*кад се парти неко*). Као изузетно виталан показао се и мелодијски модел *бећарца*, примењен у песми *просидби* новијег датума (пример 16).

Пример замене старијих вокалних облика новијим јесте певање „*серенада*“ приликом сахране младих покојника (пример 29) – у чему се огледа утицај градске музичке културе – а понегде и за време *привећа*, што може бити плод утицаја румунске вокалне традиције. Још један пример који илуструје појаву замене елемената традиције јесте извођење *посмртног марша* (пример 30), што је, вероватно, усвојено по угледу на немачке обичаје при сахрањивању.

ПЕВАЊЕ У СВАКОДНЕВНОМ СЕОСКОМ ЖИВОТУ

Велики део певачког репертоара који се негује у свакодневним приликама има пре свега забавну и комуникативну функцију. Многе песме сврстане у ову групу припадају категорији лирских песама опште намене. С друге стране, песме из ове категорије могу бити везане за, практично, сваки сегмент свакодневног живота: успављивање детета, игру са њим и за различите прилике окупљања одраслих..

Прилике за дружење у којима су ове песме могле бити извођене јесу: заједнички посао, разни видови забава и боравак у породичном кругу. Сразмерно су ретки примери песама које су по свом садржају

везане искључиво за контекст када се изводе, а то су: песме деци, са васпитном и едукативном функцијом (примери **38, 39**), *серенаде* певане са циљем удварања девојкама (примери **61, 62**), као и *сокачке* и *бећарске* песме са забавном и комуникативном функцијом (примери **44, 60, 80, 81**). Значајну групу у овој категорији чине приповедне (наративне) песме (примери **64–66**; Илић 2006, примери **47–58**), извођене приликом окупљања и дружења, али неретко и у интимнијем кругу породице.

Мало је забележених примера ове врсте који могу посведочити о континуитету очуваног синкретичног јединства музичке физиономије песама и одређеног контекста извођења. Реч је о појединим песмама за децу, дечијим бројалицама, сокачким и бећарским песмама и о приповедним песмама.

Прилике у којима се друштво окупљало и веселило биле су *игранке* или *балови*, приређиване не само о црквеним празницима, већ и сваке недеље. У тим приликама извођене су и песме са одређеном идеолошком садржином, карактеристичном за одређене историјске и политичке прилике. Реч је о родољубивим (примери **47–56**) и партизанским песмама (**58, 59**).

Међу постојећим записима значајан је број приповедних песама, које су се код Срба у румунском Банату до краја XX века одржале као изузетно виталан жанр. Већина их се изводи на јединствен мелодијски модел именован као *динарски варијетет* (Радиновић 2007: 37), распрострањен и у Војводини и у другим деловима Србије и Балкана. Мањи број забележених приповедних песама извођен је на друге мелодијске моделе.

У категорији фолклора за децу, на терену су нам казиване и рецитације пореклом из уметничке поезије, што је појава која се у историјском погледу везује за период почев од друге половине XIX века. Такође, многе песме из категорије дечјег фолклора засноване су на мелодијама које су директно преузете из западно- и средњоевропске традиције.

МЕЛОПОЕТСКА АНАЛИЗА

На терену Горњег Баната у Румунији, од казивача Срба, забележене су песме сеоског и градског стила са аутохтоним обележјем, као и оних са особинама музичке традиције средње и западне Европе; записан је и велики број песама које обједињују ове карактеристике. Резултати аналитичког поступка примењеног на укупно 415

песама – у овој књизи објављене су свега 92, а остале су доступне у збиркама Саве Илића (2006) и Беле Бартока (*Documenta Bartokiana*, 1970) – показују правилност у груписању одређених елемената и појава. У певачкој традицији Срба овог дела Баната преклапају се елементи различитих музичких култура; веома је занимљиво посматрати одвојеност разнородних елемената, али и све могуће начине на који се они у нашој музичкој грађи комбинују и преплићу.

Као полазиште за сагледавање целокупне грађе узета је **стиховна основа песама**, као основа мелопоетске заједнице. За српско традиционално вокално стваралаштво карактеристична је једностиховна или двостиховна основа мелопоетског облика; строфично устројство текста узима се као одлика западноевропске музичке традиције. Такође, двостиховне комбинације стихова различите дужине тековина су градског уметничког песништва. На основу ових чињеница, забележене песме су разврстане у две велике групе: у првој су примери који се заснивају на једном или два стиха, као и вишестиховне форме које потичу из аутохтоног српског вокалног наслеђа; у другој су примери који су засновани на двостиховним комбинацијама стихова различите дужине и, чешће, на тростиховним и четворостиховним строфама, са парном или укрштеном римом.

У песмама заснованим на једном или два стиха, најчешћи је епски десетерац (4,6), затим симетрични осмерац (4,4), несиметрични осмерац (3,2,3), лирски десетерац (5,5) и друге врсте стиха, у мањем броју. Одређене промене у версификацији у току песме – додавање или одузимање појединих слогова, без промене мелодијског модела – тумачи се као плод утицаја уметничке и староградске песме. Примера у којима се наилази на „рад са текстом“ сразмерно је мало.

Присуство песама заснованих на двостиховима чији су стихови различите версификације, и на (најчешће четворостиховним) строфама, тумачи се утицајем музичке културе средње и западне Европе, која је оставила трага првенствено у српској градској музичкој традицији.

Међу мелопоетским облицима у целокупној сакупљеној грађи постоји велика разноврсност, и то у директној међузависности са тоналном основом песама. Отуда се пред аналитичара постављају две легитимне могућности кад је реч о избору методе мелопоетске анализе. Једна велика група, која је заснована на аутохтоним, јужнословенским и балканским архаичним тоналним основама, анализирана је тзв. „финском методом“. Друга велика група, која је заснована на европској тоналности, анализирана је класичном анализом музичких облика.

Песме из прве групе честе су у монотематском облику A Av Avv или A Av Avv Avv и слично, али су много чешћи битематски облици, типа АВ, у веома разноврсним комбинацијама: на пример, AaB, АВВ1, AA1BB1 итд. Срећу се и политематске форме: AABC, АВА1С, АВССv, ABCD и други. Генерално, песме засноване на једностиху или двостиху, које припадају балканском и српском аутохтоном наслеђу по тоналним особинама, имају следеће особине: једноставност облика, одсуство „рада са текстом“, танане контрасте међу деловима форме – што потиче из законитости основног мотивског језгра као „јединитеља строфе“ (Елшек 1998). Овакав принцип може се сматрати старијим него онај у којем постоји изразитији контраст. У сложенијим примерима са контрастирајућим деловима облика уочавају се одређени елементи који упућују на могуће токове развоја српске вокалне традиције у сложеније мелопоетске облике.

Архаични обликотворни принцип примене цезуре пре последњег слога у текстуалној фрази срећемо у једном једином примеру црквене, богослужбене песме, у хорском извођењу (пример 68), као могући прежитак из заборављене обредне традиције.

Песме засноване на строфама, али са аутохтоним тоналним обељејем, имају вишеделан облик, са једним, два или више мотивских материјала. Најчешћи и најкарактеристичнији су вишеделни облици изграђени на принципу битематизма; ови облици су веома разноврсни и могу бити веома сложени. Песме у западноевропском тоналитету далеко су чешће у овој групи, а облици који су међу њима заступљени су реченице, периоди и мале песме, најчешће мала дводелна песма. Мелодије које припадају овој категорији већином испољавају особине европског романтизма, под очигледним културним утицајем из средње и западне Европе.

У оквиру целокупног прикупљеног музичког материјала, заступљено је више различитих **тонских структура**. Оне се могу посматрати у две основне групе, у које се сврставају примери од веома једноставних, до изузетно сложених. Прву групу одређују јужнословенске (балканске) тоналне основе, са завршетком мелодија „на другом ступњу“, и то као дијатонске, хроматске и у облику неустаљених тонских висина, а другу групу одређују класични тоналитет и, у малом броју примера, дијатонска инфрапентатоника.

Највећи број записа чине мелодије из прве групе, засноване на дијатонској лествици, без комбиновања са другим тонским структурама. Међу њима разликујемо оне са опсегом до квинте, релативно малобројне, и оне чији је обим секста или је већи од сексте, којих је

далеко више и за које се може рећи да су карактеристичне за вокалну традицију Срба ове области; реч је о песмама тзв. семиградског типа, односно „аутохтоним песмама градског стила“, које представљају млађи слој у српској певачкој традицији (Dević 1997). У оквиру ове групе, карактеристични су примери у којима се, ради контраста међу формалним целинама, комбинују дијатонске и хроматске тонске структуре. Неустаљене тонске висине срећемо само у мелодији *зепевке*.

Другу групу мелодија, заснованих на класичном тоналитету – у нашој грађи чешће у дуру, ређе у молу – такође чини велики број примера. Могу бити изграђене на различитим принципима: на поступним или на акордским покретима. Инфрапентатонске мелодије, мада су сразмерно ретке, карактеристичне су за *коринђе* и за песме из дечијег фолклора (примери **1, 6, 7, 9**); сматрамо да је њихово присуство у српском певачком наслеђу плод утицаја музичке културе средње Европе. У песмама широког опсега, реч је, највероватније, о утицају румунског фолклора (пример **34**).

Кад је реч о **каденцама**, у песмама заснованим на аутохтоној тоналној основи, у дијатонској лествици честа је употреба сниженог хиперфиналиса, а такође и хроматски тетрачорд у силазном кретању. Мелодије у класичном тоналитету у највећем броју случајева, каденцирају у терцном положају тоничне функције у дуру, далеко ређе у октавном, у дуру или молу. У двогласном и вишегласном ставу начини каденцирања су различити, делом зависно од броја извођача, а делом од њихове певачке вештине и искуства; у том погледу не постоји чврсто правило. Поред устаљених, карактеристичних начина каденцирања, певачи солисти понекад творе неуобичајене обрте у мелодијском току пред каденцу, вероватно под утицајем жеље за контрастом или практичног искуства у вишегласном хорском ставу (примери **44, 45**).

Према критеријуму **метро-ритмичког устројства**, мелодије су такође веома разноврсне. Најбројнији су примери у дистрибутивном ритму, и то у парном такту (2/4). Троделни метар преовлађује у песмама које имају одлике музичке традиције средње Европе. Комбинације парних и непарних тактова такође се срећу и одређене су метриком текста. Рубато ритам је веома чест, и то како међу обредним песмама, тако и међу лирским песмама опште намене – по правилу је реч о мелодијама са аутохтоним обележјем. Појава аксак ритма је сразмерно ретка; јављају се спорадично 5/8-ски и 7/16-ски такт, и то, могуће је, под утицајем румунског фолклора.

За нашу музичку грађу карактеристична је, како је већ речено, појава **контраста између делова облика**. Контраст је остварен на различите начине: 1) сменом *parlando rubato* и *giusto* ритма – што је обично пропраћено и променом тоналне сфере, регистра и тонског обима, а тај принцип има утемељење у естетици европског музичког романтизма и у уметничкој музици. Такве појаве упућују на закључак о релативно богатом музичком искуству самих певача. 2) Музичке контаминације су веома честе у нашој грађи, веома често контаминације двеју песама које контрастирају по свим музичким параметрима, а да текст не мора нужно бити различитог садржаја.

Појава која је веома интересантна, а уочена међу забележеним песамама, јесте појава **спајања по две или више песама у једну целину, својеврстан „потпури“**. Те целине су формиране по принципу музичког контраста и примењују се при вокално-инструменталном извођењу лирских песама опште намене и серенада (примери **24, 48, 62**). Узроке ове појаве, по нашем мишљењу, треба тражити у забавној функцији песама и њиховом контексту извођења (свадбе, славе, у кафани, на игранкама), у вокално-инструменталној пракси, што је у тесној вези са полупрофесионалним и професионалним приступом у извођењу; могући узрок је и у утицају уметничке музике и њених цикличних форми (руковети, на пример) на традицијску музичку праксу.

Особности вокалног извођења могу се посматрати првенствено са аспекта утицаја градске музичке културе.

За солистичко извођење, карактеристичан је вибрато на истакнутим тоновима у фрази и декрешендо у каденци. Интонација женског певања је ниска (вероватно због поодмаклих година певачица); већи интензитет и раскошнији тон налазимо у певању мушкараца. Битан архаични елемент извођења је каталектички стих – изостављање последњег слога у мелостиху. Искусни певачи радо мењају мелодијски ток скретањем у друге тонове латентних хармонија.

