



МУЗИКОЛОШКИ
ИНСТИТУТ САНУ

INSTITUTE OF
MUSICOLOGY SASA

НАРОДНА МУЗИКА ВРАЊА

FOLK MUSIC OF VRANJE

Уредила:
др Марија Думнић Вилотијевић

Editor:
dr Marija Dumnić Vilotijević

САДРЖАЈ / CONTENTS

Реч уреднице

Народна музика Врања из ризнице Музиколошког института САНУ: Од звучног ка нематеријалном културном наслеђу.....	5
---	---

Марија Думнић Вилојичевић

Звучни пејзаж раскршћа: Врањска градска песма као део народне музике Врања седамдесетих година XX века	14
Подаци о снимцима са диска	32
Литература / References.....	43
Текстови песама / The Lyrics of the Songs.....	51
Садржај диска.....	69

Editor's Foreword

Folk Music of Vranje from the Treasury of the Institute of Musicology SASA: 70	From Sound Heritage to Intangible Cultural Heritage
---	---

Marija Dumnić Vilotijević

79	The Urban Song from Vranje as a Part of the Folk Music of Vranje in the 1970s
97	Data on Tracks from CD
108	Contents of the CD

НАРОДНА МУЗИКА ВРАЊА ИЗ РИЗНИЦЕ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ: ОД ЗВУЧНОГ КА НЕМАТЕРИЈАЛНОМ КУЛТУРНОМ НАСЛЕЂУ

Данашња етномузикологија, као интердисциплинарно хуманистичко поље које за циљ има проучавање музике у култури и музике као културе (Merriam 1964), као и људско музицирање (Titon 2015), своје основе дугује етномузиколозима чији су принципи научног рада утемељени на теренском сакупљању традиционалне народне музике и њеној музичкој анализи. У Србији је такав приступ још од друге половине XIX века био инспирисан романтичарском националном мисијом и тежњом за очувањем усмено преношеног вокалног и/или инструменталног израза претпостављене архаичне прошлости, карактеристичног за обредно-обичајни и свакодневни живот људи. Музички школовани истраживачи су за таквим материјалом трагали међу надареним извођачима из одређених геокултурних предела, а од средине XX века посебно су се фокусирали на удаљене сеоске средине, будући да се тамошње наслеђе сматрало најугроженијим галопирајућом индустријализацијом, емиграцијом, па и глобализацијом. Ипак, капитална бележења су вршена у градовима и у сарадњи с градским становништвом, а као што потврђује материјал у овом издању – понекад је бележена и традиционална градска народна музика.

Од пресудног значаја за етномузикологију био је изум (а касније, наравно, и развој) технологије тонског снимања јер је омогућио прецизан приступ музици и нотографији. Фонограф је настао још 1877. године (проналазач је био Томас Алва Едисон /Thomas Alva Edison/), а након тога, физичка трајност (у смислу облика и материјала израде) и доступност носача звука брзо је напредовала. Грамофонске плоче с музиком српских извођача постоје још од првих година XX века, а радијски програм у Београду емитује се од 1929. године. Упркос томе, националне институције из Србије тек од 1930. године почеле су да спроводе документарна бележења звука,¹ када су и сарадници Етнографског музеја у Београду (Боривоје Дробњаковић и Коста Манојловић) почели да врше теренска снимања народне музике на воштане плоче, чиме су немерљиво допринели њеном спавању од заборава.² Касније су се развиле и друге технологије тонског (као и видео) бележења,

1 Снимке музике коју је изводило српско становништво бележио је и раније (1912. године) мађарски композитор Бела Барток (Béla Bartók).

2 Ови снимци и њихови дигитални преснимци чувају се у Музиколошком институту САНУ и у плану је њихово објављивање.

али трајнији носачи који су након снимања могли да без значајнијих оштећења вишестрано репродукују звук биле су тек магнетофонске траке. Истовремено су магнетофони и микрофони задовољавајућих перформанси постали широко доступни и (релативно) једноставни за употребу приликом снимања и нарочито емитовања, а омогућавали су и манипулацију звуком која је од кључног значаја за минорциозни етномузиколошки аналитички рад – успоравање снимка приликом репродукције. У другој половини XX века овај носач звука био је доминантан на теренима у Србији, па су највеће и садржајно најквалитетније колекције етномузиколошких документарних снимака (у смислу присуства разноврсног и добро изведеног музичког материјала, али не увек и контекстуалних података) настале управо захваљујући тој технологији.

Једна од најзначајнијих документарних звучних збирки у Србији налази се у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности, који је 1948. године основан ради прикупљања, обраде и очувања српског музичког наслеђа, које осим звучних трагова прошлости, обухвата и фотोगрафу, писану и штампану документацију, а посебно место заузимају нотни материјали. Данас Институт спроводи фундаментална проучавања у области музикологије и етномузикологије, узимајући у обзир раније примарне изворе, али истовремено прикупљајући и нову теренску грађу. Серија компакт-дискосва *Звучна ризница Музиколошкој инстџиџиџа САНУ* покренута је с мишљу представљања драгоцених дигитализованих снимака традиционалне музике како би се они учинили широко доступним (локалним заједницима, едукаторима, љубитељима народне музике и стручној јавности у земљи и иностранству) и мултифункционалним, посебно на пољу заштите музичког наслеђа.³ Фоноархив Института је непроцењиво богат према значају материјала, а неколико генерација сарадника, као и неколицина донатора, обезбедило је и његову волуминозност. У њему се налазе воштане плоче (144), жичани калемови (34), магнетофонске траке (тренутно око 950), као и аудио-касете, али и дигитално снимљени документи, међу којима све значајније место заузима и аудио-визуелни материјал. Прве три колекције су у потпуности дигитализоване и базично каталогизоване, те је њихов садржај доступан истраживачима. У њима, а нарочито на магнетофонским тракама које су у фокусу актуелне едиције, налазе се преваходно снимци народне музике изведене у Србији (вокална и/или инструментална), али и музика чији су извођачи Срби с простора некадашње Југославије, потом православна црквена музика, музика српских композитора XIX и XX века, говори академика, па и снимци популарне и традиционалне музике различитих народа (више у: Думнић Вилотијевић 2018).

Овакви архивски извори идеална су основа за даљу продукцију у области дигиталне хуманистике и ангажман у сфери примењене етномузикологије. На примеру овог компакт-диска могуће је увидети могућности спрече очувања нематеријалног и звучног наслеђа. Звучна архивистика је од посебног значаја за очување нематеријалног културног наслеђа, премада је оно концептуализовано у односу

3 Поводом 70. годишњице рада ове институције објављен је први наслов из едиције, двоструки компакт-диск *Косово и Мејхоџија: Музичка слика мулџикулџурналности 50-их и 60-их година XX века* (Лајић Михајловић, Јовановић 2018).

на савремено постојање и одрживост дефинисаних елемената. Наиме, доступност историјских снимака јесте важна карика у адекватном неговању традиционалних музичких пракси како би се избегла њихова квалитативна угроженост и нестајање. Међутим, и сами историјски документарни снимци као опипљиви артефакти су под ризиком због пропадљивости и застаревања носача, те је неопходно њихово превођење у савремени формат како би постали доступни истраживачима и осталим заинтересованима. Због тога, један од мотива овог издања јесте да се подстакне свест о етномузиколошком звучном и аудио-визуелном документовању у служби очувања нематеријалног културног наслеђа у Србији – од теренског снимања, преко архивирања (укључујући похрањивање, дигитализацију и каталогозивање), до уступања јавности (у циљу промоције наслеђа и образовања). Доступност старих снимака елемената традиционалне културе који су данас проглашени нематеријалним културним наслеђем у Србији доприноси ревитализацији и информисаном очувању данашњих извођачких пракси (Dumnić Vilotijević 2019: 172).

Нематеријално културно наслеђе према Унесковој Конвенцији из 2003. године означава:

„праксе, приказе, изразе, знања, вештине, као и инструменте, предмете, артефакте и културне просторе који су с њима повезани – које заједнице, групе и, у појединим случајевима, појединци, препознају као део свог културног наслеђа. Овакво нематеријално културно наслеђе, које се преноси с генерације на генерацију, заједнице и групе изнова стварају, у зависности од њиховог окружења, њихове интеракције с природом и њихове историје, пружајући им осећај идентитета и континуитета, и на тај начин промовишући поштовање према културној разноликости и људској креативности” (чл. 2).

Истакнуто место у фонотеци Института заузимају снимци начињени у Врању и Владичином Хану и селима у њиховој околини почетком седамдесетих година XX века (видети: Карта 1). Моја мотивација за бављење овим материјалом лежи у вишегодишњем бављењу градском народном музиком (видети: Думнић Вилотијевић 2019), а архивска збирка снимака из наведене области садржи специфичну и целовито представљену традицију кроз *врањску ирдаску њесму*. Реч је о пракси која је 2012. године уписана у регистар нематеријалног културног наслеђа Србије (бр. 26) на предлог Града Врања, под следећим описом:

„Традиционалне градске песме које су настале и које се певају у Врању, у *a cappella* и у вокално-инструменталним аранжманима. Имају очуван континуитет живота у граду Врању од друге половине XIX века до данас, а посебно место међу њима имају оне чији се садржај односи на конкретна места, личности и догађаје у самом граду. Мелодијску линију одликује покретљивост, склоност ка наглим, али нежним скоковима и суптилна орнаментика. Метроритмичку основу чине равномерни и мешовити тактови и ритам *rubato*. Естетски императив је суптилност певачевог гласа и преданост садржају песме, уз високе моралне назоре које певач проноси као личност. Ова извођачка пракса развијена је међу бројним музичарима, певачима и инструменталистима на подручју Врања, граду на југу Србије” (НКНС 2015).

Као што ће се видети из студије у наставку ове књижице, *врањска ѓрагска ђесма* је изузетно занимљив феномен народне музике – њене карактеристике издвајају је као посебну градску музику, а специфична је по опевању локалних реалних личности и догађаја. Истовремено је интригантно питање њене „народности”, односно њеног ауторства и заснованости на популарној оријентализујућој представи Врања која је утемељена у књижевном опусу знаменитог српског реалисте Борисава Станковића (1876–1927).

Материјал на овом диску је на терену почетком седамдесетих година ХХ века тонски забележила Радмила Петровић, етномузиколог богатог научног опуса посвећеног превасходно српској вокалној традиционалној музици, али истовремено и веома ангажована у примењеном раду (с медијима, фестивалима, струковним организацијама и другима), што је све произлазило из теренског контакта с народним музичарима широм Србије. На њеним снимцима се ретко налазе интервјуи, али су музичка извођења која су на њима, у највећем броју случајева, репрезентативно одабрана и припремљена. Нажалост, детаљни писани подаци с терена који су се могли наћи уз колекције њених снимака из Врања и Владичиног Хана нису пронађени, али су срећом сачуване драгоцене генералије о месту, датуму и казивачима, па и понеке напомене о нумерама. О значају резултата њених истраживања у овом крају сведочи чињеница да се сва каснија истраживања Владичиног Хана (Вујчин, Михајловић 1998; Ивановић 2009; Ракочевић, Лонић 2019) темеље се на њеном краћем, али изузетно информативном тексту о теренским налазима с приложеним нотним транскрипцијама (објављен 1971. у *Врањском гласнику*), који је настао на основу материјала забележеног на теренској експедицији 1970. године која је обухватила и Врање.

Материјал снимљен у Врању и околини садржи преко десет часова звука. *Врањска ѓрагска ђесма* је у њему заступљена кроз снимке данас чувених певача, али и кроз сјајна извођења мање познатих интерпретатора. Потом, забележене су различите обредне и обичајне, али и лирске песме из села у околини Врања и Владичиног Хана. Уснимљене су и свирке на народним инструментима, а део примера среће се на ширем подручју у Србији.

Разматрајући информативност примера, заступљеност репрезентативних извођења и тонски квалитет материјала, одабране су нумере које су не само уметнички успеле изведбе, већ и ретко сведочанство о формама, карактеристикама и узорним интерпретацијама *врањске ѓрагске ђесме* и инструменталних жанрова, као и широј јавности недовољно познатих примера обредно-обичајног сеоског фолклора из околине Врања. Првобитно је диск планиран као издање у потпуности посвећено *врањској ѓрагској ђесми*, односно њеним капиталним песмама и варијантним извођењима, с идејом пружања основе за данашње историјски освешћено извођење, као додатне карике која потпомаже ланац усменог предања. Изузетно важно место у овој традицији заузима Стана Аврамовић Караминга, па су зато разматрана и њена дела и интерпретације, али је изостала сагласност њених наследника којом би се обезбедила доступност тих нумера на некомерцијалном

фоноархивском издању.⁴ У датим околностима концепт је промењен у корист комплекснијег представљања музичког наслеђа овог краја – приказивањем дела сеоског наслеђа заокружено је и приказивање конкретног теренског истраживања Радмиле Петровић.

Компакт-диск *Народна музика Врање* слушаоцима ће представити контрасте локалног, обредног и сеоског напррам „оријенталног”, популарног, градског музичког језика, потом између свирања српских и ромских музичара, као и раскош израза љубавних лирских песама које се везују за град Врање – саме песме нису толико непознате јавности колико то јесу извођења у традиционалном маниру. Осим музичког сензибилитета и критеријума хронолошке старости настанка појединих слојева музичко-фолклорне традиције, сижеи поетских текстова песама одредили су редослед нумера, при чему је посебна пажња посвећена класификацији градских народних песама. На самом почетку налазе се одабране песме старијег сеоског обредног слоја, доминантног предмета интересовања етномузиколога у Србији, као и – чини се на основу потоње публикације – тежишта теренске експедиције Радмиле Петровић 1970. године (Петровић 1971). Диск почиње лазаричком песмом поздравног карактера, а прве нумере прате распоред годишњег циклуса обреда у летњем полугођу (1–3), након којих следи песма из животног циклуса обичаја (4). Инструменталне нумере заокружују поједине тематске целине песама и чине (углавном карактерним контрастом) прелазе ка следећим. Оне уједно илустрју типичне инструменте, саставе и делове репертоара овог краја – пастирске инструменте типичне за српско становништво као што су свирала/дудук (5) и дво-гласне гајде (21), те плесне нумере *чачак*, као и инструменте на којима су Роми увелико изводили градску народну музику у ансамблима, попут кларинета с тапаном којима се свирао *чочек* (14), кларинета с хармоником (34), и трубачког оркестра (26). Последња нумера на овом диску својеврсна је инструментална кода целине и подсећање на најзаступљенији садржај, који укључује и верзије појединих врањских градских песама.

Поменуте градске песме припадају обимном и хетерогеном жанру лирских љубавних песама, за које је карактеристично да лако стичу популарност, брзо се преносе и подложне су променама у временским и просторним оквирима (Закић, Ранковић 2016: 71).⁵ Иако су се седамдесетих година прошлог века (као и данас) изводиле у контекстима кафане, концерта и сл, порекло жанра везује се за прилику певања на свадби, а примећено је и касније да се неке песме певају овом пригодом (Златановић 2003). Изузетно је важно истаћи и да се скуп *врањских градских песама* до данас емски истиче као део локалног културног идентитета. Лирске љубавне песме преузимале су елементе из архаичног обредно-обичајног наслеђа, а с друге стране су се лако прилагођавале свакодневном животу у сеоском и градском окружењу (Самариџа 2007: 70). У етномузиколошком дискурсу у Србији оне се могу пронаћи међу некалендарским, љубавним, породичним, свакидашњим, шаљивим,

4 Интересантно је да Музиколошки институт САНУ поседује једино познато звучно забележено извођење Стане Аврамовић Караминге њене песме (према бази Сокоја) *Димитријо, сине Мишре*, иконичног примера градске народне музике Врање.

5 Према: Радмила Пешић, Нада Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Трбник, 1997, 141.

свадбеним и другим песмама. Поделе ове усмене поезије ни у књижевности нису системске, већ се њима заправо више истичу многобројност подврста, особене стилизације, зависност варијанти од поднебља и тренутка сакупљања (Самариџа 2007: 71). На овом месту уводи се уредничка класификација градске народне музике према доминантним сижејним мотивима поетских текстова, оправдана потребом за функционалним груписањем музички сличних примера с истог локалитета, на начин да они буду приступачни што ширем кругу слушалаца. Тај приступ има потпору у поставци љубавних песама с Косова и Метохије коју је сачинио етномузиколог Миодраг Васиљевић 1950. године (Васиљевић 2003). Први сегмент градских песама (6–12) посвећен је песмама у којима се опева лепота житељки или житеља Враћа, с референцом на топониме и историјске или фиктивне личности које су важне за локалну културну историју (осим нумере 9, која се среће и на другим просторима). Следеће две нумере представљају дискурс носталгије за прошлим временима – жал за младошћу (13) и стару играчку мелодију (14). Тема наредних песама (15–17) јесте заљубљеност због чега оне припадају љубавној лирици у најужем смислу. Специфичан мотив у љубавној лирици јесте разговарање о удаји (18–20). Међу најпознатијим *врањским* *градским* *песмама* су оне посвећене неузвраћеној љубави и љубавној превари (22–25). Посебно место у фолклору југоисточне Србије заузима мотив удаје (или удате) Српкиње за Турчина (27–28). Прикључена је и наративна песма изведена на начин типичан за лирику – о цару Сулејману (29). На то се надовезује сегмент диска посвећен војничким (30) и последично трагичним темама (31–33). Нумера 32 представља контрастно сеоско певање и текстуално дужу верзију песме која следи за њом и која је широко популарна. Нумером 33 је и музички заокружен сегмент диска посвећен градским песмама – напев *Јоване, сине*, *Јоване* сродан је изведби која отвара овај низ, *Ситојанке*, *дела Врањанке*.

Књижица која прати диск, поред уводног текста, садржи студију инспирисану материјалом снимљеним у Врању седамдесетих година XX века, која објашњава народну музику Враћа и проблематизује историјске снимке *врањске* *градске* *песме* у контексту нематеријалног културног наслеђа. За студијом следи списак коришћене литературе у овом издању, који синтетички досадашње написе о овој музичкој пракси и референтан је за будућа истраживања. Сви певани текстови су транскрибовани ћиричним и латиничним писмом и, у складу с политиком еднице (сазданом на принципима важећим у дијалектологији и фоклористици), записани су по фонетском принципу – онако како су речи певане, без назначивања односа према књижевном језику. Садржај рефренског карактера назначен је подвлачењем, посебно при записивању прве строфе као примера певане мелострофе. Коначно, дати су стручни коментари нумера, који имају за циљ да слушаоцима приближе конкретна извођења и појасне музичке, поетске и контекстуалне карактеристике.

Ови снимци, као засебно издање, не би били доступни без локалних познавалаца и извођача народне музике Враћа. Почаст за њено очување Музиколошки институт САНУ дугује свим певачицама, певачима и свирачима чија су извођења снимљена на терену, а то су (по азбучном реду презимена и имена): Азир Ајрединовић, Курта Ајрединовић, Трајко Ајрединовић, Љубинка Буба Булатовић, Драгиња Величковић, Којадин Јовић Дича, Петроније Крстић, Душан Младеновић

Шпурко, Иконија Стојковић, Вида Стојановић, Живојин Стошић Бурча, Јован Стошић Каце, Миле Стошић Гавра, Ивко Тошић; као и извођачи чији је идентитет остао неоткривен: Никола и две жене из села Мањак, чланови трубачког састава из села Јовац. Колико је широка доступност снимака који су на овом некомерцијалном диску драгоцене за појединачне породичне традиције, локалну историју Враћа, етномузиколошка проучавања нематеријалног културног наслеђа, али и музичку културу у Србији, увидели су наследници извођача с којима смо непосредно или посредно ступили у контакт, па се Музиколошки институт САНУ захваљује на разумевању и сагласности за објављивање (по азбучном реду презимена и имена): Аци Ајрединовићу, Изи Ајрединовићу, Курти Ајрединовићу, Милану Ајрединовићу, Слободану Ајрединовићу, Маји Беквалац, Славици Булатовић, Миодрагу Дурмашевићу, Мирјани Николић и Бранимиру Стошићу Кацету.

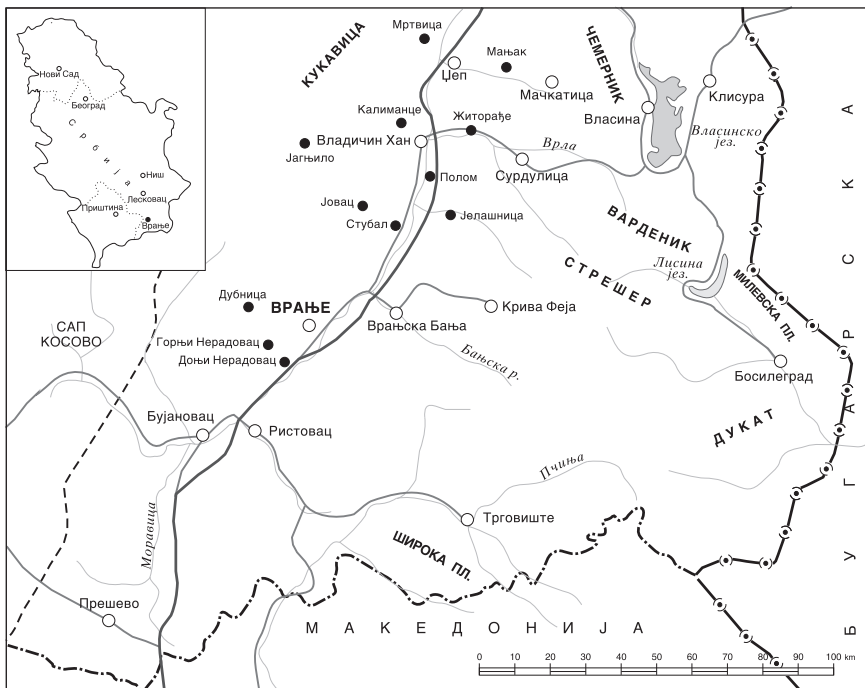
Иако то није видљиво из архивских снимака и сачуваних пратећих белешки, помоћ Радмили Петровић на теренском истраживању и снимању пружила је професорка музике из Враћа, Слободанка Митић (Петровић 1971: 389). Деценијама касније, моје разумевање контекста овог историјског материјала и *врањске љадске песме* у савременом тренутку (у великој мери одређеним немогућношћу одласка на терен услед епидемијске ситуације) немерљиво је унапредио господин Бранимир Стошић Каце (рођен 1967). Осим што је наставаљач породичне интерпретаторске лозе, за својим оцем Јованом (чије је певање заступљено на овом диску) и стрцем Предрагом, он је и врстан носилац *врањске љадске њесме* и благодарна сам што је своје дугогодишње истраживање, дубинско познавање културног контекста, актера и детаља о песмама те традиционалне стилистике певања несребично поделио са мном кроз сјајна приповедања. Осим тога, без његовог ентузијазма и залагања не бисмо били у могућности да ступимо у контакт с наследницима већине познатих интерпретатора заступљених на овом диску.

Важност постојања ових снимака препознао је директор Народних музеја у Врању, господин Саша Стаменковић, коме се захваљујем на препоруци пројекта. За финансирање издања заслужни су Министарство просвете, науке и технолошког развоја и Министарство културе и информисања Републике Србије. Дубоко поштовање на несребичној подршци дугујем др Катарици Томашевић која је, као заступница издавача и институције под чијим су окрићем ови снимци настали и обрађени, веома допринела реализацији. На пажљивом слушању и читању сам неизмерно захвална колегиницама етномузиколозима из Музиколошког института САНУ у највишим звањима, на рецензирању академику Српске академије наука и уметности Светиславу Божићу, а критички приступ рецензеткиња др Данке Лајић Михајловић (Музиколошки институт САНУ) и проф. др Селене Ракочевић (Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду) веома је унапредио моје промишљање основног материјала. Посебно сам захвална и др Сањи Златановић (Етнографски институт САНУ) на критичком читању студије која прати ово издање.

Ово издање је резултат великог залагања целог тима сарадника. За теренским звучним материјалом је трагала и снимила га етномузиколог др Радмила Петровић. Дигитализовала га је колегиница Милица Обрадовић, а ја сам га каталогизовала. Звучно га је обликовао и припремио

за публикување (у предузећу „City Records”) тон-мајстор Зоран Јерковић, који је тонски надградио драматургију одабира и редоследа нумера. Писани и графички материјал брижљиво је припремљен у краљевачкој штампарији „Рижа”, за шта је посебно заслужан господин Миљко Нешовић. Ефектни раскошни визуелни дизајн издања заснован на мотивима с врањанске ношње дело је господина Милана Јанића. Захвална сам и господину Стојану Аргакијеву из Републичког геодетског завода на прецизно израђеној географској карти. Моји вишегодишњи сарадници на коректури и питањима везаним за географско мапирање (др Владимир Михајловић) и на преводу на енглески језик (др Ивана Медић) су и моји креативни саговорници и пажљиви читаоци, на чему сам им увек захвална. Захваљујем се и лекторки за српски језик, Катарини Спасић. Огромну благодарност дугујем својој породици за снажан подстрек и разумевање.

Мисија овог издања јесте да приближи народну музику Врања и околине што широј публици у Србији и ван њених граница (отуд двојезичност издања), да прикаже репрезентативну грађу од пре пола века свима који настоје да очувају нематеријално културно наслеђе које ишчезава, да представи богатство документарних звучних снимака Музиколошког института САНУ, да промовише недовољно познате аутентичне локалне извођаче народне музике и да допринесе видљивости етномузиколошког приступа традиционалној народној музици. За надградњу мог стручног и научног успостављања континуитета с ранијим етномузиколошким пројектима заслужни су сарадници различитих експертиза, а евентуалне мањкавости у реализацији овог сложеног подухвата су само моје.



ЗВУЧНИ ПЕЈЗАЖ РАСКРШЋА: ВРАЊСКА ГРАДСКА ПЕСМА КАО ДЕО НАРОДНЕ МУЗИКЕ ВРАЊА И ОКОЛИНЕ СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА¹

Врање у етнолошким и етномузиколошким истраживањима

Врање је град у југоисточној Србији, који се први пут помиње у византијским написима из XI века (Николић Стојанчевић 1974: 18). Центар је Врањског Поморавља, области која је била значајна за етничка кретања у време продирања Турака у моравско-вардарске крајеве (Николић Стојанчевић 1974: 27). До ослобођења од османске власти Берлинским конгресом ово је била мултиетничка средина – постоје подаци о Србима, Турцима, Власима, Ромима, потом о животу Грка по градским и Албанаца по сеоским срединама, а било је и микромиграција из Шопске области, Пчиње, Косова и Куманова (Николић Стојанчевић 1974: 34–35). Врање је имало живе везе с данашњим северномакедонским градовима, али и с новобрдском Кривом Реком, Доњом и Горњом Моравом, Призреном и Приштином, потом другим центрима јужне Србије као што су Ниш и Лесковац, а као значајно седиште пашалука било је повезано и с Истанбулом (Златановић 1982: 3). Крајем XIX века (тачније, од 1878. године) град је доживео велики културни преображај због снажних српских националних идеја и средњоевропских утицаја, с којима се истовремено одвијало и одбацивање оријенталних карактеристика као назадних (Николић Стојанчевић 1974: 39, 42). Од периода између два светска рата приметна су кретања становништва из села ка градовима, а посебно депопулација старог занатског и трговачког градског слоја у корист новопридошлих високих чиновника, војних лица и трговаца (Николић Стојанчевић 1974: 40). Други светски рат и дуг период након тога нису донели нови културни (посебно не музички) процват у овај крај. Део Врањског Поморавља јесте и млађе насеље (из XIX века) Владичин Хан (Трифуноски 1954: 1), које се налази на северу Врањске котлине, на међи према Лесковачком Поморављу. У саставу ове области су следећа места из којих потичу снимци похрањени у Музиколошком институту САНУ: Бујановац, Врање, Врањска Бања, Владичин Хан, Горњи и Доњи Нерадовац, Дубница, Житораје, Јагњило, Јелашица, Јовац, Калиманце, Мањак, Мртвица, Полом, Стубал, Сурдулица, Трговиште, Цеп.

Врањански крај био је предмет опсежних етнолошких истраживања,² у којима су представљене

1 Ова студија је резултат научног рада који се реализује у Музиколошком институту САНУ, под покровитељством Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Капитална су дела Видосаве Николић Стојанчевић и Јована Трифуноског, а богату грађу о различитим сегментима његове културне и друштвене историје могуће је наћи у *Врањском иласнику*, часопису Народног музеја у Врању који излази од 1965. године.

карактеристике становништва, привреде и јединствених аспеката народне културе попут обичаја и ношње. Певани фолклор је такође препознат као богат и специфичан – врло важне податке о поетској димензији народних песама овог краја оставио је Момчило Златановић (на пример, књига из 1982). Писао је о лазаричким, краљичким, ћурђевданским, свадбеним, жетелачким, градским, епским, комитским, револуционарним песмама и тужбалицама, а посебно су вредна тумачења стихова о мотивима односа између српских девојка и Турака, као и о Марку Краљевићу. Драгоцени су и подаци о историји музичког живота града које је сабрао етнолог Татомир Вукановић (1987), представљајући у основним цртама дотадашњу литературу, музичке институције, истакнуте појединце, народне инструменте и плесове. Овај крај је побочно био део истраживања више етномузиколога, кроз истраживање суседних области – Бујановца (Васић, Големовић 1980), Лесковца (Васиљевић 1960) и Пчиње (Докмановић 2000), остављајући тако вредне податке који представљају основу за упоређивање обредно-обичајних музичких традиција. Малобројни скорашњи текстови који се тичу инструменталног и плесног материјала осветлили су недовољно познату ромску традицију (Вујчин, Михајловић 1998; Marković 2012; Рашић, Димитријевић 2017; Златановић 2021), па тако постоје подаци о функционисању трубачких оркестара и о *чочецима*. Ова богата пракса у Врању завређује посебну пажњу и аналитички приступ у будућим истраживањима (више о трубачкој прaksi у Србији у: Golemović 1997; Лајић Михајловић, Закић 2012; Zakić, Lajić Mihajlović 2012).

