



МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
МОНОГРАФИЈЕ

МАТЕРЊА МЕЛОДИЈА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЕ РЕФЛЕКСИЈЕ

УРЕДНИЦИ

ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ
АНА СТЕФАНОВИЋ
ИВАНА ПЕТКОВИЋ ЛОЗО
ИГОР РАДЕТА

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
БЕОГРАД
2021.

МАТЕРЊА МЕЛОДИЈА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА:
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЕ РЕФЛЕКСИЈЕ

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за музикологију
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ: МОНОГРАФИЈЕ

**МАТЕРЊА МЕЛОДИЈА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА:
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЕ РЕФЛЕКСИЈЕ**

Уредници
др Тијана Поповић Млађеновић
др Ана Стефановић
др Ивана Петковић Лозо
др Игор Радета

Рецензенти
др Ивана Перковић
др Бранка Радовић
др Марија Ђирић

Издавач
Факултет музичке уметности у Београду

За издавача
мр Љиљана Несторовска
Декан Факултета музичке уметности у Београду

Главни и одговорни уредник
др Гордана Каран

Извршни уредник
мср Марија Томић

Дизајн корица
др Ивана Петковић Лозо и мср Неда Несторовић

Технички уредник
Душан Ђасић

ISBN 978-86-81340-31-8

БИБЛИОТЕКА
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА

Број

9624

Майерња мелодија Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије

Уредници

др Тијана Поповић Млађеновић

др Ана Стефановић

др Ивана Петковић Лозо

др Игор Радета



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Београд
2021.

САДРЖАЈ

| | |
|-----------------|---|
| Предговор | 7 |
|-----------------|---|

Момчило Настасијевић ЗА МАТЕРЊУ МЕЛОДИЈУ

ТАЈАНСТВЕНА ЦЕЛИНА ЖИВОГ ИЗРАЗА

Роберт Ходел

| | |
|--|----|
| Улога музике у Настасијевићевом песништву у европском контексту | 19 |
|--|----|

Тијана Поповић Млађеновић

| | |
|--|----|
| Могућа значења и тумачења феномена <i>майерње мелодије</i> у поетици Клода Дебисија | 37 |
|--|----|

Мирјана Закић

| | |
|--|----|
| Семантика <i>интонеме</i> у обредном музичком стваралаштву | 49 |
|--|----|

Мина М. Ђурић

| | |
|---|----|
| Интервали <i>майерње мелодије</i> Момчила Настасијевића | 61 |
|---|----|

Јелена Јовановић

| | |
|---|----|
| Одзвук елемента сеоске музичке традиције југа Србије и суседних области у Настасијевићевој песми <i>Зора</i> | 77 |
|---|----|

НАЈДУБЉИ СЛОЈЕВИ ДУХА

Петар Јевремовић

| | |
|---|----|
| Момчило Настасијевић – поезија и музика | 97 |
|---|----|

Игор Радета

| | |
|---|-----|
| Музика као оживотворавајуће духовно начело настасијевићевске мисли | 113 |
|---|-----|

Ђорђе М. Ђурђевић

- Теопоетско-мариолошки аспекти
Настасијевићеве *матерње мелодије* 126

Светлана М. Рајичић Перић

- Настасијевићев језик и *матерња мелодија* између духовне неседалне
песме и магијског муцања егзегетике примитивца 138

ЗВУЧНА ЛИНИЈА ИСТОВЕТНЕ РАСПЕВАНОСТИ У ДУХУ**Ана Стефановић**

- Матерња мелодија* у монологу Антигоне из истоимене опере
Светомира Настасијевића 153

Ивана Петковић Лозо, Неда Несторовић и Марија Симоновић

- О непосредним *сајласјима* између *матерње мелодије*
Момчила Настасијевића и *матерње мелодије*
Стевана Стојановића Мокрањца 170

Милоје Николић

- Хармонски језик Светомира Настасијевића у хорским свитама –
матерња хармонија за *матерњу мелодију* 183

Тања Гачић

- Настасијевићевски уметнички концепт: *матерња мелодија*
Момчила и Светомира Настасијевића на примеру музичких
драма *Међуљушко блајо* и *Ђурађ Бранковић* 196

- Аутори прилога 211

Јелена Јовановић
Музиколошки институт САНУ

Одзук елемента сеоске музичке традиције југа Србије и суседних области у Настасијевићевој песми *Зора**

САЖЕТАК: Рад на овом тексту подстакнут је слушним утиском стеченим приликом читања песме *Зора*, са њеним упечатљивим рефреном *Стани не мини*, што је инспирисало примену анализе која је показала да су у песми присутни одређени елементи (српске) музичке традиције. Уз неспорно присуство елемената усмене народне поезије у тексту песме, етномузиколошка анализа структурних, формалних, интонацијоних и семантичких карактеристика песме резултирала је идентификовањем елемената једног традиционалног фолклорно-музичког узора, „музичког геста“ (Hatten, Закић, Арсић) као одзрука *майерње мелодије* у рефрену овог песничког остварења. Музичка ћелија о којој је реч, са мелодијским покретом узлазне кварте и поступним силазним покретом (поред своје аналогије у коледарским песмама источне Србије) среће се у значајној мери у кругу песама сеоске провенијенције из јужне Србије и Северне Македоније, које припадају свадбеном жанру, приповедном жанру и широј групи лирских песама опште намене. Он истовремено има карактер локалног / родног и универзалног / општечовечанског.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *майерња мелодија*; Момчило Настасијевић; узлазни квартни скок; рефрен; српска народна музика; Косово и Метохија; Македонија.