Кад је реч о групном певању, није забележено да постоји правило о подвојености певача по половима. Групно певање је једногласно или, у зависности од жеља, могућности и вештине певача, двогласно или вишегласно. Наши теренски налази потврђују исправност претпоставке о некадашњој заступљености једногласја у групном певању у Банату (Ракочевић 2003). Свакако се може размишљати у правцу да је вишегласно певање у овим крајевима, у традицијској пракси, с обзиром на све недоследности и неустаљеност правила, производ тежње ка постизању естетског идеала из градских средина. Подаци добијени од казивача – некадашњих чланова певачких

друштва – о практичном поимању и начину чувења различитих деоница, као и немалом труду уложеном у савладавање вештине вишегласног певања, говоре у прилог претпоставци да је овакво певање страно аутохтоном музичком изражавању наших певача. Одређена упитаност у вези с тиме ипак остаје, с обзиром на снимке двогласног певања *на бас* које је Бела Барток начинио 1912. Године и на његова сведочанства о вишегласном певању код Румуна у Великом Семиклушу као могућем утицају примљеном из праксе Срба. Наш теренски налаз се такође односи на Семиклуш, а сведочи о живој вишегласној пракси у хорском певању, у време пре Другог светског рата. Могуће је, да се сведочанства о вишегласју ипак у првом реду односе на Велики Семиклуш и да их, кад је у питању шири простор румунског Баната, не треба генерализовати.

ЗАКЉУЧАК

Подручје Баната био је од XVIII века под јаким политичким, друштвеним и културним утицајем средње и западне Европе. Његови градови, међу којима и Темишвар, неговали су своју културу по угледу на Беч и Будимпешту, а околна села су следила њихов пример. У њима је преузет и примењен градски културни модел, чиме је дошло до сусрета (па можда и сукоба) два културна обрасца: сеоског патријархалног и градског либералног. На српску културу овог краја оставио је трага снажан уплив просветитељства и романтичарског националног покрета. Опште промене на културном плану захватиле су и музичке феномене. Елементи старе, аутохтоне сеоске певачке традиције Срба у највећем броју су се изменили или су били замењени новим. Друштвени обрасци „старе“ / „суштаствене“ (substantive, Shils 1981: 21) традиције замењени су новим, било да потичу из других средина, било да су „измишљене“ (invented, Shils 1981: 21; Hobsbawm 1983b: 263). Иако је време извођења јавних прослава задржано (црквени празници), контекст је битно промењен: светковине су са отвореног простора премештене у сале Домова културе. Као последица тога, у односу носилаца традиције према песмама и певању на више нивоа се запажају утицај „еснафског“ приступа и отварање пута ка развоју професионализма. Сучељена су два естетска мерила: оног који произлази из сеоског, и оног који произлази из градског културног миљеа. Услед дуготрајног суживота на истом простору, у вокалном наслеђу Срба уочени су елементи традиција других етницитета, пре свега Немаца и Румуна. У прикупљеној гра-

ђи могу се уочити разнородни елементи: који потичу из аутохтоне музичке праксе, и који су преузети из других традиција; ови елементи се у многим примерима могу посматрати као јасно одвојени, али у многим су и међусобно преплетени. Такви спојеви представљају обрасце који „резултирају из синкретизма у периферијском друштву, настале мешавином његових сопствених традиција и оних примљених или тражених из митрополијског центра“ (Shils 1981: 251). Многе особине музичке традиције Срба у Горњем Банату тумачимо и као елементе који припадају јединственом стилу формираном у западној Европи у другој половини XVIII века, за шта постоје конкретни музички примери (Илић 2006, пример 31; упор. List 1978: 49-50).

Музички материјал прикупљен у румунском Горњем Банату током XX века представља драгоценост сведочанство о репертоару, музичком укусу, а делом и идеолошким уверењима тадашњих најстаријих генерација носилаца традиције. У репертоарском и структурном погледу, највише паралела се може успоставити са музичком традицијом Срба (и других етницитета) у Војводини; такође, елементи музичке традиције Срба у овом делу румунског Баната показују специфичности које су заједничке њиховим сународницима окарактерисаним као староседеоцима на ширем простору Панонске низије.

MOȘTENIREA CÂNTĂRII VOCALE A SÂRBILOR DIN BANATUL DE SUS ÎN ROMÂNIA: MĂRTURII DE LA FINELE SECOLULUI XX

Spațiul Banatului ocupă partea sud-estică a Câmpiei Panonice, la granița dintre Europa Centrală și de Est. Granițele naturale ale Banatului în cea mai mare parte o formează râurile: la nord Mureșul, la vest Tisa, iar la sud Dunărea; granița de est este formată de lanțurile muntoase Godeanu-Țarcu și Poiana Ruscă. Această regiune, sub aspect politic, astăzi este împărțită între trei state: Serbia, România și Ungaria. Acest spațiu, datorită deschiderii sale și a posibilităților de comunicare spre toate direcțiile, de la primele atestări istorice și până în prezent, este tărâmul migrațiilor, al amestecului de populații și interferențe ale diferitelor culturi.

În literatură se întâlnesc mai multe modalități de împărțire a Banatului ca și întreg geografic. Pentru necesitățile acestei lucrări, ne-am decis pentru împărțirea pe așa-zisul Banat de Sus și Banat de Jos. Deși această nu reprezintă nici întreguri geografice și nici administrative, această împărțire este preluată din terminologia locală; ea este folosită și de unii cercetători renumiți ai istoriei, obiceiurilor și chiar ai muzicii tradiționale ale sârbilor de pe aceste meleaguri (A. Ivić, J. Erdeljanović, M. Filipović, S. Ilić).

Când este vorba de localitățile din partea românească a Banatului care sunt locuite de sârbi, și care sunt în atenția acestei lucrări, acestea pot fi privite din punct de vedere geografic în cadrul a două grupe: cea nordică, pe spațiul nord-estic de Timișoara până la Mureș și cea sudică, în valea râului Timiș.

Cu această divizare se suprapune clasificarea graiurilor populare ale acestei zone: după constatările etnolingviștilor în toate aceste așezări sârbii vorbesc în dialectul șumadiano-voivodinean, dar grupul nordic de localități aparține așa-zisei zone *kikindiene*, iar grupul sudic – regiunii idiomului *timișan*.

Rezultatele cercetărilor etnomuzicologice din zona timișoreană mai largă, care au fost realizate de autorul acestei cărți în anii nouăzeci ai

secolului al XX-lea, confirmă justetea împărțirii identice a acestui spațiu și după criteriul etnomuzicologic.

Opțiunea pentru acordarea unei atenții deosebite pentru tradiția cântării vocale a sârbilor de pe aceste meleaguri rezidă din faptul, când este vorba de cultura tradițională a sârbilor, că spațiul din partea nordică a Banatului de Sus românesc este un întreg separat în privința etnică și de vorbire; un al doilea motiv pentru o astfel de orientare științifică este faptul că exact pe acest teren cercetătorii muzicii tradiționale sârbești pe parcursul secolului al XX-lea au înregistrat/cules cantitativ cele mai multe melodii.

Această carte se bazează și pe rezultatele cercetărilor realizate în următoarele localități: Variaș, Sânnicolau Mare, Gelu, Mănăștur, Satu Mare (jud. Arad), Saravale, Sâmpetru Mare, Felnac și Cenad.

IZVOARE, EXPERIENȚA CERCETĂRILOR PE TEREN ȘI ACCES METODOLOGIC

Înregistrările etnomuzicologice de care dispunem de pe acest spațiu au fost realizate la începutul, mijlocul și finele secolului XX (datele pot fi văzute pe Harta anexată, pag. 14). În anul 1912 compozitorul și etnomuzicologul Béla Bartók (1881–1945) a realizat primele înregistrări ale cântărilor vocale și instrumentale sârbești în satele Mănăștur și Saravale (*Documenta bartokiana* 1970). Profesorul de muzică, compozitorul, dirijorul și melograful timișorean (dar nu și etnomuzicolog) Sava L. Ilici (1935-1989) în perioada anilor 1953-1977 a notat, pe un spațiu mai larg al Banatului de Sus și în Clisura Dunării, un număr mare de melodii, multe dintre ele și după amintiri proprii. Aceste partituri au fost publicate parțial în prima culegere etnomuzicologică care prezintă tradiția vocală a sârbilor din România (Ilici 1958), iar o jumătate de secol mai târziu toate culegerile lui (inclusiv cele notate de la șocați și carașoveni) au fost publicate într-o voluminoasă antologie (Ilici 2006). În fine, înregistrări etnomuzicologice sistematice și cercetări de pe terenul Banatului de Sus și al Muntenegrului Bănățean au fost publicate de către autoare în perioada dintre anii 1993 și 1997. Aceste cercetări au fost realizate cu scopul scrierii și susținerii tezei de masterat din domeniul etnomuzicologiei (Jovanović 2000), care, revizuită, a generat această carte.

Și textele cântecelor populare publicate în monografiile unor sate din aceste zone au constituit materiale primare pentru această lucrare.

Totodată, pentru cercetările comparative a fost necesar să folosim și datele disponibile despre tradiția vocală sârbească de pe terenul Voivodinei și Ungariei.

Ca un important izvor pentru cercetarea moștenirii cântării vocale a sârbilor din acest areal au fost utilizate și culegerile manuscrise și tipărite de cântece care au fost în largul uz înainte și în timpul secolului XX în mediile sătești și orășenești din părțile din nord de Sava și Dunăre. Culegerile manuscrise de cântece – de dimensiuni mai reduse, așa-zisele antologii personale, cu cântecele care au fost cântate și notate de către vreun individ aparținând elitei cetățenești, reprezintă o modalitate aparte de existență și păstrare a cântecelor în anumite perioade istorice. Culegerile de cântece tipărite, începând cu cele publicate de Vuk Karadžić, au înlocuit sub acest aspect culegerile manuscrise. Edițiile mai voluminoase și mai importante de acest fel au fost publicate în jurul anului 1900. Un izvor important pentru cercetare îl constituie și edițiile audio publicate, ce au avut influență specifică asupra dezvoltării și modificărilor în moștenirea muzicală din mediul rural și urban.

Literatura de neocolit, care a facilitat scrierea acestei cărți este de asemenea formată, înainte de toate, din publicațiile etnomuzicologice autohtone și străine, din literatura etnologică legată de alte părți populate cu sârbi, iar apoi, literatura lingvistică, cultural-istorică și sociologică.

Moștenirea muzicală a sârbilor din România până la finele secolului XX nu a constituit obiect de cercetare etnomuzicală sistematică. La începutul ultimului deceniu din secolul trecut a apărut necesitatea să se concentreze toate experiențele și cunoștințele adunate, fapt pentru care au fost necesare și noi cercetări pe teren.

La început a existat presupunerea că pe acest areal la sârbi s-ar fi păstrat modalitățile arhaice de cântare; de aceea la început, cercetările pe teren au fost îndreptate spre acest strat al tradiției vocale. Aceste insistențe, însă, au rămas fără rezultatele scontate, din mai multe motive. Primul, s-a arătat că cercetarea pe teren în scopul notării celui mai vechi strat vocal care se realizează la finele secolului XX a întârziat, întrucât astfel de exemple au putut fi notate rar, iar multe din acestea în formă incompletă; acestea ne păstrându-se în amintirile celor intervievați. Al doilea, au fost notate relațiile din care rezultă ca practica cântărilor în contextul vieții și obiceiurilor a fost preluată de muzicienii profesioniști și semiprofesioniști, în primul rând instrumentiști. Veridicitatea spuselor lor confirmă și faptul ca un număr relativ redus de intervievați au acceptat să cânte în scopul cercetării; uneori cei intervievați simțeau nevoia unui sprijin instrumental în timp se cântau. A treia, schimbările care s-au desfășurat pe parcursul secolului XIX și XX în cultura mediilor rurale au fost sub puternica influență a culturii urbane; aceasta a făcut ca și persoanele cu care s-a discutat să aibe o atitudine specifică față de

propria tradiție muzicală, ca și păreri formate despre modalitatea în care trebuie s-o prezinte ei înșiși.

În fine, o problemă aparține pentru cercetătorul care nu provine din acest mediu o neîncredere proprie a celui interviuat, care în timpul cercetărilor noastre a fost foarte accentuată; cauzele unei astfel de atitudini față de persoane necunoscute, presupunem, trebuie căutate în condițiile politice grele prin care au trecut generațiile acestea în a două parte a secolului al XX-lea.