Традиционална народна музика Врања и околине задржала је своје богатство до данас и одсликава културну плуралност у овом граду (наравно, део забележених примера се среће на ширем подручју Србије). Из необјављених белешки Радмиле Петровић може се ишчитати разноврсни жанровски пресек сеоских песама овог краја, па су тако седамдесетих година XX века међу српским становништвом снимљене: обредне, као што су лазаричке које се певају у посебним приликама похода – *кад иду улицом да се лазар распева, кад лазарице улазе у кућу, на кућу, кад домаћинца неће да их њрми, за дејце, за бојашице задругно домаћинство, кад ирају село село, кад улазе у двористице, на дечка, на девојку, за млади брачни њар, на сћари људи*; потом коледарске (*на домаћина*), крстоношке (*кад се дође до жића или винограда*), краљичке, додолске, за престанак кише, жетелачке, стрижабарске и свадбене песме. Такође, забележене су и различите лирске песме, за *распевањење, кад се чобани ирејојујев*, које се певају *кад јој одоше*, које прате игру, успаванке, шаљиве и епско-лирске, као и свирка на сеоским народним инструментима типичним за српско становништво (дудук, гајде). Из њених снимака може се установити да је за вокалну музику ове регије карактеристично да је солистичка, или преваходно једногласна (осим у случајевима некадашњег сеоског групног певања, где је у уском мелодијском опсегу могућа појава случајне бордунске хетерофоније, односно двогласа старијег типа), с мање мелизма и динамичких нијанси.

Градска народна музика у Врању као њедмеј етномузиколошких истраживања

Градска народна музика као тема данас је све присутнија у етномузиколошким истраживањима у Србији (више у: Думнић Вилотијевић 2021). Како је раније дефинисано, градска народна музика у ширем смислу обухвата популарне народне праксе које су биле иманентне градским срединама у

ширем дијахронијском континууму. У ужем смислу, под градском народном музиком подразумева се популарна (не-фолклорна) народна музика различитог географског и индивидуалног порекла, која се вокално и/или инструментално изводила пре Другог светског рата у контексту кафанског музицирања, преносена усменим и медијским путевима, а музичко-поетски – она је локална адаптација западноевропских и османских утицаја у ширем смислу (Думнић Вилотијевић 2019: 15–16). Градске народне музичке праксе на простору Балкана показују међусобне сличности које говоре о могућој умрежености музичара и музичких форми од друге половине XIX века (више у: Dumić Vilotićević 2018). Градска народна музика типична за Врање једна је од неколико локално карактеристичних облика традиционалног урбаног музичког фолклора у Србији.³

Градска народна песма у Врању била је у више махова предмет циљаних етномузиколошких истраживања. Прве познате нотне записе песама из Врања сачинио је Исидор Бајић, и они се налазе у архиви Музиколошког института САНУ:⁴ *Тоци воду; Да знајеш, мори, моме* (ЦД бр. 13) (обе је извео Станоје Бунушевац у Врању); *Која чекаш; Ајде, ајде, мори, ђан-Сјојанке* (обе је извео Стојан Д. Стошић у Врању, а у фоноархиви Музиколошког института САНУ постоји извођење Душана Младеновића Шпурка); *Хаџи Гајка; Јоване, сине* (ЦД бр. 33) (обе из *Кошћане*); *Море, на крај села* (дописано је да наликује песми из Мокрањчеве *VIII Руковети*; ЦД бр. 8); *Од врањско појдо (врањанка)* – подударна са *Шано, душо, Шано, мори* (ЦД бр. 12 и *врањанка (лајана)* на ЦД-у бр. 34); *Ала имаш русе косе* („из околине Врања, турска”); *Синоћ ми љукна на њенђер* („стара врањска песма”) – слика 1 (*даскалица* са ЦД-а бр. 34); а међу њима су и оне које се до данас везују за врањански репертоар: *Цвејто, мори, Цвејто* (ЦД бр. 9); *Ојвори ми, дело Ленче* (ЦД бр. 7); *Из дање иде, издањало се* (ЦД бр. 11); као и једна која је деценијама касније забележена у околини Врања (ЦД бр. 32): *Досја сам јором (Планино, моја сјарино)* (ЦД бр. 33).

Миодраг Васиљевић је 1922. године дошао код чувене Ромкиње Коштане (Малике Јеминовић) и тако су настали нотни записи њеног певања, као и прве анализе градске песме Врања (након Васиљевићеве смрти објавила их је његова кћерка). На основу његових бележака, она је закључила следеће: Коштана је имала велики обим гласа, а њен репертоар се састојао из песама, „како грађанских из Врања, тако и из песама донесених из других наших крајева (Војводина, Македонија, Призрен). [...] Све мелодије су љубавног карактера (чисте љубавне или свадбене), што се везује за њен позив полупрофесионалне певачице” (Васиљевић 1969: 430). Васиљевић је записао да је извела следеће песме: *Хаџи Гајка девојку удава; Шјо си, Лено, на толемо; Оф, дајим, латио злаћено; Триај ми, шрај, Досјано; Жали, дико, и ја ћу жалити; Јао, јао, је л ше, дико, жао; Да знаш, дико, како веним за ше; Ај, мислиш, дико, да не марим за ше; Славуј њиле, не њој рано; Јоване, сине, Јоване; Пошла Ванка на воду; Засучи бели рукави; Пејкрана дели колачићи дели; Чочечка шрајла; Из дању иде, издањало*

³ У вези с другим типичним градским музичким праксама Срба, видети, на пример, о градској музици Срба на Косову и Метохији у етномузиколошким истраживањима у: Думнић 2013.

⁴ У литератури постоје подаци да је Исидор Бајић (1878–1915) први нотирао песме по певању Малике Јеминовић али, најалост, до настанка ове студије нису пронађени оригинални записи.

се; *Од данас ће, граћа, ише љубиш нећу; У њојове Стојане; Де си била, дилбер Софке; Ојвори ми, бело Ленче; Мислим рано, ише моје.*

Отпочињући збирку *Предрајина Србија*, у којој је сабрао мелодије које је током дужег периода сакупљао како би их сачувао од нових наноса народне музике, Владимир Ђорђевић је 1931. године објавио четрнаест песама из Врања: *Шано, душо; Тријућ ме Тале удари; Ипличе венче наг воуу цвеша; Ајде, Мишре, млад се жени; Моју Ванку заболела плава; Не жали, моме, не илачи; Ојвори ми, бело Ленче; Лујна шодош у серију; Обрни се, лудо, младо, одкуд мене; Киша њаде, мори, Кане; Доцкан њрођо кроз село; Кажу, Јане, кажу; Кајша јаше, Златна јаше на делота ајша; Што је љума у ша јорна махала; у околини града забележио је још четири лазаричке песме: *Лешво ме, лешво; Лудо, младо кова јаше; Грize дејше јадуку; Варај, Николо, црвен шрендафиљ.*⁵ Након тога, сестре Јанковић су у својим књигама *Народне ишре* (1934, 1939, 1951) оставиле податке о следећим играма које су биле праћене песмом (преузимајући мелодије из поменутих записа Владимира Ђорђевића): *Врањанка (Шано, душо); Даскалица (Тријућ ми чукна на њенџ); Из Бању иде, издавало се; Појала мајла њојве; Ојвори ми, бело Ленче; Аман, докјоре* – сем последње, све су забележене и током седамдесетих година.⁶*

У вези с потоњим истраживањима Врања, постоје подаци да у архиву Радио Београда постоје снимци које су сачинили Драгослав Девић и Љубинко Миљковић.⁷ У *Анџологији српских и црногорских народних њесама* коју је приредио Драгослав Девић (2001) представљена је и народна музика Врања кроз певање Стане Аврамовић снимљено 1960. (*Да знајеш, моме, да знајеш; Димширију, сине Мишре, мајкино дејинче*), као и Добривоја Голочевца снимљено 1962. године (*Дуде, мори, бело Дуде*). Коначно, треба препоручити и звучну грађу коју је уз етномузиколошку помоћ припремило Удружење грађана „Вед” из Врања (Митровић, Спасић, Стојановић, Стошић, Арсић 2008), а издање, као и ово које је пред слушаоцима и читаоцима, има за циљ да учини шире доступним снимке

5 Забележио је више обредно-обичајних и љубавних песама, као и инструменталних мелодија, у местима тадашњег Врањског округа Тибужде, Дубница, Ратаје, Кривача, Лапатинци и Власина.

6 Иако нису остављени мелографски и кинетографски подаци, важно је поменути грађу о народним играма коју је прикупило Министарство просвете Народне Републике Србије слањем *Уишџиника о сџању народних ишара на шеришорији НР Србије* 1948. године – осим у Врању, прикупљени су и подаци из 48 сеоских школа у његовој околини, а из њих сазнајемо да је инструментална пратња *кола* била заступљенија од вокалне, као и да је, осим традиционалног репертоара (попут *врањанке, чачка, чоцека, заврзламе, ѡрешевке* и других), био апсорбован и нови репертоар, попут *Тишвоје кола*. Анкетирањем су рукописно документовани називи игара, издвојен је старији и новији репертоар, испитане су прилике за игру, пратња, терминологија о игри, а негде постоје и лична имена истакнутих играча и месних група. Овај изузетно вредан материјал чува се у заоставштини Оливере Младеновић у Етнографском институту САНУ и веома сам захвална колеги др Милошу Рашићу што ми је омогућио увид у грађу.

7 Према информацији с предавања етномузиколога Мирјане Дробац на фестивалу у Врању 2019. године (<https://www.youtube.com/watch?v=OcNruwGyUsc>).

градске народне музике из сличног периода.

Градска народна музика у Врању постала је предмет систематичне етномузиколошке пажње тек 1970. године, када је Радмила Петровић извршила теренско тонско снимање. На основу детаљне каталогизације снимака, познато је које су градске песме интерпретирали (као и када и где) следећи „песмопојци“ (уз поједина имена су у изворним белешкама остављени додатни биографски подаци) – у Владичином Хану: Влада Јовановић, Новица Николић („рођен 1993. у Стублу”), Видосав Стојановић Вида; у Врању: Стана Аврамовић Караминга („рођена 1895.”), Љубинка Булатовић Буба („кћерка Стане Аврамовић Караминге, рођена 1928.”,⁸ снимала је за Радио Скопље и Радио Сарајево, прим. М. Д. В.), Загорка Илић, Дака Костић, Душан Младеновић Шпурко („рођен 1913. у Врању, службеник”), Стојан Поповић, Деса Стошић Барбаџица („рођена у Врању 1902, учила гимназију, иначе домаћица”), Живојин Стошић Бурча („рођен 1920. у Врању, службеник”), Јован Стошић Каце („рођен у Врању 1937, наставник физичког васпитања у Осмогодишњој школи”; отац Бранимира Стошића Кацета и брат Предрага Стошића, прим. М. Д. В.), Миле Стошић Гавра („рођен 1907. у Врању, обућар, певао у аматерском хору ‘Бора Станковић’ од 1922. до 1941.”), чика Бора, тетка Живка, тетка Љубица.⁹ Поједини певачи били су препознати у својој средини као успешни, захваљујући активностима у КУД „Севдах” и снимањима за потребе радијских станица.

Радмила Петровић је у Врању и Владичином Хану 1970. и 1972. године забележила следеће градске песме, а међу њима су и песме које су на посебну траку снимљене шездесетих година (по азбучном реду наслова): *Ајде, ајде, џанке, џам-Ситојанке; Ајде, мори, Гајо, шито се не удаваш; Бела Нега болна лејна; Болан џаша на кули сећаше; Гајџано, моме, Гајџано; Голубице бела, шито си невесела; Да знајеш, мори, моме, да знајеш; Девећ јодини минаше; Дуге, мори, Дуге; Димитријо, сине Митре; Бурђено, моме убаво; Зажени се Ристија Булумаче; Зашићо, Васе, зашићо, ујнин Васе; Ја синоћ јођош и јрођош; Јоване, сине, Јоване; Имао сам једну ружу; Јана ми кондуре немала; Кажи, Сућо, кажи, душо; Кийшо, херо Кийшо; Киша љаде више доњо Врање; Кура беме, мала моме; Моли ме, мајке, мала моме; Море, на сред село шарена чешма; Невен цвеће у јрадину; Пејшлови јојев; Ојвори ми, бело Ленче; Паднула мајла јо јоље; Пишићи, плаче Милица девојка; Поранила Ђил-кадунка; Превари се ситари Мейша; Пуче јушка из јоре зелене; Синоћ се до вечеру да јојивим; Ситојанке, бела Врањанке; Тријуш ме Тале удари; Тријуш ми чукна на јенџер; Шито ју нема Цветија; Шано, душо, Шано, мори; Шейнала се кузум Ситана; Шито ји је, Цоне, шито јлачеш.*

У новијој литератури, мастер раду етномузиколога Сузане Арсић посвећеном „врањанској

⁸ За разлику од већине других певача чије су изведбе заступљене на диску, о Љубинки Булатовић се међу заинтересованима за *врањску јрадску џесму* није много знало. Захваљујем се њеним наследницама Славици Булатовић и Маји Беквалац које су ми представиле њену личну биографију и указале да је снимала за Радио Скопље и Радио Сарајево.

⁹ Познати су и подаци о казивачима у селима – Трговиште: Милица Станојевић; Јагњило: Драгиња Величковић; Мањак: Петроније Крстић, Иконија Стојковић, Никола, две жене; Житорађе: Савета Милосављевић, Бранка Спасић, чика Милоје; Јовац: анонимна група људи.

песми”, сагледани су материјали Радмиле Петровић и они који су прикупљени личним теренским истраживањем, с Бранимиром Стошићем као казивачем (Арсић 2013). Том приликом, уобичајеном аналитичком методом приступа српском вокалном фолклору, размотрене су карактеристике певаних мелодија (не и инструменталних пратњи) прикупљених песама (метрика стиха, метрорита, тонски низови и опсези, мелодијски облик, стилистика орнаментације), а с идејом примене теорије музичких гестова. Афектације везане за ову музичку праксу (према овој ауторки, често се атмосфера плеса емски описује као *мерак*, а *rubato* певање као *свагах*) су након вербализоване експликације навеле на могућност дефинисања врањске градске песме као „експресивног жанра”.

Постоји и сачувано сећање на старији градски музички фолклор и уопште музички живот града Врања (видети помену е: Вукановић 1987), а новија ретроспектива сличне теме објављена је у скорашњој монографији етномузиколога Марије Витас (2020). У њој се прегледно говори о различитим формама музичке традиције и савременог музичког живота у Врању, а забележени су и интерпретатори *врањске градске песме* који се везују за медијско постојање и пласирање овог репертоара.

Идентификовање „старог Врања” и дела Боре Сјанковића као оријентална дискурзивна основа врањских градских песама

Врањске градске песме везане су за „старо Врање” – мали град који је више од четири столећа био под османском влашћу све до ослобођења 1878. године. Због своје географске позиције Врање је било важна балканска станица на путу ка Истанбулу, а суживот различитих етничких и верских заједница и званична промена односа друштвено-политичке моћи крајем XIX века произвели су особену патријархалну градску културу у којој су се тренутни елементи турске и ромске културе с једне, и српске, која је пролазила кроз националну обнову, с друге стране, сусретали и прилагођавали све снажнијем таласу модернизуюћих западних културних утицаја. Ово се одражавало на архитектуру, примењену уметност, кулнарство, књижевност, па и музику (више о последњем у: Томашевић 2009), о чему конкретни трагови постоје и данас. „Старо Врање” се односи на Врање с краја XIX и почетка XX века, у коме је српска заједница била у свакодневном контакту с турском културом и иако је до данас остала самосвојна, садржала је бројне османске утицаје. Ако је Балкан метафорички раскршће између Истока и Запада (Todorova 2006), па и „српски унутрашњи Исток” на начин на који је Балкан „европски унутрашњи Други” (према теоријској поставци историчарке Марије Тодорове), онда је Врање *један од Балкана у малом*. Међутим, једнако је важна чињеница да носталгијана перцепција „старог Врања” као „егзотичног”, „сензуалног” умногоме постоји због репрезентација и домишљања локалног фолклора у уметничкој и популарној култури (посебно у музици), а средиште културних политика које обликују ове изразе је у државној престоници, односно у Београду. Врањански градски фолклор у поређењу с другим урбаним традицијама у Србији изразито карактерише дискурс оријентализма (о овом капиталном научном концепту више у: Said 2008; о његовој примени на случај Врања више у: Златановић 2009). Стога је Врање, као град у југоисточној Србији (Кнежевини, Краљевини, Републици) с присутним османским

наслеђем, истовремено и *инијерни Оријент Србије*.

Интересантно је да су за градску „врањанску”/„врањску” песму (која је распрострањена и у градовима попут Ниша и Лесковца) посебно везани носталгични наративи који показују суптилну свакодневицу и историчност ове средине,¹⁰ те су тако испеване лирске песме о одистинским ликовима, локалитетима и догађајима, што завређује посебну научну пажњу (различити казивачи на тај начин често говоре о појединим песмама, између осталих о: *Зажени се Ристја Булумаче; Димићријо, сине Мићре; Ојвори ми, бело Ленче* и друге). Испеваност врањанским начином говора (лексиком, граматицом и акцентуацијом) јасно поентира географску припадност песама.¹¹ Тумачење контекста песме, значења метафора, реконструкција стихова и приповедање о специфичном остварењу народне музике прави су изазови, те су тумачења локалних познаваоца ове музичке праксе од посебног значаја.

Традиционалност песама је постигнута постављањем локалних певача као највернијих тумача (узорно је извођење Стане Аврамовић Караминге, а најпопуларније Станише Стошића). Данас се такође вреднује породично предање – на пример, у породици Стошић. Певач Бранимир Стошић Каце учио је од оца Јована (који је био члан КУД „Севдах” и снимио је неколико песама за архив Радио Београда) и стрица Предрага (такође радијски певач) – не директном подуком, већ „упијајући дух старог Врања” у породичним круговима, слушајући песме и приче: „није песма само песма, него се из приче учи старо Врање, односи, старовремски говор” (Стошић 2021). Према његовим речима, „све врањске песме су живљене, доживљене и преживљене” и он сматра својом мисијом да негује и преноси реалије из некадашњег градског живота интерпретацијом какву сматра блиском оној из прошлости (Стошић 2021). Осим тога, додатно је истраживао појединости текстова и контекста *врањских песама*. Може се рећи да је он јединствени тумач и контекста и поетског садржаја песама, али и музичке стилистике, те да је један од сасвим малобројних корифеја *врањске градске џезе*. Његови наративи о бројним песмама су слојевити, јер он настоји да допуни песму строфама, растумачи детаље поетског текста, па и да пренесе свој процес долажења до верзије коју представља.¹²

Популарности врањанских песама допринела је оријентализација Врања у драмама књижевника богатог опуса, реалисте Борисава Станковића, а посебно у драми *Кошћана* (видети: Станковић

10 Сличан дискурзивни поступак је карактеристичан и за друге жанрове популарне народне музике као што је староградска музика, која се сасвим директно најава референцама на период пре Другог светског рата и тадашњи репертоар који је постојао у севернијим српским крајевима (више у: Думњић Вилоотијевић 2019).

11 Више о врањском говору у: Барјактаревић 1965.

12 Следећи опис Миодрага Васиљевића индикувао је да је градска музика оријенталног колорита у време његовог истраживања била на издисају (што, с друге стране, поспешује мистичност имажинарног Оријента), али срећом до тога није дошло, управо због постојања ланца усмене предаје:

2006).¹³ Заправо, његова дела имала су посебан значај због описа живота у Врању:

„До Борисава Станковића српска приповетка је била ограничена само на северне и западне крајеве наше; Станковић први уводи у приповетку наше југоисточне крајеве, новоослобођене крајеве. [...] Он описује оно што је видео и осетио, врло често људе који су одиста постојали и догађаје који су се одиста десили, налазећи у једној полусточњачкој паланди цео 'очарани врт' љубави, преливајући то све великом поезијом свога срца, доказујући не речју но делом да за правага песника нема баналности у животу. У његовим описима врањског живота има врло много врањског, локалног” (Скерлић 1997: 399).

Потреба за успостављањем континуитета са „старим Врањем” какво је представљено у прозним и драмским (фикционалним) делима Боре Станковића одржава се и у XXI веку (Златановић 2009: 54), може се рећи до данас. Заправо, његов опус је важан маркер идентитета у самом граду (не само ван њега) – разне манифестације и институције добиле су називе њему и његовим делима у спомен. Важно је истаћи да је таква фасцинација и означавање Врања започело „спољом”, а да су Врањаници тек касније почели да се самоидентификују на тај начин (Златановић 2009: 55).

Станковићева дела су имала сјајну рецепцију и додатни живот кроз позоришна приказивања (посебно се истичу музички аранжмани Петра Крстића још од 1911. године), па и уметничка музичка дела којима су послужила као предлог. Међу њима се значајем и квалитетом издваја опера *Кошћана* Петра Коњовића из 1931. године (детаљније о музичком фолклору Врања у уметничкој музици и посебно у Коњовићевом опусу у: Томашевић 2013). Сама Коштана је оличавала источну другост тиме што је била жена, Ромкиња, забављачица — зачудни предмет друштвене маргинализације и истовремено потајне пожеде. Њено певање подстицало је ту слику, а и саме песме су узгљобљене у оријенталистички дискурс. Њих карактерише неизрецива меланхолична и патетична атмосфера, називана севдахом, карасевдахом, мераком, дертом. С друге стране, музика је у Станковићевом литерарном стваралаштву имала врло важно и функционално место: служила је стварању одређене атмосфере, била је замена стандардне дијаложке форме, начин исказивања карактера и емоција ликова, изражајно средство којим се појачава дата емоција лика; могла је да

„У неким српским градовима у којима се турски живаљ дуже задржао, или који су били музикалнија средина у историјској прошлости, створени су особито типови песама разгранатих мелодијских облика, с много динамичких прелива и префињености. Такви су градови у Србији били Ниш, Врање, Лесковац на прелазу између ова два велика певачка центра, и Ваљево. У прва три града певало се с много мерака и севдаха у јужносрпском дијалекту, те уз пратњу турских чалгија. Ови су градови имали јединствен стил. [...] Познаваоци Сремског Ниша и Станковићевог Врања изумрли су и песме ових градова још животаре, али само у меморији њихових најстаријих потомака” (Васиљевић 1950: 56).

13 У вези с литерарним стваралаштвом и третманом Оријента у Србији, у литератури је посвећена пањна песнику *Шано, душо, Шано, мори*, Драгутину Илићу: „За њега источночачко је противтежа западном, под појмом Истока он види могућност за реализовање етичких идеала усањеног човека, збуњеног сударима европске цивилизације и неразвијеног балканског друштва” (Џор 1982: 66).

остварује драмски конфликт у делу и убрзава темпо радње, да буде средство којим се даје контекст оквирном плану непосредне слике, или пак маркирају поједине деонице у композиционој структури дела (Станковићевих 1985: 76–77). Из етнолошког истраживања спомена музичких инструмената у Станковићевим делима може се увидети да су најчешће свирали Роми, и то даире, тепсије, чампаре, грнете, зурле, ћемане, шаркије – „Нема ниједног српског пјисца који је више или боље дао описа у вези с народним музичким инструментима” (Гојковић 1965: 9).

Још су сестре Љубица и Даница Јанковић говориле о утицајима Истока, референтности дела Боре Станковића, и уопште атмосфери у којој се дешавао живот градске народне песме у Врању. Уз истицање посебности „џиганског” начина музицирања и играња, описале су стил врањанског плеса, а нагласиле су лепоту Коштаниног плеса коме су присуствовале лета 1925. године: „Под утицајем тог живота, тог поднебља, разних празноверица, источњачке игре и музике, под притиском турских господара и друштвених предрасуда, стварао се врањански народни стил сав натопљен чежњом, стил пригушеног жара и јаког, али уздржаног темперамента, с оријенталским примесамa” (Јанковић, Јанковић 1951: 143). Изнеле су и сликовите податке о контексту таквог плеса:

„У старом Врању за време Турака на феудалним спахилуцима водио се бујан живот и неговале се чочечке и друге оријенталске игре. [...] Срби су играли уз певања, ноћу, на месечини. [...] И по ослобођењу од Турака, та атмосфера година је старим, богатим и гордим врањанским чорбацијама и потхрањивала старију генерацију врањанских мераклија. Тиме се може објаснити што је за старе Врањанце највећа разонода била кад би им ‘дајрачике’ запевале уз даире, или кад би засвирала ‘ћеманета’ (виолине) уз пратњу даира (у недостатку овог инструмента могла је да послужи и обична тепсија); или када би запиштале зурле ‘под гоч’ (бубањ), а они заиграли *Бело Ленче*, *Даскалицу*, *Тешко оро*, *Меметије*, *Пембе* и друге врањанске игре. Кафански живот није био много развијен и најслађи часови проводиоли су се у породици и у малом кругу пријатеља, ноћу, у приватној кући, где је могло бече зазора да се игра и пева, и до самозаборава ужива у неодољивом ритму даира или гоча. У таквој атмосфери нагомилане и никад довољно изражене жудње, атмосфери добрим делом нездравој и пригушеној, с великим класним разликама и пропадањем чорбација у гордој изолованости, налазио је инспирацију Бора Станковић за своја дела: *Кошћану*, *Ташану*, *Нечисћу крв* и разне приповетке. Врањски мераклија би понекад и у Врањској Бањи провео по једну луду ноћ уз свирку Коштаниних синова и Денетове циганске дружине, а у зору би се вратио кући у Врање, пијан више од заноса него од алкохола” (Јанковић, Јанковић 1951: 143–144).

Међутим, половином XX века на овакво османско насеђе наслојавали су се и модерни друштвени токови које Јанковићеве нису тумачиле као повољне по плесове овог краја: „Са економским пропадањем старих гордих чорбација, мења се и стил њиховог играња. [...] Под утицајем сеоског, а нарочито циганског начина играња, тако исто под утицајем новијих дувачких лимених инструмената, најзад, и под утицајем све бржег темпа живота, она је унела убрзанији темпо и у играње”

(Јанковић, Јанковић 1951: 145).

Под синтагмом „оријентални утицаји” подразумевали су се углавном турцизми у тексту (који не морају бити турског порекла, већ и арапског или персијског; више у: Skaljić 1966:11), аксак метроритмика и присуство прекомерне секунде у мелодији. У написима који су били критички настројени, под тим се подразумевала сувишна и богата орнаментација, штетна по арачични српски музички фолклор.¹⁴ Подела музичке целине на звучне флехе, у оквиру издања које је пред читаоцима и слушаоцима, донекле је коинцидирала гравитирању примера према централним тонско-мелодијским основама које, због претпостављене историјске повезаности с османским наслеђем, могу бити протумачене и из перспективе савремене теорије турских макама, како је то учинио Абдула Акат (Abdullah Akat):¹⁵ *Hûzi* (ЦД бр. 6–10, 16, 18, 33), *Nikriz-Hicaz* (ЦД бр. 11, 23, 26) и *Hicaz* (ЦД бр. 12, 33, 34), *Acemli Hüseyini* (ЦД бр. 17, 22, 27, 30) и *Hüseyini* (ЦД бр. 24, 32), а целину прожимају примери из којих се могу ишчитавати *Rast* (ЦД бр. 14), *Segah* (ЦД бр. 25), *Bayati* (ЦД бр. 28), па и вишеструке промене макамског система (ЦД бр. 13).

Врањска градска ђесма у њоуларној култури

Истицање музичко-плесног наслеђа у оријенталистичкој егзотизацији Врања у Србији има позитивну конотацију, за разлику од негативне какву у делу јавног дискурса представља изругивање провинцијализма и тобоже заосталости „јужне пруге” оличене у дијалекту којим се говори у Врању (Златановић 2009: 62). Део градске народне музике која се везује за Врање функционише као популарна народна музика – произведена је, умножавана, дистрибуирана и конзумирана посредством комерцијалних масовних медија (више у: Manuel 1988: 4–15).

Медијски живот народне музике Врања започео је с првим комерцијалним носачима музике на простору данашње Србије и међу њеним исељеницима – постоје подаци о првим грамофонским плочама с песмом *Да знајеш, мори, моме* (ЦД бр. 13 – на пример, плоча Мијата Мијатовића, као и плоче са снимцима капела Стевана Бачића Трнде, Јоце Максимовића, Шандора Перлића, Јосипа Млинка, Марка Нешића, а које су продаване 1913. /Палић 1913: 35/, Ваца и Мирко Буквић с тамбурашким друштвом снимили су је 1916. за Columbia Records), као и *Шано, душо* (ЦД бр. 12) и *Сјојанке* (ЦД бр. 6 – певао је В. Турински /Палић 1913: 35/). Више песама из *Кошијане* отпевао је за плоче баритон Ђ. Ђамиловић уз пратњу оркестра Јове Јарета (*Ојвори ми, бело Ленче* /ЦД бр. 7/; *Шано, душо; Да знајеш, мори, моме; Сјојанке* /Палић 1913: 37–39/). *Шано, душо* је била заступљена у репертоарима различитих комерцијалних извођача (Драга Спасић, дует Ђамиловић и Дедић,

¹⁴ Интригира усамљени детаљ који је кларинетиста Милош Николић изнео тумачећи оријенталност кларинетске музике из Врања – музика у источним културама има и духовно и терапеутско значење (Митровић, Спасић, Стојановић, Стошић, Арсић 2008: 13).

¹⁵ Моје разумевање музичке структуре нумера на овом диску обогаћено је аналитичким коментарима проф. др Абдуле Аката с Државног конзерваторијума Истанбулског универзитета, коме за то дугујем велику захвалност.