Увод: полазишта, методе, циљеви

Извесно је да је одређени опрез стручњака различитих профиле у односу на „извандисциплинарни“ карактер“ делатности браће Настасијевић, посебно Момчила и Светомира [Весић и Пено • 2017: 119] и на специфични, модернистички *настасијевићевски* поетски наратив [исто: 121; Весић • 2018: 197, курсив Ј. Ј.] узорковао недостатак литературе за рад посвећен овој теми. Тешкоће при адекватном проблематизовању питања из ове области [види Весић и Пено • 2017: 119; Пено • 2013: 91] отежавају и аргументовани приступ изузетно инспиративној и у етичком и естетском смислу важној теми – тумачењу значења и садржине појма *майерње мелодије*, и то

* Овај текст је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

у односу на конкретне музичке текстове у вокалној фолклорној традицији Срба (и других народа Балкана). Циљ овог члanka јесте да се појам *майерње мелодије*, са полазиштем у идејама које је Момчило Настасијевић изложио у својим књижевним и филозофским радовима, а такође и кроз постојеће критичке написе о његовом делу, сагледа кроз призму експлицитних етномузиколошких истакнутих и анализа.

Наиме, слушни утисак стечен читањем песме *Зора* и анализа формалне и интонацијоне карактеристике песме заједнички потврђују постојање (одзвучка!) једне мелодијске ћелије која је присутна у српском музичком фолклору, а својом структуром учествује као градивна целина у форми, интонацији и семантици ове песме. Чини се да је у питању (кроз специфичан субјективни доживљај из слушног и извођачког искуства једног етномузиколога-певача) препознато јединство вербалног и интонацијоног исказа, какво следи логику традиционалног певања; о томе говори сам Настасијевић: „И зар се није опазило да, при истинској лирици, неосетно нам пође глас у мелодију?“ [1991: 39]. Виђење (које деле и браћа Настасијевић) да целокупно људско стваралаштво и доживљајни свет чине целину, и да једино она може одражавати аспекте људског постојања („Неделима је, dakле, и мисао, и никаква анализа не може нахудити непрекидности изражавајуће мелодије“ [исто]) одражава „духовно суштаство – тоталитет једног начина духовне егзистенције“ [Пено • 2013: 96] који је заговарао и остварио и Момчило Настасијевић. Читајући његову поезију и ослушкујући, уз искуство познавалаца традиционалне српске песме, можда можемо наслутити, па и експлицитно показати да је то јединство неоспорна чињеница. У анализу се кренуло из целовитог доживљаја, са идејом да она потврди (или оповргне) препознато¹; доживљајне асоцијације су потврђене кроз аналитички поступак, спроведен да би се што експлицитније показали елементи садржаја појма *майерње мелодије* у дискурсу српске етномузикологије.

Фолклористи се нису детаљније давили оном компонентом поезије Момчила Настасијевића која је у вези са фолклорним текстуалним предлогом [Ђокић • 2012/2013: 209]. Но, потврђено је да Настасијевићеву поезију, генерално, карактерише „свеобухватност паганских, митских слика транспонованих прво у усмени текст и културу, а потом путевима и странпутицама реактуализованих и у ауторској књижевности“ [исто].

¹ Субјективни доживљај који је не само неизбежан, већ и подразумеван у приступу уметничким делима, по мишљењу ауторке овог текста, отвара такав приступ који кроз научни аналитички апарат може непосредно показати оправданост субјективног суда. Посреди је став о укидању супротстављености аналитичког (рационалног) и посматрачког (интуитивног) приступа и о успостављању јединствености ових погледа, коју Израиљ Земцовски (Израиль Иосифович Земцовский) назива једноставним именом – Љубав [Земцовский • 2010: 5].

Кад је реч о песми *Зора*, елементи њене структуре, форме, интонације и семантике, а тиме и постигнуте специфичне експресивности биће посматрани у аналогијама са звучношћу и експресијом круга традиционалних песама специфичних структурних особина са подручја јужне Србије и северног дела Северне Македоније. Важно је напоменути да, читајући Настасијевићеву поезију, не трагамо за дословно пренетим мелодијама, већ за градивним елементима мелодијских модела (схваћених у њиховој стваралачкој функцији, тј. примени на стихове различите версификације, па отуда и у различитим мелопоетским облицима [види Јовановић • 2014: 185]). Настасијевић о томе говори:

[...] у народном певању нема утврђених мелодија, него колико певача толико и варијаната. Значи, ту и не треба тражити ово или оно, издвојено дело него истиковати природу заталасавања у свем обиљу мотива. А та се природа најчешће испољава само у по једном или два карактеристична прелаза, у којима и лежи магија мелодичног израза [...] [Настасијевић • 1991: 59–60].

Овакав третман модела се остварује кроз живу певачку праксу и кроз монотематски композициони принцип, једно од кључних обележја старије вокалне традиције Балкана [Елшек • 1998: 46]. Тако основни елементи модела остају препознатљиви у више или мање сродним варијантама, услед комбиновања мелодијских ћелија. Оне се могу посматрати и као „музички гестови”; на овај појам Роберта Хатена (Robert Hatten) ослања се методологија примењена у овом раду, а на трагу аналитичких поступака које су до сада у српској етномузикологији примениле Мирјана Вукичевић Закић [2009: 84–85] и Сузана Арсић [2013: 69]. Искуства њихових проучавања, уз основне елементе мелопоетске анализе, биће укључена у процес сагледавања структурне, формалне, интонативне и семантичке везе поетског и музичког у посматраној Настасијевићевој песми.

Тежња је да се кроз анализу презентује „отелотоврење” музике, односно њеног значења”, а донекле и „врста емоција које музичко дело може да произведе” [Арсић • 2013: 66, 67]. По Хатену, музички гест је „комуникативно (...), изражајно, енергетско обликовање кроз време” [према Арсић • 2013: 67], што се може применити и на анализу дёлā у сфери уметничке поезије.