Influențele multisekulare puternice ale cuceririlor culturii urbane vest și central europene asupra culturii vocale rurale ale sârbilor sunt de asemenea de mare importanță. Timișoara, puternic centru urban, a urmat tocmai modelul cultural prin care a menținut legăturile naturale, de veacuri, legături folositoare cu Viena și Budapesta. Ca și ecou al acestor întâmplări au apărut replici ale modelului cultural urban în satele din jur. De mare importanță este și faptul că sârbii pe aceste meleaguri au trăit de secole în imediată vecinătate a altor popoare, în primul rând al germanilor, apoi a românilor, fapt ce a condiționat și îndelungate procese de aculturație.

Cultura sârbilor în Banat este bazată pe de o parte, pe dezvoltarea sa autohtonă și pe partea cealaltă, pe influențele culturilor Europei de Vest și Centrale. Aceasta rezultă și din faptul că pe parcursul secolului XX pe acest teren a fost înregistrat un material muzical foarte eterogen; moștenirea cântării vocale a acestor meleaguri în mare măsură prezintă trăsăturile unui amalgam cultural și muzical complex. În scopul trasării unor concluzii despre caracteristicile tradiției vocale a sârbilor de pe aceste meleaguri, materia a fost dezbătută în funcție de locații în contextul interpretativ stabilit (în cea mai mare măsură pe baza reconstituirii) și prin analiza melopoetică minuțioasă după toți parametri muzicali. Prin analizare au fost defalcate și clasificate anumite elemente și au fost indicate care din caracteristicile muzicale aparțin moștenirii autohtone și ce a fost preluat din alte medii culturale. A fost aplicată și metoda comparației cu rezultatele cercetărilor etnomuzicale în Voivodina și în alte regiuni ale Serbiei. Toate constatările au fost privite și în funcție de experiența altor discipline științifice: lingvistică, istoria culturii, etnologie, și, separat, sociologia culturii și artei.

INFLUENȚE DIN EUROPA ASUPRA CULTURII SÂRBILOR DIN BANATUL DE SUS ÎN ROMÂNIA

Poziția geografică și comunicațiile deschise au facilitat ca marile mișcări culturale europene începând din secolul al XVIII-lea să lase urme importante asupra culturii acestui ținut. Raționalismul, apoi iluminismul și romantismul cu mișcărilor lor naționale au marcat cu realizările proprii climatul cultural general, dat și multe elemente de cultură spirituală a sârbilor din Banat. În tabloul general sunt incluse și anumite specificități ale culturii autohtone, fapt care-i conferă acestui ținut o particularitate culturală și identitate. În Banat și în Timișoara, având în vedere că zona se află la periferia geografică a Europei Centrale, aceste deplasări culturale s-au desfășurat cu anumită întârziere temporală față de centru.

Epoca raționalismului și iluminismului a propagat dominația înțelepciunii și instruirii, dar a adus și critica tradiției conform căreia noțiunea de arhaic a fost egalată cu noțiunea de învechit (perimat). Acesteia i s-a opus noțiunea de progres, sub care se subînțelegea și modernizarea societății. Asupra curentelor culturale au influențat și mișcărilor sociale care au condus spre spargerea vechilor modele sociale și instaurarea liberalismului și individualismului precum și la încadrarea maselor populare în slujba noii ideologii. Autorității Bisericii i s-a opus autoritatea învățământului general laic. În scopul formării „religiei cetățenești alternative” s-au organizat ceremonii publice cu rol iluminist și cu mase populare ca și public. Se dezvoltă instituția concertelor, legată de spațiile adecvate – săli de concerte. În mediile noastre s-au organizat *besede* (întruniri) și *sela* (șezătoare) cu programele orientate național, și cu spectacole de teatru (*izigravanja*) și așa-numitele *petreceri cu spectacole de amatori* și *serate de dans*. O importanță deosebită capătă și diferitele evenimente sportive, fapt ce primește funcția de „medium pentru identificare națională și comunitate artificială” (Habsbawn 1983: 269, 271, 281). În acest scop s-a creat spațiul pentru stabilirea noilor ocazii pentru sărbătorire, respectiv, pentru „inventarea” tradițiilor noi care, alături de multitudinea de alte însemne, au dat naștere datelor de sărbătorire noustabilite.

Prin privire paralelă a întâmplărilor culturale și sociale din orașul Timișoara și din satele înconjurătoare se descoperă ușor geneza anumitor fenomene identificate în practică muzicală a sârbilor din aceste spații.

CONDIȚIILE CULTURALE ÎN TIMIȘOARA ȘI INFLUENȚA
LOR ASUPRA OCAZIILOR CULTURALE DIN SATELE
ÎNCONJURĂTOARE

În decursul secolului al XIX-lea la Timișoara, sub influența tânărului mediu cetățenesc, au fost înființate instituții pentru cultivarea culturii sârbe cu scopul de a promova mișcare națională și a forma conștiința națională sârbă, ca parte a moștenirii romantismului. Alături de aceste instituții au fost dezvoltate și forme noi de viața culturală și socială. Pe partea cealaltă, ca una din realizările raționalismului, era actual spiritul de critică a tradiționalismului și emanciparea personalității prin dezvoltarea individualității. Viața muzicală a Timișoarei, care include și pentru noi deosebit de importanta activitate concertistică, în secolul al XIX-lea a fost bogată, iar nivelul concertelor a fost ridicat comparativ cu realitățile din alte orașe cu populație sârbă din perioada respectivă. La concerte au fost reprezentate curentele contemporane, fapt devenit de datele scrise începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și în decursul secolului al XIX-lea.

Pentru tema noastră, de o importanță deosebită este activitatea societăților corale caracteristică pentru spațiul geografic la nord de Sava și Dunăre. Aceste societăți au apărut după modelul societăților cetățenești similare din alte țări ale Europei de Vest și a celei Centrale, sub oblăduirea tinerelor instituții cetățenești (sârbești) unite prin idea de democrație cetățenească. Înființarea societăților corale sârbești în partea nordică a Banatului de Sus din România coboară în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Corurile se înființau pe lângă hramurile ortodoxe și repertoriul lor la început a fost format exclusiv din cântece bisericesti și din armonizările acestora; acestea au răspuns necesităților de introducere a cântării pe mai multe voci (*armonică*) în Biserică Sârbă.

Exact în aceeași perioadă, în Europa Occidentală, paralel cu alte procese sociale, s-a desfășurat schimbarea *colectivismului individual (Gemeinschaft)* în *colectivismul instituțional (Gesellschaft)*; Hohsbawm 1983 b: 268; Hammarlund 1998: 28). Este vorba despre procesul a cărui înțelegere este de importanță crucială pentru corecta explicare a anumitor fenomene de interferență a elementelor de cultură muzicală urbană cu cea rurală în moștenirea tradițională vocală rurală a acestor zone, așa cum a fost surprinsă pe teren în ultimul deceniu al secolului al XX-lea.

Cele mai vechi date despre cântarea corală la Timișoara vorbesc despre faptul că în anul 1836 Comunitatea sârbească din Cetate a introdus cântarea *armonică* (pe mai multe voci) în practica bisericească

sârbă și cu această ocazie a format un ansamblu de zece cântăreți (Stepanov 1991: 12-16). Corul înființat la mijlocul secolului al XIX-lea după modelul instituțiilor similare din orașele vest și central europene și a avut denumirea de Societatea Corală Bărbătească (Männergesangsverein); a interpretat și armonizări ale cântecelor populare sârbești (Kalik 1903:15). Corurile cu indicativul „sârbesc” care au fost înființate în Timișoara au fost: Societatea Corală Sârbească (înființată în 1867), Societatea Corală „Zora” (1903), Societatea Corală „Sloga” 1922).

Aceste coruri, cu componență națională mixtă, au activat sub influența ideilor despre democratizarea culturii și îndepărtarea spiritului feudal, precum și a premisei ideologice că „muzica nu are naționalitate”. Activitatea lor a fost separată de Biserică ca și instituție, așa încât activitatea lor, cu reflexii de anticlericalism cetățenesc, se leagă de baza ideologică a societăților corale din Europa Occidentală. Aparițiile corurilor au fost cu caracter exclusiv laic: la *besede* (expuneri publice), balurile filantropice și la *sela* (șezători) programul a fost mixt. Orientarea (aproape fără excepții) a fost amatoricească. Localurile unde au apărut în fața publicului au fost sălile care au aparținut unităților de stat; principiul că muzica trebuie ascultată de publicul în masă provine din premisa iluministă că aceasta, ca și parte a educației generale, trebuie să fie accesibilă tuturor.

După modelul corurilor orașenești, societățile corale se înființau și în satele din jurul Timișoarei și au dat o importantă amprentă dezvoltării fizionomiei moștenirii cântării vocale a sârbilor în Banat în decursul secolului al XX-lea.

Ideile originare din cultura vest-europeană au fost transpuse prin intermediul societăților corale orașenești în contextul sărbătorilor sătești și pe această cale au inițiat schimbări în sistemul muzical sâtesc (vezi Blackling 1986: 9-10, 11).

Mediile sătești au urmat modelul din oraș în privința înființării instituțiilor de cultură, iar în cadrul acestora se desfășurau și spectacole de teatru și spectacolele societăților corale. Primele coruri în satele de pe aceste meleaguri sunt înființate la finele secolului al XIX-lea (1895 sau 1897), până la Primul Război Mondial (1911, 1912, 1913), ca și în perioada interbelică, perioada lor de apogeu și colaborare maximă.

Societățile corale sătești au fost înființate pe lângă hramuri și scopul lor primordial a fost să cânte la ritualurile bisericesti; conducătorii lor au fost învățătorii sătești. Caracteristica lor a fost cultural-educativă, iar aptitudinile interpretative după toate indiciile au fost modeste. Cântăreții învățau partiturile pe de rost. Repertoriul era format din compozițiile

cantabile, tehnic simple și pe mai multe voci, cu tematică patriotică, de autori autohtoni și străini, ca și din prelucrări ale cântecelor populare.

Compozițiile bisericești au fost interpretate în cadrul slujbelor religioase, cu foarte rare excepții.

Aparițiile în public a acestor coruri au fost legate de sărbătorile ciclului anual al ritualurilor și obiceiurilor tradiționale, iar locurile de desfășurare au devenit sălile căminelor culturale, fapt ce a determinat la populația sătească inițierea schimbărilor în perceperea sărbătorilor și în atitudinea față de interpretarea muzicală.

Este interesant că printre purtătorii repertoriului vocal deseori se întâlnesc cântărețe și cântăreți cu orientări de „breaslă” – membrii societăților corale sau semiprofesioniști.

CÂNTAREA VOCALĂ ÎN CADRUL RITUALURILOR ȘI OBICEIURILOR SĂTEȘTI ANUALE

Au fost notate relativ puține cântece care (în trecut, dar nu și în timpul cercetărilor noastre) au fost nemijlocit legate de ritualurile și obiceiurile tradiționale. Totuși, având în vedere toate caracteristicile moștenirii cântării vocale ale sârbilor în cadrul ciclului anual, în cadrul acestuia se pot identifica trei forme de schimbări *diahronice*: amestecul diferitelor tradiții (amalgamation), înlocuirea elementelor vechi cu cele noi (replacement) și ramificarea (ramification) elementelor moștenirii cântării vocale sătești în mai multe tendințe diferite (termenii pentru definirea schimbărilor au fost preluate din: Shils 1981: 276-277, 280).

Suma notațiilor melodice în legătură cu ciclul anual al ritualurilor și obiceiurilor anuale realizate pe parcursul secolului al XX-lea este formată din exemplele diferitelor nivele ale tradiției muzicale: de la cel sătesc, la cel orășenesc și urban și până la (cu înțeles condiționat) cel artistic și popular.

Pe de o parte, aici se recunosc elementele balcanice și sud-slave ale moștenirii muzicale autohtone; de cealaltă parte, aici sunt și elementele tradiției muzicale central-europene și vest-europene.