Српска народна гласбена и певачка капела Васа Станковић Андолија из Шапца /Палић 1913: 46, 47, 53/). Песма *Да знајеш, мори, моме* је била објављена већ на 1. албуму *српских народних ђесма за виолину*, који је приредио и објавио реномирани београдски издавач музикалија из међуратног периода Јован Фрајт. Песме *Шарена чешма* (ЦД бр. 8) и *Шано, душо* биле су на репертоару чувеног тамбурашког оркестра Васа Јовановића од 1910. године (Брзић 1993: 90), што сведочи и о њеној кафанској популарности.

Популарни су до данас радијски певачи народне музике чије су уже (и дискографско) усмерење песме из Врања, или пак песме компоноване са асоцијацијом на музику „Југа“. Уз претходно поменуते, један од првих дискографски активних био је глумца Јован Стефановић Курсула (Витас 2020: 41). Незаобилазан је помен интерпретатора изузетног суздржаног и орнаментацијски богатог стила, Станише Стошића (Стошић 2008), а данас су широј јавности позната и извођења Чедомира Чеде Марковића. Међутим, треба поменути и да су представе и екранизације драмских текстова Боре Станковића имале велики утицај на ширу публику, те да су глумице и глумци не само богатили своје каријере певачким улогама из Станковићевих дела, већ да су утицали на опште поимање звука *Врања*. Тако се може рећи да је референтно постало певање Дивне Радић Ђоковић, која је од 1939. до 1960. глумила Коштану у Народном позоришту, а 1962. године је са секстетом Душана Радетића објавила и плочу с песмама из овог позоришног комада, на којој су посебно место заузимале песме популарне и на почетку XX века (*Механци, море; Пошла Ванка на воду; Керемејле; Цанум, на сред село; Тријућ ти чукнам на ђенџери; Да знајеш, мори, моме; Ошвори ми, бело Ленче*). Сматрам да је њен утицај био толико велики, да се чак може рећи да стил и орнаментација певања Љубинке Булатовић, кћерке Стане Аврамовић, умногоме наликује не регистру колико стилу Дивне Ђоковић. У филму *Цијанка* Војислава Нановића из 1954. певане нумере извела је Зора Дремпетић, која је такође објавила плочу 1962. (с оркестром Жарка Милановића). Неколико година након теренског снимања Радмиле Петровић, у ТВ драми *Кошћана* из 1976. године главну улогу је имала Снежана Савић, а остала је цењена интерпретација популарне певаичке ромско-турског порекла, Усније Реџепове, као Коштане у Народном позоришту у Београду (Народно позориште 2015). Посебно треба поменути да су изузетно цењене интерпретације локалних интерпретаторки, којима је *врањска ђрадска ђесма* део културног идентитета – раније Дивне Митић Шпурке, а данас Иване Митић Тасић.

Међу основним стилским карактеристикама *врањске ђрадске ђесме* јесу сведеност у орнаментацији и слојевитост унутар тише и средње динамике, којима се постиже интензиван набој у краткој форми песме. Порекло овакве естетике може бити у условљености извођења камерним простором – *врањска ђрадска ђесма* изводила се у кућама и кафанама, а у прошлости је неретко имала инструменталну пратњу (инструментална извођења могла су и засебно да репрезентују песму, посебно у случају када је њена намена плесна), чији је квалитет било прилагођавање певачу и тихо „мекамлијско и мераклијско свирање“, како у случају кларинета, тако и у случају трубачког састава (Стошић

2021).¹⁶ Шира популарност *врањске ѓрадске ђесме* потпомогнута је инструменталним и хармонским обогаћењем,¹⁷ кроз које се намеће питање (реконструкције) ране хармонизације мелодија, али и очувања изворних мелодија. Несумњиво је да су *врањске ѓрадске ђесме* постале стандардизоване тако што су биле део репертоара првих оркестара народне музике – Народног и Тамбурашког оркестра на Радио Београду пре Другог светског рата (више о формирању ових састава и њиховом утицају на народну музику у: Dumnić 2013). Ово је утицало не само на обогаћивање сонорности и креирање уобичајене хармонске пратње, већ и на метроритмичку основу. Наиме, судећи по певању заступљеном на диску и осталим фоноаховним снимцима из ове колекције, хемиолна метрика у оригиналним *a capella* извођењима није „права”, односно равномерно поновљеног обрасца (како је објашњена у: Радиновић 2010), већ се редовно прилагођавала фразирању извођача тако да у крајеви такта (који су по правилу група краће вредности) минимално продужени сходно осећају интерпретатора. Емитовање на радијском програму доносило је и друге промене, попут замене турцизма познатијим речима српског језика, одступање од типичног изговора и додавање мелизама.

Реалистичност сижеа појединих *врањских ѓрадских ђесма* које су настале крајем XIX или почетком XX века индикује и тему ауторства, која поставља овај жанр градске народне музике на раскршће ширих категорија, народне и популарне музике (о нијансама различитих приступа вербалном стваралаштву у контексту одређења „народног” и „народског”, између осталог и у градском песништву, више у: Bošković Stulli 1983). Познато је да поједине песме које данас асоцирају на *врањску ѓрадску ђесму* имају екстерно порекло (на пример, *Мишо, бекријо* Радослава Граића, потом локална адаптација глобално популарне песме с почетка XX века *Лела Врањанка* /о последњој више у: Тодоровић 2013/). С друге стране, за неколико песама је званично регистрована ауторка Стана Аврамовић Караминга, што подсећа на то да анонимност аутора није обавезан предуслов за одређење песме народном.

Иконична песма *Димитријо, сине Мишре* је широко позната (ван Врања), у различитим друштвеним слојевима, а дело је кантауторке Стане Аврамовић Караминге.¹⁸ Интригантна је формулација Момчила Златановића којом описује ову занимљиву личност – „завршни аутор више севдалинки, а да је две-три потпуно сама испевала. [...] Стана Аврамовић је преносилац песама, али их је и до-теривала, и у садржини и у мелодији. Многе песме је сажимала и оплемењивала. Но било је, каже, и тако префињених сеоских песама да није могла ништа да измени и изгласа. Она је, дакле, певач преносилац и певач стваралац. Ђена је велика заслуга што се севдалинка у Врању дуже одржала”

¹⁶ У Врању су свирачи градске народне музике били Роми. Референтно извођење на кларинету приписује се Курти Ајрединовићу (ЦД бр. 14 и 34), док се родоначелником трубаштва у Врању сматра Бакија Бакић.

¹⁷ Данас постоје различита аранжманска и оркестрацијска решења, а посебно место има употреба традиционалних народних инструмената источног порекла у *world music* саставима. Интерпретацијом народне музике Врања данас се истичу састави „Вед” и „Извор”.

¹⁸ Иако се појам кантауторства везује за глобалне извођаче-активисте након 1968, тај феномен има паралеле и претходнике у другим контекстима – видети нпр. Loges, Hamilton 2016.

(Златановић 1982: 105, 107).¹⁹ Она је недвосмислено допринела очувању и промоцији врањских градских песама, а најалост, данашњој етномузикологији остали су недоступни њени кораци у иновацији и интервенцији у њиховим претходним формама. Као други пример колективног дела у коме су анонимни појединци из локалне заједнице имали различите степене учешћа говори прича Бранимира Стошића о песми *Пейлови ђојев* (ЦД бр. 16), по којој је његов отац био препознатљив извођач. Према његовом казивању, отац ју је испевао у облику каквом је данас позната, према текстуралном мотиву које је чуо на риболову 1950. године од старије жене на Морави, а песму је касније прославило извођење Станише Стошића (Стошић 2021).

У локалној средини постојали су естетски критеријуми о стваралаштву нових песама које тематизују живот у Врању, а који могу бити показатељ за будућа стварања песама у духу „старог Врања”. *Ја синоћ ђођоx и ђођоx кроз шћу малу Оцинку* јесте једна од не толико широко популарних песама која је дело Стане Аврамовић Караминге, а на фоноархивским снимцима извела је у њена кћерка Љубинка Булатовић Буба.²⁰ О овој песми Момчило Златановић је рекао: „Песмопојка Стана Аврамовић Караминга је аутор свакако последње севдалинке која је у Врању испевана, а која је, уједно, потврда како је после Првог светског рата ова изразито љубавна лирика почела да губи старинске црте и како су почеле да опадају њене изванредне поетскоизражајне вредности” (Златановић 1982: 98). Из овога можемо увидети став да нова дела нису толико вредна као стара *врањска ђесма*, а такође и Златановићево тумачење дела као севдалинке, а не као *врањске ђрадске ђесме*. Последње наводи и на закључак да је Златановић *врањском ђрадском ђесмом* називао песме анонимних аутора које се најдиректније односе на личности и догађаје из локалне историје, док је севдалинком сматрао популарнију народну музику (свакако другачију од тада увелико присутне новокомпоноване), потврђујући тиме да је могуће правити паралелу с истоименим жанром шире распрострањености.

Врањска ђрадска ђесма као популарна народна музика има одређене особености, попут уважавања ауторства (дакле, није све песме створио даровити непознати појединац и препустио их усменој предаји, како је то случај у сеоском, нарочито обредном музичком фолклору) и изванредне интерпретације. У савременој етномузикологији анонимност стваралаштва није пресудна за одређивање предмета истраживања, тако да се народном музиком сматра и музика која је, као таква, прихваћена унутар заједнице, првенствено због живог извођења и усмене предаје. Осим тога, поједини аспекти регулације ауторства могу да буду у дискрепанцији с концептом

19 Постоје и звучни записи из архива Бранка Митровића који сведоче да је она била и изванредна нараторка (Митровић, Спасић, Стојановић, Стошић, Арсић 2008: 11, примери 4, 8, 17, 20).

20 Опажају се турцизми у рефрену (за значења погледати: Škaljić 1966), али и референце на врањанске топониме и личности (Станина љубавна прича с Војиславом Аврамовићем, који је служио војску у Ваљеву), променљив версификациони модел (VII–IX), променљив рефрен (али не на начин који је типичан за врањске песме), потпуни ланац стихова с регресијом између строфа, метроритам који инклинира ка 9/8 и дурска мелодија у амбитусу дециме, с два различита тематска материјала у строфи.

нематеријалног културног наслеђа, јер „[...] легалистички приступ фолклору је неодржив због тога што фолклор живи у верзијама и варијантима, а не као појединачна, оригинална и ауторизована творевина” (Матић 2022: 35). Стога ауторство не би требало да буде препрека у спровођењу мера очувања нематеријалног културног наслеђа као што је публикување архивских тонских записа.²¹

Врањска ђрадска ђесма у дискурсу нематеријалног културног наслеђа Србије

Оно што је тренутно од круцијалне важности за градску народну музику Врања јесте то што је *врањска ђрадска ђесма* 2013. године постала део националне нематеријалне културне баштине Србије (Центар за нематеријално културно наслеђе 2015), на предлог Града Врања и КУД „Севдах”, а према важећој Унесковској Конвенцији о заштити нематеријалног културног наслеђа из 2003. године (у Србији ратификована 2010. године). Она није пуки „национални симбол”,²² већ заиста живо наслеђе, које, пре свега, постоји унутар локалне заједнице, а којој обезбеђује осећај континуитета. Национална листа до данас садржи претежно елементе који би могли да буду окарактерисани као сеоски фолклор, а елемент урбане културе који је суштински несавремен и „оријенталан” уклапа се у листу на којој се не препознају елементи савремених градских култура и која одражава парадигму ранијег фолклористичког мишљења (више о проблему нематеријалног културног наслеђа града у: Гавриловић 2015; посебно треба уважити да су данас градови простори сложених колективитета и идентитета у којима постоје динамични и мултипликујући процеси културних промена и наслеђа, како је потврђено у: Лукић Крстановић 2022: 15).

Етномузиколог Јелена Јовановић је за потребе националног регистра сачинила језгровит и референтан етномузиколошки опис карактеристика *врањских ђрадских ђесма*:

„Њихов музички идиом представља интегрални део идиома музичке традиције градских средина јужне Србије, Косова и Метохије, Македоније, Грчке и Турске. Превлађују мелодије широког опсега, засноване на лествицама: 1) с тетракордалним основама, у домаћој етномузиколошкој литератури најчешће тумаченим као резултат отоманског утицаја (мада се може претпоставити и да на овом простору имају дужи континуитет постојања, током смене култура и империја), 2) које су заједничка баштина читавог Средоземног басена, и 3) које имају пентатонску основу. Укрштање аутохтоних традиција Срба, Влаха, Цинцара, Арбанаса, затим праксе ромских и турских музичара, као и богослужбених пракси православних и муслимана, у Врању је довело до развоја специфичног музичког

21 Током припреме овог издања, отворило се питање спроводивости мера заштите *врањске ђрадске ђесме* које би могле бити неусаглашене с важећим правним прописима (попут Закона о ауторским и сродним ђравима), потом и питања користи од статуса нематеријалног културног наслеђа за ауторе и наследнике, тежине стручне процене, последица комодификације и комерцијализације дела, али и може ли управо концепт ауторског дела да допринесе очувању елемента НКН у спрези са стручним напорима за очувањем.

22 О томе како националистички дискурс може да формира одређени елемент нематеријалног културног наслеђа, посебно баратајући престижном статусом уписа у Унескову листу, видети на примеру суседне земље у: Silverman 2015.

амалгама који је у овим песмама препознатљив. Мелодијску линију одликује покретљивост, склоност ка наглим, али нежним скоковима и суптилна орнаментика; карактеристична су динамичка сенчења и склоност ка агогици. Метроритмичку основу чине равномерни и мешовити тактови и ритам *rubato*. Естетски императив је суптилност певачевог гласа и преданост садржају песме, уз високе моралне назоре које певач произноси као личност. Врањске градске песме могу се изводити *a cappella* и у вокално-инструменталним аранжманима” (Јовановић 2012).

У локалној етномузикологији проблематизују се искуства бављења нематеријалним културним наслеђем на основу наратива, актуелизујући питање односа извођача-носилаца према наслеђу као садржају (Лајић Михајловић, Ђорђевић Белић 2019). Све већи утицај имају регионални етномузиколози који се баве етномузикологијом нематеријалног културног наслеђа (на пример, Серибашић 2019). Након готово деценије статуса *врањске ірадске џесме* као елемента нематеријалног културног наслеђа јавља се потреба за испитивањем ефеката уписа у регистар (који се тичу њеног бољег статуса, одрживости, развоја, или чак туристичке експлоатације), а овај компакт-диск допринеће потврђивању њеног статуса и одрживости.²³ Посматрајући феномен *врањске ірадске џесме* с архивских звучних снимака из седамдесетих година ХХ века као раскршће традиционалне и популарне културе, али и нематеријалног и звучног наслеђа, покушају да одговорим на следећа питања: да ли је брендирањем *врањска ірадска џесма* (ненамерно?) постала опипљивији Оријент, како се популарна народна музика позиционира као нематеријално културно наслеђе у Србији и како акцентовање историјског материјала, као што је овај из седамдесетих година, може допринети очувању одређеног елемента нематеријалног културног наслеђа?

Статус нематеријалног културног наслеђа несумњиво наглашава дискурзивне карактеристике елемента, зато што је управо због њих одређени елемент препознат унутар релевантне заједнице. Иманентност оријенталних структуралних и контекстуалних карактеристика *врањску ірадску џесму* чини издвојивим и препознатљивим елементом, а на основу етнографских интервјуа с Бранимиром Стошићем закључила сам да је носиоци праксе идентификују и по тим особеностима. Међутим, остаје питање домета очувања овог елемента кроз платформу нематеријалног културног наслеђа (упркос његовом капиталу као носиоца „Унескове етикете”), будући да га његова пређашња препознатљивост и популарност чине довољно самоодрживим. Другим речима, елемент је постојао и пре концепта наслеђа, а статусом је постао додатно изложен: „Иако делује старо, наслеђе је заправо нешто ново. Наслеђе је начин данашње културне продукције да нађе прибежиште у прошлости. Тако дефинисано наслеђе зависи од приказивања којим даје одумирућим економијама и местима други живот кроз сопствено излагање” (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 7).

Очување звучног (као и сродног аудио-визуелног) наслеђа отворено почива на историчности, а корени се (као и у случају очувања нематеријалног културног наслеђа) у заснованости на музичкој

23 У Врању се такође организује од 2019. годишњи Фестивал *врањске ірадске џесме* „Оћу да ви појем врањанско”.

фолклористици. Музички елементи нематеријалног наслеђа налазе се између конзервације артефакта (инструмената, нотација и снимака) и подршке и ревитализације креативног процеса, знања, вештина и специфичних друштвених пракси, а то:

»[...] пружа кључну историјску перспективу, омогућавајући нам да заменимо НКН на крају низа процеса очувања и заштите који сежу до XIX века. У том смислу, бројне историјске студије о компилацијама популарне поезије, инвентарима, музејима музике, збиркама партитура и снимака и, шире, о музичким архивима – између романтичног фолклора, националних конструкција и наука у настајању – играју *de facto* улогу у историји музичке херитаџизације” (Broclain, Haug, Patrix 2019: 4).

Звучно наслеђе ни најмање није лишено могућности за комодификацију. Може се рећи да је звучном и нематеријалном наслеђу заједничка следећа опсервација Дана Лундберга:

„Када архиви и музеји прикупљају музику или друге културне изразе, функција тих изрза се мења. Једноставно речено, може се рећи да се од културе мењају у културно наслеђе. Оно што се често дешава јесте да се прикупљени материјал организује и објављује, што се зауврат може ширити и на крају утицати на културу живљења споља. Процес у коме култура постаје културно наслеђе може се назвати ‘историзовањем културног наслеђа’”²⁴ (Lundberg 2019: 224).

Како је раније објашњено, архивски снимци народне музике потребни су етномузиколозима за истраживање, презентацију и едукацију о музичким праксама које се посматрају као НКН и могу допринети њиховој ревитализацији (односно јачању) и одрживости, а њихово публикување посебно би користило другим стручњацима и локалним заједницама (више у: Dumnić Vilotijević 2019: 172–173). У том смислу, оправдана је потреба за хитним етномузиколошким очувањем, али не само кроз теренски, већ и кроз архивски и дигитализацијски рад, како би процес успостављања континуитета био употпуњен. Позитиван ефекат снимака на заједнице музичара је потврђен, посебно током пандемије (Церибашић 2022: 84), а „корисници производа наслеђа” се идентификују с одређеним музичким доменом непосредним искуством с музиком, које је, између осталог, могло бити остварено управо путем слушања снимака (Церибашић 2022: 91). Ово се посебно може имати у виду приликом пројектовања стратегије подршке „одозго”, кроз систем институција, како би се потенцијално побољшао опсег приступа очувању. Документарни архивски снимци би због своје ауторитативности требало да послуже као помоћна карика у ланцу усмене предаје музичког наслеђа у Србији, будући да *врањска трагска песма* квалитативно у репертоарском и стилском смислу почива на живом извођаштву тек неколицине певача. Према да је као артефакт добро позната широј јавности, може се предвидети да ће без адекватног познавања прошлости овог изрза њена звучна препознатљивост постати угрожена (више о мерама заштите слично

²⁴ Херитаџизација, односно, на енглеском језику „cultural heritageing” – игра речима „heritage” и „ageing”, прим. М. Д. В.

угрожених muzičkih elemenata НКН у: Лајић Михајловић 2022: 102). С друге стране, употреба с намером едукације (у ужем и у ширем смислу) дала би додатну вредност „окамењеном” садржају снимка. Херитаџизација се заправо испоставила као једини пут за ширу доступност и објављивање компакт-диска с архивским снимцима из периода пре платформе нематеријалног културног наслеђа. Снимци истовремено представљају алтернативу различитим дискографским издањима чији садржај квалитативно одступа од естетике извођења *врањске трагске њесме* (у смислу дикције и оркестрације, као најупечатљивијих параметара). Тиме херитаџизација доприноси остварењу задатка ургентне етномузикологије (више у: Dumnić 2012), уважавању историчности у процесу традиције и еволуцији бављења музичким фолклором – од стручно забележене творевине до опипљивог и одрживог наслеђа. Уколико се примени обухватни екосистемски модел пет домена одржања музичке праксе (Shippers, Grant 2016), објављивањем ових архивских снимака с елементом нематеријалног културног наслеђа као садржајем: настојаће се да се да допринос *музичарима и заједници* – тако што ће се аpelовати на њихову заинтересованост да учествују, уче и изводе; подржавају се *регулације* заједнице – тако што су снимци у складу с оним што је већ потврђено као њихов идентитет; посебно ће се поспешити *систем учења* – тако што се етаблира улога ранијих носилаца праксе и обезбеђује материјал за учење; архивски снимци постају део видљивости праксе у *медиима* и јасно је позиционирају у оквиру *музичке индустрије* као део институционалног архива.

*

Врањска трагска њесма налази се на неколико раскрсница: везана је за период раздвајања локалне националне и освајачке културе с краја XIX и почетка XX века, као и за мањи урбани простор у ком се дуго одвијао суживот тих култура и који у српској култури представља метафорички мост између Истока и Запада. По својим темама она је на граници документарности и фикције, а по начину преношења и постојања припада народној – и традиционалној и популарној музици. Она у појединим случајевима представља специфичан пример на коме је могуће пратити континуитет и ланац од конструкције до усмене предаје, у чијој су бити процесуалност и следствено варирање. Снимци који су начињени на етномузиколошком терену седамдесетих година XX века настали су у време преплављивања градских и сеоских музичких пракси новокомпонованом народном музиком, те је у том смислу ово сведочанство о последњим очуваним примерима традиционалне градске народне музике и првим продорима другачије народне музике у овај крај. Коначно, ово издање је плод тежње да се отелотвори интересација између раздвојених концепата очувања нематеријалног и заштите звучног културног наслеђа, дајући одабраним снимцима насталим пре пола века могућност поновне и шире употребе, и истовремено показујући да су архивски снимци неопходна допуна живућој пракси.

178. Sinoć mi pukna na seržer.

60

Синоћ пуцна на серџер.

Andte

Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер

Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер

Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер
Синоћ пуцна на серџер

Слика 1: Синоћ ми пуцна на њенџер (рукопис Исидора Бајића, s.a.)
Figure 1: Sinoć mi pukna na pender [Last Night He Knocked on My Window]
(manuscript of Isidor Bajić, s.a.)

ПОДАЦИ О СНИМЦИМА С ДИСКА

1. Помоз, Бого, рамне горе

Извеле две жене (село Мањак, 3. јул 1972)

Лазаричка песма која је певана приликом уласка у двориште, *на домаћина*. Овакво, превасходно једногласно, старије певање бикордалне мелодије које се изводи приликом опхода села на Лазареву суботу наликује песмама истог жанра у Пчињском округу. Поздравне поруке и добре жеље изведене су снажно, у симетричном осмерцу. Осим типичног рефрена „доз” на крају се јавља и оквирни стих „Ој, убаве мале моме!”, који се сусреће у различитим жанровима обредног певања у југоисточној Србији. Метроритам је дводелан, а приметни су мотиви с обрнуто пунктираним ритмом. Током снимка чује се и најава нумере на терену коју је изговорила Радмила Петровић.

2. Запевало славуј пиле

Извеле две жене (село Мањак, 3. јул 1972)

Краљичка песма *на учийеља*, која се изводила у оквиру краљичког обреда, за Духове. Као у претходном примеру, мелодија је бикордална и у суштини једногласно изведена (с повременом хетерофонијом, секундним сазвучјима), стих је симетричне осмерачке структуре и постоји поменути оквирни стих на крају, али жанровска разлика је очигледна у рефрену – „ладо”. Приметна је разлика у метроритму – у овом примеру је *rubato*, а крајеви полустихова су наглашени дужим нотним вредностима. Певана је *на мањачки ђлас*, а исте извођачице су приликом теренског снимања интерпретирале исту песму на *мачкајтовски ђлас*, илуструјући тиме разлике у напевима карактеристичним за дата села. Певани текст почиње мотивом поја славуја на прозору упућеном домаћину куће, а наставља се одговором домаћице. Интересантно је да постоји поетски слична љубавна лирска песма – *Славуј ђиле, не ђој рано заснована* је на истом поетском мотиву и налази се у првом чину чувене драме Борисава Станковића *Кошћана*.

3. Кита китку бере

Извела Иконија Стојковић (село Мањак, 3. јул 1972)

Жетварска песма у шестерачком стиху. Певана је у маниру женског сеоског обредног певања типичног за југоисточну Србију – тетрахордална мелодија у терцном тонском обиму, у *parlando rubato* метроритму, уз обиле квочајућих тонова и са „замаскираним” интерпретирањем текста. Мелострофа је састављена од два певана стиха, а интересантно је да се између строфа јавља потпуни ланац стихова с регресијом. У песми је реч о девојци Кити која бере „китку” и поклања је момку у знак љубавне пажње. Песма се завршава мотивом три златне јабуке (девојка даје две оцу и браћу, а трећу чува).

4. Пролетеше сиви бели голуби

Извела Драгиња Величковић (село Јагњило, 29. јун 1972)

Стрижбарска песма, у којој је реч о обичају када кум први пут шиша новорођено дете. Флукутирајуће је метрике, умереног темпа, испевана у оквиру тетрахордалног низа.

5. Крујан чачак

Извео на дудуку Којадин Јовић Дича (село Јагњило, 29. јун 1972)

Будући да нису сачувани подаци о инструменту на ком је изведена ова нумера, на основу реалног регистра свирања и боје тона може се закључити да је реч о дужој свирали, аерофоном инструменту који је реализован као цилиндрична дрвена цев с рупицама за свирање на чијем се горњем крају налази прорез за удубавање ваздуха. Према подацима из литературе, такав инструмент се у источној Србији среће под називом „дудук“ (Dević 1977: 46, Ђорђевић 1931: XII), премда се органолошки разликује од инструмента истог назива који је распрострањен на Кавказу и Блиском истоку. У резултатима *Уиџњаника о стињау народних иџара Минисџарсџива џросевџше Народне реџублике Срџије* из 1948. године често се наводи да је, осим „блех музике“, гајди и некада зурли, управо дудук пратио народне игре. Карактеристичан извођачки манир је појава другог, пратећег гласа на овом једногласном инструменту – реч је о такозваном „заржавању“, оглашавању самог свирача тоном из грла које потцртава ритмичку пулсацију. За разлику од нумере 21, темпо је умеренији, а мелодија ширег опсега.

6. Стојанке, бела Врањанке

Извела Љубинка Буба Булатовић (Врање, 30. јун 1970)

Романтичарски стихови Драгутина Илића објављени 1882. године били су основа за тенорску соло песму Јосифа Маринковића *Под џенџерише*, која је постала иконична за Врање – не само због спомена топонима, већ и због истакнутости у драми Борисава Станковића *Кошџана* из 1902. и постојања његове истоимене приповетке из 1901. године. Оба аутора песме била су инспирисана Оријентом – јасне асоцијације су двосложни рефренски турцизми и присуство интервала прекомерне секунде у штампаној мелодији, а део те фасцинације јесте и тема – лепа девојка у турској ношњи. Тумачећи уводни двостиховни сегмент као дужи рефрен чији се први стих у даљим понављањима мења, запажа се да је у његовој основи асиметрична осмерачка структура стиха, исто као и у строфама. Динамичка раскошност, скоковитост мелодије и одмереност у мелizmима долазе до изражаја у *rubato* рефренским деловима, док живахни карактер строфа истиче и добру артикулацију и дикцију интерпретаторке. Тонска основа оригиналне верзије је дурска.

7. Отвори ми, бело Ленче

Извео Миле Стошић Гавра (Врање, 27. јун 1970)

У песми изузетне популарности, како приликом тадашњег теренског бележења, тако и данас, и

то на ширем простору Србије, кроз дијалог су опеване реалне личности из Врања. Наклоност између Јелене Стаменковић (Ленче) и Милана Тасића (Милета Пилета) крајем XIX века прочула се по граду, а прича о тој неодоброј љубави „турена је у песму” (Златановић 1982: 115), пронела се кафанамa и тако доспела у Станковићевоу *Кошћану*. Део је орског репертоара Врања и околине – праћена је игром, коју чини широко распрострањени образац корака који је у домаћој етно-корологији познат као „тротактни” (два корака удесно, један улево), као и достојанствен стил кретања: „игра се одмерено, али изразито, топло, с уживањем (*мекамски*)” (Јанковић, Јанковић 1951: 155–159). Конкретно извођење организовано је у две мелострофе у којима је непарни стих увек симетричне осмерачке структуре, а парни варира (мада је доминантно асиметричан – 3, 5). Строфа је музички састављена од две двостиховне фразе, где се друга понавља. Тонска основа је и овде, на основу претпоставке о уобичајеној хармонизацији, дурска, а опсег мелодије је октавни. Извођење у снажној динамици и богато украсима у лаганом темпу, као и повремено одступање од хемиолне метрике (7/8) продужавањем последњег, иначе краћег дела ради испевавања, говори о умешности интерпретатора.

8. На сред село шарена чешма течаше

Извела Љубинка Буба Булатовић (Врање, 30. јун 1970)

Широку и дугочечну популарност и ова песма, без сумње, дугује појављивању у Станковићевој *Кошћани*. У песми се помиње некадашњи стварни врањански топоним – Шарена чешма, коју су 1915. или 1916. године срушили бугарски војници (Златановић 1982: 143). У тумачењу комплексног обрасца слогова кроз стихове, интересантна је појава двосложних турцизама у функцији рефрена – једним и започиње („море”) и он се не јавља сасвим доследно, а други се јављају пред крај стиха и променљиви су на нивоу строфе („аго”, „аман”). Овакви рефрени нису ретки у песмама овог краја – семантички су повезани с основним текстом и имају функцију у именовану током дијалога док, с друге стране, задржавају позицију у оквиру стиха и имају непроменљиву структуру. Тонска основа је дурског призвука и обухвата тонски низ у оквиру велике ноне. Интерпретација је осенчена динамичким нијансама, а обогаћена је не само мелизмима, већ и наглашавањем тонова дужег трајања (нарочито оних досегнутих скоком) у *rubato* метроритму.