Етномузиколошки допринос овог рада остварује се указивањем на уочене аналогије појаве и функције рефрена у песми *Зора* са препознатим „музичким гестом” у поменутом кругу традиционалних песама, и то на нивоу структуре, мелопоетске форме и мелодијске/интонативне компоненте. Применивши схватање појма „музичког геста” на интонативне и формалне карактеристике рефрена песме *Зора*, указаћемо на звучну асоцијацију на круг мелодија са простора југа и југоистока Србије са Косовом и Метохијом, као и простора Северне Македоније [видети: Ђорђевић • 1928; Васиљевић • 2003; Мокрањац • 1996; Милојевић • 2004; Васиљевић • 1953;

Линин • 1986; Traerup • 1970]; паралеле се могу наћи и на ширем културном простору који обухвата Бугарску, Грчку и Малу Азију, али то овом приликом остаје изван разматрања. У датим примерима (Примери бр. 1-8) та и таква мелодијска целина јавља се у више мелодијских модела карактеристичних за различите жанрове (свадбени, приповедни, лирских песама опште намене), док последњи пример (Пример бр. 9) представља ауторски предлог музичког отелотворења рефрена *Стани не мини* у облику размартаног „музичког геста”, који одговара примерима из фолклорне традиције.

Интересантно је да је примећена сразмерно највећа концентрација примера са овим елементом у забележеној грађи из региона Бујановца, што се вероватно може објаснити великим флуктуацијом становништва из различитих праваца у овом делу Поморавља Јужне Мораве [Хаџи-Васиљевић • 1913: 3; Николић-Стојанчевић • 1974: 173], а тиме и разменом локалне српске музичке традиције са традицијама подручја Косова и Метохије и Северне Македоније.²

Анализа песме са становишта фолклористике и етномузикологије

Цитирајмо текст песме *Зора* у целини.

| | |
|---------------------------------|-------|
| Хеј, на белом коњу | (6) |
| зори ми зора и девојка. | (9) |
| <u>Стани не мини,</u> | (5) |
| ороси ову жал. | (6) |
| С голубицом би да загуче, | (9) |
| уснама пуполь у цветање мами, | (5,6) |
| недрима трешње у зрење. | (8) |
| <u>Стани не мини.</u> | (5) |
| Кадифли, гле, моја доља. | (8) |
| Травицом гусне | (5) |
| за мекоту по њој, | (6) |
| па маховином | (5) |
| по узглављу, по стени. | (7) |
| <u>Стани не мини.</u> | (5) |
| Из грла да ти голубица загуче, | (5,7) |
| запламти са усана ружа, | (9) |
| у недрима ти две трешње заруде, | (5,6) |
| хеј, срца два кад полуде. | (8) |
| <u>Стани не мини.</u> | (5) |

² Околина Бујановца, део Прешевске области [Хаџи-Васиљевић • 1913: 1] и прелазне зоне између Врањског Поморавља и прешевско-кумановске области [Николић-Стојанчевић • 1974: 173], метанастазича је регија; логично је да је у њој присутна концентрација сродних елемената музичког фолклора из суседних геокултурних ареала.

Песма *Зора* састоји се од четири строфе, неједнаког броја стихова и неједнаког броја слогова у стиховима, са припевом/рефреном. До верзије песме о којој говоримо довело је преко десет радних верзија [Настасијевић • 1991: 156–167]³ кроз које се уочава песникова тежња ка стварању специфичног ефекта у погледу метро-ритма и семантике, а циљ је постигнут у завршној верзији, увођењем петосложног рефрена *Стани не мини* (подвучени стих) после реченичних смирења у претходним стиховима. Рефрен се јавља у постојаном ритму, на крајевима строфа: као претпоследњи стих прве и као завршни стих у другој, трећој и четвртој строфи [види исто: 15, 156–167]. Структура рефрена и његова доследна појава неминовно изазива слушне утиске који асоцирају на одређену мелодијску контуру.

У песми је уочљив недостатак униформности у погледу версификације; присутни су стихови од петерца до деветерца и дванаестерца. Познато је да Настасијевићева поезија „десиметрисањем” укида аналитичку статичност разума”, што се преко језичких структура отвара ка *майерњој мелодији*, односно, ка „флуидном бивању музике” (термин М. Настасијевића; видети Петковић • 1999б: 186; видети такође: Јовић • 1999: 295]). У таквој консталацији, од интереса је однос метрике стихова и рефрена: његова постојана појава, у којој се очituје „срслост за метрички образац у усменом стиху” [Петковић • 1999а: 19],⁴ постаје јак кохезиони елемент. Рефрен и његово понављање имају јаку ритмичку улогу у песми, што потврђује став да су у Настасијевићевој поезији „поступци обликовања, мелодизације реченичних интонација” везани управо за понављања [исто: 160]. Утицај рефрена на план метрике, форме и семантике потврђује констатацију о јединству форме, интонације и значења код Настасијевића [Петковић • 1999б: 153].

С обзиром на предвиђени обим овог рада и на његов основни циљ, овог пута се нећемо упуštати у семантичка тумачења појединих стихова; задржаћемо се на општим особинама садржаја и значења.⁵ У радовима из области фолклористике и теорије књижевности указано је на митолошки, пагански подтекст Настасијевићевог циклуса песама *Јутарње* ком припада

³ На потенцијале узимања већег броја верзија Настасијевићевих песама као основа за анализу указао је и Радивоје Микић: „Пишући своје песме у великом броју верзија (има их и по двадесетак), Настасијевић је, у ствари, ‘показивао’ свој књижевни поступак и тумачу омогућавао да види како се обликује семантика текста” [Микић • 2008: 25].