Cântece vechi care și-au păstrat caracteristicile muzicale proprii și locul în un anumit context al ritualului sau obiceiului sunt foarte puține; este vorba de cântecul de seceriș (Ilici 2006, exemplul 9, 10) și a cântecului paparudelor (exemplul 11)¹⁶⁶; se pot considera drept arhaice și exclamările (strigătele) la legănările în timpul Postului mare (ex. 8). Nenumeroase sunt exemplele de cântece care și-au păstrat funcția, dar a

¹⁶⁶ Toate numerele boldite se referă la exemplele publicate în această carte, înregistrate și transcrise de către autor.

căror fizionomie muzicală a fost schimbată în raport cu cea veche – asemenea sunt cântecele de Crăciun și cele din perioada Postului mare (ex. 1, 6, 9).

O temă deosebit de interesantă o reprezintă cântecele care au fost notate în Banatul de Sus ca și cântece cu destinație comună, în timp ce variantele lor din diferite regiuni din Serbia și alte zone sunt cunoscute ca și legate exact de un anumit context de ritualuri și obiceiuri. O întrebare mare se pune în a stabili care este relația între aceste variante, dacă și pe teritoriul *Banatului Românesc* este vorba despre existența unei funcțiuni stabile a acestor cântece în trecut – cum este cazul cu multele exemple din Voivodina! – sau drumurile lor de răspândire sunt de altă natură (Ilici 2006, ex. 3, 4, 5, 8)

Pe teren au fost notate și cântece care la un moment dat, probabil în cursul primei jumătăți a secolului XX, ca și „noi” și populare în ansamblul noului model cultural, au înlocuit pe cele vechi, ritualice. Ele au putut proveni din programa școlară, din repertoriile societăților corale, din spectacolele de teatru, de pe discurile de gramofon sau din programele radio (Ilici 2006, ex. 1, 6, 7, 12, 13).

Deosebit de interesant este fenomenul ramificării tradiției în ciclul obiceiurilor de Crăciun: cântecele notate sunt cu caracter, conținut și origine diferite – de la cele rituale la cele bisericesti, până la cele de petrecere, serenade și patriotice (ex. 1-5, 57,62). La fel, este interesant cazul de ramificare a funcției de *serenade* – apariția lor în contextul sărbătoririi unor sărbători anuale – Crăciunul, Sf. Gheorghe, *svetať* (Sfântul protector al familiei).

O caracteristică importantă a serbărilor sătești cu ocazia marilor sărbători bisericesti este că în zilele respective se organizau spectacole cu program după modelul reuniunilor urbane de tip *beseđe* și *sela*.

CÂNTAREA VOCALĂ ÎN CADRUL RITUALURILOR ȘI OBICEIURILOR SĂTEȘTI DIN CICLUL VEIȚII

Relativ mai multe elemente din vechime a tradiției vocale a sărbilor din Banatul Românesc s-au păstrat în cadrul obiceiurilor de nuntă și de după moarte. În această parte a repertoriului sătesc cel mai mult se evidențează fenomene de amestec a diferitelor tradiții (îndeosebi când este vorba despre obiceiuri de după moarte) și înlocuire a elementelor vechi cu unele noi.

În cadrul obiceiurilor de nuntă, foarte îndelungat (până la finele secolului XX) s-a menținut continuitatea cântării pe modelul melodic

melismatic lung pentru care sârbii în Banatul Românesc, la sfârșitul secolului XX, au utilizat termenul – *când înbracă/ chiceșce/ aranjează /pregătește mireasa* (ex. 19-21)¹⁶⁷. În timpul cercetărilor s-a confirmat faptul că pe același model se cântă încă la nuntă cu prilejul pregătirii miresei dar în conexiune cu texte mai noi. Aceasta confirmă permanența și adâncă înrădăcinare în tradiția muzicală a sârbilor banățeni a acestui model, precum și la necesitatea menținerii acestuia în contextul nunții. În Banatul Românesc, alături de acest model, la nuntă (dar și în alte ocazii de veselie) până la finele secolului XX în practica vie a fost menținută melodia silabică de joc (în trecut executată frecvent și nemijlocit după cea descrisă anterior) care în această zonă poartă denumirea – *svatovaț* (ex. 19, 21, 22). Moștenirea vocală autentică sârbă (și sud-slavă) în Banatul Românesc o reprezintă și *beciarăț*, model inclus în repertoriul care însoțește obiceiurile de nuntă, dar se execută și în alte ocazii (ex. 5, 25, 45, 46).

În componența repertoriului de nuntă au intrat și cântece mai noi – provenite din teatru, sau „nou-compuse” (ex. 18; Ilici 2006, ex. 17).

Când este vorba despre obiceiurile în timpul funeraliilor, *bocetele* și-au menținut locul și rolul în cadrul acestora până la finele secolului XX, deși, conform spuselor din perioadă respectivă, nu atât de transparent ca în trecut. Caracteristicile importante ale *bocetelor*, menținute până în timpurile cercetărilor noastre, sunt de un anumit model melodic și de construcție a melostrofei: un șir de versuri nerimate cu versificație inegală, astfel încât textul este la limita celui de proză (ex. 28).

Mulțumită descoperirilor noastre pe teren de la finele secolului XX se completează tabloul reprezentărilor a câtorva modele melodice de nuntă nu numai pe teritoriul Banatului din România și Serbia, ci și pe un spațiu mai larg a Câmpiei Panonice unde locuiesc sârbi. În acest mod aceste modele sunt confirmate ca unii din cei mai importanți reprezentanți ai tradiției cântării vocale sârbești pe respectivul teritoriu. Aceasta este confirmat și prin schimbarea funcției cântecului *svatovaț* în cea distractivă (ex. 22), adoptarea lui ca și cântec de nuntă la români (ex. 27) și folosirea lui în situațiile când alaiul vesel pornește pe stradă (când se petrece cineva). Deosebit de vital s-a arătat și modelul melodic *beciarăț*, aplicat în cântecul *de cerere în căsătorie* de dată mai recentă (ex. 16).

Un exemplu de înlocuire a formelor vocale mai vechi cu unele mai noi este cântarea „*serenadelor*” cu prilejul înmormântării defuncțiilor tineri (ex. 29) – aici se oglindește influența culturii muzicale urbane – și în multe locuri în timpul *priveghilor*, ce poate fi rezultatul influenței

¹⁶⁷ În Voivodina acest model este denumit *svatovaț*.

tradiției vocale românești. Încă un exemplu care ilustrează apariția fenomenului de înlocuire a elementelor tradiției este interpretarea *marșului funebru* (ex. 30), fapt care, probabil, a fost adoptat după exemplul obiceiurilor germane cu ocazia înmormântărilor.

CÂNTECUL ÎN VIAȚA SĂTEASCĂ COTIDIANĂ

O mare parte a repertoriului vocal care se cultivă în ocaziile de fiecare zi au cu precădere o funcție distractivă și comunicativă. Multe din cântecele incluse în această grupă aparțin categoriei de cântece lirice cu destinație generală. Pe de altă parte, cântecele din această categorie pot fi legate, practic, de fiecare segment al vieții cotidiene: adormirea copilului, joaca cu el precum și pentru diferite ocazii de reunire a adulților.

Ocaziile de socializare în care aceste melodii puteau fi interpretate sunt: locul de muncă comun, diferite forme de distracție și ședere în cercul familial. Sunt relativ rare exemplele de cântece pentru copii, cu funcția formativ-educativă (ex. 38, 39), *serenade* cântate cu scopul de a curta fetele (ex. 61, 62), ca și cântecele *de stradă* (*stradale*) și *pentru petrecători* cu funcție distractivă și comunicativă (ex. 44, 60, 80, 81). Un grup important în această categorie îl formează cântecele narative (exemplele 64-66; Ilici 2006, ex. 47-58), interpretate cu ocazia intrunirilor și socializărilor, dar și adesea în cercul mai intim al familiei.

Sunt înregistrate puține exemple de acest gen care pot asigura garantarea continuității unității sincretice a fizionomiei muzicale a cântecului și a unui anumit context al interpretării. Este vorba despre unele cântece pentru copii, *a numărătorilor pentru copii*, a cântecelor de stradă și de petrecere și a *celor narative*.

Ocaziile în care obștea se aduna și se veselea au fost reuniunile de dans și *balurile*, care se organizau nu numai de sărbători religioase, ci și în fiecare duminică. Cu aceste ocazii au fost interpretate și cântece cu anumit conținut ideologic, caracteristic pentru anumite împrejurări istorice și politice. Este vorba de cântece patriotice (ex. 47-56) și cele de partizani (ex. 58, 59).

Printre înregistrări este semnificativ numărul cântecelor de tip narativ, care la sârbii din Banatul Românesc s-au menținut ca un gen deosebit de vital până la sfârșitul secolului XX. Majoritatea dintre ele se execută după un model melodic unic denumit *varietatea dinarică* (Radinović 2007: 37), răspândit și în Voivodina și în alte zone ale Serbiei și ale Balcanilor. Un număr mai mic din cântecele narative notate a fost interpretat pe alte modele melodice.

În categoria folclor pentru copii, pe teren ne recitau și poezii care proveneau din fondul poetic artistic, fenomen care din punct de vedere istoric se leagă de perioada începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De asemenea, multe cântece din categoria folclorului pentru copii sunt bazate pe melodiile care au fost preluate din tradiția vest și central europeană.

ANALIZA MELOPOETICĂ

Pe terenul Banatului de Sus în România, de la informatorii sârbi, au fost notate cântece în stil sătesc și orășenesc cu caracteristici autohtone, precum și cele cu particularitățile tradiției muzicale din Europa Centrală și de Vest; a fost notat și un mare număr de cântece care întrunesc ambele caracteristici. Rezultatele metodologiei analitice aplicate asupra a 415 cântece în total – în această carte au fost publicate în total 92, iar celelalte sunt accesibile în culegerile lui Sava Ilici (2006) și Bela Bartók (*Documenta Bartokiana*, 1970) – arată justetea în gruparea anumitor elemente și fenomene. În tradiția vocală a sârbilor din această parte a Banatului se suprapun elementele diferitelor culturi muzicale; este foarte interesant să privim separarea elementelor eterogene, dar și toate modalitățile posibile prin care se combină și se întrepătrund în materialul nostru muzical.

Ca punct de plecare pentru aprecierea întregului material a fost luată **baza versificată a cântecelor**, drept bază a comuniunii melopoetice. Pentru creația vocală tradițională sârbească este caracteristică baza formei melopoetice formată dintr-un vers sau două versuri; organizarea strofică a textului este luată în considerare ca și caracteristica tradiției muzicale vest-europene. De asemenea, combinațiile de două versuri cu lungimi diferite sunt creația poeziei urbane culte. În baza acestor fapte, cântecele notate au fost împărțite în două grupe mari: în prima sunt exemplele care se întemeiază pe unul sau două versuri, precum și pe forme cu mai multe strofe care provin din moștenirea vocală sârbă autohtonă; în grupa a doua sunt exemplele care sunt bazate pe combinațiile de două rânduri a versurilor de lungime diferită și, mai des, pe strofele de trei și patru versuri, cu rima pară sau încrucișată.

În cântecele care se bazează pe unul sau două versuri de cele mai multe ori apare versul epic de zece silabe (4,6), apoi versul simetric de opt silabe (4,4), versul de opt silabe asimetric (3, 2, 3), versul liric de zece silabe (5,5) și alte feluri de vers, în număr mai mic. Amintitele schimbări în versificație în desfășurarea cântecului – adăugarea sau diminuarea unor silabe, fără modificarea modelului melodic – se

interpretează ca rezultat al influenței cântecului artistic și *starogradski* – exemplele în care întâmpinăm „munca cu textul” sunt relativ puține.

Prezența cântecelor bazate pe două versuri cu versificații diferite și pe (de cele mai multe ori cu patru versuri) strofe, se explică prin influența culturii muzicale a Europei Centrale și de Vest, care a lăsat urme primordial în tradiția muzicală urbană sârbă.

Printre formele melopoetice în întregul material cules există o mare diversitate, și aceasta în directă interdependență cu baza tonală a cântecelor. De aici, în fața analiștilor, se pun două posibilități legitime când este vorba despre alegerea metodei de analiză melopoetică. O grupă mare, care este conectată pe bazele tonale arhaice sud-slave și balcanice autohtone, a fost analizată cu așa-zisă „metodă finlandeză”. A doua mare grupă care este bazată pe tonalitatea europeană a fost analizată cu analiza clasică a formelor muzicale.