9. Цвето, мори, Цвето (Што гу нема Цвета)

Извео Миле Стошић Гавра (Врање, 28. јун 1970)

Песма је била широко распрострањена, посебно на територији Косова и Метохије. Очигледно је била омиљена и у Врању будући да ју је отпевало више казивача. Конкретна интерпретација започиње извођењем приливног рефрена у дужини строфе. Стих је претежно шестерачке структуре, метроритам троделан, а тонска основа дурског призвука. Њена тема јесте чежњиво опевање Цветине лепоте.

10. Киша паде више доњо Врање

Извео Душан Младеновић Шпурко (Врање, 28. јун 1970)

Осим што се у песми помиње део Врања, у њој се опевају и личности које су постојале. Цону су непознати мушкарци отели једне ноћи 1878. или 1879. године и одвели је у кућу Џаферових у Новом Селу. Тамо су је препознали кријумчари из Врања и договорили с њом да једне вечери побегне с њима у правцу из кога их буде чула да певају „Киша пада, бегај да бегамо” – по предању, првобитну верзију ове песме. С друге стране, један од учесника у отмици био је Мане из рода Вампириџици (историјски подаци су наведени према: Златановић 1982: 110–111). Стих је у овој песми асиметричан десетерачки (4, 6), у коме се јавља рефрен после првог дела стиха, док се други део понавља. Интересантно је да је рефрен променљив и семантички повезан с основним текстом, кроз ословљавање актера. Мелодија дурског призвука у квинтном обиму и *rubato* метроритму испевана је живо, а одлика изведбе јесте чест вибрато.

11. Из бању иде, избањало се

Извео Миле Стошић Гавра (Врање, 28. јун 1970)

Може се претпоставити да је у песми реч о лепој девојци која иде из Врањске Бање. У првој мелострофи стих је симетричне десетерачке структуре, а строфу чини једностих са шестосложним рефреном и понављањем полустиха. Између строфа јавља се ланац с регресијом будући да се понавља други полустих. Интерпретација најпре гравитира ка дактилском 7/8 метроритму, а убрзо се он и успоставља. Мелодија се може тумачити у хармонском молу у оквиру квинтног амбитуса.

12. Шано, душо, Шано, мори

Извео Миле Стошић Гавра (Врање, 28. јун 1970)

Стихове до данас вероватно масовно најпознатије песме која се везује за Врање написао је Драгутин Илић, као њен композитор помиње се Јосиф Маринковић, а такође је део Станковићеве *Кошћане*. Њена тема је чежња за лепом Шаном. Део те песме изведен је с посебним набојем, са честим маркирањем дужих нотних вредности продужавањем и украшавањем, при чему се одступа од 7/8 метроритма који је карактеристичан за мелодију приликом праћења игре (*врањанка*). Стих строфе је четрнаестерачке структуре, а рефрена једанаестерачке. Мелодија је грађена по двостиховним фразама, а може се тумачити да је први део строфе у молу с повишеним четвртим и шестим ступњем, а да су други део и рефрен у доминантном дуру. Извођач је каденцирао подизањем мелодије последње речи за терцу.

13. Да знајеш, мори, да знајеш

Извела Љубинка Буба Булатовић (Врање, 30. јун 1970)

Жал за прошлошћу и пролазношћу живота тема је ове љубавне песме из *Кошћане*. Истовремено, она је данас један од популарних звучних симбола „старог Врања”, па и део ширег староградског

репертоара у Србији. Версификациони образац је асиметричан осмерац који је обогаћен двосложним променљивим рефреном („моме”, „лудо”), *parlando rubato* метроритам, лаган темпо. Мелодија је широког, октавног обима, а може се тумачити у оквиру лествичног низа који обухвата горњи тетрахорд природног мола и касније доњи тетрахорд истоименог дура, с каденцом на другом ступњу. Лирска интерпретација у умереној динамици обогаћена је вибратама на дужим тоновима, па и глосандима на крају првог мелостиха. Међу фоноархивским снимцима налази се и варијација песме у извођењу Милета Стошића Гавре.

14. *Сџари врањски чочек*

Извели Курта Ајрединовић (на кларинету) и Трајко Ајрединовић (на тапану) (Врање, 29. јун 1970) Плесна мелодија умереног темпа изведена у метроритму 9/8 (обрасца 2+2+2+3) и у тонском низу који се може тумачити у оквиру *раст* макама. Преко стабилне основе перкусије развија се маестрално динамички и агогички нијансирана свирка на кларинету – децентна тема с почетка кратке лучне форме постепено се варира и усложњава, а пред каденцу се понавља у првобитном виду. *Чочек* је импровизациони плес који се изводио солистички или у групи неповезаних играча или играчица учешћем целог тела. Овако описан, типичан је за ромско становништво југоисточне Србије, а распрострањен је на целом Балкану и нарочито у Турској. Посредством ромских музичара инкорпориран је у плесну праксу Врања током османске владавине, а српско становништво је овај плес изводило у формацији *кола*.

15. *Паднула магла по поље*

Извео Душан Младеновић Шпурко (Врање, 28. јун 1970) Текст ове песме је познат на ширем простору, што је посебно посешено популарношћу песама истог сизеа и другачијег напева – *Мајла љагнала в долина* (на снимцима је забележено да је Миле Стошић Гавра по овом моделу отпевао део текста који је приложен уз диск), и *Густја ми мајла љагнала* (широко популарна песма с Косова и Метохије). Мелодијски и текстуални модел који је овде илустрован, а који је снимљен у Владицином Хану, послужио је и Влади Јовановићу. На исти напев је и Стана Аврамовић Караминга отпевала *Јана ми кондуре немала*. У песми девојка позива к себи младог кројача. Песма је организована у строфе састављене од поновљеног једностиха, на чијем се крају при првом појављивању налази рефрен „мор”. Структура стиха је асиметрична осмерачка (3, 5), темпо брз, метроритам дводелан, тонска основа дурског призвука (у обиму квинте на првом и завршетком на другом ступњу, при чему је реализација окоснице мелодије тетрахорд на другом ступњу).

16. *Петлови појев*

Извео Јован Стошић Каце (Врање, 26. јун 1970) У овој краткој љубавној песми, „пуној скривене еротике” (Митровић, Спасић, Стојановић, Стошић, Арсић 2008: 26) веома илустративно се представља фонетика говора Врања, посебно захваљујући певачевој дикцији – од гласова (полугласник *с*, сугласник *с*), преко турцизма који се мења у зависности

од тога да ли се обраћања женској („мори”) или мушкој особи („море”), до глаголских облика (завршетак радног глаголског придева у трећем лицу множине на -ев, употреба глагола „легати” и његовог императива који се завршава на -ј). Катренска строфа састављена је од два стиха који се сукцесивно понављају, а стихови су десетерац у алтернацији са шестерцем на чијој се средини налази четворосложни рефрен. У обиму велике сексте и на дурској тонској основи, мелодија са суптилним скоковима је изведена *parlando rubato* у умереном темпу. Богато, али одмерено украшено извођење вибратама, глисандима, предударима и експресивним динамичким нијансирањима дужих нотних вредности, сврстава ову интерпретацију у ред најрепрезентативнијих *врањских* *радских* *песма*.

17. Дуде, мори, бело Дуде

Извела Љубинка Буба Булатовић (Врање, 30. јун 1970)

Песма је још од раног XX века била изузетно популарна као *врањска*, што у мелографским збиркама, што у салонским обрадама. Разлог је несумњиво присуство у Станковићевој драми *Кошћана*. Стих је симетрични осмерац, али је двосложни рефрен који се налази на полустиху и мења се у зависности од семантике основног текста (њиме се именује саговорник у дијалогу – „Дуде”, „аго”) толико органски повезан, да се може говорити о укупном асиметричном десетерцу. У песми се говори о скривеној љубави између српске девојке и Турчина, а посебно се наглашава љубавни бол, *карасевгах* (Златановић 1982: 107). Раскошна мелодија је октавног опсега, у оквиру кога је дурска лествица са сниженим седмим и каденца на другом ступњу. Превасходно постепена кретања обogaђују неупадљиви скокови из којих се излази нежним глисандима, а интерпретација је и одмерено украшена, посебно вибратама на дужим тоновима.

18. Кито, ћеро, кој чука на пенџер

Извео Живојин Стошић Бурча (Врање, 27. јун 1970)

Песма представља разговор између родитеља и кћерке о њеној удаји. Двостиховна строфа сачињена је од десетерачких стихова са двосложним рефреном. Мелодија је у споријем темпу, *parlando rubato* метроритму, са дурским призвуком у оквиру амбигуса квинте и с каденцом на другом ступњу. Уз ову, у фоноархиви постоји и интерпретација Милета Стошића Гавре, која је енергичнијег карактера и китњасте мелодије.

19. Ајде, мори, Гајо

Извео Душан Младеновић Шпурко (Врање, 28. јун 1970)

Радо извођена песма међу казивачима у Врању говори о питањима девојци зашто се не удаје, чије се песма сврстава у ред оних с мотивом „кућења девојке”, односно приписивањима лоших особина девојци због чега се она не удаје (више о теми у: Ђорђевић 1931). Једностиховна строфа са рефреном и понављањем другог мелостиха има у основи шестерачку структуру. Умереног је темпа, парног метроритма, призука дурске основе у обиму велике сексте с каденцом на другом ступњу. Конкретну изведбу одликује волуминозни и споријим темпом наглашен почетни сегмент.

20. Трипут ме Тале удари

Извео Душан Младеновић Шпурко (Врање, 28. јун 1970)

Песма полетног карактера која на хумористичан начин говори о заљубљености девојке, у брзом је темпу, дводелном метроритму и има латентну дурску основу. Строфу чине два поновљена мелостиха асиметричне осмерачке структуре (5, 3), строфе су увезане потпуним ланцем с регресијом, а интересантно је да свака строфа може бити праћена припевним рефреном који је у значењској вези с основним текстом (забележено је такво извођење Живојина Стошића Бурче).

21. Бањски чачак

Извео на гајдама Ивко Тошић (село Мртвица, 29. јун 1972)

У близини Владичиног Хана забележена је свирка на двогласним гајдама, конкретно на македонско-српској варијанти овог дувачког инструмента с једним ударним језичком. Делови инструмента су: цев с рупицама за свирање, бордунска цев, дуваљка и мех од коже. *Чачак* је један од најраспрострањенијих традиционалних плесова у југоисточној Србији, који одликује непоклапање дужина музичке и кинетичке фразе: док је музичка фраза уобличена у оквиру десет тактова, кинетичку одликује асиметрично обликовање простора у истој музичко-темпоралној дужини. Овај плес изводи се у кружној формацији међусобно повезаних извођача и извођачица, која је на овом простору све до друге половине XX века називана *оро*. У свирци су присутни парни метроритам, осцилаторна мелодија, живахни темпо и украшавање пралтрилером на крају мотива.

22. Зажени се Риста Булумаче

Извела Љубинка Буба Булатовић (Врање, 26. јун 1970)

Молска основа у оквиру мале сексте, *parlando rubato* метроритам, умерен темпо и лирска боја мецосопрана дочаравају тужно расположење песме која говори о несрећној љубави и примораности девојке на брак с другим човеком. Стих је асиметричне десетерачке структуре (4, 6), а рефрен који се налази између делова стиха је шестерачке – иако варира, смисаоно је повезан с основним текстом.

23. Девет години минаше

Извео Миле Стошић Гавра (Врање, 27. јун 1970)

Молска основа у обиму велике сексте с каденцом на другом ступњу, *parlando rubato* метроритам, умерен темпо и лирска боја тенора дочаравају сетно расположење песме која говори о љубави између момка и девојке коју девет година њени родитељи одговарају од удаје. Стих је асиметричне осмерачке структуре (5, 3), а двосложни турцизам се јавља као рефрен на крају прва три певана стиха. Строфе су грађене од два стиха који се сукцесивно понављају, осим последње две, које су грађене од три стиха. Интерпретатор богато тонски и динамички украшава мелодију, посебно на дужим нотним вредностима на крајевима фраза.

24. Зашто, Васе, зашто ујнин Васе

Извела Љубинка Буба Булатовић (Врање, 26. јун 1970)

Постоје подаци о стварним личностима које се помињу у овој песми: печалбар Васе био је неузвраћено заљубљен у девојку Насту која се удала за другог (Златановић 1982: 97). Строфу чине два поновљена стиха – асиметрични десетерац (4, 6) и шестерац, а певана је у *parlando rubato* метроритму.

25. Кажи, Суто, кажи, душо

Извео Душан Младеновић Шпурко (Врање, 28. јун 1970)

У песми се помињу врањански топоними (Текија и Гложје), а у сижејној основи је мотив преварене девојке. Строфе су организоване као два двостиха (стихови су у симетричном осмерцу и шестерцу) који се понављају, при чему се други (и поновљени) пева на контрастни мелодијски модел, чији почетак почиње за малу терцу више од почетка строфе. Тродобна хемиолна метрика (с продуженом првом групом) постоји у назнаци, али начин интерпретације одаје да извођење не прати игру, већ да извођач слободно интерпретира метроритам у умереном темпу (нарочито продужавајући и последњу метроритмичку доб), истовремено богато тонски украшавајући мелодију. Тонска основа је дурска, тонски опсег велика секста, а каденца је на трећем ступњу.

26. Изгубљено јагње

Извео трубачки састав из села Јовац

Нумера је до данас распрострањена међу лименим дувачким оркестрима у (југо)источној Србији, а Врање је важан центар ове музичке праксе. Специфичан начин перформанса подразумева солистичка *rubato* виртуозна свирања трубача око слушаоца с различитих места, којем се даље прикључује цео оркестар. Уколико би се мелодија тумачила према макам систему, први део тонски почиње у *никриз* макаму, а завршава у *хиџазу*. Други део нумере је у бржем парном метроритму али, нажалост, није забележено цело извођење, па је овде представљен одломак.

27. Шетнала се кузум Стана

Извео Јован Стошић Каце (Врање, 26. јун 1970)

Песма говори о српској девојци која је изгубила огрлицу, а провејава заљубљеност Турчина у њу – овај мотив је познат и у песмама других поднебља (на пример, *Прошејта се Јовка Кумановка*). Мелодија се реализује у оквиру мале септине и тонске основе природног мола, метроритам инклинара ка стабилном дактилском обрасцу 7/8, а метрика стиха је симетрични осмерац (с двосложним рефреном). Наглашена артикулација потпомогнута предударима и осталим орнаменталним тоновима даје специфичну полетност извођењу.

28. Гајтано, моме, Гајтано

Извела Љубинка Буба Булатовић (Врање, 26. јун 1970)

Песма је била веома популарна међу казивачима у Врању, а најкомплетнију верзију текста, која

је и приложена, отпевала је мајка извођачице, Стана Аврамовић Караминга. У отпеваном тексту, Турчин испитује Гајтану где је била. У наставку, у дијаложкој форми, хришћанка саопштава Турчину да ће он ићи у војску (више о сличним примерима у: Златановић 1982: 136–138). На основу увида у певане верзије, може се рећи да се тонски низ може тумачити у оквиру дурске лествице од првог до шестог ступња, с каденцом на другом. Извођачица овај пример обogaћује не само вибратима, већ и тоновима изнад поменутог опсега – до октаве, коју у речи „веће” досеже скоком, с евидентним циљем украшавања. Песма је изведена у умереном темпу, с тежњом успостављања метроритмичког обрасца 7/8 дактилског облика.

29. Разболе се царе Сулејмане

Извео Видосав Вида Стојановић (Врање, 29. јун 1970)

Песма је испевана у трећем лицу, на метрици „епског” стиха (десетерца структуре 4, 6) и стилем нарације подсећа на овај жанр (премда је форма кратка, препознају се експозиција, заплет и кулминација). Међутим, због строфичне организације, понављања стихова, дурског тонског низа у ширем амбитусу и наглашених лирских тематских елемената (султан Сулејман Величанствени на самрти разговара с „сином”, односно пријатељем Ибрахим-пашом Паргалијом), песма се може одредити као епско-лирска. Песма је позната још од XIX века међу муслиманским становништвом у Босни и Херцеговини – 1888. године у Сарајеву је објављена епска песма (комплекснијег садржаја) *Цар Сулејман узимље Будим*.

30. Широк вагон, дугачка пруга

Извео Петроније Крстић (село Мањак, 3. јул 1972)

„Песма кад се испраћа војник у војску” раритетан је пример међу снимљеном грађом, будући да обичај испраћаја у војску у своје време није био предмет већих етномузиколошких истраживања. Интересантно је и да је у селу у близини Врања забележен напев који мелодијски највише наликује бећарцу популарном у Војводини – у „епском”, асиметричном десетерцу, на латентној хармонској подлози B-dur – F-dur (уколико се мелодија посматра према финалису g²) по мелостиховима, у троделном метру и у лаганом темпу испеване су строфе састављене од римованог двостиха. Сасим атипична је и појава ијекавице на једном месту. Кроз нарацију о војничкој опреми коју је регрут примио приметан је шалив карактер песме. Могуће је да је песма у тај крај стигла раније, можда и у време блиско снимању (посебно путем масовних медија), али и да се напев показао погодним за песничку инвенцију даровитог појединца, као што је случај у Војводини.

31. Пуче пушка из горе зелене

Извео Живојин Стошић Бурча (Врање, 27. јун 1970)

Песма живахног, јуначког карактера која описује погибију војника. Исти наратив је пронађен и у песмама других крајева југоисточне Србије, а нарочито наликује песми из пиротског краја (Златановић 1972: 271). У основи је асиметрични десетерачки стих (4, 6) с рефреном који евоцира

често помињано женско име у песмама врањанског краја. Октавнoг је амбитуса, дурске основе са сниженим седмим ступњем, а суптилне скоковите кретње асоцирају на фанфарну војну мелодику. Метроритам има 7/8 образац дактилског облика.

32. Ој, горо, горо зелена

Извео Никола, непознатог презимена (село Мањак, 3. јул 1972)

Ова потресна комитска песма позната је на ширем простору Србије. Опева убиство прворођеног Јована и жал оца, мајке и брата за њим. Њен метроритам је *rubato*, версификациони образац асиметрични осмерац, мелострофе су састављене од два стиха, а само се у деветој строфи јавља рефрен. Претежно осцилаторна мелодика је на половини прекинута секстним скоком навише. Тембр и динамика певања драстично су другачији од градског вокалног стила.

33. Јоване, сине, Јоване

Извео Миле Стошић Гавра (Врање, 27. јун 1970)

Изузетно популарна песма, која је од претходне трагичне сачувала само лирски део опевања и тиме донекле променила тактос. У лаганом је темпу и *rubato* метроритму, а одликује је опсег велике ноне. Први део мелодије може се хармонизовати у дуру, док је други у истоименом молу (с појавом повишеног четвртог ступња) и завршава се првим ступњем. Почетак мелодије садржи места нагласена октавним скоковима од којих се мелодија враћа наниже, дајући тако афектациони ефекат тужења. Изражајна динамичка средства певача посебно су раскошна у овој песми. Изведба првог дела строфе наликује првом делу строфе у нумери 6.

34. Низ врањских игара: врањанка (лајана) I; Ојвори ми, бело Ленче; врањанка (лајана) II; Из бању иде; врањанка (лајана) II; гаскалица; врањанка (лајана) II; гаскалица; врањанка (лајана) II; Море, на сред село; врањанка (лајана) II; Шћо ју нема Цвейш; врањанка (лајана) II; Бела Нега јако болна; врањанка (лајана) II; врањанка (брза)

Извели Курта Ајрединиовић (на кларинету) и Азир Ајрединиовић (на хармоници) (Врање, 26. јун 1970) Кларинет је типичан инструмент за градску народну музику у јужним крајевима Србије, па и шире – чест је у ансамблима у срединама где је био јак османски културни утицај. Осим што је могао да га прати тапан (као у нумери 3), срећу се и други инструменти, укључујући и онај који је дошао са Запада и значајно допринео експанзији новокомпоноване народне музике у Југославији – хармоника. Овим примером илустрована је важна компонента *врањске трагске йсме* – пратећа хармонизација, која је у основи једноставна. Поновљена почетна фраза мелодије зване *врањанка (лајана)* I интерлудијумског је карактера и повезује у сплет песме уз које се традиционално игра, може се тумачити у оквиру *хиџаз* макама, а често се сретала у пракси као инструментални прелаз између певаних строфа у песми *Шано, душо, Шано, мори*. То везивно ткиво карактеристичне мелодије и призвучка такозваног „циганског мола” овде је означено као *врањанка (лајана) II*. Осим

песам заступљених на овом диску, јавља се и *Тријуџ ми чукна на њенџер* (гаскалица), која се помиње у *Кошћани* и чији се образац корака проналази још у описима сестара Љубице и Данице Јановић тридесетих година XX века, као и *Бела Нега долна леја*. Завршни део сплета је брзог темпа и метроритмом асоцира на *чочек*, а доноси и кулминацију на тоналном плану будући да у средишњем сегменту садржи искорачење из мола у дур. Током целе нумере приметно је осциловање између трочетвртинског и хемиолног, 7/8 метра дактилске реализације (дужа прва доб), од чега одступа једино завршна *врањанка* (брза).

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- АРСИЋ, Сузана. *Врањска ђесма као „експресивни жанр”*, Београд: Факултет музичке уметности, 2013. (мастер рад, у рукопису). [ARSIĆ, Suzana. *Vranjska pesma kao „ekspresivni žanr”*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2013 (MA thesis, in manuscript).]
- БАРЈАКТАРЕВИЋ, Данило. „Фонетске и морфолошке карактеристике врањскога говора”, *Врањски гласник* (1), 1965: 33–57. [BARJAKTAREVIĆ, Danilo. „Fonetske i morfološke karakteristike vranjskoga govora”, *Vranjski glasnik* (1), 1965: 33–57.]
- БОШКОВИЋ STULLI, Маја. *Усмена књижевност некад и данас*, Београд: Prosveta, 1983.
- БРОCLAINE, Elsa, HAUG, Benoît, PATRIX, Pénélope. “Introduction. Music: Intangible Heritage?”, *Transposition* (8), 2019: 1–22.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. *Народне мелодије лесковачкој краја*, Београд: Научно дело, 1960. [VASILJEVIĆ, Miodrag. *Narodne melodije leskovačkog kraja*, Beograd: Naučno delo, 1960.]
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава. „Коштанине песме по запису Миодрага Васиљевића”, *Врањски гласник* (5), 1969: 425–447. [VASILJEVIĆ, Zorislava, “Koštana’s Songs Recorded by Miodrag Vasiljević”, *Bulletin of the National Museum Vranje* (5), 1969: 425–447.]
- ВИТАС, Марија. *Врањско музичко наслеђе*, Врање – Београд: Град Врање – Завод за проучавање културног развитака, 2020. [VITAS, Marija. *The Musical Heritage of Vranje*, Vranje – Beograd: Grad Vranje – Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2020.]
- ВУЈЧИН, Љубомир, МИХАЈЛОВИЋ, Дејан. „Народне игре Врањског поља”, *Народне игре Србије – траја* (13), 1998: 5–22. [VUJČIN, Ljubomir, MIHAJLOVIĆ, Dejan. „Narodne igre Vranjskog polja”, *Narodne igre Srbije – građa* (13), 1998: 5–22.]
- ВУКАНОВИЋ, Татомир. *Музичка култура у сјајаром Врању*, Врање: Нова Југославија, 1987. [VUKANOVIĆ, Tatomir. *Muzička kultura u starom Vranju*, Vranje: Nova Jugoslavija, 1987.]
- ГАВРИЛОВИЋ, Љиљана. „Могућност Трећег: Нематеријална културна наслеђа Града”, *Гласник Етнографског института САНУ* (63/1), 2015: 73–83. [GAVRILOVIĆ, Ljiljana. “The Possibility of the Third: Intangible Cultural Heritages of the City”, *Bulletin of the Institute of Ethnography SASA* (63/1), 2015: 73–83.]
- ГОЈКОВИЋ, Андријана. „Народни музички инструменти у делима Боре Станковића”, *Врањски гласник* (1), 1965: 209–215. [GOJKOVIĆ, Andrijana. „Narodni muzički instrumenti u delima Bore Stankovića”, *Vranjski glasnik* (1), 1965: 209–215.]
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије, ВАСИЋ, Оливера. *Народне ђесме и игре у околини Бујановца*. Београд: Етнографски институт САНУ, 1980. [GOLEMOVIĆ, Dimitrije, VASIĆ, Olivera. *Narodne pesme i igre u okolini Bujanovca*. Beograd: Etnografski institut SANU, 1980.]

- GOLEMOVIĆ, Dimitrije. „Mesto u uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije”, *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX vek, 1997: 211–226.
- DEVIC, Dragoslav. *Etnomuzikologija – III deo (skripta)*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.
- ДЕВИЋ, Драгослав. *Антилогија српских и црногорских народних песама с мелодијама*, Београд: Карић фондација, 2001. [DEVIC, Dragoslav. *Antologija srpskih i crnogorskih narodnih pesama s melodijama*, Beograd: Karić fondacija, 2001.]
- ДУМНИЋ, Марија. „Примена етномузикологија у Србији: Политике деловања Српског етномузиколошког друштва”, *Музикологија* (12), 2012: 79–102. [DUMNIĆ, Marija. “Applied Ethnomusicology in Serbia: Politics and Policies of Serbian Ethnomusicological Society”, *Musiology* (12), 2012: 79–102.]
- ДУМНИЋ, Марија. „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током двадесетог века”, *Гласник Етнoгpафског института* (61/2), 2013: 83–99. [DUMNIĆ, Marija. “Urban Music from Kosovo and Metohija in the Researches of Serbian Ethnomusicologists up to the Second Half of the Twentieth Century”, *Bulletin of the Institute of Ethnography SASA* (61/2), 2013: 83–99.]
- ДУМНИЋ, Марија. “The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade”, *Musiology* (14), 2013: 93–104. [ДУМНИЋ, Марија. „Стварање програма народне музике на Радио Београду”, *Музикологија* (14), 2013: 93–104.]
- ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ, Марија. *Звучна архивистика у Музиколошком институту САНУ*, Ниш: Електронски факултет, 2018. (<http://ciitlab.elfak.ni.ac.rs/elektronskepublikacije/dumnic.html>). [DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija. *Zvučna arhivistika u Muzikološkom institutu SANU*, Niš: Elektronski fakultet, 2018. (<http://ciitlab.elfak.ni.ac.rs/elektronskepublikacije/dumnic.html>).]
- DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija. “Urban Folk Music in the Balkans’ Soundscape”, *Musiology* (25), 2018: 91–102. [ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ, Марија. „Градска народна музика у звучном пејзажу Балкана”, *Музикологија* (25), 2018: 91–102.]
- ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ, Марија. *Звуци носталгије: Историја староградске музике у Србији*, Београд: Чигоја штампа – Музиколошки институт САНУ, 2019. [DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija. *Zvuci nostalgije: Istorija starogradske muzike u Srbiji*, Beograd: Čigoja štampa – Muzikološki institut SANU, 2019.]
- DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija. “The Relation of Music Archiving and Intangible Cultural Heritage in Serbia”, *Musicologist* (3/2), 2019: 165–177.
- ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ, Марија. „Етномузиколошки приступи градској музици у Србији”, у: Биљана Сикимић, Бранко Златковић, Марија Думнић Вилотијевић (ур.), *Савремена српска фолклористика 9: Зборник радова с Међународној научној скупи одржаној од 2. до 4. октобра 2020. у Тришћу*, Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Удружење фолклориста Србије — Лозница: Центар за културу „Вук Караџић” — Тришћ: Образовно-културни центар

„Вук Караџић”, 2021: 303—315. [DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija. “Ethnomusicological Approaches to Urban Folk Music in Serbia”, in: Biljana Sikimić, Branko Zlatković, Marija Dumnić Vilotijeвић (eds.), *Savremena srpska folkloristika 9: Zbornik radova s Međunarodnog naučnog skupa održanog od 2. do 4. oktobra 2020. u Tršiću*, Beograd: Univerzitetaska biblioteka „Svetozar Marković”, Udruženje folklorista Srbije — Loznica: Centar za kulturu „Vuk Karadžić” — Tršić: Образовно-културни центар „Vuk Karadžić”, 2021: 303—315.]

ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Српске народне мелодије: Преградина Србија*, Београд, 1931. [ЂОРЂЕВИЋ, Vladimir. *Srpske narodne melodije: Predratna Srbija*, Beograd, 1931.]

ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир. „Куђење”, *Наши народни животи* (4), Београд: Геца Кон, 1931: 3–7. [ЂОРЂЕВИЋ, Tihomir. „Kudenje”, *Naš narodni život* (4), Beograd: Geca Kon, 1931: 3–7.]

ЗАКИЋ, Мирјана, ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка. “(Re)Creating of the (Folk Music) Tradition: The National Competition of Brass Orchestras at the Dragačevo Trumpet Festival”, *New Sound* (39/1), 2012: 58–79. [ЗАКИЋ, Мирјана, ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка. „(Ре)креирање традиције (народне музике): Национално такмичење лимених дувачких оркестара на Драгачевском сабору трубача”, *Нови звук* (39/1), 2012: 58–79.]

ЗАКИЋ, Мирјана, РАНКОВИЋ, Сања. „Лирске љубавне песме Срба у централном делу Косова и Метохије”, у: Сања Радиновић, Димитрије Големовић (ур.), *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултурне Србије*, Београд: Факултет музичке уметности, 2016: 63–101. [ЗАКИЋ, Mirjana, RANKOVIĆ, Sanja. “Lyrical Love Songs of Serbis in Central Kosovo and Metohija”, in: Sanja Radinović, Dimitrije Golemović (eds.), *Muzička i igračka tradicija multietničke i multikulturalne Srbije*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2016: 63–101.]