⁴ „Песник се синтаксичким уређивањем може слободније користити: тада метрички образац задржава улогу једноликог (монотоног) ритмичког фоне, а синтаксично уређивање служи за уношење разлике, за слободнија варирања, одн. за јаче диференцирање ритмичког кретања од стиха до стиха” [Петковић • 1999а: 43].

⁵ Овом приликом изражавам срдчну захвалност колеги, проф. др Бошку Суваџићу на плодотворној консултацији. Наводи у овом раду потичу из његових усмених саопштења, исказаних у дијалогу са ауторком текста.

и песма *Зора* [Петковић • 1999б: 134, 139, 145; 1999в: 175, 176]. Овај циклус представља семантичку целину посвећену јутру и пролећу, у првој песми најављену „програмском пролегоменом, *Фрулом*“ [Ђокић • 2012/2013: 210] као инвокацијом пролећа. У питању је веза са паганским односом према природи, исказаним кроз елементе преузете из усмене народне поезије; ту су „белина, јутро, биље – паралелно са ‘расцветавањем’ путености“ [Сувајцић; Петковић • 1999б: 139]. У инвокацију јутра укључена је асоцијација на буђење природе, са доживљајем путености кроз женски принцип: повезани су „еротски набој и женско тело са вегетативном симболиком“ [Ђокић • 2012/2013: 214], што је тесно везано за култ плодности [исто].

Основа **садржаја** песме јесте **обраћање** младића девојци; аналогно принципу у фолклорној традицији, оно у исто време може бити и обраћање природи. У оба случаја, онај ко се у песми оглашава у првом лицу – „заповеда, моли, обраћа се са молдом“ [Б. С.]⁶ Израз обраћања и молбе управо је рефрен *Стани не мини*.

Активним слушањем песме препознате су **структурне, семантичке, интонативне и формалне** карактеристике овог рефрена, које се могу посматрати и са становишта етномузиколошке анализе. Кад је реч о **структурни и форми**, грађа рефрена је петосложна, са распоредом слогова 2,3, а његове су појаве у песми конзистентне, у правилном ритму. У **семантичком** погледу, дати рефрен садржи исказ у императиву, и то удвојеном: реч је о рашчлањеном рефрену са појавом позитивног, а затим негативног исказа (*Стани / не мини*).⁷ **Интонационе** карактеристике су у складу са претходно реченим: позитивни исказ / заповест је на вишем тону, са иктусом (императив као носилац интонационог врха, па и „вршак експираторног притиска“ у императивној реченици описан је у: Петковић • 1999а: 15), а негативни исказ / молба – дат је у силазном смеру, са интонативним смирајем на нижем тону (кога подртава и дуги/дугоузлазни акценат у завршној синтагми *не мини*). Овакво интонирање одговара музичком гесту идентификованим у архаичним коледарским песмама источне Србије [Закић • 2009: 129], или и у врањанским градским песмама, где је гест окарактерисан овако: „Скокови навише, уз задржавање, (...) поседују асоцијације ширења, а поступно силашење након скока (...) денотира катарзу, тј. својеврсно ‘ослобађање’ од тежине емоција“ [Арсић • 2013: 95, 89]. Дакле, овај се гест може објаснити и као двојност појаве афекта и смирења [исто; Закић • 2009: 129].

У настојању да се понуди конкретан одговор на питања о **матерњој мелодији**, поставља се и питање идентификација конкретне тонске висине

⁶ Кад је о томе реч, подсетићемо да се у кругу обредних песама о јасици/трепетљици (*Замучи се Божја Мајка*) на сродан начин Пресвета Богородица обраћа природи, стихом у императиву: *Стани, юро, стани, водо* (што изискује и „застављање природе од стране Богородице“; Б. С.).

⁷ За овај термин захваљујем колеги Бошку Сувајцићу.

иктуса у рефрену, то јест, његово чувење у контексту тонских система и употребних лествица у српском музичком фолклору као референтном оквиру. Нађени су примери из српске вокалне традиције који садрже иктус са идентичним императивом у тексту песама (*сīтани, сīтан*), као носиоца позива и специфичне експресије. Иницијалис оваквог „музичког геста“ је на горњој кврти у односу на основни тон фолклорне лествице.⁸ Из Настасијевићевог писања не видимо да му је овај мелодијски/интонацијони покрет био у видокругу;⁹ но, чини се да можемо сматрати да је у песми *Зора* његов одзвук експлицитно присутан.

Појава квартног скока изразита је у коледарским песмама источне Србије [Закић • 2009: 129–130], где одражава „веома архаичну и семантичку одређену ‘формулу зова’ (позива, поклича)“ [исто: 130]. О томе Мирјана Закић говори: „Рефрен [обележен квартним скоком, прим. Ј. Ј.] [...] је, пре свега, маркирани звучни знак чија експресија даје пуну моћ поетској формули, ‘отвара капију обредне комуникације’“ [исто]. Штавише, квартни скок навише могао би се окарактерисати и као одраз патогеног типа мелодике, „са ослобођеном моћном енергијом“, како ју је одредио и описао Курт Сакс (Curt Sachs) [исто, види фусноту 573]. То је и елемент мелодике многих музичких традиција света и може се сматрати универзалним; другим речима, у њему је присутан спој *майтерњеј* и општечовечанског, за којим су, полазећи од локалног, из „партикуларне, националне баштине“ [Весић • 2018: 199; Пено • 2013: 94–95], трагала браћа Настасијевић [види 1991: 44].