Cântecele din prima grupă deseori sunt în forma monotematică A Av Avv sau A Av Avv Avv și asemănător, dar sunt mult mai dese forme bitematice de tipul AB, în combinații foarte diverse: de exemplu, Aab, ABB1, AA1BB1 s.a.m.d. Se întâlnesc și forme politematice: AABC, ABA1C, ABCCv, ABCD și altele. În general, cântecele bazate pe un vers sau două, care aparțin moștenirii autohtone sârbești și balcanice după caracteristicile tonale, au caracteristicile următoare: simplitatea formei, absența „muncii cu textul”, contraste subtile între părțile formei – ce provine din legitatea nucleului de bază a motivului ca „unificator al strofei” (Elsek 1998).

Un astfel de principiu poate fi considerat mai vechi față de cel în care există un contrast mai evident. În exemplele mai complexe cu părți contrastante de forme se întâlnesc anumite elemente care îndrumă spre posibilele căi de dezvoltare a tradiției vocale sârbești în forme melopoetice mai complexe.

Principiul formativ arhaic de aplicare a cezurei înainte de ultima silabă în proza textuală întâlnim într-un singur caz al cântecului religios în interpretarea corală (ex. 68), ca posibil supraviețuitor din tradiția ritualică uitată deja.

Cântecele bazate pe strofe, dar cu însemnele tonale autohtone, au forme compuse din mai multe părți, cu unul, două, sau mai multe motive. Cele mai frecvente și mai caracteristice forme sunt cele cu mai multe părți realizate pe principiul bitematismului; aceste forme sunt foarte diferite și pot fi foarte complexe. Cântecele în tonalitatea vest europeană sunt mult mai frecvente în această grupă, iar formele care sunt reprezentate printre ele sunt propoziții, perioade și mici cântece, cel mai

des cântecul mic din două părți. Melodiile care aparțin acestei categorii în majoritate reflectă caracteristicile romantismului european, sub influența culturală evidentă din Europa Centrală și de Vest.

În cadrul întregului material muzical adunat, sunt reprezentate mai multe **structuri tonale** diferite. Ele pot fi privite în două grupe de bază, în care se cuprind exemplele de la cele mai simple, până la cele deosebit de complicate. Prima grupă este delimitată de bazele tonale sud-slave (balcanice), cu finalizarea melodiilor „la nivelul doi”, și acestea ca și diatonale, cromatice și în forma înălțimilor tonale schimbătoare, iar grupa a doua este definită de tonalitatea clasică și, în număr mic de exemple, infrapentatonica diatonică.

Cel mai mare număr de notații sunt formate din melodiile din prima grupă, bazate pe scara diatonică, fără combinarea cu alte structuri tonale. Printre ele distingem pe cele cu întindere până la cvintă, relativ puțin numeroase, și acelea a căror întindere este sexta sau mai mare decât sexta care sunt mult mai numeroase și despre care se poate spune că sunt caracteristice pentru tradiția vocală a acestei regiuni; este vorba despre cântecele de tipul semiurban, respectiv „cântece autohtone de stil orășenesc”, care reprezintă stratul mai tânăr în tradiția vocală sârbească (Dević 1997). În cadrul acestui grup sunt caracteristice exemplele în care, din necesitatea contrastelor între întregurile formale, se combină structurile tonale diatonale cu cele cromatice. Înălțimi tonale inconstante întâlnim numai în melodia *bocetelor*.

Grupa a doua de melodii, bazate pe tonalitatea clasică – în materialul nostru, mai des în major, mai rar în minor – este formată de asemenea de un număr mare de exemple.

Acestea pot fi construite pe principii diferite: pe mișcări succesive sau pe acorduri. Melodiile infrapentatonice, deși sunt relativ rare, sunt caracteristice *colindelor*, cât și cântecelor din folclorul copiilor (ex. **1, 6, 7, 9**); considerăm că prezența lor în moștenirea vocală sârbească este fructul influenței culturii muzicale a Europei Meridionale. În cântecele de cuprindere mai largă, este vorba, cel mai probabil, de influența folclorului românesc (ex. **34**).

Când vorbim de **cadențe**, în cântecele întemeiate pe baza tonală autohtonă, în scara diatonică frecvent este folosit hiperfinalis-ul diminuat, și de asemenea tetracordul cromatic în mișcarea descendentă. Melodii în tonalitatea clasică, în cel mai mare număr de cazuri, cadențează în poziția terțiară funcției tonale în major, mult mai rar în octavă, în dur sau minor. În poziția (opusul) bivocală sau multivocală modalitățile de cadențare sunt diferite, parte în funcție de numărul

interpreților, parte în funcții de abilitatea lor vocală și experiență; în acest sens nu există regulă strictă. Pe lângă cadențe caracteristice invariabile, cântăreții soliști uneori realizează întorsături neobișnuite ale cursului melodic înainte de cadență, cel mai probabil sub influența dorinței de contrast sau experiența practică în cântarea corală pe mai multe voci (ex. 44, 45).

După criteriul **construcției metro-ritmice**, melodiile sunt de asemenea foarte diferite. Cele mai numeroase sunt melodiile în ritm distributiv, și aceasta în măsură pară (2/4). Măsura din trei părți predomină în cântecele care au caracteristicile tradiției muzicale a Europei Meridionale. Combinările ritmurilor pare și impare se întâlnesc de asemenea și sunt stabilite de metrica textului. Ritmul rubato este foarte frecvent, atât printre cântecele rituale, cât și printre cântecele lirice de uz general – de regulă este vorba despre melodiile cu însemne autohtone. Apariția ritmului *aksak* este relativ rară; apar sporadic tacturi 5/8 și 7/16 și aceasta, posibil, sub influența folclorului românesc.

Pentru materialul nostru muzical este caracteristic, cum s-a spus deja, apariția **contrastului între părțile formei**. Contrastul este realizat în feluri diferite: 1) alternând ritmul *parlando rubato* cu *gusto-silabic* fapt de regulă însoțit și de schimbarea sferei tonale, a registrului și cuprinderii tonale, iar acest principiu își are înrădăcinarea în estetica romantismului muzical european și în muzica artistică. Asemenea fenomene conduc spre concluzia despre o experiență muzicală relativ bogată a cântăreților. 2) Contaminările muzicale sunt foarte dese în materialul nostru, foarte des apare contaminarea a două cântece care contrastează după toți parametri muzicali, fără ca textul să fie neapărat cu conținut diferit.

Fenomenul care este foarte interesant și a fost remarcat printre cântecele notate este cel de **reuniri a două sau mai multe cântece într-un întreg, originalul „potpuriu”**. Aceste întreguri sunt formate după principiul contrastului muzical și se aplică cu prilejul interpretării vocal-instrumentale a cântecelor lirice cu destinație generală și a serenadelor (ex. 24, 48, 62). Cauzele acestui fenomen, după părerea noastră, trebuie căutate în rolul distractiv al acestor cântece și contextul în care sunt interpretate (nunți, sărbători, în cafenele, reuniuni) în practica vocal-instrumentală, fapt în legătură strânsă cu modul semiprofesional sau profesional de interpretare; o cauză posibilă este și influența muzicii artistice și a formelor ei ciclice (rukoveti – grup de compuneri muzicale, de exemplu) asupra practicii muzicale tradiționale.

Caracteristicile interpretării vocale se pot privi primordial sub aspectul influenței culturii muzicale urbane.

Pentru interpretarea solistică este caracteristic vibrato-ul pe tonurile evidențiate în frază și descrescendo în cadență. Intonația cântecelor feminine este joasă (probabil datorită vârstei înaintate a cântărețelor); o intensitate mai mare și o somptuozitate a tonului găsim în cântecele bărbaților. Elementul arhaic semnificativ în interpretare este versul catalectic – absența ultimei silabe în melovers. Cântăreții cu experiență deseori preferă să schimbe cursul melodic deviind în alte tonuri ale armoniilor latente.

Când este vorba despre cântarea în grup, nu s-au înregistrat cazuri de delimitare a interpreților pe sexe. Cântarea de grup este pe o voce, sau în funcții de dorințele, posibilitățile și abilitățile cântăreților, pe două sau pe mai multe voci. Oricum, ne putem gândi în direcția în care cântarea pe mai multe voci în aceste părți în practica tradițională, având în vedere toate inconsecvențele și inconstanțele regulilor, este rezultatul tendinței de realizare a idealului estetic din mediile urbane. Datele obținute de la informatori – foști membri ai societăților corale, despre conștientizarea practică și modalitatea de păstrare a diferitelor părți componente ca și despre efortul care nu a fost mic investit în a însuși arta cântului pe mai multe voci, se realizează în favoarea presupunerii că o astfel de cântare este străină față de exprimarea muzicală autohtonă a cântăreților noștri.

O anumită întrebare în legătură cu aceasta totuși persistă, având în vedere înregistrările cântărilor pe două voci *pe bas* care le-a realizat Béla Bartók în anul 1912 și mărturiile lui despre cântările pe mai multe voci la românii din Sânnicolau Mare ca și influență posibilă primită din practica sârbilor. Descoperirile noastre în teren se referă tot la Sânicolau Mare și confirmă o vie practică multivocală în cântarea corală, în perioada de dinaintea celui de-Al Doilea Război Mondial. Este posibil ca mărturiile despre cântarea pe mai multe voci să se refere în primul rând la Sânicolau Mare, și nu trebuie generalizate pe un spațiu mai larg al Banatului Românesc.

CONCLUZII

Spațiul Banatului a fost începând din secolul al XVIII-lea sub influența politică, socială și culturală puternică a Europei Centrale și de Vest. Orașele sale, printre care și Timișoara, au cultivat cultura proprie după modelul Vienei și Budapestei, iar satele din jurul lor le-au urmat exemplul.

În aceste sate a fost preluat și aplicat modelul cultural urban, fapt ce a condus la întâlnirea (posibil și confruntarea) a două modele culturale: cel sătesc patriarhal și orășenesc liberal. Asupra culturii sârbe a acestei

zone a lăsat urme puternice influența iluminismului și a mișcării naționale a romantismului. Schimbările generale în plan cultural au cuprins și fenomenele muzicale. Elementele vechii tradiții vocale rurale autohtone a sârbilor în cea mai mare măsură au fost schimbate sau au fost înlocuite cu cele noi. Modelele sociale „vechi”/”esențiale” (substantive, Schils 1981:21) ale tradiției au fost înlocuite cu cele noi, fie că provin din alte medii, fie că au fost „inventate” (invented, Shils 1981: 21; Hobsbawm 1983 b: 263). Chiar dacă timpul în care se desfășurau sărbătorile publice a fost menținut (sărbătorile religioase), contextul a fost esențial schimbat: sărbătorile au fost mutate din spațiul deschis în sălile căminelor culturale. Ca și consecința acestui fapt, în raport cu purtătorii tradițiilor față de cântec și cântat pe multe niveluri se remarcă influența abordării „de breaslă” și deschiderea drumului spre dezvoltarea profesionalismului. S-au confruntat două criterii estetice: cel care provine din mediul cultural sătesc cu cel din mediul cultural orășenesc. Ca urmare a conviețuirii de lungă durată pe același spațiu, în moștenirea cântării vocale a sârbilor au fost remarcate elemente ale tradițiilor altor etnii, în primul rând al germanilor și românilor. În materialul adunat se pot vedea elemente diversificate: care provin din practica muzicală autohtonă, dar care au fost preluate din alte tradiții; aceste elemente în multe exemple pot fi privite ca separate clar, dar și în multe exemple sunt împletite între ele. Astfel de legături constituie modele care „rezultă din sincretismul în societatea periferică, apărute prin amestecul tradițiilor proprii și a celor primite sau solicitate din centrul mitropolitan” (Shils 1981: 251). Multe caracteristici ale tradiției muzicale ale sârbilor din Banatul de Sus explicăm și ca elementele care aparțin stilului unitar format în Europa de Vest în a doua parte a secolului al XVIII-lea, pentru care există exemple muzicale concrete (Ilić 2006, ex. 31; List 1978: 49-50).

Materialul muzical adunat în Banatul de Sus românesc în cursul secolului XX reprezintă o mărturie valoroasă despre repertoriul, gustul muzical, și în parte și convingerile ideologice a generațiilor celor mai în vârstă de către purtătorii de tradiții de atunci. În privința repertorială și structurală, cele mai multe paralele se pot stabili cu tradiția muzicală a sârbilor (și altor etnii) din Voivodina; totodată, elementele din tradiția muzicală a sârbilor din această parte a Banatului românesc prezintă specificități care sunt comune cu ale conașionalilor lor caracterizați drept băștinași pe spațiul mai larg al Câmpiei Panonice.