ЗЛАТАНОВИЋ, Момчило. *Народно њесништво јужне Србије*, Врање: Народни музеј, 1982. [ZLATANOVIĆ, Momčilo. *Narodno pesništvo južne Srbije*, Vranje: Narodni muzej, 1982.]

ЗЛАТАНОВИЋ, Сања. *Свадба – ѧрича о идентитетској: Врање и околина*, Београд: Етнографски институт САНУ, 2003. [ZLATANOVIĆ, Sanja. *The Wedding – A Story of Identity: Vranje and Its Surroundings*, Beograd: Etnografski institut SANU, 2003.]

ЗЛАТАНОВИЋ, Сања. „Књижевно дело Боре Станковића и Врање: Идентитетске стратегије, дискурси и праксе”, *Гласник Етнографског института САНУ* (57/1), 2009: 51–69. [ZLATANOVIĆ, Sanja. “Literary Work of Bora Stankovic and Vranje: Identity Strategies, Discourse and Practices”, *Bulletin of the Institute of Ethnography SASA* (57/1), 2009: 51–69.]

ЗЛАТАНОВИЋ, Сања. „Музичка пракса врањских Рома – превазилажење граница, идентификација и меморијализација”, у: Тибор Варди, Драгољуб Ђорђевић, Драган Тодоровић (ур.), *Дојринос Рома култури народа у Србији*, Београд: Српска академија наука и уметности, 2021. (у рукопису). [ZLATANOVIĆ, Sanja. “The Musical Practices of Vranje’s Roma – Transcending Borders, Identification and Memorialisation”, in: Tibor Varadi, Dragoljub Đorđević, Dragan Todorović (eds.), *Doprinos Roma kulturi naroda u Srbiji*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 2021. (in manuscript).]

- ИВАНОВИЋ, Маја. *Песме и игре у околини Владичиној Хана*, Београд: Факултет музичке уметности, 2009. (МА рад, у рукопису). [IVANOVIĆ, Maја. *Pesme i igre u okolini Vladičinog Hana*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009. (MA thesis, in manuscript).]
- ЈАНКОВИЋ, Љубица, ЈАНКОВИЋ, Даница. *Народне игре* (1), Београд, 1939. [JANKOVIĆ, Ljubica, JANKOVIĆ, Danica. *Narodne igre* (1), Beograd, 1934.]
- ЈАНКОВИЋ, Љубица, ЈАНКОВИЋ, Даница. *Народне игре* (3), Београд, 1939. [JANKOVIĆ, Ljubica, JANKOVIĆ, Danica. *Narodne igre* (3), Beograd, 1939.]
- ЈАНКОВИЋ, Љубица, ЈАНКОВИЋ, Даница. *Народне игре* (6), Београд: Просвета, 1951. [JANKOVIĆ, Ljubica, JANKOVIĆ, Danica. *Narodne igre* (6), Beograd: Prosveta, 1951.]
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, 1998.
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка, ЗАКИЋ, Мирјана. „Драгачевски сабор трубача у Гучи: Место умрежавања музичких култура”, *Зборник Мајшице српске за друштвене науке* (139), 2012: 223–236. [LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Danka, ZAKIĆ, Mirjana. “Dragačevo Trumpet Festival in Guča: A Place of Networking Music Cultures”, *Matica Srpska Social Sciences Quarterly* (139), 2012: 223–236.]
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка, ЈОВАНОВИЋ, Јелена. *Косово и Метохија: Музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века*; Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018. [LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Danka, JOVANOVIĆ, Jelena. *Kosovo and Metohija: A Musical Image of Multiculturalism in the 1950s and 1960s*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2018.]
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка, ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ, Смиљана. „Дефинисање ‘традиционалног’ у (традиционалном) певању уз гусле као нематеријалном културном наслеђу: Компетенција носиоца наслеђа и/или стручњака?”, у: Данијела Петковић, Бошко Сувајић (ур.), *Савремена српска фолклористика* 6, Београд – Лозница – Тршић: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” – Центар за културу „Вук Караџић” – Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2019: 225–245. [LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Danka, ĐORĐEVIĆ BELIĆ, Smiljana. “Defining ‘Traditional’ in (Traditional) Singing to the Accompaniment of the *Gusle* as the Intangible Cultural Heritage: The Competence of Communities and Groups of the Cultural Heritage Bearers and/or Experts?”, in: *Savremena srpska folkloristika* 6, Beograd – Loznica – Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković” – Centar za kulturu „Vuk Karadžić” – Naučno-obrazovno kulturni centar „Vuk Karadžić”, 2019: 225–245.]
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка. „Очување музичког наслеђа у Србији: Компетенције, менаџмент и мониторинг”, у: Смиљана Ђорђевић Белић, Данка Лајић Михајловић, Биљана Сикимић (ур.), *Савремена српска фолклористика* 11, Београд – Лозница – Тршић: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” – Центар за културу „Вук Караџић” – Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2022: 97–116 (у штампи). [LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Danka. “Safeguarding of Musical Heritage in Serbia: Competences, Management and

- Monitoring”, in: Smiljana Đorđević Belić, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Sikimić (eds.), *Savremena srpska folkloristika 11*, Beograd – Loznica – Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković” – Centar za kulturu „Vuk Karadžić” – Naučno-obrazovno kulturni centar „Vuk Karadžić”, 2022: 97–116 (in print).]
- LOGES, Natasha, HAMILTON, Katy. “Singer-Songwriters of the German Lied”, in: Katherine Williams, Justin Williams (eds.), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, Cambridge University Press, 2016: 21–42.
- ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ, Мирослава. „Програмирање нематеријалног културног наслеђа: Практике, знања и формати”, у: Смилјана Ђорђевић Белић, Данка Лајић Михајловић, Биљана Сикимић (ур.), *Савремена српска фолклористика 11*, Београд – Лозница – Тршић: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” – Центар за културу „Вук Караџић” – Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2022: 13–31 (у штампи). [LUKIĆ KRSTANOVIĆ, Miroslava. “Programming of Intangible Cultural Heritage: Practices, Knowledge and Formats”, in: Smiljana Đorđević Belić, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Sikimić (eds.), *Savremena srpska folkloristika 11*, Beograd – Loznica – Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković” – Centar za kulturu „Vuk Karadžić” – Naučno-obrazovno kulturni centar „Vuk Karadžić”, 2022: 13–31 (in print).]
- LUNDBERG, Dan. “Music Archives, Identity and Democracy: The Role of Archives from New Perspectives”, in: Ursula Hemetek, Marko Kölbl, Hande Sağlam (eds.), *Ethnomusicology Matters: Influencing Social and Political Realities*, Vienna: Böhlau Verlag, 2019: 215–232.
- MARKOVIĆ, Alexander. “Brass on the Move: Economic Crisis and Professional Mobility among Romani Musicians in Vranje”, in: Biljana Sikimić, Petko Hristov, Biljana Golubović (eds.), *Labour Migrations in the Balkans*, München – Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012, 49–78.
- МАТИЋ, Милош. „Проблем идентитета заједница у домену нематеријалног културног наслеђа”, у: Смилјана Ђорђевић Белић, Данка Лајић Михајловић, Биљана Сикимић (ур.), *Савремена српска фолклористика 11*, Београд – Лозница – Тршић: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” – Центар за културу „Вук Караџић” – Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2022: 33–48 (у штампи). [MATIĆ, Miloš. “Problem of Identity of Communities in the Domain of the Intangible Cultural Heritage”, in: Smiljana Đorđević Belić, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Sikimić (eds.), *Savremena srpska folkloristika 11*, Beograd – Loznica – Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković” – Centar za kulturu „Vuk Karadžić” – Naučno-obrazovno kulturni centar „Vuk Karadžić”, 2022: 33–48 (in print).]
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
- МИТРОВИЋ, Бранко, СПАСИЋ, Горан, СТОЈАНОВИЋ, Марина, СТОШИЋ, Бранимир, АРСИЋ, Горан. *Опу да ви ипојем врањанско! Свиране и ипојане ситарских врањанских ђесам* (ЦД), Врање: ВеД, 2008. [MITROVIĆ, Branko, SPASIĆ, Goran, STOJANOVIĆ, Marina, STOŠIĆ, Branimir, ARSIĆ,

- Goran. *Oću da vi pòjem vranjânsko! Sviranje i pojanje starih vranjânskih pesama* (CD), Vranje: Ved, 2008.]
- Народно позориште. *Преминула Уснија Реџепова, незаборавна Кошћана на сцени Народног позоришта у Београду*, 2015: <https://www.narodnopoziroiste.rs/sr/vesti/preminula-usnija-redzepova-nezaboravna-kostana-na-sceni-narodnog-pozorista-u-beogradu> (приступ: 15. 4. 2021). [Narodno pozorište. *Preminula Usnija Redžepova, nezaboravna Koštana na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu*, 2015: <https://www.narodnopoziroiste.rs/sr/vesti/preminula-usnija-redzepova-nezaboravna-kostana-na-sceni-narodnog-pozorista-u-beogradu> (access: April 15, 2021).]
- НИКОЛИЋ СТОЈАНЧЕВИЋ, Видосава. *Врањско Поморавље: Етнолошка истраживања*, Београд: Српска академија наука и уметности, 1974. [NIKOLIĆ STOJANČEVIĆ, Vidosava. *Vranjsko Pomoravlje: Etnološka ispitivanja*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1974.]
- ПЕТРОВИЋ, Радмила. „Народне мелодије из ханске области”, *Врањски гласник* (7), 1971: 389–408. [PETROVIĆ, Radmila. “Folk Songs from Vladičin Han and the Surrounding Region”, *Bulletin of the National Museum Vranje* (7), 1971: 389–408.]
- РАДИНОВИЋ, Сања. „Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу – ‘аутентичан’ феномен или резултат акултурације?”, *Зборник Матиче српске за сценске уметности и музику* (43), 2010: 7–22. [RADINOVIĆ, Sanja. “Hemiol Metrics (Asymmetrical Rhythm) in Serbian Musical Heritage – An ‘Authentic’ Phenomenon or a Result of Acculturation?”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* (43), 2010: 7–22.]
- РАКОЧЕВИЋ, Селена, ЛОНИЋ, Миодраг. „Традиционална плесна пракса Владичиног Хана и околних насеља друге половине XX века: Нова теренска истраживања”, у: Ранисављевић, Здравко, Селена Ракочевић и Милош Рашић (ур.), *Семинар традиционалних игара и њесана Темњића, Владичиног Хана, Ђердапског Подунавља и Пиве: Приручник*, Београд: Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије, 2019: 16–23. [RAKOČEVIĆ, Selena, LONIC, Miodrag. “Tradicionalna plesna praksa Vladičinog Hana i okolnih naselja druge polovine XX veka: Nova terenska istraživanja”, in: Ranisavljević, Zdravko, Selena Rakočević i Miloš Rašić (eds.), *Seminar tradicionalnih igara i pesama Temnića, Vladičinog Hana, Đerdapskog Podunavlja i Pive: Priručnik*, Beograd: Centar za istraživanje i očuvanje tradicionalnih igara Srbije, 2019: 16–23.]
- РАШИЋ, Милош, ДИМИТРИЈЕВИЋ, Јанко. „О истраживањима и истраживачима: Истраживања традиционалних плесова у Врању – затечено стање у XXI веку”, у: Здравко Ранисављевић (ур.), *Играчка традиција Врања: Приручник*, Београд: Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије, 2017: 23–35. [RAŠIĆ, Miloš, DIMITRIJEVIĆ, Janko. „O istraživanjima i istraživačima: Istraživanja tradicionalnih plesova u Vranju – zatečeno stanje u XXI veku”, in: Zdravko Ranisavljević (eds.), *Igračka tradicija Vranja: Priručnik*, Beograd: Centar za istraživanje i očuvanje tradicionalnih igara Srbije, 2017: 23–35.]
- САМАРЏИЈА, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007. [SAMARDŽIJA, Snežana. *Uvod u usmenu književnost*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2007.]

- SILVERMAN, Carol. "Macedonia, UNESCO, and Intangible Cultural Heritage: The Challenging Fate of *Teškoto*", *Journal of Folklore Research* (52/2-3), 2015: 233-251.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997. [SKERLIĆ, Jovan. *Istorija nove srpske književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.]
- СТАНИСАВЉЕВИЋ, Вукашин. „Музика, песме и игре у књижевном делу Боре Станковића”, *Врањски гласник* (18), 1985: 63-158. [STANISAVLJEVIĆ, Vukašin. „Muzika, pesme i igre u književnom delu Bore Stankovića”, *Vranjski glasnik* (18), 1985: 63-158.]
- СТАНКОВИЋ, Борисав, МЛАЂЕНОВИЋ, Драган. *Коштана и њене песме*, Врање: Врањске књиге, 2006. [STANKOVIĆ, Borisav, MLAĐENOVIĆ, Dragan. *Koštana i njene pesme*, Vranje: Vranjske knjige, 2006.]
- СТОШИЋ, Бранимир. Лична комуникација, 18. 03. 2021. [STOŠIĆ, Branimir. Personal communication, 18. 03. 2021.]
- СТОШИЋ, Станиша. *Зайисано у времену* (ЦД), Београд: Радио-телевизија Србије, 2008. [STOŠIĆ, Staniša. *Zapisano u vremenu* (CD), Beograd: Radio-televizija Srbije, 2008.]
- SCHIPPERS, Huib, GRANT, Catherine. "Approaching Music Cultures as Ecosystems: A Dynamic Model for Understanding and Supporting Sustainability", in: Huib Schippers, Catherine Grant (eds.), *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*, Oxford University Press, 2016: 333-351.
- ТИТОН, Jeff Todd. "Ethnomusicology as the Study of People Making Music", *Muzikološki zbornik – Musicological Annual* (51/2), 2015: 175-185.
- ТОДОРОВИЋ, Предраг. „Тајновита Мисирлу: Варијанте једне интернационалне мелодије медитеранског порекла у популарној музици XX века”, *Музиколоџија* (15), 2013: 61-90. [TODOROVIĆ, Predrag. "The Mysterious Misirlou: The Variants of One International Melody of Mediterranean Origin in XX Century Popular Music", *Musicology* (15), 2013: 61-90.]
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскрсјуу истока и запада: О дијалогу традиционалној и модерној у српској музици (1918-1941)*, Београд - Нови Сад: Музиколошки институт САНУ - Матица српска, 2009. [TOMAŠEVIĆ, Katarina. *At the Crossroads of the East and the West: On the Dialogue between the Traditional and the Modern in Serbian Music (1918-1941)*, Belgrade - Novi Sad: Institute of Musicology SASA - Matica srpska.]
- ТОМАШЕВИЋ, Katarina. "Whose Are Koštana's Songs? Contribution to the Research of Oriental Heritage in Serbian Traditional, Art and Popular Music", in: Ivana Medić, Biljana Milanović, Katarina Tomašević (eds.), *Превазилажење поделе на исток и запад: Нова џумачења музике Балкана (Међународни научни скуп) – Beyond the East-West Divide: Rethinking Balkan Music's Poles of Attraction (International Musicological Conference)*, Belgrade: Department of Fine Arts and Music SASA - Institute of Musicology SASA - BASEES Study Group for Russian and Eastern European Music, 2013: 88-89.

ТРИФУНОСКИ, Јован. „Владичин Хан: Антропоеографска испитивања”, *Гласник Етнографској институту САИ* (2–3), 1953–1954: 749–755. [TRIFUNOSKI, Jovan. „Vladičin Han: Antropoeografska ispitivanja”, *Bulletin of the Institute of Ethnography SAS* (2–3), 1953–1954: 749–755.]

Центар за нематеријално културно наслеђе Србије. *Врањска градска песма*, 2015: <http://nkns.rs/cyt/popis-nkns/vranjska-gradska-pesma> (приступ: 15. 4. 2021). [Centar za nematerijalno kulturno nasleđe Srbije. *Urban Songs from Vranje (Vranjska gradska pesma)*, 2015: <http://nkns.rs/en/popis-nkns/urban-songs-vranje-vranjska-gradska-pesma> (access: April 15, 2021).]

CERIBAŠIĆ, Naila. “On Engaging Up and Expertise in Ethnomusicology: The Example of Expert Services in the Programme for Safeguarding Intangible Cultural Heritage”, in: Ursula Hemetek, Marko Kölbl, Hande Sağlam (eds.), *Ethnomusicology Matters: Influencing Social and Political Realities*, Vienna: Böhlau Verlag, 2019: 233–256.

ЦЕРИБАШИЋ, Наила. „Музика као *aide-mémoire* програма нематеријалног културног наслеђа: Питања репрезентације, поседовања, одрживости и експертизе”, у: Смиљана Ђорђевић Белић, Данка Лајић Михајловић, Биљана Сикимић (ур.), *Савремена српска фолклористика 11*, Београд – Лозница – Тршић: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” – Центар за културу „Вук Караџић” – Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2022: 81–96 (у штампи). [CERIBAŠIĆ, Naila. “Music as *aide-mémoire* of the Programme of Intangible Cultural Heritage: The Issues of Representation, Ownership, Sustainability and Expertise”, in: Smiljana Đorđević Belić, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Sikimić (eds.), *Savremena srpska folkloristika 11*, Beograd – Loznica – Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković” – Centar za kulturu „Vuk Karadžić” – Naučno-obrazovno kulturni centar „Vuk Karadžić”, 2022: 81–96 (in print).]

ŠKALJIĆ, Abdulah. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo: Svetlost, 1966.

ŠOP, Ivan. *Istok u srpskoj književnosti: Šest pisaca – šest viđenja*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1982.

ТЕКСТОВИ ПЕСАМА / THE LYRICS OF THE SONGS

1. Помоз, Боіо, рамне іоре

„Помоз, Бого, рамне горе, доз, доз!”
„Бог помого, лазарице, доз!”

„Помоз Бого, рамне горе!”
„Бог помого, лазарице!”

На овога домаћина
многу му је подобрело!
Жито му се породило,
црне земље натежале!
Краве му се истелиле,
телци горе испуниле!
Овце му се изјагњиле,
све леваде начелиле!
Козе му се искозиле,
китом гором наkitиле!
Ој, убаве мале моме,
играј, играј, Лазаре!

2. Зајевало славуј њиле

Запевало славуј пиле, ладо, ладо,
господину на прозору, ладо, ладо!

Запевало славуј пиле
господину на прозору.
Госпођа га проишјује:

1. Pomoz, Bogo, ramne gore

„Pomoz, Bogo, ramne gore, doz, doz!”
„Bog pomogo, lazarice, doz!”

„Pomoz Bogo, ramne gore!”
„Bog pomogo, lazarice!”

Na ovoga domaćina
mnogo mu je podobrelo!
Žito mu se porodilo,
crne zemlje natežale!
Krave mu se istelile,
telci gore ispunile!
Ovce mu se izjagnjile,
sve levade načelile!
Koze mu se iskozile,
kitom gorom nakitile!
Oj, ubave male mome,
igraj, igraj, Lazare!

2. Zapevalo slavuj pile

Zapevalo slavuj pile, lado, lado,
gospodinu na prozoru, lado, lado!

Zapevalo slavuj pile
gospodinu na prozoru.
Gospođa ga proišuje:

„Ишо, ишо, славуј пиле!
Не буди ми господина,
сама сам га успавала,
сама ћу га пробуђујем.”
Ој, убаве мале моме!

3. *Киџа китку бере*

Кита китку бере,
па гу момку дава.

Кита китку бере,
па гу момку дава.

Па гу момку дава.

„Јер гу(ј) узе момче.

Јер гу(ј) узе момче,

је л ми право кажи.

Је л ми право кажи

и други ме тражи.

И други ме тражи, (о),

с прутима ме пази.

С прутима ме пази, (о),

(ј)у перја ме гледа.

(Ј)у перја ме гледа,

ником не казује.

Ја ?????

??????

??????

три златне јабукe.

„Išo, išo, slavuj pile!
Ne budi mi gospodina,
sama sam ga uspavala,
sama ću ga probuđujem.”
Oj, ubave male mome!

3. *Kita kitku bere*

Kita kitku bere,
pa gu momku dava.

Kita kitku bere,
pa gu momku dava.

Pa gu momku dava.

„Jer gu(j) uze momče.

Jer gu(j) uze momče,

je l mi pravo kaži.

Je l mi pravo kaži

i drugi me traži.

I drugi me traži, (o),

s prutima me pazi.

S prutima me pazi, (o),

(j)u perja me gleda.

(J)u perja me gleda,

nikom ne kazuje.

Ја ?????

??????

??????

три златне јабукe.

Једну ћу да пратим,
татку ју за гвожђе.
Другу ћу да пратим,
брату у пештину.
Трећу ћу да чувам,
кад ме мама дава.
Кад ме мама дава,
својту да поделим.”

4. Пролетеше сиви бели њолуби

Пролетеше сиви бели голуби
уза совре, низа совре,
па паднаше милу куму (ј)у скута.
Стрижи, куме, стрижи, русе косе,
не кај се, не мај се!

6. Сџојанке, бела Врањанке

Сџојанке, *мори*, Сџојанке,
Сџојанке, бела, *мори*, Врањанке!
Кад те је мајка родила,
на што је око водила?
Да ли на сунце сјајано,
ил на јабланче танано?
Бре, ѓиди, џанум, Сџојанке,
Сџојанке, бела, *мори*, Врањанке?
Кад ли те видим кроз мале

Jednu ću da pratim,
tatku ju za gvožđe.
Drugu ću da pratim,
bratu u peštinu.
Treću ću da čuvam,
kad me mama dava.
Kad me mama dava,
svojt u da podelim.”

4. Proleteše sivi beli golubi

Proleteše sivi beli golubi
uza sovre, niza sovre,
pa padnaše milu kumu (j)u skuta.
Striži, kume, striži, ruse kose,
ne kaj se, ne maj se!

6. Stojanke, bela Vranjanke

Stojanke, *mori*, Stojanke,
Stojanke, bela, *mori*, Vranjanke!
Kad te je majka rodila,
na što je oko vodila?
Da li na sunce sjajano,
il na jablanče tanano?
Bre, gidi, džanum, Stojanke,
Stojanke, bela, *mori*, Vranjanke?
Kad li te vidim kroz male

у тија цафер-шалваре,
како ми минеш кроз двора,
тако јеленче кроз двора!
*Бре, їди, џанум, Сїџојанке,
Сїџојанке, бела, морц, Врањанке?*

7. Отвори ми, бело Ленче

„Отвори ми, бело Ленче,
вратанца, вратанца,
да ти видим, бело Ленче,
устанца рујна, румена,
да ти видим, бело Ленче,
устанца рујна, румена!”

„Не могу ти, Миле Пиле,
да станам, да ти отворам.
Легнала ми стара мајка
на скута, шалај, на скута,
па не могу, Миле Пиле,
да станам, да ти отворам.”

8. На сред село шарена чешма ѿчаше

Море, на сред село шарена чешма течаше, аго, течаше,
море, на тој чешму две до три моме стајаше, аго, стајаше.

Море, бре, дајте ми једну чашу воду да пијем, аман, да спијем,
море, бре, дајте ми једну чашу воду да пијем, аман, да спијем.

у тija džafer-šalvare,
kako mi mineš kroz dvora,
tako jelenče kroz dvora!
*Bre, gidi, džanum, Stojanke,
Stojanke, bela, mori, Vranjanke?*

7. Otvori mi, belo Lenče

„Otvori mi, belo Lenče,
vratanca, vratanca,
da ti vidim, belo Lenče,
ustanca rujna, rumena,
da ti vidim, belo Lenče,
ustanca rujna, rumena!”

„Ne mogu ti, Mile Pile,
da stanam, da ti otvoram.
Legnala mi stara majka
na skuta, šalaj, na skuta,
pa ne mogu, Mile Pile,
da stanam, da ti otvoram.”

Za tebe imam mlado devoјче да љубиш, аго, да умреш,
за тебе imam mlado devoјче да љубиш, аго, да умреш.

8. Na sred selo šarena češma tečaše

More, na sred selo šarena češma tečaše, аго, tečaše,
more, na toj češmu dve do tri mome stajaše, аго, stajaše.

More, bre, dajte mi jednu čašu vodu da pijem, aman, da spijem,
more, bre, dajte mi jednu čašu vodu da pijem, aman, da spijem.

Za tebe imam mlado devoјче да љубиш, аго, да умреш,
за тебе imam mlado devoјче да љубиш, аго, да умреш.

9. Цветио, мори, Цветио (Што гу нема Цветио)

Цвето, мори, Цвето,
Цвето калушо,
ој, Цвето, Цвето,
Цвето калушо,
срце и душо!

Што гу нема Цвета
по двор да ми шета,
што гу нема Цвета
по двор да ми шета,
ђердан да ми тропка,
срце да ми копка?

9. Cveto, mori, Cveto (Što gu nema Cveta)

Cveto, mori, Cveto,
Cveto kalušo,
ој, Cveto, Cveto,
Cveto kalušo,
srce i dušo!

Što gu nema Cveta
po dvor da mi šeta,
što gu nema Cveta
po dvor da mi šeta,
đerdan da mi tropka,
srce da mi kopka?

10. Киша паде више доњо Врање

Киша паде, мори, Цоне,
више доњо Врање,
више доњо Врање.

Киша паде више доњо Врање,
киша паде, бегај да бегамо!
Покисља ми свилена долама,
покисе ми шешир од дуката.
Кад си имаш шешир од дуката,*
што си дошја на Цонина врата?*

* Промењен рефрен: „море, Мане”

11. Из бању иде, избањало се

Из бању иде, избањало се, нана, мори, мила,
мила, избањало се.

Избањало се, наkitило се, нана, мори, мила,
мила, са обадве стране.

12. Шано, душо, Шано, мори

Шано, душо, Шано, мори,
отвори ми врата,
или врата, Шано, мори,
или аџак-пенџер!
Отвори ми, Шано, врата

10. Kiša pade više donjo Vranje

Kiša pade, mori, Cone,
više donjo Vranje,
više donjo Vranje.

Kiša pade više donjo Vranje,
kiša pade, begaj da begamo!
Pokislja mi svilena dolama,
pokise mi šešir od dukata.
Kad si imaš šešir od dukata,*
što si došja na Conina vrata?*

* Changed refrain: „more, Mane”

11. Iz banju ide, izbanjalo se

Iz banju ide, izbanjalo se, nane, mori, mila,
izbanjalo se.

Izbanjalo se, nakitilo se, nane, mori, mila,
sa obadve strane.

12. Šano, dušo, Šano, mori

Šano, dušo, Šano, mori,
otvori mi vrata,
ili vrata, Šano, mori,
ili adžak-pendžer!
Otvori mi, Šano, vrata

да ти дам дуката.

Ој, леле, леле,
загинав за тебе,
ој, леле, леле,
загинав за тебе!

13. Да знајеш, мори, да знајеш

Да знајеш, мори, моме, да знајеш,
колка је, ај, жалба у старо!

Да знајеш, мори, да знајеш,
колка је жалба у старо!

Колка је жалба у старо,
у старо, моме, за младост.

На порту би ме чекала,*
од коња би ме скинала,
на кревет би ме фрљила,
три пута би ме цунала!

* Промењен рефрен: „лудо”

15. Паднула мајла њо њоље

Паднула магла по поље, more,
паднула магла по поље.

Паднула магла по поље,
ништо се живо не види,
сал едно дрво високо.

да ти дам дуката.

Ој, леле, леле,
zaginav za tebe,
ој, леле, леле,
zaginav za tebe!

13. Da znaješ, mori, da znaješ

Da znaješ, mori, mome, da znaješ,
kolka je, aj, žalba u staro!

Da znaješ, mori, da znaješ,
kolka je žalba u staro!

Kolka je žalba u staro,
u staro, mome, za mladost.

Na portu bi me čekala,*
od konja bi me skinala,
na krevet bi me frljila,
tri puta bi me cunala!

* Changed refrain: „ludo”

15. Padnula magla po polje

Padnula magla po polje, more,
padnula magla po polje.

Padnula magla po polje,
ništo se živo ne vidi,
sal edno drvo visoko.

Под њега седи делија,
делија, млади терзија.
„Делијо, млади терзијо,
да ми сакројиш елече!
Са аршин да га не мериш,
са иглу да га не бодеш!”

16. Пејлови њојев

Петлови, мори, појев,
Морава свни,
петлови, мори, појев,
Морава свни.
„Пуштај ме, злато моје, да идем,
пуштај ме, злато моје, да идем!”

Па тој су, море, петлови,
петлови лъжови,
па тој су, море, петлови,
петлови лъжови!
Легај ми, злато моје, крај мене,
легај ми, злато моје, крај мене!”

17. Дуде, мори, бело Дуде

Дуде, мори, Дуде, бело Дуде,
дома ли си, Дуде, сама ли си,
дома ли си, Дуде, сама ли си?

Pod njega sedi delija,
delija, mladi terzija.
„Delijo, mladi terzijo,
da mi sakrojiš eleče!
Sa aršin da ga ne meriš,
sa iglu da ga ne bodeš!”

16. Petlovi pojev

Petlovi, mori, pojev,
Morava svni,
petlovi, mori, pojev,
Morava svni.
„Puštaj me, zlato moje, da idem,
puštaj me, zlato moje, da idem!”

Pa toj su, more, petlovi,
petlovi lъžovi,
pa toj su, more, petlovi,
petlovi lъžovi!
Legaj mi, zlato moje, kraj mene,
legaj mi, zlato moje, kraj mene!”

17. Dude, mori, belo Dude

Dude, mori, Dude, belo Dude,
doma li si, Dude, sama li si,
doma li si, Dude, sama li si?

„Дома сам си, аго, сама несам,
до мене је, аго, стара мајка,
стара мајка, аго, и стар татко.”

„За мајку ти, Дуде, лако ћемо,
ће гу купим, Дуде, гњиле крушке,
нека једе, Дуде, нека пукне.