Узор за иктус на речи *Сīтани!* аналогно ефекту обредног зова, а са значењем обраћања девојци, најпре се може наћи у Примеру бр. 1, где је иктус најпре (два пута поновљен) на терци, потом на квинти, и најзад на кварти.¹⁰ У другом упечатљивом примеру на месту иктуса на кврти уместо *Сīтани* јавља се реч *Сīтано* (вокатив женског имена Стана), такође у императивном исказу (видети Пример бр. 2).

Поред сродности у погледу структуре и интонације, присутна је и сродност на нивоу форме. Наиме, аналогно појави рефrena после завршених реченица у строфама у песми *Зора*, у поменутом кругу песама се скок нави-

⁸ Уколико иктус чујемо у склопу фолклорне мелодије у „балканском молу“, то је висина кварте; у случају, пак, да се мелодија (услед евентуалне присутне или латентне хармонизације) чује у склопу природне молске лествице, реч је о тону квинте у односу на први ступањ мола (седми ступањ, одн. хипотоника фолклорног „балканског мола“).

⁹ Настасијевић, говорећи о интонативним особинама и могућим значењима поједињих музичких интервала у мелодици архаичног српског говора, одн. дијалекта, пажњу посвећује узлазној секунди и силазној кврти [1991: 42–43].

¹⁰ Експресиван иницијални тон на квинти у молу (односно, кврти у „балканском молу“) са идентичним императивом у тексту налазимо у песми *Сīтани, сīтани, Ибар вого* Драгише Недовића. Дакле, и овде је на упечатљив начин интонативно „озвучен“ императивни исказ, сродан са поетским исказом Настасијевића.

ше јавља пред крај мелопоетске форме, после претходног мелодијског смираја и застоја на основном тону (у виду полукаденце), некад и после паузе за дах (изражајне и ефектне мале „тишине“ у музичкој фрази); скок на кварту тако доноси нови (па и неочекивани!) изражајни налет и својеврсну завршну каденцијалну потврду претходног мелодијског тока, последњи мелодијски „замах“ пред каденцирање. Тон кварте као носилац још једног јаког акцента пред саму завршну каденцу Сузана Арсић именује „маркером завршетака“ [2013: 90] (сви приложени примери); он овде има улогу својеврсног засвођења и потврде мелопоетске форме. Понекад се ова квартат, међутим, јавља и на почецима других делова мелопоетске целине. Некада се, такође, у интервал кварте улази из мале терце као носиоца акцента, или пак на великој секунди изнад финалиса (**Примери бр. 7, бр. 8**).¹¹ С обзиром на то да се скок кварте навише са основног тона у појединим примерима јавља и више пута, у другим деловима облика, што производи ефекат учесталог експресивног мелодијског „зазивања“, јавља се и асоцијација на Настасијевићев помен „лирских замуцкивања нашег југа“ [1991: 44].

Указујемо на паралелу са песмама (претежно) сеоске провенијенције, у тонском опсегу до квинте, са низом *eф1-јe1-a1-бe1-цe2*, при чему је *цe2* мелодијски врхунац (**Примери бр. 3, бр. 7, бр. 8**).¹² Чак и у случајевима да је у питању опсег сексте, који укључује и тон *ge2*¹³ (или *ges2*, видети **Пример бр. 1**), феномен о ком говоримо односи се на тон *цe2* (**Примери бр. 2, бр. 4, бр. 5, бр. 6**). Објашњавајући „начин употребе одређених тонова у оквиру одељака, односно, ‘одабир’ тонова који учествују у градњи мотива одељака“ [Арсић • 2013: 73], оцењено је да је у поменутом тонском низу уочљива „тежња ка маркирању управо тонова *eф1* и *цe2*, као горњег, односно, доњег граничног споменутог опсега“ [исто: 59], што је у директној аналогији са Настасијевићевом мишљу: „Што називамо нагласцима само су максимуми мелодијских кривина“ [1991: 39]. Дакле, реч је о границама одређеног мелодијског опсега, и то квартног, како се у приложеним примерима и запажа. Будући да је показано да у градским песмама Врања тон *цe2* нема тако изразито место и улогу као у кругу песама о којима је у овој студији реч (већ да ту моћ имају виши тонови; [Арсић • 2013: 59–64],¹⁴ закључујемо да

¹¹ Појава истог музичког геста при почетку и у току мелостихова, а да он има улогу и као мелодијски врхунац; такође је уобичајена у српској фолклорној традицији [види Арсић • 2013: 66–68, 80–81; Закић • 2009: 84–85].

¹² Такође, у коментарима везаним за овај тонски низ у врањанским песмама, речено је да је „уочљива (...) тежња ка маркирању“ граничних тонова овог пентахорда [Арсић • 2013: 59], што можемо разумети и као указивање на значај тона *цe1*.

¹³ У врањанским градским песмама тон *ge2* је окарактерисан као изразити носилац експресије [Арсић • 2013: 59–60, 71], али у контексту ширих тонских обима [исто: 63–64], па и другачије естетике него што је овде реч.

¹⁴ Тражећи у раду С. Арсић аналогију са нотном белешком М. Настасијевића као примером тонске експресије у српском говору [1991: 193], примећујемо да се

се аналогија са рефреном *Стани не мини* односи на породицу песама чија музичка естетика подразумева експресивну улогу тона *це2* као горњег граничног тона употребног тетрахорда, у делу сеоског српског и македонског (и другог) музичког фолклора.

Успостављајући аналогију са поменутим кругом песама, издвајамо следећа изражайна и структурна обележја мелодијске ћелије у одабраним примерима:

1. Иктус на кврти; музички гест са почетком на вишем тону и завршетком у силазном смеру мелодије. Иницијалис музичког геста, експресивни носилац мелодијског акцента, обредног „зова”, може бити додатно наглашен дужим трајањем (понекад се пре кварте може јавити иницијалис на малој терци у виду таласастог покрета навише, чemu следи пуни мелодијски замах на кврти); следи силазни покрет и завршна каденца.