VOCAL TRADITION OF SERBS IN UPPER BANAT IN ROMANIA: TESTIMONIES AT THE END OF THE XX CENTURY

The area of Banat occupies the south-eastern part of the Pannonian plain, at the border between Central and Eastern Europe. The natural borders of Banat mostly comprise rivers: the Mureş on the east, the Tisa on the west, and the Danube on the south; the eastern border comprises the mountain chains of Godeanu-Țarcu and Poiana Ruscă. In political terms, the area is nowadays divided among three states: Serbia, Romania, and Hungary. Thanks to its openness and possibility to communicate in all directions, this area has been a venue of migrations, population mixing, and mutual permeation of various cultures from the first historical references to the present day.

In literature there are several manners in which Banat is divided as a geographical unit. For the purposes of this paper, we opted for its division into so-called Upper and Lower Banat. Even though this division does not imply either geographical or administrative units, it was taken over from the local emic terminology, and is also legitimately used by some of renowned researchers of history, customs, and traditional music of Serbs in this area (A. Ivić, J. Erdeljanović, M. Filipović, S. Ilić).

When it comes to settlements in the Romanian part of Banat which are also populated by Serbs, which are in the focus of this paper, they may be geographically regarded within two groups: the northern group, at the territory located north-west from Timișoara to the river Mureş and the southern group, in the valley of the Timiș (Serbian: Tamiš). This division corresponds to the classification of folk speeches of this area: according to findings of ethno-linguists, Serbs in these settlements use the Šumadija-Vojvodina dialect; however, the northern group of settlements belongs to the area of so-called *Kikinda* speech, while the southern group belongs to the area of *Tamiš* speech. Legitimacy of the identical division of this area based on the ethnomusicological criterion is also confirmed by the results of ethnomusicological field researches in the broader area of Timișoara, performed by the author of this book in the course of 1990s.

The decision to pay particular attention to the vocal tradition of Serbs from this area derives from the fact that that, when it comes to traditional culture of Serbs, the area of the northern part of Romanian Upper Banat is a separate unit in terms of speech and ethnic characteristics; the second reason for such scientific determination lies in the fact that it was this area where researchers of traditional Serbian music in the course of 20th century collected the largest number of tunes. This book is based on the results of their research in the following places: Variaș (Serbian toponym Varjaš), Sânnicolau Mare (Veliki Semikluš), Sâmpetru Mare (Veliki Sempetar), Gelu (Ketfelj), Mănăstur (Monoštor), Satu Mare (Nađfala), Saravale (Saravola), Felnac (Fenlak) and Cenad (Čanad).

SOURCES, FIELD EXPERIENCES, AND THE METHODOLOGICAL APPROACH

The available ethnomusicological accounts from this area were composed in the beginning, middle, and at the end of 20 century (for data on this, please see the Map attached (page 14). In 1912, Hungarian composer and ethnomusicologist Béla Bartók (1881-1945) made the first audio recordings of Serbian singing and playing in the villages Monoštor and Saravola (*Documenta bartokiana* 1970). In the period between 1953 and 1977, Sava L. Ilić (1935–1989), music teacher, composer, conductor, and folk song collector (though not an ethnomusicologist) from Timișoara recorded a large number of tunes from Serb interlocutors on the broader territory of Upper Banat and the Danube Gorge, many of them after own memory. These accounts were partly published in the first ethnomusicological collection presenting the vocal tradition of Serbs in Romania (Ilić 1958); half a century later, all his recordings (including those from Šokac and Karaševac interlocutors) were compiled in a more comprehensive collection (Ilić 2006). Finally, systematic ethnomusicological recordings and studies at the territory of Upper Banat and Banatska Crna Gora were published by the author of this book in the period between 1993 and 1997. These researches were conducted with the aim of composing and defending the master thesis (Јовановић 2000), the revision of which resulted in generation of this book.

Original material for this book also comprises texts of folk songs from this area, published within monographs of individual villages. Also, for comparative researches, it was necessary to use available data on vocal tradition of Serbs from the territories of Vojvodina (Serbia) and Hungary.

Another important source for studying of the vocal tradition of Serbs from these areas was song-books, in manuscript and print, as were widely used before and in the course of 20 century in villages, small and large towns in the areas on the north from the Sava and Danube. The song-books in manuscript – rather small, almost personal collections of songs which were sung and recorded by individuals, members of the civic (middle) class, represent a specific form of life and preservation of songs in certain historic periods. Print song-books, starting from the published collections of Vuk Karadžić, replaced in these terms the collections of songs in manuscript. Some of the more comprehensive and important publications of the kind were published about 1900. The audio publications, which had a specific impact on development and changes in rural and urban music tradition, also comprise an important source for studies.

The indispensable literature which enabled composition of this book comprises, primarily, domestic and foreign ethnomusicological publications, ethnologic literature relating to other areas populated by Serbs, as well as linguistic, historical, cultural-historical and sociological literature. The political changes which took part in Romania in 1989 resulted in the change of publishing activities in Serbs in this country, which largely facilitated consideration of total – historic, cultural, social, and political circumstances in these areas.

Music tradition of Serbs in Romania was not subject to systematic ethnomusicological studies until the end of 20 century. In the beginning of the last decade of the century, there emerged the need to condense all experiences and knowledge gained so far, which called for new field researches as well. In the beginning, there was an assumption that archaic manners of singing may have been preserved in Serbs in this area; thus, field researches were at first aimed at this layer of vocal tradition. Such endeavour, however, did not yield the expected result, for several reasons. Firstly, it turned out that the field research aimed at recording the oldest vocal stratum performed at the end of 20 century was delayed, as such examples could be recorded only rarely, many of them only partly; they did not remain in the memory of the interlocutors. Secondly, in some testimonies it was noted that the singing practice in the context of life and customs was long before taken over by professional and semi-professional musicians, first of all instrumentalists. Accuracy of such testimonies is corroborated by the fact that among our interlocutors there were relatively few of those who were willing to sing to the purpose of the research; at times, the interlocutors also expressed a strong need for instrumental support while singing. Thirdly, the changes which took

place in 19 and 20 centuries in the culture of rural settlements were under the strong influence of urban culture; this contributed to interlocutors developing a specific attitude to their own music tradition, as well as attitudes relating to the manner in which they should present it. Finally, for a researcher who does not originate from this area, there is a specific issue of the lack of trust on part of interlocutors, which was rather emphasized at the time of our researches; the cause of such behaviour, we assume, should be sought in the grave political circumstances these generations experienced in the second half of 20 century.

The several-century long influence of heritage of west-European and central-European urban culture on indigenous rural singing culture in Serbs is also of great importance. Timișoara, a strong urban centre, was following the cultural pattern which reflected natural, centuries-long very fruitful connections with Vienna and Budapest. As an echo of such developments, there emerged replicas of the urban cultural model in the adjacent villages. It is also very important that Serbs in these areas lived in very closely to other nations for many centuries, first of all Germans, and then Romanians, which also caused long-terms acculturation processes.

The culture of Serbs in Banat was based on its indigenous development on the one hand, and on the impact of cultures of West and central Europe on the other. This also results in the fact that in the course of 20 century quite heterogeneous materials were recorded in this area; the singing tradition of this area largely expresses properties of a complex cultural and music amalgam. In order to pass a conclusion about the characteristics of vocal tradition of Serbs in these areas, materials were considered according to certain performing contexts (mostly based on reconstruction) and through a meticulous melo-poetic analysis by all musical parameters. The analysis facilitated separation and classification of certain elements to indicate which musical characteristics belong to indigenous tradition, and what was taken over from other cultural environments. The method of comparison with results of ethnomusicological researches in Vojvodina and other parts of Serbia was also applied. All the findings were also regarded in relation to experiences of other scientific disciplines: linguistics, history of culture, ethnology, and, especially, sociology of culture and arts.

INFLUENCES FROM EUROPE IN THE CULTURE OF SERBS IN UPPER BANAT IN ROMANIA

The geographic position and possibility of communications made possible for large cultural movements starting from the beginning of 18 century to leave trace on the culture of this area. Rationalism, followed by Enlightenment and Romanticism with the national movement and their heritage, had impact on general cultural climate, thus on numerous elements of spiritual culture of Serbs in Banat. The general picture also includes certain specificities of indigenous culture, which, in this area, results in the cultural specificity and identity. In Banat and Timișoara, as they are located on the geographic outskirts of Central Europe, such cultural trends took place with a certain delay in comparison to the centre.

The period of Rationalism and Enlightenment propagated rule of reason and education, and brought with itself criticism of tradition which equalized the notion of the archaic with the obsolete. It was opposed by the notion of progress, which also implied modernization of society. Cultural trends were under the impact of social movements which led to shattering of old social patterns, establishment of liberalism and individualism, even inclusion of the people at large in service of the new ideology. The authority of the Church was confronted by the authority of the worldly elementary education. In order to develop “alternative civic religions”, public ceremonies were organized with the enlightening role and masses as audience. The institution of concerts, connected to areas intended for the purpose – (concert) halls – started being developed. In our regions, nationally oriented programmes were organized as well as theatrical performances which were followed by dance parties. Separate importance was ascribed to various sport events, which gains function in “media for national identification and artificial community” (Hobsbawm 1983: 269, 271, 281). To this extent, there emerged an area for establishment of new occasions for celebration, or “inventing” of new traditions which, together with plentitude of other characteristics, gave birth to newly established holidays.

A parallel consideration of cultural and social developments in the town of Timișoara and nearby villages yields an easily perceived genesis of certain phenomena identified in rural music-making of Serbs in these areas.

CULTURAL CIRCUMSTANCES IN TIMIȘOARA AND THEIR IMPACT TO CIRCUMSTANCES IN NEARBY VILLAGES

In the course of 19 century, under the influence of young civic circles, institutions for cultivation of Serbian culture were established in Timișoara to implement the national movement and develop Serbian national awareness, as a part of the tradition of Romanticism. Together with these institutions, new forms of cultural and social life were also developed. On the other hand, one of heritages of Rationalism present was the spirit of criticizing traditionalism and emancipation of personality through development of individualism. The musical life of Timișoara, which includes significant concert activity of utmost importance to us, was rich in 19 century, while occurrence of concerts was very high as compared to circumstances in other towns of the time populated by Serbs. The concerts presented then-modern artistic trends, which is corroborated by data in writing in the end of 18 and during 19 centuries.

For the topic of this book, activities of Serbian singing societies characteristic of the geographic area on the North from the Sava and Danube are of special importance. These societies were founded after identical civic societies in other countries of western and central Europe, under the auspices of young (Serbian) civic institutions, united by the idea of civic democracy. Establishment of Serbian singing societies in northern part of Banat in Romania dates back to the first half of 19 century. Choirs were founded by Orthodox churches and their repertoire at first comprised only church songs and their harmonizations; they responded to the need to introduce multi-part singing in the Serbian Church. At exactly the same time, in Western Europe, in parallel to other social processes, occurred the change of *individual collectivism* (*Gemeinschaft*) into *institutionalized collectivism* (*Gesellschaft*; Hobsbawm 1983b: 268; Hammarlund 1998: 28). This is about a process the understanding of which is of key importance for correct interpretation of certain phenomena in interpenetration of elements of urban and rural music cultures in traditional rural singing heritage in this area, as was recorded in the field in the last decade of the 20th century.

The first Timișoara choir was founded in mid-19 century, after the identical institutions in towns of Western and Central Europe, and was named the “Männergesangsverein” (“Male singing society”); the choir also performed harmonizations of Serbian folk songs (Калик 1903: 15). Choirs with the ‘Serbian’ prefix established in Timișoara were The Serbian Singing Society (1867), The Singing Society “Zora” (Dawn;1903)

and The Singing society “Sloga” (Unity; 1922). The choirs, with members of different nationalities, acted under the influence of ideas on democratization of culture, termination of feudal spirit, as well as the ideological thesis that “music has no nationality”. Their activity was separated from the church as an institution, in which their activity, with the reflection of civic anti-clericalism in it, follows the ideological base of singing societies in Western Europe. Choir performances were of exclusively secular character, comprising heterogeneous programmes at gatherings and charity balls. The orientation (almost without an exception) was amateur. The concert venues were halls which belonged to state companies: the position that music should be enjoyed by mass audiences originates from the Enlightenment idea that music, as a part of overall education, should be available to everyone.