За татка ти, Дуде, још полако,
ће му купим, Дуде, љут ракију,
нека пије, Дуде, нека спије.

Направи ме, Дуде, суво дрво,
суво дрво, Дуде, јаворово.”

18. Киџо, ћеро, кој чука на њенџер

Кито, мори, ћеро, кој чука на пенџер?

„Кито, ћеро, кој чука на пенџер?”

„Нане мила, тој су говорџије.”

„Кито, ћеро, још си ми малецка.”

„Нане мила, бар сам си на време.”

19. Ајде, мори, Гајо

Ајде, мори, Гајо
што се не удаваш,
оф, леле, до Бога,
што се не удаваш?

„Doma sam si, ago, sama nesam,
do mene je, ago, stara majka,
stara majka, ago, i star tatko.”

„Za majku ti, Dude, lako ćemo,
će gu kupim, Dude, gnjile kruške,
neka jede, Dude, neka pukne.

Za tatka ti, Dude, još polako,
će mu kupim, Dude, ljut rakiju,
neka pije, Dude, neka spije.

Naправи me, Dude, suvo drvo,
suvo drvo, Dude, javorovo.”

18. Kito, ćero, koj čuka na pendžer

Kito, mori, ćero, koj čuka na pendžer?

„Kito, ćero, koj čuka na pendžer?”

„Nane mila, toj su govordžije.”

„Kito, ćero, još si mi malecka.”

„Nane mila, bar sam si na vreme.”

19. Ajde, mori, Gajo

Aјде, мори, Гајо,
што се не удаваš,
оф, леле, до Бога
што се не удаваš?

„Ајде, мори, Гајо,
што се не удаваш?“
„А како ћу, Ристо,
ја да се удавам?
Сви ме кудив, Ристо:
'Гаја бољњикава'!
Други вика, Ристо:
'Љута како змија'!
Трешто вика, Ристо:
'Гаја бољњикава'!
Од болес се, Ристо,
не куртулисаја.“

20. Трипути ме Тале удари

Трипут ме Тале удари,
триста ми жичке поквари,
трипут ме Тале удари,
триста ми жичке поквари.

Трипут ме Тале удари,
триста ми жичке поквари.
Триста ми жичке поквари,
триста ми чуда направи.
Не могу платно да ткајем
за свекра и за свекрву,
за свекра и за свекрву
и за помлади девери.

„Ајде, мори, Гајо,
што се не удаваш?“
„А како ћу, Ристо,
ја да се удавам?
Сви ме кудив, Ристо:
'Гаја болњикова'!
Други вика, Ристо:
'Љута како змија'!
Трешто вика, Ристо:
'Гаја болњикова'!
Од болес се, Ристо,
не куртулисаја.“

20. Triput me Tale udari

Triput me Tale udari,
trista mi žičke pokvari,
triput me Tale udari,
trista mi žičke pokvari.

Triput me Tale udari,
trista mi žičke pokvari.
Trista mi žičke pokvari,
trista mi čuda napravi.
Ne mogu platno da tkajem
za svekra i za svekrvu,
za svekra i za svekrvu
i za pomladi deveri.

* На крају мелострофе може се наћи рефрен:

Тале, мори, бело девојче,
Тале, мори, бело девојче!

22. *Зажени се Ристиа Булумаче*

Зажени се, нане, мори, мила,
Риста Булумаче,
нане, мори, мила, Риста Булумаче.

Па узедe, нане, мори, мила, ту(ј)
Тодорску Катy,
мила, мори, нане, ту(ј) Тодорску Катy.

Гајрет-Кате, гајрет, мори, ћерко, мајка
"ће те даде, гајрет, мори, мила,
за Николу даскал.

А ја нећу, мајко, мори, мила,
за Николу даскал,
мила, мори, нане, за Николу даскал.

Већ ја оћу, нане, мори, мила, Ристу
Булумача,
туго, мори, нане, Ристу Булумача.

* At the end of the melostrophe the chorus could be found:

Tale, mori, belo devojče,
Tale, mori, belo devojče!

22. *Zaženi se Rista Bulumače*

Zaženi se, nane, mori, mila,
Rista Bulumače,
nane, mori, mila, Rista Bulumače.

Pa uzede, nane, mori, mila, tu(j) Todorsku Katu,
mila, mori, nane, tu(j) Todorsku Katu.

Gajret-Kate, gajret, mori, ćerko, majka
će te dade, gajret, mori, mila,
za Nikolu daskal.

A ja neću, majko, mori, mila,
za Nikolu daskal,
mila, mori, nane, za Nikolu daskal.

Već ja oću, nane, mori, mila,
Ristu Bulumača,
tugo, mori, nane, Ristu Bulumača.

23. Девей̄ іогини минаше

Девет години минаше, цанум,
девет години минаше, цанум,
откако тебе не видо, цанум,
откако тебе не видо.

„Девет години минаше
откако тебе не видо.

Иди си питај мајка ти
да ли те дава за мене.”

„Мајку си несам питала,
али сам лошо слушнала.

Татко на мајка збораше:
'До девет ћери да имам,
ниједну Митки не давам!

Јер ово је Митке бекрија,
на вино вади ножеве,
а на ракију пиштоље!”

24. Зашӣо, Васа, зашӣо, ујнин Васа

Зашто, Васа, зашто, ујнин Васа,
ти без време дође?
Зашто, Васа, зашто, ујнин Васа,
ти без време дође?

23. Devet godini minaše

Devet godini minaše, džanum,
devet godini minaše, džanum,
otkako tebe ne vido, džanum,
otkako tebe ne vido.

„Devet godini minaše
otkako tebe ne vido.

Idi si pitaj majka ti
da li te dava za mene.”

„Majku si nesam pitala,
ali sam lošo slušнала.

Tatko na majka zborаше:
'Do devet ćeri da imam,
nijednu Mitki ne davam!

Jer ovo je Mitke bekrija,
na vino vadi noževe,
a na rakiju pištolje!”

24. Zašto, Vase, zašto, ujnin Vase

Zašto, Vase, zašto, ujnin Vase,
ti bez vreme dođe?
Zašto, Vase, zašto, ujnin Vase,
ti bez vreme dođe?

„Зашто, Васе, зашто, ујнин Васе,
ти без време дође?“

„Кад ме питаш, ујно, кад ме питаш,
право ће ти кажем.

Право ће ти кажем, ујно, мори,
без да те излажем!“

25. Кажу, Суто, кажу, душо

„Кажу, Суто, кажу, душо,
кој ми те превари?“

Кажу, Суто, кажу, душо,
кој ми те превари?“

„Превари ме, нане мила,
Тодор из Ћуприју,
Тодор из Ћуприју, нане,
Сутку из Текију.

Он ми рече: 'Дођи, Суто,
дођи, Суто, вече.

Дођи, Суто, дођи, душо,
у логор, у Гложје.

Да те водим, Суто, душо,
за моју Ћуприју,
да те викам, Суто, душо:
'ћупријска госпођо!“

„Zašto, Vase, zašto, ujnin Vase,
ti bez vreme dođe?“

„Kad me питаш, ujno, kad me питаш,
pravo će ti кажем.

Pravo će ti кажем, ujno, mori,
bez da te izlažem!“

25. Kaži, Suto, kaži, dušo

„Kaži, Suto, kaži, dušo,
koj mi te превари?“

Kaži, Suto, kaži, dušo,
koj mi te превари?“

„Prevari me, nane mila,
Todor iz Ćupriju,
Todor iz Ćupriju, nane,
Sutku iz Tekiju.

Он ми рече: 'Dođi, Suto,
dođi, Suto, večе.

Dođi, Suto, dođi, dušo,
u logor, u Gložje.

Da te vodim, Suto, dušo,
za moju Ćupriju,
da te vikam, Suto, dušo:
'ćuprijska gospođo!“

27. *Šejnala se kuzum Sijana*

Шетнала се, деде, кузум Стана, деде,
шетнала се кузум Стана.

Шетнала се кузум Стана.
Изгубила Стана кован ђердан.
„Море, Турче, младо Турче,
ти туј прође, ти га нађе!”
„Несам, Стано, Бог ми душа!”

28. *Gajtano, mome, Gajtano*

Гајтано, моме, мори, Гајтано,
гајтан ти веђе, лудо, на чело,
гајтан ти веђе, лудо, на чело!

„Гајтано, моме, мори, Гајтано,
гајтан ти веђе, мори, на чело!
Куде си била, Гајто, данаске,
ваздан ти очи, мори, не видох?
Ваздан ти очи, Гајто, не виво,
ни залак лебац, мори, не једо,
ни залак лебац, мори, не једо!”

* Наставак песме који је отпевала Стана
Аврамовић Карминга на другом
снимку:

„Турчи ме, аго, млади спаијо,
на Горњи пазар сам се шетала.

27. *Šetnala se kuzum Stana*

Šetnala se, lele, kuzum Stana, lele, šetnala
se kuzum Stana.

Šetnala se kuzum Stana.
Izgubila Stana kovan đerdan.
„More, Turče, mlado Turče,
ti tuj prođe, ti ga nade!”
„Nesam, Stano, Bog mi duša!”

28. *Gajtano, mome, Gajtano*

Gajtano, mome, mori, Gajtano,
gajtan ti veđe, ludo, na čelo,
gajtan ti veđe, ludo, na čelo!

„Gajtano, mome, mori, Gajtano,
gajtan ti veđe, mori, na čelo!
Kude si bila, Gajto, danaske,
vazdan ti oči, mori, ne vidoh?
Vazdan ti oči, Gajto, ne vido,
ni zalak lebac, mori, ne jedo,
ni zalak lebac, mori, ne jedo!”

* The continuation of the song sung by
Stana Avramović Karminga on another
recording:

„Turči me, ago, mladi spaijo,
na Gornji pazar sam se šetala.

На Горњи пазар сам се шетала,
чудно сам чудо, аго, гледала.
Чудно сам чудо, аго, гледала,
куде се Турци, аго, писује.
Куде се Турци, аго, писује,
турски низами, аго, да водим.”
„Гајтано, моме, мори, Гајтано,
да ли ме мене, мори, писаше?”
„Турчи ме, аго, млади спаијо,
најнапред те тебе, аго, писаше.
Најнапред те тебе, аго, писаше,
турски низами, аго, да водиш.
Турски низами, аго, да водиш,
хајлеви барјак, аго, да носиш.”

29. Разболе се царе Сулејмане

Разболе се царе Сулејмане,
разболе се царе Сулејмане,
у бијелом граду Цариграду,
у бијелом цару* Цариграду.

Разболе се царе Сулејмане,
у бијелом граду Цариграду.

Долази му сине Ибраиме:
„О, мој бабо, царе Сулејмане!

Је л ти жао што ћеш умријети?”
Проговара царе Сулејмане:

Na Gornji pazar sam se šetala,
čudno sam čudo, ago, gledala.
Čudno sam čudo, ago, gledala,
kude se Turci, ago, pisuje.
Kude se Turci, ago, pisuje,
turski nizami, ago, da vodim.”
„Gajtano, mome, mori, Gajtano,
da li me mene, mori, pisaše?”
„Turči me, ago, mladi spaijo,
najnapred te тебе, ago, pisaše.
Najnapred te тебе, ago, pisaše,
turski nizami, ago, da vodiš.
Turski nizami, ago, da vodiš,
hajlevi barjak, ago, da nosiš.”

29. Razbole se care Sulejmane

Razbole se care Sulejmane,
razbole se care Sulejmane,
u bijelom gradu Carigradu,
u bijelom caru* Carigradu.

Razbole se care Sulejmane,
u bijelom gradu Carigradu.

Dolazi mu sine Ibraime:
„O, moj babo, care Sulejmane!

Je l ti žao što ćeš umrijeti?”
Progovara care Sulejmane:

„О, мој сине, сине Ибраиме,
ја не жалим што ћу умријети,
већ ја жалим царство оставити!”

* Исправно: „граду”

30. Широk ваџон, дугачка љруџа

Широk вагон, дугачка пруга,
ја одлазим за регрутског круга.

Кад смо стигли, примисмо одјело
и примисмо то војничко јело.

Додоше ми шињелину дугу,
кад ја одим, вуче се по кругу.

Додоше ми једне чизме мале,
у једну би обе ноге стале.

31. Пуче љушка из џоре зелене

Пуче пушка, пуче пушка, џанум, пиле
ле, Стано,
из горе зелене, из горе зелене.

Пуче пушка из горе зелене,
па погоди Рашу буљубашу.
Бре, не дајте Рашу буљубашу!

„О, мој сине, сине Ibraime,
ја не жалим што ћу умријети,
већ ја жалим carstvo оставити!”

* Correct: „gradu”

30. Широk vagon, dugачka пруга

Широk vagon, dugачka пруга,
ја одлазим за regrutskog круга.

Kad smo stigli, primismo odjelo
i primismo то vojničko јело.

Dadoše mi šinjelinu дугу,
kad ја одим, vuče се по кругу.

Dadoše mi једне čizme мале,
u једну bi обе ноге stale.

31. Пуче пушка из горе зелене

Пуче пушка, пуче пушка, џанум, пиле
ле, Стано,
из горе зелене, из горе зелене.

Пуче пушка из горе зелене,
па погоди Rašu буљубашу.
Bre, ne dajte Rašu буљубашу!

32. Oj, ĩoro, ĩoro zelena

Oj, goro, mori, goro zelena,
dosta sam tebe, mori, oдио!

Oj, goro, goro zelena,
dosta sam tebe oдио!
Доста сам тебе oдио,
кумите чете водио.
Кумите чете водио,
кумитски барјак носио.
Кумитски барјак носио,
доста сам мајке цвелио.
Једну сам мајку највише цвелио,
закла јој сина Јована.
Закла јој сина Јована
наместо јагње ђурђевско.
Накарав татка да дере,
да коси дере и плаче:
„Јоване, сине, Јоване,
тој ли ти татко, more, мислеше?
Тој ли ти татко, lele, мислеше
да си му јагње ђурђевско!”
Накарав браћа да сечев,
браћа си сечев и плачев:
„Јоване, брале, Јоване,
тој ли ти браћа мислеше?
Тој ли ти браћа мислеше
да си им јагње ђурђевско!”

32. Oj, goro, goro zelena

Oj, goro, mori, goro zelena,
dosta sam tebe, mori, odio!

Oj, goro, goro zelena,
dosta sam tebe odio!
Dosta sam tebe odio,
kumite čete vodio.
Kumite čete vodio,
kumitski barjak nosio.
Kumitski barjak nosio,
dosta sam majke cvelio.
Jednu sam majku najviše cvelio,
zakla joj sina Jovana.
Zakla joj sina Jovana
namesto jagnje đurđevsko.
Nakarav tatka da dere,
da kosi dere i plače:
„Jovane, sine, Jovane,
toj li ti tatko, more, misleše?
Toj li ti tatko, lele, misleše
da si mu jagnje đurđevsko!”
Nakarav braća da sečev,
braća si sečev i plačev:
„Jovane, brale, Jovane,
toj li ti braća misleše?
Toj li ti braća misleše
da si im jagnje đurđevsko!”

Накарав мајка да кува,
мајка си кува и плаче:
„Јоване, сине, Јоване,
тој ли ти мајка мислеше?
Тој ли ти мајка мислеше
да си јој јагње ђурђевско!”

33. Јоване, сине, Јоване

Јоване, сине, Јоване, де,
Јоване, сине, Јоване, деле, де,
ти си ми, синко, првенац,
ти си ми, синко, првенац.

Јоване, сине, Јоване,
ти си ми, синко, првенац!
Јоване, брате, Јоване,
ти си ми јагње ђурђевско!

Nakarav majka da kuva,
majka si kuva i plače:
„Jovane, sine, Jovane,
toj li ti majka misleše?
Toj li ti majka misleše
da si joj jagnje đurđevsko!”

33. Jovane, sine, Jovane

Jovane, sine, Jovane, le,
Jovane, sine, Jovane, lele, le,
ti si mi, sinko, prvenac,
ti si mi, sinko, prvenac.

Jovane, sine, Jovane,
ti si mi, sinko, prvenac!
Jovane, brate, Jovane,
ti si mi jagnje đurđevsko!

САДРЖАЈ ДИСКА

1. Помоз, Бого, рамне горе
2. Запевало славуј пиле
3. Кита китку бере
4. Пролетеше сиви бели голуби
5. Крупан чачак
6. Стојанке, бела Врањанке
7. Отвори ми, бело Ленче
8. На сред село шарена чешма течаше
9. Цвето, мори, Цвето / Што гу нема
Цвета
10. Киша паде више доњо Врање
11. Из бању иде, избањало се
12. Шано, душо, Шано, мори
13. Да знајеш, мори, да знајеш
14. Стари врањски чочек
15. Паднула магла по поље
16. Петлови појев
17. Дуде, мори, бело Дуде
18. Кито, ћеро, кој чука на пенџер
19. Ајде, мори, Гајо
20. Трипут ме Тале удари
21. Бањски чачак
22. Зажени се Риста Булумаче
23. Девет години минаше
24. Зашто, Васе, зашто ујнин Васе
25. Кажи, Суто, кажи, душо
26. Изгубљено јагње
27. Шетнала се кузум Стана
28. Гајтано, моме, Гајтано
29. Разболе се царе Сулејмане
30. Широко вагон, дугачка пруга
31. Пуче пушка из горе зелене
32. Ој, горо, горо зелена
33. Јоване, сине, Јоване
34. Низ врањских игара:
*врањанка (лајана) I;
Отвори ми, бело Ленче;
врањанка (лајана) II;
Из бању иде;
врањанка (лајана) II;
даскалица;
врањанка (лајана) II;
даскалица;
врањанка (лајана) II;
Море, на сред село;
врањанка (лајана) II;
Што гу нема Цвејта;
врањанка (лајана) II;
Бела Неда јако болна;
врањанка (лајана) II;
врањанка (брза)*

**FOLK MUSIC OF VRANJE FROM THE TREASURY OF
THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA:
FROM SOUND HERITAGE TO INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE**

As an interdisciplinary humanistic field, which aims to study music in/as culture (Merriam 1964) and human music making (Titon 2015), today's ethnomusicology was established by ethnomusicologists whose principles of scientific work were based on the field collection of traditional folk music and its analysis. In Serbia, since the second half of the XIX century, such an approach was inspired by the romantic national mission and the aspiration to preserve the orally transmitted vocal and/or instrumental expression of the assumed archaic past, characteristic of the rituals, customs and everyday life of people. The musically educated researchers searched for such material among gifted performers from specific regions. From the mid-XX century onwards, they mainly focused on remote rural areas, because the heritage there was seen as the most threatened by fast-paced industrialisation, emigration, and even globalisation. Nevertheless, landmark recordings were done in the towns and in cooperation with the urban population; as the material compiled on this CD edition testifies, traditional urban folk music was also recorded.

Of crucial importance for ethnomusicology was the invention (and later, of course, the development) of sound recording technology, as it enabled precise access to music and notography. The phonograph has existed since the year 1877 (invented by Thomas Alva Edison); the physical durability (in terms of shape and materials) and the availability of sound carriers were rapidly improving. Gramophone records with music by Serbian artists have existed since the beginning of the XX century, and the radio program in Belgrade has been broadcast since 1929. Regardless, national institutions from Serbia only started making documentary sound recordings in 1930,¹ when the associates of the Ethnographic Museum in Belgrade (Borivoje Drobňaković and Kosta Manojlović) began to record folk music on wax plates during field research, thereby immeasurably contributing to its preservation from oblivion.² Other types of audio (as well as video) recording technologies appeared later, but magnetic tapes were the first durable carriers that could repeatedly reproduce the sound after recording without significant damage. At the same time, tape recorders and good-quality microphones became widely available. They were (relatively) easy to use during recording and especially broadcasting, and they also enabled sound manipulation – i.e. slowing

1 Previously, the Hungarian composer Béla Bartók made recordings of the music performed by the Serbs (in 1912).

2 These recordings and their digital copies are stored at the Institute of Musicology SASA and there are plans to publish them.

down the recording during playback, which was of crucial importance for meticulous ethnomusicological analytical work. In the second half of the XX century, magnetic tapes were the dominant sound carrier for fieldwork in Serbia, which is why the largest and highest-quality collections of ethnomusicological documentary recordings (in terms of the presence of diverse and well-performed musical material, although not always with contextual data) were created thanks to this technology.

One of the most important documentary sound collections in Serbia is preserved at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, which was founded in 1948 for the purpose of collecting, processing and preserving Serbian musical heritage, which, in addition to sound documents of the past, also includes photographic, written and printed documentation, and especially important are sheet music scores. Nowadays, the Institute conducts fundamental research in the fields of musicology and ethnomusicology, taking into account earlier primary sources, but at the same time collecting new field material. The series of compact discs *Sound Treasury of the Institute of Musicology SASA* emerged as a result of the idea to present precious digitised recordings of traditional music in order to make them widely available (to local communities, educators, folk music admirers, and professional public, both in Serbia and abroad) and multifunctional, especially in the field of music heritage protection.³ The phonoarchive of the Institute is rich with priceless important material, whereas several generations of researchers, as well as donors, ensured its vastness. It contains wax plates (144), wire reels (34), reel tapes (currently about 950), as well as audio cassettes, but also digitally recorded documents, among which audiovisual material occupies an increasingly important place. The first three collections have been fully digitised and basically cataloged, so their content is available to researchers. These collections, and especially the tapes that are the focus of the current edition, mainly contain recordings of folk music performed in Serbia (vocal and/or instrumental), but also music performed by Serbs from the areas of the former Yugoslavia, as well as Orthodox church music, music of Serbian composers of the XIX and XX centuries, speeches by academics, and recordings of popular and traditional music of different nations (more in: Dumnić Vilotijević 2018).

Such archival sources are an ideal basis both for further releases in the domain of digital humanities and for an engagement in applied ethnomusicology. This compact disc exemplifies the possibilities of combining the preservation of intangible and sound heritage. Sound archiving is of particular importance for the safeguarding of intangible cultural heritage, although it is conceptualised in relation to the contemporary existence and sustainability of the given elements. Namely, the availability of historical recordings is an important link in the adequate safeguarding of traditional music practices in order to avoid their qualitative endangerment and disappearance. However, the historical documentary recordings themselves as tangible artifacts are at risk due to the perishability and obsolescence of the sound carriers, and it is necessary to transfer them into a contemporary format in order to make them available to researchers and other interested parties. One of the main goals of this release is to raise awareness of ethnomusicological sound

3 The first title from the edition was published on the occasion of the 70th anniversary of the Institute of Musicology SASA: the double compact disc *Kosovo and Metohija: Musical Image of Multiculturalism in the 1950s and 1960s* (Lajić Mihajlović, Jovanović 2018).

and audiovisual documentation which serves to preserve the intangible cultural heritage in Serbia – from field recording, through archiving (including storage, digitisation and cataloging), to public disclosure (in order to promote heritage and education). The availability of old recordings of the music that is nowadays proclaimed as intangible cultural heritage in Serbia contributes to the revitalisation and informed preservation of today's performance practices (Dumnić Vilotijević 2019: 172).

According to the UNESCO *Convention* of 2003, intangible cultural heritage means:

“the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity” (Article 2).

A prominent place in the Institute's sound library is occupied by recordings made in Vranje and Vladičin Han and the villages around them in the early 1970s (see: Map 1). My motivation for engaging with this material came from my years' long involvement with the urban folk music (see: Dumnić Vilotijević 2019), and this collection contains a specific and fully presented tradition of *the urban songs from Vranje*. This practice was entered in the register of intangible cultural heritage of Serbia (No. 26) in 2012 at the proposal of the City of Vranje, with the following description:

“Traditional urban songs that have been created and are sung in Vranje, both *a cappella* and in vocal and instrumental arrangements. They have continuously been present in the town of Vranje from the second half of the XIX century to the present. A special place among them is occupied by the songs associated with specific places, persons and events in the town. The distinct feature of the melody line is its mobility, the tendency to abrupt but gentle leaps and subtle ornaments. The metro-rhythmic pattern consists of uniform and mixed bars and the *rubato* rhythm. The subtlety of the singer's voice and a devoted approach to the content of the song, accompanied with high moral attitudes presented by the singer as a person are the aesthetic imperative. This performance practice has been developed among numerous musicians, singers and instrumentalists in Vranje, a town in southern Serbia” (NKNS 2015).

As described in a separate study in this booklet, *the urban song from Vranje* is an extremely interesting phenomenon of folk music. Its characteristics set it apart as special urban music; it is specific because it sings about real local people and events. At the same time, there is an intriguing question of its “folksiness”, that is, its authorship and its roots in the popular orientalist depiction of the Vranje, which was fortified in the literary work of the prominent realism novelist Borisav Stanković.

This material was recorded in the field at the beginning of 1970s, by Radmila Petrović, an

ethnomusicologist with a rich scientific oeuvre dedicated primarily to Serbian vocal traditional music; yet she was also very much engaged in applied work (with the media, festivals, professional organisations etc.), which all resulted from her field contact with folk musicians throughout Serbia. Her recordings rarely contain interviews, but the musical performances immortalised on them are in most cases excellently selected and prepared. The detailed written data from the field that accompany some of the collections of Radmila Petrović's recordings have unfortunately not been found for the collections from Vranje and Vladičin Han; however, some precious generalities about the places, dates and singers, and even some remarks about the tracks have been preserved. The importance of the results of her research in this region is evidenced by the fact that all subsequent researches of Vladičin Han (Vujčin, Mihajlović 1998; Ivanović 2009; Rakočević, Lonić 2019) are based on her shorter, but extremely informative text about field findings with attached sheet music transcriptions (published 1971 in *Vranjski glasnik*), which was created on the basis of fieldwork material recorded in 1970, which also included Vranje.

The material recorded in Vranje and its surroundings contains over ten hours of sound. It includes recordings of famous singers of *the urban song from Vranje*, but also great performances by lesser-known performers. Various ritual and customary, as well as lyrical songs from the villages around Vranje and Vladičin Han were also recorded. Performances on folk instruments were recorded too, and some of these examples can be found in the wider area of Serbia.

For this edition, tracks were selected considering the informativeness of the examples, the representation of good performances and the sound quality of the preserved material; these are not only artistically successful performances, but also rare testimonies of the forms, characteristics and exemplary interpretations of both *the urban song from Vranje* and instrumental genres, as well as insufficiently known examples of ritual-custom music of rural folklore from the villages near Vranje. Originally, the disc was planned as a release entirely dedicated to *the urban song from Vranje*, i.e. to its landmark songs and variant performances, with the idea of providing a basis for today's historically informed performance, as an additional link that supports the chain of oral tradition. An extremely important place in this tradition is held by Stana Avramović Karaminga, which is why her songs and interpretations were considered, but we could not obtain the consent of her heirs, which would ensure the availability of those tracks on a non-commercial phonoarchival edition.⁴ Under the given circumstances, the concept was changed in favour of a more complex presentation of the musical heritage of this region; the inclusion of some parts of the rural heritage also rounded off the presentation of the particular field research of Radmila Petrović.

The compact-disc *Folk music of Vranje* will present the listeners with the contrasts of the local ritual and rural music, on the one hand, and the "oriental" popular, urban music on the other; it will contrast the playing styles of Serbian and Romani musicians, as well as the splendor of the expression of lyrical

4 It is interesting to mention that the Institute of Musicology SASA possesses the only known sound-recorded performance by Stana Avramović Karaminga of her song (according to the database of the Serbian Authors' Agency SOKOJ) *Dimitrijo, sine Mitre* [*Dimitrijo, My Son Mitar*], an iconic example of the folk music of the city of Vranje.

love songs associated with Vranje. Although the songs themselves are not unknown to the public, their performances in a traditional manner are much less familiar. Apart from their musical sensibility, the plot of the poetic texts of the songs determined the order of the tracks, whereby special attention was paid to the classification of the urban folk songs. At the very beginning, there are selected songs from the older rural ritual layer, the dominant subject of interest for ethnomusicologists in Serbia, as well as the actual focus of Radmila Petrović's field expedition in 1970, judging by her later publication (Petrović 1971). The disc begins with a *lazarica* song of a greeting character, and the next few tracks follow the schedule of the annual cycle of rites in the summer half of the year (1–3); these are followed by a song from the life cycle of customs (4). Instrumental numbers round off certain thematic wholes and provide transitions to the next set of songs (mostly by character contrast). At the same time, they illustrate typical instruments, compositions and parts of the repertoire of this region – pastoral instruments typical of the Serbian population, such as pipe/*duduk* (5) and two-part bagpipes/*gajde* (21), and *čačak* dance numbers, as well as instruments on which the Romas used to perform urban folk music, such as the clarinet with a drum that played the *čoček* (14), the clarinet with accordion (34), and the brass ensemble (26). The last track on this disc is a kind of instrumental Coda of the whole edition and a reminder of the most represented content, even in concrete works – *urban songs from Vranje*.