2. Место „музичког геста” у мелопоетској форми. У завршном делу мелостиха/мелострофе, по завршетку претходне фразе на финалису и краћег задржавања на њему (у полукаденци); наступ датог музичког геста има карактер изненађења, наглости; наставак је у благом силазном покрету до висине интонацијоног мировања на крају исказа (заповести / молбе).

3. Улога рефrena у потврди и учвршћењу форме. У питању је понављање и потврда претходно реченог. Аналогију овом феномену налазимо још и у последњем чланку традиционалног тринаестерачког стиха (4,4,5) динарске провенијенције [види нпр. Јовановић • 2014: 258–260; Јовановић и Лajiћ Михајловић • 2019: 44, 45],¹⁵ где петерац има управо улогу потврде реченог у претходном осмерачком делу стиха. У песми *Зора* рефрен је петерац истоветне грађе, а у приложеним мелодијским примерима мелодијски гест који му одговара потврда је и вербалног и интонативног израза. Но, Настасијевићев рефрен нема динарски карактер; његова мелодијска компонента и позиција у песми говоре у прилог томе да га пре можемо сматрати оваплоћењем „јужне варијанте” петерачког стиха.¹⁶

Најзад, после ове анализе, учињен је покушај да се интонативни склоп рефrena *Стани не мини „преведе”* у конкретан мелодијски покрет који је могуће забележити нотама, што је илустровано Примером бр. 9.

дати музички гест који бележи Настасијевић може довести у везу са „кулминацијоним глисандом наниже” у песми *Дуде, Дуде, бело Дуде* [Арсић • 2013: 74].

¹⁵ Могући најстарији записи овакве структуре јесу записи почашнице из XVI века [Пантић • 2002: 50–51].

¹⁶ Још је једна појединост из песме *Зора* вредна пажње у поређењу са традиционалним узорима: појаве узвика *Хеј* – на самом почетку песме и у претпоследњем стиху. Овај узвик, специфичном дужином у дугосилазном акценту, доприноси асоцијацији на истоветан претпевни рефрен у певаним приповедним песмама, уз опирање на виши, наглашени тон (кварте или квинте изнад финалиса).

Закључак

Читањем и слушањем Настасијевићеве поезије, при чему је поред слушног укључено и специфично извођачко и трагалачко, интуитивно искуство етномузиколога, у процес тумачења поезије укључује се димензија „alogичности стварног бивања”, као „језгра Настасијевићеве поетике” [Петковић • 1999б: 130], будући да „нема предочљиве појаве која би више одговарала ‘alogичности стварног бивања’ од мелодије” [исто]. Отуда је тумачење и пун доживљај традиционалне мелодије као дела мелопоетске (и синкретичне) целине, а затим и њено разумевање у одређеним формалним, интонативним и значењским комплексима и контекстима, доступно можда једино етномузиколозима који се, слушајући, окрећу једином *природном стиљу* – како га је Настасијевић разумевао, и које се разликује од „обичног језичког стања”, од којег полазе и на које се ослањају филолози [исто: 152]. Једино се овим путем може остварити комплекснији, холистички, а тиме и дубљи захват у анализи Настасијевићеве поезије. Јер *майерња мелодија*, пише Настасијевић, „коренита је и колективна, и дан-дањи у разгранатости језика у наречја, и све до појединачног израза, делује спајајући” [1991: 40] – dakле, не признајући појединачне приступе из различитих дисциплина, већ подстичући интердисциплинарну сарадњу проучавалаца и љубитеља поезије и традиционалног народног певања.

Момчило Настасијевић надахнуто говори: „Сила говора (ово никад није довољно напонављати) не лежи толико у очевидности доказа колико у истинитости тона. Тон убеђује, њиме се из подсвести продре у подсвест, њиме отворе неотворима врата. А ишчили ли појам о својој родности: на коју мелодију човек непосредно уздрхи, те је мајке син” [Настасијевић • 1991: 42]. У песми *Зора* може се, можда, препознати резултат песниковог стремљења (поновном) сједињењу са сопственим „родом” и његовом *родном / майерњом мелодијом* и постизања свог „замишљеног идеала” [Весић 2018: 164]. У песми *Зора*, чини се, постигао је одзвуке архетипског [види Пено • 2013: 94, 98];¹⁷ на њеном примеру се може показати да је „*майерњу мелодију* уткао у своју поезију, да би се њоме, на пантеистички начин, обратио жени, природи, Богу” [Сувајџић]. Можемо се, најзад, питати и да ли је оваква композиција песме са њеним рефреном могла имати свој „предукус” у музичкој традицији „нашег југа” (Настасијевић) и да ли је одзвук анализираног „музичког геста” заправо одзвук његовог сећања на музичко наслеђе крајева у којима су стасавали његови преци.

¹⁷ Или, на одређени начин, „мелодију која већ постоји у традицији” [Сувајџић].

Мелодијски примери

Пример бр. 1. Шта то ми - че кроз ши - бљи - че, стан', до - ро, стан', до - бро, транскрибовала Ј. Јовановић.

♩ = 70 *poco recitativo*

♩ = 54

♩ = 50 O.F.

8

Шта то ми - че кроз ши - бљи - че, стан', до - ро, стан', до - бро,
стан', стан', стан', де - вој - ко, ду - шо мо - - - ja,
ста - ни, не бе - - гај!

Пример бр. 2. Не јлачи, Страно, мори – свадбена песма, Приштина [Мокрањац 1996, пример 157].