After the town choir mode, the singing societies were also founded in villages in the vicinity of Timișoara, and they left a significant imprint in the development of the character of singing tradition of Serbs in Banat in 20 century. Ideas which originated from west-European culture were transposed through town singing societies in the context of village celebrations, thus initiating changes in the rural music system (compare Blacking 1986: 9-10, 11).

Village milieus followed the town model in terms of establishment of cultural institutions, in which theatrical performances and concerts of singing societies were held. The first choirs in the villages of the area were founded at the end of 19 century (in 1895 or 1897), until World War I (1911, 1912, 1913), as well as in the period between the two wars, which was the heyday of their activity and cooperation. Village singing societies were established by churches and their primary purpose was singing during liturgies; they were led by village teachers. They were cultural and educational in character, while the performing skills were modest in all probability. Singers learned their parts by heart. The repertoire comprised catchy and technically simple multi-part compositions with patriotic topics, composed by domestic and foreign authors, as well as artistic arrangements of folk songs. Church compositions were played at liturgies, with very rare exceptions. Performances of these choirs were connected to holidays in the annual cycle of traditional rituals and customs, while halls of cultural centres became their venues, which, in rural population, initiated changes both in the very notion of celebrating and attitude to music-making. Interestingly, it was frequently possible to encounter singers— members of singing societies or semi-professionals.

SINGING DURING ANNUAL VILLAGE RITUALS AND CUSTOMS

There are relatively few songs recorded which (in past, not at the time of our research) were directly connected to traditional rituals and customs. To add to this, having in mind all characteristic of singing tradition of Serbs within the annual cycle, it is possible to identify three types of diachronic changes: amalgamation of different traditions, replacement of old elements by new ones, and ramification of elements of the rural singing tradition in several different branches (the terms for types of changes were taken over from: Shils 1981: 276-277, 280).

The summary of melodic transcriptions of songs relating to the annual cycle of rituals and customs, made in the course of 20 century, comprises examples of different layers of music tradition: from the rural, via semi-urban and urban, to the (conditionally) artistic and popular. On the one hand, here can be found recognizable elements of the indigenous Balkan and South Slav music tradition; on the other, there are elements of central-European and west-European music tradition.

There are very few old songs which kept both their music characteristics and place in a certain context of rituals and customs: the harvest song (Ilić 2006, examples 9, 10) and the rainmaking (*dodola*) song (example **11**)¹⁶⁸; cries on rocking during the Easter Lent can also be deemed archaic (example **8**). Examples of songs which maintained their function and the musical character of which was changed as compared to the old one are more numerous – such as Christmas songs and songs during the Easter lent (examples **1, 6, 9**).

A topic of special interests are the songs which were recorded in Upper Banat as general-purpose songs, while their varieties in Serbia and other areas are known as closely related to certain ritual/custom context. There is a great question of the type of connection between these variants, and whether there was a determined function of these songs on the territory of Romanian Banat in the past – as is the case with numerous examples from Vojvodina! – or whether the ways of their distribution were of a different nature (Ilić 2006, ex. 3, 4, 5, 8).

Songs which, at a point of time, possibly during the first half of 20 century, were recorded as “new” and popular within the new cultural model and which replaced former ritual songs were also recorded in the field. They could have originated from school programmes, singing soci-

¹⁶⁸ All the numbers given in bold refer to the examples published in this book, recorded and transcribed by the author.

ety repertoires, gramophone records, or radio programmes (Ilić 2006, ex. 1, 6, 7, 12, 13).

The phenomenon of ramification in the cycle of Christmas customs is especially interesting: the songs recorded are of different character, content and origin – from ritual, via church songs, to humorous-ribald folk (*bećarac*) songs, serenades, and patriotic songs (ex. 1–5, 57, 62). There is also an interesting example of ramification of *serenades* – their occurrence within celebrations of certain annual holidays – Christmas, St George’s Day, and Patron Saint’s Day (*svetac*).

An important feature of village celebrations of important church holidays was the fact that on such days events with programme were organized after the town gatherings.

SINGING WITHIN VILLAGE RITUALS AND CUSTOMS WITHIN LIFE CYCLE

There is a relatively larger number of old elements of vocal tradition of Serbs in Romanian Banat preserved within wedding and burial customs. In this part of village repertoire the phenomenon of mixing different traditions is rather perceivable (especially when it comes to burial customs) and replacement of old elements with new ones.

Within wedding customs, the continuity of singing on the long, melismatic melodic model for which Serbs in Romanian Banat in the end of 20 century used the emic term “which the bride is adorned with the wreath during preparations for wedding” (ex. 19–21)¹⁶⁹ was preserved for a very long time. At the time of our research, it was confirmed that the same model was still sung in the same context at weddings, though in connection to newer lyrics. This points to its perseverance and entrenchment in the music tradition of Banat Serbs, as well as to the need to preserve this model in the wedding context. Except for this model, in Romanian Banat, at weddings (but also on other cheerful occasions) a syllabic dance tune (in past always performed directly after the previously described one) which in these parts has the emic name *svatovac* (wedding melodic mode; ex. 19, 21, 22) maintained in vigorous practice until the end of 20 century. The authentic Serb (but also South-Slav) singing tradition in Romanian Banat also includes *bećarac*, a model included in the repertoire following wedding customs, but also performed on entirely different occasions (ex. 5, 25, 45, 46).

¹⁶⁹ In Vojvodina, this model is called *svatovac*.

The composition of the wedding repertoire was also added newer songs – of theatrical origin, but “newly composed” (ex. 18; Ilić 2006, ex. 17).

When it comes to burying rituals, laments preserved their role and position in them until the end of 20 century, though, according to testimonies from that period, not as transparently as in the past. Important characteristics of laments, preserved till the time of our research, included a defined melodic model and melo-stanza structure: a range of verses without rhyme and with unequal versification, so that the text is on the border with prose (ex. 28).

Thanks to our field findings at the end of 20 century, the picture of occurrence of several wedding melodic models becomes complete, not only of the territory of Banat in Romania and Serbia, but also in the broader area of Pannonian plain populated by Serbs. Thus, these models are confirmed as some of the most important representatives of Serbian vocal tradition in this territory. This was also confirmed by the transformation of *svatovac* from ritual (wedding) into entertaining function (ex. 22), its adoption by Romanians as a wedding tune (ex. 27) and its use in situations when a cheerful procession takes place on the streets and is accompanied by musicians. The melodic model of *bećarac*, used in songs sung while proposing marriage, of a more recent date, also turned out to be exceptionally vital (ex. 16).

The example of replacement of older vocal forms with newer ones in “*serenade*” singing at burials of young people (ex. 29) – which reflects the impact of town music culture – and sometimes also at wakes (*privede*), which may also be the result of influence of Romanian music tradition. Another example which illustrates the phenomenon of replacement of elements of tradition is performance of *funerary marches* (ex. 30), which has probably been adopted after German burial customs.

SINGING IN EVERYDAY VILLAGE LIFE

A large part of singing repertoire used in everyday occasions has primarily entertainment and communication function. Numerous songs falling in this group belong to the category of lyrical general-purpose songs. On the other hand, songs from this category may be practically connected to any segment of everyday life: lulling a child to sleep, playing with the child, and various occasions of grown-up gatherings.

Occasions for socialization where these songs could be performed are working together, various forms of entertainment, and time spent with the family. There are relatively few examples of songs which are, by

their content, related solely to the context in which they are performed, which are: songs for children, with educative function (examples **38, 39**), *serenades* sung with the purpose of wooing a girl (examples **61, 62**), as well as street (*sokačke*) and bachelor (*bečarske*) songs with the purpose of entertainment and communication (examples **44, 60, 80, 81**). In this category, narrative songs (examples **64–66**; Ilić 2006, examples 47-58), performed on gatherings and socializing, but also frequently in the closest family circle, comprise an important group.

There are few recorded examples of this type which may testify to continuity of preserved syncretic unity of the music character of songs and certain context of performing. This is about certain songs for children, children's counting songs, street and bachelorsongs, and narrative songs.

Occasions on which people gathered to be cheerful were also dance parties (*igranke, balovi*), organized not only on church holidays, but also every Sunday. These were the occasions to perform songs with certain ideological content, characteristic for individual historic and political circumstances. This is about patriotic (examples **47–56**) and Partisan songs (**58, 59**).

Within the existing accounts, there are a lot of narrative songs, which were preserved by Serbs in Romanian Banat until the end of 20 century as an exceptionally vital genre. Most of them are performed after the unique melodic model entitled Dinaric variety (Радиновић 2007: 37), also widespread in Vojvodina and other parts of Serbia and the Balkans. A smaller number of recorded narrative songs were performed on other melodic models.

In the category of folklore for children, in the field we also encountered recitals originating from artistic poetry, which is a phenomenon the beginning of which is historically tied to the second half of 19 century. Also, numerous songs from the category of children's folklore are based on melodies which were directly taken over from West-European and central European tradition.

MELOPOETIC ANALYSIS

At the territory of Upper Banat in Romania, from Serb interlocutors, songs of urban and rural style with indigenous characteristics were recorded, as well as those bearing features of music tradition of west and central Europe; in a large number of recorded songs, these characteristics were consolidated. The results of the analytical procedure applied to the total of 415 songs – only 92 of them are published in this book, while the others are

available in collections of Sava Ilić (2006) and Béla Bartók (*Documenta bartokana* 1970) – indicates to regularity in grouping certain elements and phenomena. Elements of different music cultures overlap in the singing tradition of Serbs in this part of Banat; it is very interesting to observe how certain diverse elements are separated, but also all possible manners in which they are inter-connected and combined in our musical material.

The starting point for consideration of overall materials was **the verse base of the songs**, as the base of the melopoetic unity. Traditional Serb vocal creativity is characterized by mono-verse or two-verse base of the melopoetic form; the stanza form of text is understood as a feature of Western-European music tradition. Also, combinations of two verses of different lengths are a result of urban artistic poetry. Based on these facts, the collected songs are divided in two large groups; the first contains examples based on one or two verses, as well as multi-verse forms originating from indigenous Serb vocal tradition; the second comprises examples based on combinations of two verses of different length, and, more frequently, three-verse and four-verse stanzas, with even or crossing rhyme.

In the songs based on one or two verses, the epic decasyllable is most frequent (4,6), followed by the symmetric octosyllable (4,4), asymmetric octosyllable (3,2,3), lyric decasyllable (5,5) and, not as frequently, other types of verses. Certain changes in versification in the course of the song – addition or subtraction of certain syllables, without any changes in the melodic model – are interpreted as the result of influence of artistic and old town songs. There are relatively few examples in which “work with the text” may be encountered.

The occurrence of songs based on couplets with verses of different versification and (most frequently four-verse) stanzas is interpreted as influence of musical culture of central and western Europe, which primarily left trace in Serb town music tradition.

Among the melo-poetic forms in the overall collected materials there is great diversity, directly interdependent with the tonal base of songs. Thus, an analyst is faced with two legitimate possibilities when it comes to selection of the method of melopoetic analysis. A large group, based on indigenous, archaic South-Slav and Balkan tonal bases, was analyzed using the so-called “Finnish method”. Another large group, based on European tonality, was analyzed using the classical analysis of musical forms.

Songs from the first group were frequently in a monothematic form A Av Avv or A Av Avv Avv and similar; however, bithematic forms of AB type occurred much more frequently in various combinations: for example, AaB, ABB1, AA1BB1, etc. There also occur polythematic

forms: AABC, ABA1C, ABBCv, ABCD, and others. Generally, songs based on monoverse or couplet, which belong to indigenous Balkan and Serb tradition according to their tonal characteristics, feature the following properties: simplicity of form, absence of “work with text”, delicate contrasts between parts of the form – which originates from a single motif nucleus as “integrating element of the stanza” (Елшек 1998). Such a principle may be deemed older than the one in which contrast is more pronounced. In more complex examples with contrasting parts of form, there may be perceived certain elements which indicate to possible patterns of development of Serb vocal tradition into more complex melo-poetic forms.

The archaic form-making principle of application of pause before the last syllable in a textual phrase may be encountered in only one example of a liturgical church song, performed by the choir (ex. 68), as a possible remnant from the forgotten ritual tradition.

Songs based on stanzas, but with indigenous tonal characteristics, are formed from multi-part forms, with one, two, or more musical motifs. The most frequent and specific are multi-part forms developed after the principle of two contrasting materials; these forms are very versatile and may be very complex. Songs in the west-European tonality occur considerably more frequently in this group, while the forms occurring in them include sentences, periods, and simple binary song form, most frequently simple binary two-part song form. Melodies belonging to this category mostly express properties of European Romanticism under obvious cultural influence from Central and Western Europe.