The aforementioned songs belong to the huge and heterogeneous genre of lyrical love songs, and they are characterised by the following: they easily gain popularity, are quickly transmitted and are subject to changes in time and space (Zakić, Ranković 2016: 71).⁵ Although in the 1970s (as well as today) these songs were performed in the contexts of taverns and concerts or similar, the origin of the genre is linked to the occasion of singing at a wedding, and it was observed years later that some of those songs were still sung at weddings (Zlatanović 2003). It is extremely important to point out that the collection of *the urban songs from Vranje* still stands out emphatically as part of the local cultural identity. Lyrical love songs took over elements from the archaic ritual-customary heritage, and on the other hand, they were easily adaptable to everyday life in rural and urban environments (Samardžija 2007: 70). In the ethnomusical discourse in Serbia, they can be found among various groups of songs: non-calendar, love, family, everyday, humorous, wedding, etc. The divisions of this oral poetry are not systematic even in literature, but they actually emphasize the multiplicity of subtypes, specific stylisations, the dependence of variants on the place and the moment of collection (Samardžija 2007: 71). At this point, the editor's classification of urban folk music is introduced according to the dominant plot motifs of poetic texts, justified by the need for a functional grouping of musically similar examples from the same locality, in such a way that they are accessible to the widest possible circle of listeners. Such an approach is supported by the classification of love songs from Kosovo and Metohija, created by the ethnomusicologist Miodrag Vasiljević in 1950 (Vasiljević 2003). The first segment of urban songs (6–12) is dedicated to songs that celebrate the beauty of the inhabitants of Vranje, with references to toponyms and historical or fictional figures which are

5 According to: Radmila Pešić, Nada Milošević Đorđević. *Narodna književnost*, Belgrade: Trebnik, 1997, 141.

important for local cultural history (except number 9, which is also found in other territories). The next two tracks represent a discourse of nostalgia for past times – longing for lost youth (13) and an old dance tune (14). The theme of the following songs (15–17) is falling in love, and in that sense they belong to love songs in the narrowest sense. A specific motif in that genre is discussing marriage (18–20). Among the most famous Vranje urban songs are those dedicated to unrequited love and love deception (22–25). A special place in the folklore of southeastern Serbia is occupied by the motif of the marriage of a Serbian woman to a Turk (27–28). A narrative poem performed in a typical lyrical style is also included – about Emperor Suleiman (29). This is followed by a segment of the compact disc dedicated to the military (30) and consequently tragic themes (31–33). Track 32 features a contrasting rural singing and a lyrically longer version of the song that follows it and is widely popular. Number 33 also musically completes the segment of the disc devoted to city songs – the tune *Jovane, sine, Jovane* [*Jovan, My Son, Jovan*] resembles a version of *Stojanke, bela Vranjanke* [*Beautiful Stojanka from Vranje*].

This booklet contains a study inspired by material recorded in Vranje in the 1970s, which explains the folk music of Vranje and problematises the historical recordings of *the urban song from Vranje* in the context of intangible cultural heritage. The study is supplemented by a list of the literature used in this edition, which synthesises previous writings on this musical practice and serves as a reference for future research. All lyrics have been transcribed in Serbian Cyrillic and Latin alphabets and, in accordance with the publishing policy (based on the principles valid in dialectology and folkloristics), they have been written down phonetically, i.e. exactly how the words were sung, without indicating the relationship of their dialect to the literary Serbian language. The lyrics that serve as a refrain are underlined, especially when writing the first stanza as an example of a sung melostrophe. Finally, expert comments on the tracks are provided, which aim to bring listeners closer to concrete performances and clarify musical, poetic and contextual characteristics.

These recordings would not have been available as a release in the first place without local experts and performers of Vranje folk music. The Institute of Musicology SASA owes a tribute to its preservation to all musicians whose performances were recorded on the field (in alphabetical order of surname and first name): Azir Ajredinović, Kurta Ajredinović, Trajko Ajredinović, Ljubinka Buba Bulatović, Kojadin Jović Diča, Petronije Krstić, Dušan Mladenović Špurko, Ikonija Stojković, Vida Stojanović, Jovan Stošić Kace, Mile Stošić Gavra, Živojin Stošić Burča, Ivko Tošić, Draginja Veličković; as well as the performers whose identity has remained unknown: Nikola and two women from the village of Manjak, members of the brass ensemble from the village of Jovac. The importance of the wide availability of recordings included on this non-commercial compact disc for individual family traditions, local history of Vranje, ethnomusicological studies of intangible cultural heritage, but also musical culture in Serbia in general, was recognised by the heirs of the performers, with whom we came into contact either directly or indirectly. The Institute of Musicology SASA wishes to thank to the following heirs for their understanding and agreement with the release of these recordings (in alphabetical order): Aca Ajredinović, Iza Ajredinović, Kurta Ajredinović, Milan Ajredinović, Slobodan Ajredinović, Maja Bekvalac, Slavica Bulatović, Miodrag Durmašević, Mirjana

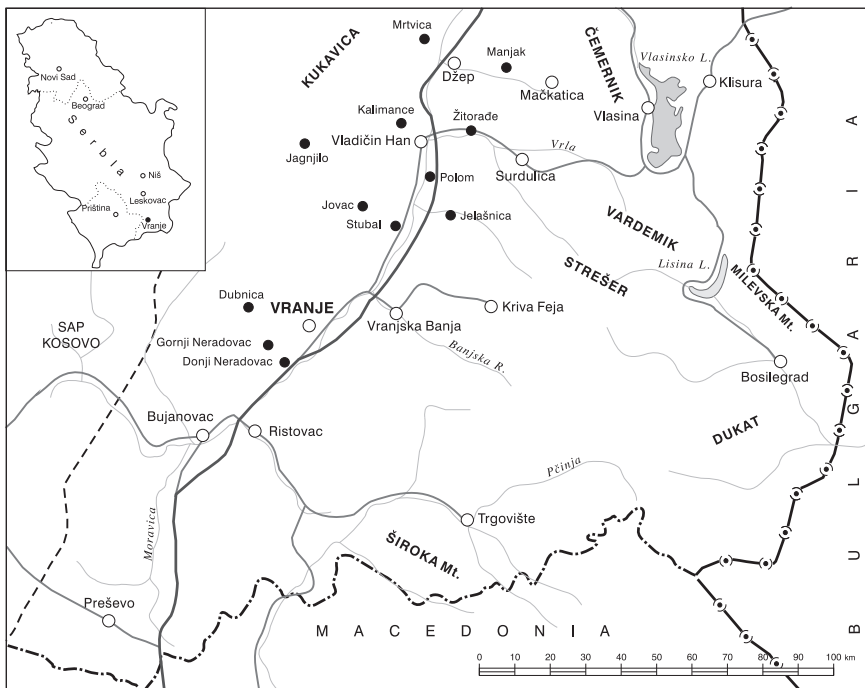
Nikolić and Branimir Stojić Kace.

Although it is not visible from the archival recordings and preserved liner notes, a professor of music from Vranje, Slobodanka Mitić, assisted Radmila Petrović in the field research and during the recording (Petrović 1971: 389). Decades later, my understanding of the context of this historical material and *the urban song from Vranje* in the present-day (largely affected by the impossibility of going to the field due to the pandemic) was immeasurably improved by Mr Branimir Stojić Kace (born in 1967). In addition to continuing the family line of singers, after his father Jovan (whose singing is included on this disc) and uncle Predrag, he is also a prominent bearer of *the urban song from Vranje*, and I am grateful that he selflessly shared with me through storytelling his long-term research, in-depth knowledge of the cultural context, protagonists, details about the songs and traditional singing styles. In addition, without his enthusiasm and commitment, we would not have been able to contact the heirs of the most famous singers included on this disc.

The importance of these recordings was recognised by the director of the National Museum in Vranje, Mr Saša Stamenković, whom I thank for recommending the project. The Ministry of Education, Science and Technological Development and the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia have financed this release. I am very grateful to Dr Katarina Tomašević for her wholehearted support as the director of the institution under whose auspices these recordings were created, mastered and ultimately released. I am immensely grateful to my colleagues ethnomusicologists, Principal Research Fellows from the Institute of Musicology SASA, for careful listening and reading; to Academician Svetislav Božić of the Serbian Academy of Sciences and Arts for reviewing this edition; last but not least, to my peer reviewers Dr Danka Lajić Mihajlović (Institute of Musicology SASA) and Prof. Dr Selena Rakočević (Faculty of Music, University of Arts in Belgrade), whose critical approaches greatly improved my thinking about the core material. I am especially grateful to Dr Sanja Zlatanović (Institute of Ethnography SASA) for critical reading of the study from this edition.

This edition is the result of the committed work of the entire team of collaborators. Ethnomusicologist Dr Radmila Petrović searched for the field sound material and recorded it. My colleague Milica Obradović digitised it, and I catalogued it. The post-production and mastering were done by sound engineer Mr Zoran Jerković, who sonically upgraded the dramaturgy of the selection and sequence of tracks (printed at the company “City Records”). The written and visual material was carefully prepared in the “Riža” printing house in Kraljevo, for which Mr Miljko Nešović is especially deserving. The striking and lush visual design of the edition, based on motifs on the traditional costumes from Vranje is the work of Mr Milan Janić. I am also grateful to Mr Stojan Argakijev from the Republic Geodetic Authority for the precisely created geographical map. My long-term collaborators in the proofreading and issues related to geographical mapping (Dr Vladimir Mihajlović) and in the translation into English (Dr Ivana Medić) have also been my creative interlocutors and careful readers, for which I am always grateful. I thank to Mrs Katarina Spasić, for Serbian language editing. I owe a lot of gratitude to my family for their profound encouragement and understanding.

The multifaceted mission of this edition is to bring the folk music of Vranje closer to the widest possible audience in Serbia and beyond (hence the bilingual edition); to present representative material from half a century ago to all those who strive to preserve the intangible cultural heritage that is disappearing; to present the wealth of documentary sound recordings of the Institute of Musicology SASA; to promote insufficiently known authentic local performers of folk music; and to contribute to the visibility of the ethnomusicological approach to traditional folk music. Collaborators with different expertise have contributed to building my professional and scientific competence in establishing continuity with earlier ethnomusicological projects; on the other hand, any shortcomings of this complex edition are entirely my responsibility.



THE SOUNDSCAPE OF A CROSSROADS: THE URBAN SONG FROM VRANJE AS A PART OF THE FOLK MUSIC OF VRANJE IN THE 1970S¹

Vranje in Ethnographic and Ethnomusicological Investigations

Vranje is a city in southeastern Serbia which is first mentioned in Byzantine records from the XI century (Nikolić Stojančević 1974: 18). It is situated in the centre of the Vranje Pomoravlje (the area below the river Morava); that area was important for ethnic migrations during the first breakthrough of the Turks into the lands surrounding the rivers Moravica and Vardar (Nikolić Stojančević 1974: 27). Until its liberation from the Ottoman rule during the Berlin Treaty, it was a multiethnic city – there are records on the Serbs, Turks, Vlachs, Romas, then, on the lives of the Greeks in the city and the Albanians in the surrounding villages; furthermore, there were also micromigrations from the Shop area, Pčinja, Kosovo and Kumanovo (Nikolić Stojančević 1974: 34–35). Vranje had many contacts with the towns in present-day North Macedonia, but also with the areas such as the hilly Kriva Reka, the Lower and Upper Morava, the cities of Prizren and Priština, as well as other centres of southern Serbia such as Niš and Leskovac; and as an important centre in the Pashaluk, Vranje was also tied to Istanbul (Zlatanović 1982: 3). Towards the end of the XIX century (to be precise, after 1878) the city of Vranje underwent a great cultural transformation, due to a strong influx of Serbian national ideas and central European influences, simultaneously with the process of purging oriental characteristics which were regarded as retrograde (Nikolić Stojančević 1974: 39, 42). Starting from the period between two world wars, one notices migrations of people from villages into towns, and in particular, a depopulation of the old artisans' and merchants' social class in favour of the newly arrived high officials, military personnel and tradesmen (Nikolić Stojančević 1974: 40). World War II and an extended period after its end did not result in a new cultural (or, in particular, musical) flourishing of this area. Another town that belongs to the Vranje Pomoravlje is Vladičin Han, a newer settlement (from the XIX century) (Trifunovski 1954: 1); it is situated at the north of the Vranje valley, near its boundary with the Leskovac Pomoravlje. This area comprises the following towns and villages that the recordings preserved at the Institute of Musicology SASA originate from Bujanovac, Vranje, Vranjska Banja, Vladičin Han, Upper and Lower Neradovac, Dubnica, Žitorađe, Jagnjilo, Jelašnica, Jovac, Kalimance, Manjak, Mrtvica, Polom, Stubal, Surdulica, Trgovište and Džep.

1 This study is the result of the scientific work done at the Institute of Musicology SASA, financed by the Ministry of Science, Innovation and Technological Development of the Republic of Serbia.

The Vranje area was the subject of comprehensive ethnographic research,² which presented the characteristics of the populace, its work and the unique aspects of folk culture such as customs and costumes. The sung folklore is also recognised as rich and specific – Momčilo Zlatanović left some exceptionally valuable data on the poetic dimension of singing in this area (for example, in his 1982 book). He wrote about songs tied to rituals (*lazaričke, kraljičke, đurđevdanske* /St. George Day/), as well as wedding songs, laments, harvesters' songs, urban, epic, soldiers' and revolutionary songs; especially valuable are his readings of the songs with lyrics dealing with interactions between (Serbian) girls and the Turks, and the songs on Prince Marko (Marko Kraljević). Another precious source is the information on the musical history of the city of Vranje collected by the ethnologist Tatimir Vukanović (1987), who presented in a concise form an overview of the literature published until then, musical institutions, some prominent individuals, folk instruments and dances. Several ethnomusicologists touched upon the Vranje area tangentially, while researching the neighboring areas – e.g. through their studies of Bujanovac (Vasić, Golemović 1980), Leskovac (Miodrag Vasiljević 1960) and Pčinja (Dokmanović 2000); all of them left valuable information which may assist us in comparing their ritual-customary musical traditions. A handful of recent studies dealing with instrumental and dance traditions reflected on the little-known Roma tradition (Vujčin, Mihajlović 1998; Marković 2012; Rašić, Dimitrijević 2017; Zlatanović 2021), thus providing information on the functioning of brass bands and *čoček* dances. This rich practice deserves focused attention and an analytic approach in future investigations (more about the practice of trumpet playing in Serbia in: Golemović 1997; Lajić Mihajlović, Zakić 2012; Zakić, Lajić Mihajlović 2012).

The traditional folk music of Vranje and its surroundings has retained its richness to this day, and reflects the cultural plurality in this smaller town (of course, some of the recorded examples are found in the wider area of Serbia). From the unpublished notes of Radmila Petrović, it is possible to discern a diverse genre-related cross-section of rural songs of this region; among the Serbian population in the 1970s, the following types of songs were recorded: ritual ones, such as songs that are sung for St. Lazarus Saturday on special occasions – *when they walk down the street to sing the Lazarus, when the Lazaretttes enter the house, on the house, when the homemaker won't receive them, for the child, for the richer cooperative household, when they dance through the village, when they enter the yard, for the boy, for the girl, for the young married couple, to old people*; then *koledarska* (for the host), *krstonoška* (when they come to the crops or vineyards), *kraljička, dodolska*, for the rain to stop, harvesters' songs, *strižbarska*, wedding songs. Also, various lyrical songs have been recorded, *for singing out loud, when the shepherds are outsing each other*, songs that are sung *whenever you want*, which accompany the dance, lullabies, humorous and epic-lyrical songs, as well as the playing of rural folk instruments typical of the Serbian population (pipe, bagpipe). Based on her recordings, it can be established that the vocal music of this region is characteristically solistic, or mostly monophonic (except in the cases of older village group singing, where the appearance of accidental

2 Landmark works were written by Vidosava Nikolić Stojančević and Jovan Trifunovski; furthermore, a vast source material on the various segments of the city's cultural and social history can be found in the journal *Vranjski glasnik* (*The Vranje Herald*), which has been published by the National Museum of Vranje since 1965.

drone-like heterophony in a narrow melodic range, i.e. the older type of two-part singing is possible), with fewer melismas and dynamic shades.

Urban Folk music in Vranje as a Subject of Ethnomusicological Research

Urban folk music as a topic is increasingly present in ethnomusicological research in Serbia today (more in: Dumnić Vilotijević 2021). As defined previously, urban folk music in a broader sense includes popular folk practices that were immanent to urban environments in a wide diachronic continuum. In a narrower sense, urban folk music means popular (non-rural) folk music of different geographical and individual origins, which was performed vocally and/or instrumentally before World War II in the context of tavern music, transmitted orally and through the media, whereas musically and poetically – it is a local adaptation of Western European and Ottoman influences in a broader sense (Dumnić Vilotijević 2019: 15–16). Urban folk music practices in the Balkans show mutual similarities that speak of the possible networking of musicians and musical forms (more in: Dumnić Vilotijević 2018). Urban folk music typical for Vranje, which is the focus of this study, is one of several locally characteristic forms of traditional urban musical folklore in Serbia.³

Urban folk song in Vranje was the subject of focused ethnomusicological researches. The first known music notations of songs from Vranje were made by Isidor Bajić, and they are preserved in the archive of the Institute of Musicology SASA:⁴ *Toči vodu* [Pour the Water]; *Da znaješ, mori, mome* [If You Knew, Girl] (CD No. 13) (both performed by Stanoje Bunuševac in Vranje); *Koga čekaš* [Who Are You Waiting For]; *Ajde, ajde, mori, dan-Stojanke* [Come On, Come On, Djan-Stojanka] (both performed by Stojan D. Stojić in Vranje; and in the phonoarchive of the Institute of Musicology SASA there is also a performance by Dušan Mladenović Špurko); *Hadži Gajka* [Haji Gayka]; *Jovane, sine* (CD No. 33) (both from *Koštana*); *More, na kraj sela* [Ah, at the End of the Village] (with a comment that it resembles a song from Stevan Mokranjac's *VIII Garland*; CD No. 8); *Od vranjsko pojdo (vranjanka)* [I Came from Vranje (Vranjanka)] – the same as *Šano, dušo, Šano, mori* [Oh, Šana, My Dear Šana] (CD No. 12 and *Vranjanka (slow)* on CD No. 34); *Ala imaš ruse kose* [You Have such Blond Hair] (“a Turkish song from Vranje’s surroundings”); *Sinoć mi pukna na pender* [Last Night He Knocked on My Window] (“an old song from Vranje”) – Figure 1 (*Daskalica* from CD No. 34); and among them, we find songs that are attached to the Vranje repertoire to this day: *Cveto, mori, Cveto* [Cveta, ah, Cveta] (CD No. 9); *Otvori mi, belo Lenče* [Open the Door, Beautiful Lenče] (CD No. 7); *Iz banje ide, izbanjalo se* [She Is Coming from Banja, She Had a Bath] (CD No. 11); and also a song recorded decades later in Vranje’s surroundings (CD No. 32): *Dosta sam gorom (Planino, moja starino)* [I Went Down the Hill (My Old Mountain)] (CD No. 33).

In 1922, Miodrag Vasiljević came to the famous Romani female singer Koštana (Malika Jeminović)

3 Concerning other typical city music practices of the Serbs, e.g. on urban music of Serbs in Kosovo and Metohija in ethnomusicological research, see: Dumnić 2013.

4 There is information in the literature that Isidor Bajić (1878–1915) was the first to notate the songs sung by Malika Jeminović, but unfortunately, no original manuscripts have been found by the time of writing of the present study.

and wrote down sheet music transcriptions of her singing, as well as the first analyses of urban songs from Vranje (they were published after Vasiljević's death by his daughter). Based on his notes, she made the following conclusions: Koštana had a wide voice range, and her repertoire consisted of "urban songs from Vranje, as well as songs brought from other parts of the country (Vojvodina, Macedonia, Prizren). [...] All melodies are love-related (pure love songs or wedding songs), which is related to her status as a semi-professional singer" (Vasiljević 1969: 430). Vasiljević wrote that he performed the following songs: *Hadži Gajka devojku udava* [*Haji Gayka Is Marrying His Daughter*]; *Što si, Leno, na golemo* [*Why Are You, Leno, so Poor*]; *Of, datim, zlato zlačeno* [*Ah, I Give You Golden Gold*]; *Trgaj mi, trgaj, Dostano* [*Tear Me, Tear, Dostana*]; *Žali, diko, i ja ću žaliti* [*Mourn, My Dear, and I Will Mourn too*]; *Jao, jao, je l te, diko, žao* [*Ay, ay, Are You Sorry, Dear*]; *Da znaš, diko, kako venem za te* [*If You Knew, Dear, that I Die for You*]; *Aj, misliš, diko, da ne marim za te* [*Oh, Dear, You Think that I Don't Care about You*]; *Slavuj pile, ne poj rano* [*Nightingale, Don't Sing so Early*]; *Jovane, sine, Jovane; Pošla Vanka na vodu* [*Vanka Went to Get Water*]; *Zasući beli rukavi* [*Roll Up Your White Sleeves*]; *Petkana deli kolačići beli* [*Petkana Is Sharing White Cakes*]; *Čočečka trajla; Iz banje ide, izbanjalo se; Od danas te, draga, više ljubit neću* [*From Today, Darling, I Will Kiss You No More*]; *U popove Stojane* [*With Priest's Daughter Stojana*]; *De si bila, dilber Sofke* [*Where Have You Been, Dear Sofka*]; *Otvori mi, belo Lenče; Mislim rano, pile moje* [*I Think Early, My Bird*].

Starting the collection *Prewar Serbia*, in which he published melodies that he had collected over a longer time span in order to save them from the newer influences on folk music, Vladimir Đorđević published fourteen songs from Vranje in 1931: *Šano, dušo; Tripud me Tale udari* [*Tale Hit Me Three Times*]; *Igliče venče nad vodu cveta* [*Geranium Flowers Are Blossoming Over the Water*]; *Ajde, Mitre, mlad se ženi* [*Come On, Mitar, Get Married Young*]; *Moju Vanku zaboleda glava* [*My Vanka Had a Headache*]; *Ne žali, mome, ne plaći* [*Do Not Be Sad, Girl, Do Not Cry*]; *Otvori mi, belo Lenče; Lupna toboš u sergiju* [*The Drum is Beating In the Shop*]; *Obrni se, Ludo, mlado, odkud mene* [*Turn To Me, You Silly Young One*]; *Kiša pade, mori, Kane* [*It Is Raining, Kane*]; *Dockan prodo kroz selo* [*I Went Through the Village Quite Late*]; *Kaži, Jane, kaži* [*Tell Me, Jana, Tell Me*]; *Kata jaše, Zlata jaše na beloga ata* [*Kata Is Riding, Zlata Is Riding a White Horse*]; *Što je gluma u ta gornja mahala* [*Some Acting Going On In the Upper Town*]; and in the villages surrounding the city he noted another four more St. Lazarus songs: *Letevo me, letevo* [*It Was Flying*]; *Ludo, mlado konja jaše* [*A Young Man Is Riding His Horse*]; *Grize dete jabuku* [*A Child Is Eating an Apple*]; *Varaj, Nikolo, crven trendafilj* [*Fool Me, Nikola, You Red Marshmallow*].⁵ After that, the Janković sisters in their books *Folk Dances* (1934, 1939, 1951) left information about the following dances that were accompanied by songs (taking melodies from Vladimir Đorđević's records /1931/): *Vranjanjca (Šano, dušo); Daskalica (Tripud mi čukna na pendžer)* [*Three Times He Knocked on My Window*]; *Iz banje ide, izbanjalo se; Popala magla po polje* [*A Fog Came Down on the Field*]; *Otvori mi, belo Lenče; Aman, doktore* [*Oh, Doctor*] – except for

5 He recorded several ritual, custom and love songs, as well as instrumental melodies, in the places of the then Vranje district: Tibužde, Dubnica, Rataje, Krivača, Lapatinci and Vlasina.

the last song, all remaining songs were also recorded in the 1970s.⁶

Considering the latter-day research in Vranje, there is information that in the archive of Radio Belgrade one may find recordings made by Dragoslav Dević and Ljubinko Miljković.⁷ *The Anthology of Serbian and Montenegrin Folk Songs* edited by Dragoslav Dević (2001) also features folk songs from Vranje, represented by the singing of Stana Avramović recorded in 1960 (*Da znaješ, mome, da znaješ; Dimitrijo, sine Mitre*), as well as of Dobrivoje Goločevac recorded in 1962 (*Dude, mori, belo Dude [Duda, ah, Beautiful Duda]*). Finally, we should also recommend the sound material prepared by the Association “Ved” from Vranje with the help of ethnomusicologists (Mitrović, Spasić, Stojanović, Stošić, Arsić 2008), and the edition, like this one, aims to made recordings of urban folk music from a similar period more widely available.

Urban folk music from Vranje became the subject of systematic ethnomusicological attention only in 1970 when Radmila Petrović made a field sound recording. Based on the detailed catalog of the recordings, it is known which urban songs were performed (as well as when and where) by the following singers (additional biographical information is provided in the original notes with individual names) – in Vladičin Han: Vlada Jovanović, Novica Nikolić (“born in 1993 in Stubal”), Vidosav Stojanović Vida; in Vranje: Stana Avramović Karaminga (“born in 1895”), Ljubinka Bulatović Buba (“daughter of Stana Avramović Karaminga, born in 1928”;⁸ she recorded for Radio Skoplje and Radio Sarajevo, *n.b.* M. D. V.), Zagorka Ilić, Daka Kostić, Dušan Mladenović Špurko (“born in 1913 in Vranje, civil servant”), Stojan Popović, Desa Stošić Barbacka (“born in Vranje in 1902, studied in grammar school, otherwise a homemaker”), Živojin Stošić Burča (“born in 1920 in Vranje, clerk”), Jovan Stošić Kace (“born in Vranje in 1937, physical education teacher in the eight-year school”; father of Branimir Stošić Kace and brother of Predrag Stošić,

6 Although no melographic and kinetographic data were left, it is important to mention the material on folk dances collected by the Ministry of Education of the People’s Republic of Serbia by sending a *Questionnaire on the State of Folk Dances on the Territory of the People’s Republic of Serbia* in 1948 – apart from Vranje, data was also collected from 48 rural schools in its environment, and from them we know that the instrumental accompaniment of *kolo* was more prevalent than the vocal one, as well as that, in addition to the traditional repertoire (such as *Vranjanka*, *Čačak*, *Coček*, *Zavrzlama*, *Preševka* and others), new repertoire was also absorbed, such as *Titovo kolo [Tito’s Kolo]*. The names of the dances were documented by handwritten survey, the older and newer repertoire were separated, the occasions for dancing, accompaniment, terminology about dance were examined, and there are also personal names of prominent dancers and local groups. This extremely valuable material is preserved in the legacy of Olivera Mladenović at the Institute of Ethnography SASA, and I am very grateful to the colleague Dr Miloš Rašić for allowing me to see the material.

7 Based on information from ethnomusicologist Mirjana Drobac’s lecture at the festival in Vranje in 2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=OcNruwGyUsc>).

8 Unlike the majority of other singers whose performances have been selected for this CD, not much was known about Ljubinka Bulatović among those interested in the urban song from Vranje. I would like to thank her heirs, Slavica Bulatović and Maja Bekvalac, who presented me with her biography and pointed out that she had recorded for Radio Skoplje and Radio Sarajevo.

n.b. M.D.V.), Mile Stošić Gavra (“born in 1907 in Vranje, shoemaker, sang in the amateur choir, Bora Stanković, from 1922 to 1941”), uncle Bora, aunt Živka, aunt Ljubica.⁹ Some of them were recognised singers in their community, due to their activities in the KUD (Cultural-Artistic Society) “Sevdah” and recording for the needs of radio stations.

Radmila Petrović recorded the following urban songs in Vranje and Vladičin Han in 1970 and 1972, and among them are songs that were recorded on a special tape in the 1960s (in alphabetical order of titles in Serbian): *Ajde, ajde, tanke, džam-Stojanke* [Come On, Come On, Slim Jam-Stojanka]; *Ajde, mori, Gajo, što se ne udavaš* [Come On, Gaja, Why Aren't You Getting Married]; *Bela Neda bolna legna* [Beautiful Neda is Lying Sick]; *Bolan paša na kuli seđaše* [A Sick Pasha Is Sitting in a Tower]; *Gajtano, mome, Gajtano* [Gajtana, Girl, Gajtana]; *Golubice bela, što si nevesela* [White Dove, Why Are You Unhappy]; *Da znaješ, mori, mome, da znaješ*; *Devet godini minaše* [Nine Years Have Passed]; *Dude, mori, Dude, Dimitrijo, sine Mitre; Đurdeno, mome ubavo* [Đurdena, a Beautiful Girl]; *Zaženi se Rista Bulumače* [Rista Bulumače Is Getting Married]; *Zašto, Vase, zašto, ujnin Vase* [Why, Vasa, Why, Aunt's Vasa]; *Ja sinoć podoh i proдох* [Last Night I Went and Passed By]; *Jovane, sine, Jovane; Imao sam jednu ružu* [I Had a Rose]; *Jana mi kondure nemala* [Jana Had No Shoes]; *Kaži, Suto, kaži, dušo* [Tell Me, Suta, Tell Me, Dear]; *Kito, čero Kito* [Kita, My Daughter, Kita]; *Kiša pade više donjo Vranje* [It Rained in Lower Vranje]; *Kuda beše, mala mome* [Where Have You Been, Young Girl]; *Moli me, majke, mala mome* [Mother, a Young Girl Is Begging Me]; *More, na sred selo šarena češma* [A Colourful Fountain in the Village]; *Neven cveće u gradinu* [Calendula Flowers in the Garden]; *Petlovi pojev* [Roosters Are Singing]; *Otvori mi, belo Lenče; Padnula magla po polje* [A Fog Fell on the Field]; *Pišti, plače Milica devojka* [A Girl Milica Is Crying and Wailing]; *Poranila Đil-kadunka* [Đil-Kadunka Got Up Early]; *Prevari se stari Meta* [The Old Meta Was Fooled]; *Puče puška iz gore zelene* [A Gun Shot from a Green Forest]; *Sinoć sedo večeru da gotvim* [Last Night I Sat Down to Make Dinner]; *Stojanke, bela Vranjanke; Triput me Tale udari; Triput mi čukna na pendžer; Što gu nema Cveta* [Why Is Cveta Not Here]; *Šano, dušo, Šano, mori; Šetnala se kuzum Stana* [Kuzum Stana Went for a Walk]; *Što ti je, Cone, što plačeš* [What's Up Cone, Why Are You Crying].