Allegretto

2/4

Allegretto

Не пла - чи, Ста - но, мо - ри, не _____
пла - чи, не пла - чи, Ста - но, мо - ри, не _____
пла - чи! Пу - но ти је гр - ло, мо - ри, сас ов - це,
пу - но ти је гр - ло, мо - ри, сас ов - це.

Пример бр. 3. *Анђелин-девојче – свадбарска песма*, с. Боровац, ок. Бујановца [Големовић и Васић 1980, пример 49с].

M.M. $\text{♩} = 104$

„Ан - је - ли - но MO - ме,
што си на - љу - те - на ца - нам, АН - је - ли - но
MO - ме, што си на - љу - те - на?“

У снимљеној песми варијанта последњег дела мелопоетског облика, „што си наљутена“, садржи иницијалис на кварти (запис: Ј. Јовановић):

што си на - љу - те - на?

Пример бр. 4. *Киша врне, тправа расиће, горо зелено – лирска песма*, село Доморовце, ок. Гњилана; снимио Момчило Златановић, Фоноархив Музиколошког института САНУ (аудио касета д.б., запис: Ј. Јовановић).

Ки - ша вр - не, тра - ва ра - сте,
го - ро зе - ле - но, ки - ша вр - не,
тра - ва ра - сте, го - ро зе - ле - но, оφ, оφ,
го - ро зе - ле - но.

Пример бр. 5. *Сву ноћ је Јана, мори, седела – приповедна песма, с. Левосоје, ок. Бујановца [Големовић и Васић 1980, пример 39].*

M.M. ♩ = 280

Пример 6. *Ојрејала сјајна месечина* – свадбена песма, с. Левосоје, ок. Бујановца [Големовић и Васић 1980, пример 58].

M.M. = 98

Пример бр. 7. Гусића ми мајла йаднала – лирска песма, Штрпце, Косово и Метохија [Миодраг А. Васиљевић 2003, пример 268].

Штрпце

Гу - ста ми ма - гла пад - на - ла, мо - ре.

Гу - ста ми ма - гла пад - на - ла.

Пример бр. 8. Што Марава мутна течи – приповедна песма, с. Левосоје, ок. Бујановца [Големовић и Васић 1980, пример 38]. Варијанта са ширег простора Косова и Метохије, јужне Србије и Македоније са истоветним мелодијским моделом, јесте *Паднала ми Шар йланина*, забележена у Лазаропољу, Македонија [Васиљевић 1953, пример 146б].

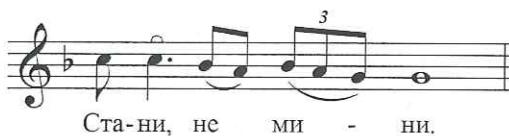
М.М. ♩ = 267

Што Ma - pa - va, што Ma - pa - va - мут - на - te - чи, 'aj - де, што Ma - pa - va, што Ma - pa - va - мут - на - te - чи?

У снимљеној песми, мелопоетски облик је проширен додатком „ајде, мутна течи”, као потврдом претходних делова облика (запис: Ј. Јовановић):

мут - на - te - чи, 'aj - де, мут - на - te - чи?

Пример бр. 9. Мелодијски запис претпостављеног облика рефрена *Стани не мини* у певаном облику, допринос ауторке текста.



Цитирана литература

- Арсић, Сузана. *Врањска јесма као „експресивни жанр”*. Београд, Универзитет у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију, мастер рад, рукопис.
- Васиљевић, Миодраг А. (2003). *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Приредила Зорислава М. Васиљевић. Београд: Просвета.
- Васиљевић, Миодраг А. (1953). *Југословенски музички фолклор II. Народне мелодије које се њевају у Македонији*. Београд: Просвета.
- Весић, Ивана (2018). *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Весић, Ивана и Пено, Весна (2017). Светомир Настасијевић (1902–1979) у контексту југословенске музике међуратног и послератног периода, у: Тања Гачић (ур.) *Пут у музику*. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 119–130.
- Големовић, Димитрије О. и Оливера Васић (1980). *Народне јесме и пире из околине Бујановца*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Ђокић, Даница Б. (2012/2013). Фолклорни елементи у поезији Момчила Настасијевића, *Годишњак 8*: 209–223.
- Ђорђевић, Владимир (1928). *Српске народне мелодије*. Јужна Србија. Књиге Скопског научног друштва, Књига прва. Скопље: Скопско научно друштво.
- Елшек, Оскар (1998). Стратиграфски проблеми у народној музичкој Крепата и Балкана – западна и источна Европа, *Музички штапас*, 2–4: 43–50.
- Земцовский, Иззалий (2010). Анализ, или Апология Любви, у: А. Ф. Некрылова (ур.) *Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее воссияний. Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского*. Часть 1. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 11–30.
- Јовановић, Јелена (2003). О мелодијском типу песме Чубро Маро и његовој географској рас прострањености, *Музиколођа* 3: 27–41.
- Јовановић, Јелена (2014). *Вокална традиција Јасенице у свећеностима етно-енегетских процеса*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Јовановић, Јелена и Ларић Михајловић, Данка (2019). Допринос Тихомира Вујичића јужнословенској, регионалној и српској етномузикологији, рад намењен објављивању у зборнику текстова о етномузиколошком раду Т. Вујичића (1929–1975), у рукопису.
- Јовић, Бојан (2001). Поетички одјеци материје мелодије. Новица Петковић, *Олеги о српским јесницима*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 1999, Зборник *Матице српске за књижевност и језик* 49: 292–295.
- Линин, Александар (1986). *Народни је музички инструменти во Македонија*. Скопје: Македонска книга.
- Микић, Радивоје (2008). Тамни предачки гласови и модерно тумачење књижевности, *Годишњак 4*: 23–34.