Within overall musical material collected, there are several different **tonal structures**. They may be regarded within two basic groups, which comprise examples from very simple to extremely complex ones. The first group is determined by the South-Slav (Balkan) tonal base, with melodies ending “on the second degree”, which are diatonic, chromatic, and in unstable pitch form, while the second group is determined by classical tonality, and, in few examples, diatonic infra-pentatonic scale.

Melodies from the first group, based on a diatonic scale, without combinations with other tonal structures, comprise the largest number of transcriptions. Among these, it is possible to distinguish between those which range up to the fifth, which are relatively innumerable, and those ranging to the sixth or more, which are considerably more numerous, and which may be said to be characteristic of the vocal tradition of Serbs from these regions; these are songs of semi-urban type, or “indigenous urban style songs”, which represent a more recent layer in Serb vocal

tradition (Девић 1997). Within this group, there are characteristic examples in which, for the purpose of contrast between formal units, diatonic and chromatic tonal structures are combined. Unstable pitches may be encountered only in melodies of laments.

The second group of melodies, based on classical tonalities – in our materials, in major rather than in minor tonalities – also comprises a large number of examples. They may be developed upon different principles: gradual or chord movements. Infra-pentatonic melodies, through relatively rare, are characteristic of *korinde* as well as for songs from children's folklore (ex. 1, 6, 7, 9); we believe that their occurrence in Serb vocal tradition is a result of influence of musical culture of Central Europe. In songs of broad range, this is, most possibly, influence of Romanian folklore (ex. 34).

When it comes to **cadences**, in songs based on the indigenous tonal base, diatonic scale is frequently characterized by occurrence of the flattened hyper-final, as well as the chromatic tetrachord in descending movement. Cadences of melodies in classical tonalities in most cases occur in the third position of the tonic function in major, and considerably less frequently in octave in either major or minor. Manners in which cadences are delivered in two-part and multi-part singing are different, partly depending on the number of performers, and partly depending on their singing skills and experience; in these terms, there are no strict rules. Except for the stable, characteristic manners of developing the cadence, soloist singers sometimes resort to unexpected turns in the melodic flow before the cadence, possibly wishing to make contrast or from practical experience in multi-part choir style (ex. 44, 45).

According to the criterion of **metric-rhythmical organization**, melodies are also very versatile. The most frequent examples are in *distributiv* rhythm, in even bar (2/4). Three-part meter prevails in songs which bear characteristic of musical tradition of Central Europe. Combinations of different bars also occur, and they are defined by metrics of the text. *Rubato* occurs very frequently, both in ritual songs, and lyrical songs of general purpose – as a rule, these are melodies with indigenous properties. Occurrence of *aksak* rhythm is relatively rare; the 5/8 and 7/16 bars occur sporadically, possibly under the influence of Romanian folklore.

As it has already been mentioned, our musical materials are characterized by occurrence of **contrasts between parts of the form**. Contrast is achieved in different manners: 1) by rotation of *parlando rubato* and *guisto* rhythms – which is usually also accompanied by a change in tonal

sphere, register, and tonal range, which is a principle based in esthetics of European musical Romanticism and in artistic music. Such phenomena point to the conclusion on existence of relatively rich musical experience of singers themselves; 2) musical contaminations are very frequent in our materials; very frequently these are contaminations of two songs contrasted by all musical parameters, with texts which need not be of different contents.

A very interesting phenomenon noted among the transcribed songs is **amalgamation of two or more songs in a unit, which is a specific “potpourri”**. These units are formed after the principles of musical contrast, and are applied on the occasion of vocal and instrumental performing of lyrical songs of general purpose and serenades (ex. 24, 48, 62). In our opinion, causes of this phenomenon should be sought for in the entertaining function of songs and their performing context (weddings, celebrations, in inns and at dancing parties), in vocal-instrumental practices, which is closely connected to the semi-professional and professional approach in performing; another possible cause may lie in the influence of artistic music and its cyclic forms (rukoveti / garlands, for example) on traditional musical practice.

Specificities of vocal performing may be primarily regarded from the standpoint of influence of urban musical culture.

Soloist performing is characterized by vibrato on emphasized tones in a phrase, and decrescendo in the cadence. Intonation of female singing is low (possibly due to advanced age of singers); greater intensity and more sumptuous tone are encountered in male singing. The manner of omission of the last syllable in the melo-verse is an important archaic element of performing. Experienced singers are glad to modify the melodic flow by turning into other tones of latent harmonies.

When it comes to group singing, separation of singers by gender is not noted as a rule. Group singing is one-part, or, depending on wishes, capabilities, and skills of singers, two-part or multi-part singing. It is certainly possible that, having in mind all inconsistencies and instability of rules, multi-part singing in these regions in traditional practice is the result of the attempt to achieve the esthetic ideal form urban settings. Data obtained from informants – former members of singing societies – on practical understanding and manner in which various parts are preserved, as well as on considerable effort invested in grasping the skill of multi-part singing, support the assumption that such singing is alien to the indigenous musical expression of our singers. However, some questions in these terms remain, having in mind the recordings of two-party

singing “to the bass” (*na bas*) which Béla Bartók made in 1912, as well as his records on multi-part singing in Romanians in Veliki Semikluš as a possible influence accepted from Serb practices. Our field findings also relate to Semikluš, testifying to vivid multi-part practice in choir singing before World War II. It is possible that records on multi-part singing primarily relate to Veliki Semikluš and that they should not be generalized in terms of the broader area of Romanian Banat.

CONCLUSION

Since 18 century, the area of Banat has been under strong political, social, and cultural influence of Central and Western Europe. Its towns, Timișoara being one of them, cherished their culture after the model of Vienna and Budapest, while the nearby villages followed their example. They adopted and implemented the urban cultural model, which resulted in an encounter (maybe even conflict) of the two cultural forms: rural patriarchal, and urban liberal form. Serb culture of the region was under the strong influence of Enlightenment and romantic national movement. General changes in culture were also reflected in musical phenomena. Elements of old, indigenous vocal Serb tradition were either modified, or replaced by new ones. Social forms of substantive tradition (Shils 1981: 21) were replaced by new ones, either coming from other surroundings, or “invented” (Shils 1981: 21; Hobsbawm 1983b: 263). Even though the timing of performing at public celebrations was kept (religious holidays), the context was considerably changed: celebrations were relocated from open air to premises of Cultural centres. As a result of this, in terms of the attitude of champions of tradition towards songs and singing at various levels, it is possible to observe the influence of “semi-professional” attitude and emergence of professionalism. Two esthetic criteria are confronted: the one originating from rural, and the one originating for urban cultural setting. Due to long-term living together in the same region, vocal tradition of Serbs contains elements of traditions of other ethnicities, primarily Germans and Romanians. In the collected materials it is possible to observe diverse elements: those originating from indigenous musical practices, and those overtaken from other traditions; in numerous examples, these elements may be regarded as clearly separated, but there are others in which they are mutually interlinked. Such connections make forms which “result from syncretism in a peripheral society, generated by mixture of own traditions and those that are accepted, or requested from the metropolitanate centre” (Shils 1981: 251). Numerous features of mu-

sical tradition of Serbs in Upper Banat are also interpreted as elements belonging to a unique style established in Western Europe in the second half of 18 century; however, there are no concrete musical examples for this (Ilić 2006, ex. 31; see List 1978: 49-50).

Musical material collected in Romanian Upper Banat in the course of 20 century is a precious testimony on the repertoire, musical taste, and also partly ideological beliefs of the then-oldest generations of champions of musical tradition. In terms of repertoire and structure, musical tradition of Serbs (and other ethnicities) in Vojvodina bears the greatest similarity; also, elements of musical tradition of Serbs in this part of Romanian Banat indicates to a range of specificities common to all their compatriots characterized as natives at the broader territory of the Pannonian plain.

О АУТОРУ

Јелена Јовановић (Београд, 1964), доктор етномузикологије, научни је сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду. Поље њеног интересовања је традиционално певање, првенствено Срба, али и других балканских и европских народа. Свој рад заснива највећим делом на сопственим теренским истраживањима, углавном у централној Србији и у румунском Банату. Објавила је неколико монографија и приредила више штампаних и аудио издања; велики број научних студија у домаћим и иностраним часописима и зборницима радова посветила је темама српске и балканске вокалне традиције, примењене етномузикологије, аспекта извођаштва у традиционалној музици, као и теми из области југословенске популарне музике. Уредник је једног тематског зборника и часописа *Музикологија*. Један је од оснивача и руководиоца београдске женске певачке групе „Моба“ (од 1993).

Jelena Jovanović (Beograd, 1964), doctor în etnomuzicologie, este colaborator științific al Institutului de Muzicologie din cadrul Academiei Sârbe de Științe și Arte din Belgrad. Domeniul preocupărilor sale este cântarea vocală tradițională în primul rând al sârbilor, dar și a altor popoare balcanice și europene. Activitatea sa este bazată în cea mai mare măsură pe cercetările proprii de teren, în principal în Serbia Centrală și în Banatul Românesc. A publicat câteva monografii și a pregătit mai multe ediții tipărite și audio; un număr mare de studii științifice publicate în revistele autohtone și străine și în culegerile de lucrări științifice le-a dedicat temelor despre tradițiile vocale sârbești și balcanice, etnomuzicologiei aplicate, aspectelor interpretării în muzica tradițională precum și temei din domeniul muzicii populare iugoslave. Este redactor al unei culegeri tematice și al revistei *Muzikologija*. Este unul din întemeietorii și liderii grupului vocal feminin „Moba” din Belgrad (începând cu 1993).

Jelena Jovanović (Belgrade, 1964), Ph.D, ethnomusicologist, Research Associate, Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade, Serbia. Main field of her interest is the traditional singing of Serbs, as well as of other Balkan and European peoples. She

bases her work primarily on her own field researches, mainly in central Serbia and in Romanian Banat. She published several monographies, compiled several printed and audio editions; she dedicated numerous studies to the subjects of Serbian and Balkan vocal traditions, applied ethnomusicology, aspects of performing in ethnomusicology, as well as to a subject from the field of Yugoslav popular music. She is the editor of a collection of papers (2012), and of the journal *Musicology* (2014, 2015). She is one of the founders and conductors of Belgrade female vocal ensemble Moba (since 1993).



Издавачи
Музиколошки институт САНУ
Кнез Михаилова 36, Београд
Савез Срба у Румунији
Str. Mangalia Nr. 29, Timișoara, România

За издавача
Огњан Крстић
Мелита Милин

Председник издавачке комисије
Љубомир Степанов

Рецензенти
академик Димитрије Стефановић
др Селена Ракочевеић

Нотографија
Ивана Недић

Картографија
Јелена и Никола Стојиц

Превод на румунски
Јоца Бугарски
Љубомир Степанов

Превод на енглески
Маша Матијашевић-Симић

Лектор / коректор
Дејан Попов

Решење корица
Јован Глигорјевић

Решење корица
Јован Глигорјевић

Прелом и техничка припрема текста
Горан Јањић

Штампа
URC XEDOS

Тираж
400

Савез Срба у Румунији / Uniunea Sârbilor din România / Union of Serbs in Romania
Посебна издања / Ediții speciale / Special editions
Монографије / Monografii / Monographs
Књига 81 / Cartea 81 / Issue 81

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

JOVANOVIĆ, JELENA

*Pevačko nasledje Srba u Gornjem Banatu u Rumuniji:
svedočanstva na isteku XX veka*

Jelena Jovanović

Timișoara: Uniunea Sârbilor din România, 2015

Conține bibliografie

ISBN: 978-606-8079-68-4

784(498.5)

Ова се књига објављује уз финансијску помоћ Владе Румуније
Департман за међуетничке односе

Această carte este tipărită cu sprijinul financiar al Guvernului României
Departamentul pentru Relații Interetnice

The publishing of this book is financially supported by the Government of
Romania
Department for Interethnic Relations

Ова монографија је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004 Музиколошког института САНУ, 2011–2015). Пројекат, као и издавање ове монографије, финансирани су од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

This monograph was written as a part of the project *Identities of Serbian Music Within Local and Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges* (ON 177004 of the Institute of Musicology SASA, 2011–2015). The project and publishing of this book are financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.