- Мокрањац, Стеван Ст. (1996). *Етномузиколошки зайиси*. Сабрана дела, књ. 9. Драгослав Девић (прир.). Књажевац: Музичко-издавачко предузеће „Нота”, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Настасијевић, Момчило (1991). *Есеји, белешке, мисли*. Сабрана дела Момчила Настасијевића (прир. Новица Петковић), књ. IV. Горњи Милановац и Београд: Дечје новине, Српска књижевна задруга.
- Пантић, Мирослав (2002). *Народне јесме у зайисима XV–XVIII века. Антологија*. Избор и предговор Мирослав Пантић. 2. изд. Београд: Просвета.
- Пено, Весна (2013). Реч и мелодија у стваралаштву Момчила и Светомира Настасијевића, *Музикологија* 15: 91–104.
- Петковић, Новица (1999a). Један поглед на Настасијевићеву поезију, у: Душан Иванић, Босиљка Милић, Живојин Станојчић (ур.), *Ојлеги о српским јесницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 7–66.
- Петковић, Новица (1999b). Ритам и интонација у развоју српског стиха, у: Душан Иванић, Босиљка Милић, Живојин Станојчић (ур.), *Ојлеги о српским јесницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 119–145.
- Петковић, Новица (1999b). Језик, мелодија и поетика, у: Душан Иванић, Босиљка Милић, Живојин Станојчић (ур.), *Ојлеги о српским јесницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 147–186.
- Стојанчевић-Николић, Видосава (1974). Врањско Поморавље. Етнолошка испитивања, *Српски етнографски зборник САНУ*, књ. LXXXVI, Живот и обичаји народни, књ. 36.
- Traerup, Birthe (1970). *East Macedonian Folk Songs, Contemporary Traditional Material from Malešovo, Pijanec and Razlog District*, Acta Ethnomusicologica Danica 2. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Хаци-Васиљевић, Јован (1913). *Јужна Стара Србија*, Књига Друга, Прешевска област. Београд: Нова штампарија Ђавидовић.

SUMMARY

Jelena Jovanović

Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts

An Echo of an Element of South Serbia and Neighboring Areas Rural Vocal Tradition in Nastasijević's Poem *Zora* (*Dawn*)

The article is founded on audible impression gained through reading Nastasijević's poem *Zora* (*Dawn*); the five-syllable refrain of the song, *Stani ne mini* (*Stop do not pass*) discovers certain structural, formal, intonational and semantic features that associate to a circle of traditional rural songs of different genres from south Serbia and North Macedonia. This initiated ethnomusicological analysis applied to these elements of Nastasijević's poem and to folk songs that are in focus. The paper shows presence of elements of folk poetry, as well as of elements of a traditional folk musical model, contained in a "musical gesture" (Hatten; elaborated as applied to Serbian musical tradition by Zakić, Arsić) as an echo of *native melody* in this Nastasijević's poem. The musical gesture the word is about consists of an ictus on upper fourth, as the bearer of the energetic and expressive accent, and of a descending melodic movement towards the tonal center; this gesture corresponds to the semantic aspect of the refrain of the poem; the word is about

doubled refrain and doubled imperative. It realizes not only that it establishes an analogy and connection to East Serbian *koledarske* songs (sung around Christmas), but is more significantly connected to a circle of songs that belong to wedding, narrative, and to wider group of lyric songs of common use, found in musical materials collected in regions of South Serbia, including Kosovo and Metohija region, as well as in north part of North Macedonia (to songs from "our South", according to Nastasijević's words; it can certainly be found also in wider cultural area in the Balkans and Asia Minor, but that goes beyond the frames of the present study). This musical gesture has both local, *native*, and universal, common-human character at the same time.

KEYWORDS: *native melody*; Momčilo Nastasijević; ascending fourth; refrain; Serbian traditional folk music; Kosovo and Metohija; Macedonia.

РЕЗИМЕ

Јелена Јовановић

Музиколошки институт САНУ

Одзвук елемента сеоске музичке традиције југа Србије и суседних области у Настасијевићевој песми *Зора*

Рад је заснован на слушном утиску стеченом на основу читања Настасијевићеве песме *Зора*; петосложни рефрен песме, *Стани не мини* открива одређене структурне, формалне, интонацијоне и семантичке карактеристике песме, које асоцирају на круг традиционалних фолклорних сеоских песама различитих жанрова из јужне Србије и Северне Македоније. То је иницирало етномузиколошку анализу примењену на поменуте елементе Настасијевићеве песме и народне песме о којима је реч. Рад показује присуство елемената народне поезије, као и елементе традиционалног музичко-фолклорног мелодијског модела, садржане у „музичком гесту“ (термин: Robert Hatten; у српској етномузикологији образложен од стране М. Закић и С. Арсић) као одзвук *майерње мелодије* у поменутој Настасијевићевој песми. Музички гест о ком је реч састоји се од иктуса на горњој квартги, као носиоцу енергетског и експресивног акцента, и силазног мелодијског покрета према тоналном центру; овај гест кореспондира семантичком аспекту песме *Зора* – реч је о удвојеном рефрену и императиву. Њиме се остварује не само то што успоставља аналогију са коледарским песмама источне Србије, већ је у већој и значајнијој мери повезан са кругом песама које припадају свадбеном, приповедном жанру и широј групи лирских песама опште намене, пронађених у музичкој грађи сакупљеној у областима јужне Србије, укључујући Косово и Метохију, као и у северном делу Северне Македоније (песмама „нашег Југа“, према Настасијевићевим речима; исти гест се свакако може наћи и у ширем културном ареалу Балкана и Мале Азије, али то превазилази оквире овог рада). Тад музички гест истовремено има карактер локалног, *родноћи*, и универзалног, општевечанског.