Recently, ethnomusicologist Suzana Arsić reviewed the materials collected by Radmila Petrović, as well as the results of her field research with Branimir Stošić, in her master's thesis dedicated to the “Vranje song” (Arsić 2013). Arsić considers the characteristics of the sung melodies (not the instrumental accompaniments) of the collected songs (metrics of the verse, metrorhythm, tonal sequences and ranges, melodic form and stylistics of ornamentation) using the analytical method standardly applied to Serbian vocal folklore, but with the idea of applying the theory of musical gestures. The affectations related to this musical practice (according to this author, the atmosphere of dance is often emically described as *merak*, and the *rubato* singing as *sevdah*) which, after an elaborate explanation, led to the possibility of defining the city song of Vranje as an “expressive genre”.

9 Information about informants in the villages is also known – Trgovište: Milica Stanojević; Jagnjilo: Draginja Veličković; Manjak: Petronija Krstić, Ikonija Stojković, Nikola, two women; Žitorade: Saveta Milosavljević, Branka Spasić, uncle Miloje; Jovac: an anonymous group of people.

A memory is also preserved of older urban musical folklore and the musical life of the city of Vranje in general (see mentions in Vukanović 1987), and a more recent retrospective of a similar topic was published in a monograph by ethnomusicologist Marija Vitas (2020). She also overviews various forms of musical tradition and contemporary musical life in Vranje, and the interpreters of *the urban song from Vranje* who are tied to the media presentation and marketing of this repertoire.

Identifying “Old Vranje” and Works by Bora Stanković as an Oriental Discursive Foundation of Urban Songs from Vranje

Urban songs from Vranje are situated in “old Vranje” – a small town that was under Ottoman rule for more than four centuries until its liberation in 1878. Due to its geographical position, Vranje was an important Balkan stop on the road to Istanbul, and the coexistence of different ethnic and religious communities and the official change of social power relations at the end of the XIX century produced a peculiar patriarchal city culture in which the elements of Turkish and Roma traditions, on the one hand, and the elements of Serbian culture which was going through a national renaissance, on the other hand, merged and adapted to an increasingly strong wave of the modernizing Western cultural influences. This was also reflected in architecture, applied art, cooking, literature, and even music (more in: Tomašević 2009), of which concrete traces exist to this day. “Old Vranje” refers to Vranje from the end of the XIX and beginning of the XX century, in which the Serbian community was in daily contact with Turkish culture and although it remained separate until today, it absorbed numerous Ottoman influences. If the Balkans represent a metaphorical crossroads between East and West (Todorova 2006), and “Serbian inner East” in the way that the Balkans are “European inner Other” (according to the theoretical position of historian Maria Todorova), then Vranje is *one of the Balkans in miniature*. However, it is equally important that the nostalgic perception of “old Vranje” as “exotic” and “sensual” exists largely due to the representations and imaginings of local folklore in art and popular culture (especially in music), and the centre of cultural policies that shape these expressions is in the capital city Belgrade. Compared to other urban traditions in Serbia, urban folklore from Vranje is strongly characterised by the discourse of orientalism (more about this capital scientific concept in: Said 2008; more about its application to the case of Vranje in: Zlatanović 2009). Therefore, Vranje, as a city in southeastern Serbia (Principality, Kingdom, Republic) with a present Ottoman heritage, is at the same time *the internal Orient of Serbia*.

Interestingly, the urban song from Vranje (whose spread also extends to nearby cities such as Niš and Leskovac) is particularly linked to nostalgic narratives that show the subtle everyday life and history of this area,¹⁰ which led to the creation of lyrical songs about real-life characters, localities and events, which deserves special scientific attention (various collaborators often mention, among other songs: *Zaženi se Rista Bulumače; Dimitrijo, sine Mitre; Otvori mi, belo Lenče* etc.). Being sung in the Vranje dialect (with

10 A similar discursive procedure is also characteristic of other genres of popular folk music, such as old urban music, which is quite directly fed by references to the period before World War II and the repertoire that existed in the northern Serbian regions (more in: Dumnić Vilotijević 2019).

a specific vocabulary, grammar and accentuation) points out the geographical affiliation of the songs.¹¹ Interpretation of the context of song, the meaning of metaphors, reconstruction of the lyrics and storytelling about a specific part of folk music present real challenges, hence the interpretations of local connoisseurs of this musical practice are of particular importance.

The traditionality of the songs was achieved by positioning local singers as the most faithful interpreters (Stana Avramović Karaminga's performances are exemplary, and Staniša Stošić's are the most popular). Today, family tradition is also valued – for example, in the Stošić family. Singer Branimir Stošić Kace learned from his father Jovan (who was a member of the KUD “Sevdah” and recorded several songs for the archive of Radio Belgrade) and uncle Predrag (also a radio singer) – not by direct instruction, but by “absorbing the spirit of old Vranje” in the family circle, listening to songs and stories: “a song is not just a song, but from its story one learns about old Vranje, relationships, and the archaic dialect” (Stošić 2021). According to Stošić, “all songs from Vranje were lived, experienced and survived” and he considers it his mission to cherish and transmit the realities of the earlier town life with an interpretation that he considers close to that of the past (Stošić 2021). In addition, he researched the details of the texts and the context of Vranje songs. It can be said that he is a unique interpreter of the context and poetic content of the songs, but also of the musical style, and that he is one of the very few luminaries of *the urban song from Vranje*. His narratives of numerous poems are layered, as he tries to supplement the poem with stanzas, interpret the details of the poetic text, and even convey his process of arriving at the version he presents.¹²

The orientalization of Vranje in the dramas of the prolific realist writer Borisav Stanković, especially in *Koštana* also contributed to the popularity of Vranje songs (cf: Stanković 2006).¹³ His works had a special significance because of the description of life in Vranje:

11 More about Vranje speech in: Barjaktarević 1965.

12 The following description by Miodrag Vasiljević indicated that urban music with an oriental color was dying out (which, on the other hand, enhances the mysticism of the imaginary Orient); fortunately, it did not happen, precisely because of the existence of the chain of oral transmission:

“In certain Serbian towns, where the Turkish populace remained longer, or which were a more musical environment in the historical past, there emerged particular types of songs with florid melodic shapes, with many dynamic embellishments and refinement. Such cities in Serbia were Niš, Vranje and Leskovac, right between these two great singing centres, as well as Valjevo. In the first three cities, the songs were sung with much *merak* and *sevdah* in the South Serbian dialect, accompanied by Turkish *chalga*. These towns had a unique style. [...] Connoisseurs of Stevan Sremac's Niš and Bora Stanković's Vranje have died out, but the songs of these cities are still alive, although only in the memory of their oldest residents” (Vasiljević 1950: 56).

13 Concerning the literary depiction and treatment of the Orient, attention is paid in the literature to the poet who wrote *Šano, dušo, Šano, mori*, Dragutin Ilić: “For him, the Eastern ambience serves as a counterbalance to the Western; he regards the East as a possibility to fulfill the ethical ideals of a lonely man, confused by the collisions of European civilization and underdeveloped Balkan society” (Šop 1982: 66).

“Until Borisav Stanković, a Serbian story was limited only to the northern and western regions of our country; Stanković is the first to introduce our southeastern regions, the newly liberated regions, into the story. [...] He describes what he saw and felt, very often people who really existed and events that really happened, finding in a semi-eastern provincial town an entire ‘enchanted garden’ of love, pouring it all with the great poetry of his heart, proving not in word but indeed that for a true poet, there is no banality in life. In his descriptions of Vranje life, there is a lot of Vranje, local flavor” (Skerlić 1997: 399).

The need to establish continuity with the “old Vranje” as presented in the prose and dramatic (fictional) works of Bora Stanković is maintained even in the XXI century (Zlatanović 2009: 54), one can say to this day. Stanković’s oeuvre is an important marker of identity in the city itself (not only outside of it), as various events and institutions were named after him and his works. It is important to point out that such fascination and labeling of Vranje started “from the outside”, and that only later did the people of Vranje begin to self-identify in this way (Zlatanović 2009: 55).

Stanković’s works had a great reception and an additional life through theatrical performances (musical arrangements by Petar Krstić from 1911 stand out especially), as well as art music works for which they served as a literary template. Among them, the opera *Koštana* by Petar Konjović (1931) stands out for its importance and quality (more details about the musical folklore of Vranje in art music and especially in Konjović’s oeuvre in: Tomašević 2013). *Koštana* herself embodied Eastern otherness by being a woman, a Romani, and an entertainer – a strange object of social marginalisation and at the same time secret lust. Her singing encouraged that image, and the songs themselves were embedded in the Orientalist discourse. They are characterised by an indescribable melancholic and pathetic atmosphere, called *sevdah*, *karasevdah*, *merak*, *dert*. On the other hand, music had a very important and functional place in Stanković’s literary work: it served to create a certain atmosphere, it was a replacement for the standard dialogue form, a way of expressing the personality and emotions of the protagonist, an expressive tool that enhanced the character’s emotion, it could achieve dramatic conflict in the work and accelerate the pace of the action, serve as a means of giving context to the overall plan of the immediate scene, or else it could mark individual sections in the compositional structure of the work (Stanisavljević 1985: 76–77). From the ethnological research of the mentions of musical instruments in Stanković’s works, it can be seen that they were most often played by the Romani people, namely *daire*, *tepsije*, *čampare*, *grnete*, *zurle*, *čemane*, *šarkije* – “There is not a single Serbian writer who has provided more extensive or better descriptions of folk musical instruments” (Gojković 1965: 9).

Sisters Ljubica and Danica Janković also talked about the influences of the East, the referentiality of Bora Stanković’s work, and the general atmosphere in which the life of the urban folk song took place. While emphasizing the uniqueness of the “Gypsy” way of music making and dancing, they described the style of the Vranje dance and emphasised the beauty of *Koštana*’s dance, which they saw in the summer of 1925: “Under the influence of that life, that climate, various superstitions, Eastern dance and music, under the pressure of the Turkish masters and social prejudices, the Vranje folk style was created, all drenched

in longing, a style of subdued ardor and a strong, but restrained temperament, with oriental elements” (Janković, Janković 1951: 143). They also presented vivid information about the context of such a dance:

“In old Vranje during the time of the Turks, life was lively on the feudal properties (spahiluk) where *čoček* and other oriental dances were nurtured. [...] Serbs accompanied their dances with singing, at night, in the moonlight. [...] Even after the liberation from the Turks, that atmosphere benefited the old, rich and proud Vranje chorbadji and nourished the older generation of Vranje bonvivants. This can explain why the greatest pastime for the old people of Vranje was when the tambourine players (*dajradžike*) sang to them with the daire, or when they played *the čemane* (violin) accompanied by *the daire* (in the absence of this instrument, an ordinary casserole could also serve); or when *the zurle* whistled ‘under *the goč*’ (drum), and they danced *Belo Lenče*, *Daskalica*, *Teškoto oro*, *Memete*, *Pembe* and other Vranje dances. Tavern life was not very developed and the sweetest hours were spent in the family and a small circle of friends, at night, in a private house, where one could dance and sing freely, and enjoy the irresistible rhythm of daire or goč until self-forgetfulness. Bora Stanović found inspiration for his works: *Koštana*, *Tašana*, *Tainted Blood* and various short stories in such an atmosphere of accumulated and never sufficiently expressed longing, an atmosphere largely unhealthy and subdued, with great class differences and the deterioration of the old caste in proud isolation. A bonvivant from Vranje would sometimes spend a crazy night in the Vranjska Banja with a concert by Koštana’s sons and Denet’s Gypsy band, and at dawn, he would return home to Vranje, intoxicated more from ecstasy than alcohol” (Janković, Janković 1951: 143–144).

However, in the middle of the XX century, modern social trends were superimposed on this Ottoman heritage, which the Janković sisters did not interpret as favorable for the dances of this region: “With the economic decline of the old proud chorbadji, the style of their dancing also changes [...] Under the influence of the village, and especially the Gypsy way of dancing, as well as the influence of newer brass instruments, finally, as a result of the increasingly fast pace of life, a faster tempo of dancing was introduced” (Janković, Janković 1951: 145).

The phrase “oriental influences” mainly denoted Turkish loanwords in the text (not necessary of Turkish origin, but also of Arabic or Persian; more in: Škaljić 1966: 11), *aksak* metrorhythms and the presence of the augmented second in the melody. In critical writings, this meant excessive and rich ornamentation, which was considered harmful to archaic musical folklore.¹⁴ The division of the musical unit into sound planes in the present CD edition coincided somewhat with the gravitation of the examples towards the central tonal-melodic foundations which, due to the assumed historical connection with the Ottoman heritage,

14 The lone detail that clarinetist Miloš Nikolić brought up when interpreting the orientality of clarinet music from Vranje is intriguing – music in Eastern cultures has both spiritual and therapeutic meaning (Mitrović, Spasić, Stojanović, Stošić, Arsić 2008: 13).

can also be interpreted from the perspective of the modern theory of Turkish maqams, as Abdullah Akat did it:¹⁵ *Hûzi* (CD nos. 6–10, 16, 18, 33), *Nikriz-Hicaz* (CD nos. 11, 23, 26) and *Hicaz* (CD nos. 12, 33, 34), *Acemli Hüseyini* (CD nos. 17, 22, 27, 30) and *Hüseyini* (CD nos. 24, 32), and there are examples from which one can hear *Rast* (CD no. 14), *Segah* (CD no. 25), *Bayati* (CD no. 28), and even multiple changes of the maqam system (CD no. 13).

The Urban Song from Vranje in Popular Culture

Emphasizing the music and dance heritage in the orientalist exoticization of Vranje in Serbia has a positive connotation, compared to the negative one represented by the mockery of provincialism and the supposed backwardness of the “southern railway” embodied in the Vranje dialect (Zlatanović 2009: 62). Part of the urban folk music associated with Vranje functions as popular folk music – it is produced, reproduced, distributed and consumed through commercial mass media (more in: Manuel 1988: 4–15).

The mass media life of Vranje folk music began with the first commercial sound carriers in today’s Serbia and among its diaspora – there are data about first gramophone records with the song *Da znaješ, mori, mome* (CD no. 13 – e.g. Mijat Mijatović’s record, as well as records with performances by the bands led by Stevan Bačić Trnda, Joca Maksimović, Šandor Perlić, Josip Mlinko, Marko Nešić, which were sold in 1913 /Palić 1913: 35/, and also recorded by Vasa and Mirko Bukvić with a tambura orchestra in 1916 for Columbia Record), as well as *Šano, dušo* (CD no. 12) and *Stojanke* (CD no. 6 – sung by V. Turinski /Palić 1913: 35/). Several songs from *Koštana* were recorded by baritone Đ. Čamilović accompanied by Jova Jare’s orchestra (*Otvori mi, belo Lenče* /CD no. 7/; *Šano, dušo; Da znaješ, mori, mome; Stojanke* /Palić 1913: 37–39/). *Šano, dušo* was represented in the repertoire of various recorded commercial performers (Draga Spasić, duet Čamilović and Dedić, as well as Serbian folk music and singing band led by Vasa Stanković Andolija from Šabac /Palić 1913: 46, 47, 53/). The song *Da znaješ, mori, mome* was already published in *The First Album of Serbian Folk Songs for the Violin*, which was prepared and published by the renowned Belgrade music publisher from the interwar period, Jovan Frajt. The songs *Šarena češma* (CD no. 8) and *Šano, dušo* were in the repertoire of the famous tambura orchestra of Vasa Jovanović from 1910 (Brzić 1993: 90), which also testifies to its popularity in taverns.

Radio singers of folk music whose repertoire (and discography) focus on songs from Vranje or songs composed with an association with the music of the “South”, have remained popular to this day. In addition to the aforementioned, one of the first discographically active singers was actor Jovan Stefanović Kursula (Vitas 2020: 41). It is inevitable to mention the performer of an exceptionally subtle and ornamentation-rich style – Staniša Stošić (Stošić 2008), and today the general public is familiar with the performances of Čedomir Čeda Marković. However, it should also be mentioned that performances and screen adaptations of Bora Stanković’s dramatic texts had a great impact on the wider audience and that actresses and actors not only enriched their careers with singing roles from Stanković’s works, but also influenced the perception

15 My understanding of the musical structure of the tracks on this CD was enriched by the analytical comments of Prof. Dr Abdullah Akat from the State Conservatory of the Istanbul University, to whom I owe an immense gratitude.

of the sound of Vranje. Thus, it can be said that the singing of Divna Radić Đoković became exemplary, as she played Koštana in the National Theatre from 1939 to 1960, and in 1962 released an album with songs from this play with Dušan Radetić's sextet, on which the songs that were popular even at the beginning of the XX century occupied a special place (*Mehandži, more; Pošla Vanka na vodu; Keremajle; Džanum, na sred selo; Triput ti čuknam na pendžeri; Da znaješ, mori, mome; Otvori mi, belo Lenče*). I believe that her influence was so overwhelming, that it can even be argued that the style and ornamentation of the singing of Ljubinka Bulatović, the daughter of Stana Avramović, closely resembles the style of Divna Đoković. In Vojislav Nanović's film *Gypsy Woman* from 1954, the song numbers were performed by Zora Drempetić, who also released a record in 1962 (with Žarko Milanović's orchestra). A few years after the field recording of Radmila Petrović, in 1976, the main role of Koštana was played by Snežana Savić in the eponymous TV film, and the interpretation of the popular singer of Romani-Turkish origin, Usnija Redžepova, as Koštana at the National Theatre in Belgrade remained appreciated (Narodno pozorište 2015). It should be especially mentioned that the interpretations of several local interpreters, who are the bearers of the urban song from Vranje as a cultural identity, were highly esteemed – previously Divna Mitić Špurka, and today Ivana Mitić Tasić.

One of the basic stylistic characteristics of the urban song from Vranje is simplicity in ornamentation and layering within quieter and medium dynamics, which achieve an intense charge in the short form of the song. The origin of this aesthetic may be the result of the confinement of performances to a chamber space – the urban song from Vranje was performed in houses and taverns, and in the past, it often had instrumental accompaniment (instrumental performances could also represent the song separately, especially in the case when their purpose was dance); the main quality of this instrumental accompaniment was an adaptation to the singer and a quiet “mekam-like and bonvivant playing”, both in the case of the clarinet and in the case of the trumpet ensemble (Stošić 2021).¹⁶ The wider popularity of the urban song from Vranje was supported by instrumental enrichment,¹⁷ which raised the question of (reconstruction of) the early harmonization of melodies. There is no doubt that the urban song from Vranje became standardised by being part of the repertoire of the first folk music orchestras – the Folk and *Tamburitza* Orchestras at Radio Belgrade before World War II (more about the formation of these ensembles and their influence on folk music in: Dumnić 2013). This affected not only the enrichment of the sonority and the creation of the usual harmonic accompaniment, but also the metrorhythmic basis. Namely, judging by the singing represented on the CD and other phonoarchive recordings from this collection, the hemiola-based rhythm performed a *capella* is not “real”, i.e. of an evenly repeated pattern (as explained in: Radinović 2010), but

¹⁶ In Vranje, the musicians of the urban folk music were Romas. The exemplary performance on the clarinet is attributed to Kurta Ajredinović (CD nos. 14 and 34), while Bakija Bakić is considered the progenitor of trumpet playing in Vranje.

¹⁷ Today, there exists various arrangement and orchestration solutions, and the use of traditional folk instruments of Eastern origin in world music ensembles has a special place. Today, the bands “Ved” and “Izvor” stand out for their interpretation of Vranje folk music.

is regularly adapted to the phrasing of the performer, so that the ends of measures (which are, as a rule, groups of shorter values) are minimally extended, according to the feeling of the interpreter. Broadcasting on the radio program also brought other changes, such as the replacement of Turkish loanwords with more familiar Serbian words, deviation from typical pronunciation and addition of melismas.

The realism of the plots of certain *urban songs from Vranje* that were created at the end of the XIX or the beginning of the XX century also indicates the theme of authorship, which places this genre of urban folk music at the crossroads of larger categories of folk and popular music (about the nuances of different approaches to verbal creativity in the context of defining “folk” and “popular”, among other things in urban poetry, more in: Bošković Stulli 1983). It is known that certain songs that today are associated with *the urban song from Vranje* have external origins (e.g. *Mito, bekrijo* [Mita, Drunkard] by Radoslav Graić, or a local adaptation of a globally popular song from the beginning of the XX century *Lela Vranjanka* /more about the latter in: Todorović 2013/). On the other hand, Stana Avramović Karaminga is officially registered as an author of several songs, which reminds that the anonymity of the author does not have to be a prerequisite for defining a song as a folk song.

The iconic song *Dimitrijo, sine Mitre* is very widely known (outside Vranje), in different social strata, and it is the work of singer-songwriter Stana Avramović Karaminga.¹⁸ Momčilo Zlatanović's description of her is very intriguing – “she was the final author of several *sevdalinka* songs, and she composed two or three of them completely by herself. [...] Stana Avramović was a transmitter of songs, but she also improved them, both in content and in melody. She condensed and refined many songs. But, she said that there were also such refined folk songs that she could not change or improve anything. She is, therefore, a singer-transmitter and a singer-creator. It is her great merit that the *sevdalinka* in Vranje survived longer” (Zlatanović 1982: 105, 107).¹⁹ She unequivocally contributed to the preservation and promotion of *the urban song from Vranje*, although, unfortunately, her contribution in terms of invention and intervention on older songs remained unknown to today's ethnomusicology. Another example of a collective work in which anonymous individuals from the local community had varying degrees of contribution is Branimir Stošić's story about the song *Petlovi pojev* (CD no. 16), of which his father was a recognizable performer. According to his story, his father sang in the form as it is known today, based on the textual motif that he heard from an elderly woman while he was fishing in 1950 on the river Morava, and the song was later made famous by the performance of Staniša Stošić (Stošić 2021).

In the local community, there existed aesthetic criteria for the creation of new songs that thematised life in Vranje, which could serve as indicators for the future creation of songs in the spirit of “old Vranje”. The song *Ja sinoć pođoh i prođoh kroz tu malu Odžinku* [Last Night I Passed By and Went through the Mahala Odžinka] is one of the not-so-widely popular songs by Stana Avramović Karaminga, and it

18 Although the notion of a singer-songwriter is associated with global performers-activists after 1968, the phenomenon has parallels and predecessors in other contexts – see e.g. Loges, Hamilton 2016.

19 There are also sound recordings from Branko Mitrović's archive that testify that she was also an outstanding storyteller (Mitrović, Spasić, Stojanović, Stošić, Arsić 2008: 11, examples 4, 8, 17, 20).

was performed by her daughter Ljubinka Bulatović Buba on the phonoarchive recordings.²⁰ Momčilo Zlatanović said the following about that song: “The songstress Stana Avramović Karaminga is the author of certainly the last *sevdalinka* that was sung in Vranje, which is, at the same time, a confirmation of how after World War I this extremely romantic lyric genre began to lose its old features and how its extraordinary poetic expressive values began to decline” (Zlatanović 1982: 98). From this quote we can observe the attitude that new works were not regarded as valuable as the old Vranje songs, and also Zlatanović’s interpretation of the work as a *sevdalinka*, and not as *an urban song from Vranje*. The latter also leads to the conclusion that Zlatanović labeled as *urban songs from Vranje* only songs by anonymous authors that most directly referred to personalities and events from local history, while he considered *sevdalinka* to be more popular folk music (although certainly different from the newly-composed folk music that was widely present at the time), confirming in that way that it is possible to make a parallel with the widely present genre of the same name.

The urban song from Vranje as popular folk music has certain characteristics, such as respect for authorship (thus, not all songs were created by a gifted unknown individual and left to oral transmission, as is the case in rural, especially ritual musical folklore) and exceptional interpretation. In contemporary ethnomusicology, the anonymity of creativity is not crucial for determining the subject of research, and folk music is considered to be music that is accepted as such within the community, primarily due to live performance and oral tradition. Therefore, authorship should not be in discrepancy with the implementation of intangible cultural heritage preservation measures such as the publication of archival sound recordings, because “[...] a legalistic approach to folklore is unsustainable because folklore lives in versions and variants, and not as a single, original and authorised creation” (Matić 2022: 35). Therefore, authorship should not be an obstacle in the implementation of intangible cultural heritage preservation measures, such as the publication of archival sound recordings.²¹

The Urban Song from Vranje in the Discourse of the Intangible Cultural Heritage in Serbia

Crucially important for the folk music of Vranje today is that *the urban song from Vranje* became a part of the national intangible cultural heritage in 2013 (Centar za nematerijalno kulturno nasleđe 2015),

20 Turkish words are noticeable in the chorus (for their meanings cf: Škaljić 1966), but also references to toponyms and personalities from Vranje (Stana’s own love story with Vojislav Avramović, who served in the army in Valjevo), a variable versification model (VII–IX), variable chorus (but not in the way that is typical of Vranje songs), a complete chain of verses with regression between stanzas, a metrorhythm tending to 9/8 and a major melody in the range of a tenth, with two different thematic materials in the stanza.

21 During the preparation of this CD edition, the question of the enforceability of safeguarding measures that could be inconsistent with other legal acts (such as *The Law on Copyright and Related Rights*) was opened, as well as the question of benefits from the status of intangible cultural heritage for authors and their heirs, the importance of expert assessment, consequences of commodification and commercialization of the songs, but also whether the concept of the author’s work can contribute to the preservation of the ICH element in conjunction with professional preservation efforts.

after the proposal of the City of Vranje and the Cultural-Artistic Society “Sevdah”, following the current UNESCO *Convention on the Protection of Intangible Cultural Heritage* from 2003 (ratified by Serbia in 2010). This type of song is not a mere “national symbol”,²² but a true living heritage, existing primarily within the local community, to which it provides the feeling of continuity. To this day, the national list contains predominantly elements that could be characterised as rural folklore, and an element of urban culture that is essentially non-contemporary and “oriental” fits to the list that does not recognize elements of contemporary urban cultures and thus reflects the paradigm of earlier folkloristic thinking (more on the problem of the intangible cultural heritage of the towns in Gavrilović 2015; in particular, it should be recognized that today cities are spaces of complex collectivities and identities in which there are dynamic and multiplying processes of cultural traffic and heritage, as confirmed in: Lukić Krstanović 2022: 15).

Ethnomusicologist Jelena Jovanović made a concise and referential ethnomusicological description of the characteristics of *urban songs from Vranje* for the national register:

“Their musical idiom is an integral part of the idiom of the musical tradition of the urban areas of southern Serbia, Kosovo and Metohija, Macedonia, Greece and Turkey. Melodies of a wide range dominate, based on the following scales: 1) with tetrachordal bases, in local ethnomusicological literature most often interpreted as a result of Ottoman influence (although it can also be assumed that they have a longer continuity of existence in this area, during the change of cultures and empires), 2) which are the common heritage of the entire Mediterranean basin and 3) which have a pentatonic basis. Crossing autochthonous traditions of Serbs, Vlachs, Cincars, Albanians, then the practice of Romani and Turkish musicians, as well as the liturgical practices of Orthodox and Muslims in Vranje led to the development of a specific musical amalgam that is recognizable in these songs. The melodic line is characterised by mobility, a tendency towards sudden but gentle leaps and subtle ornamentation; dynamic shading and a tendency towards interpretative liberties are characteristic. The metrorhythmic basis consists of even and mixed beats and a *rubato* rhythm. The aesthetic imperative is the subtlety of the singer’s voice and devotion to the content of the song, along with the high moral views that the singer expresses as a person. Urban songs from Vranje can be performed *a cappella* and in vocal-instrumental arrangements” (Jovanović 2012).

In local ethnomusicology, the experiences of dealing with intangible cultural heritage outside based on narratives, actualising the question of relation of performer-bearer toward the heritage as a content (Lajić Mihajlović, Đorđević Belić 2019). Regional ethnomusicologists who deal with ethnomusicology of intangible cultural heritage have become increasingly influential (e.g. Ceribašić 2019). After almost a

22 On how nationalist discourse can form a certain element of intangible cultural heritage, especially by using the prestige of the status of the inscription on the UNESCO list, see the example of a neighboring country in Silverman 2015.

decade of the status of *the urban song from Vranje* as an element of intangible cultural heritage, there are questions about the effects of its inscription in the register (which concern its better status, sustainability, development, or even commercial-touristic exploitation), and this compact-disc will contribute to its status approval and sustainability.²³ Observing the phenomenon of *the urban song from Vranje* from archival sound recordings from the 1970s as an intersection of traditional and popular cultures, but also of intangible and sound heritage, I will attempt to answer the following questions: did the labeling of *the urban song from Vranje* become (unintentionally?) a more tangible embodiment of Orient? How is popular folk music positioned as intangible cultural heritage in Serbia and how can accentuating historical material, such as this one from the 1970s, contribute to the sustainability of a certain element of intangible cultural heritage?

The status of intangible cultural heritage undoubtedly emphasizes the discursive characteristics of an element, because it is precisely because of them that a certain element is accepted within the given community. The immanence of oriental structural and contextual characteristics makes *the urban song from Vranje* a distinct and recognizable element, and based on ethnographic interviews with Branimir Stošić, I concluded that the practitioners identify it with those characteristics as well. Nevertheless, there remains the question of the impact of preserving this element through the platform of intangible cultural heritage (despite its weight as a “UNESCO branded”), since its previous recognition and popularity make it sufficiently self-sustainable. In other words, this element existed even before the concept of heritage, and with that status, it became further exposed: “While it looks old, heritage is actually something new. Heritage is a mode of cultural production in the present that has recourse to the past. Heritage thus defined depends on display to give dying economies and dead sites a second life as exhibitions of themselves” (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 7).

Preservation of sound (as well as related audiovisual) heritage openly rests on historicity, and its root (as in the case of preservation of intangible cultural heritage) is based on musical folkloristics. The musical elements of the intangible heritage lie between the conservation of artefacts (instruments, notations and recordings) and the support and revitalization of the creative process, knowledge, skills and specific social practices, and that:

“[...] provides key historical perspective, allowing us to replace ICH at the end of a line of conservation and safeguarding processes tracing back at least to the XIX century. In this sense, the numerous historical studies on compilations of popular poetry, inventories, museums of music, collections of scores and recordings and, more broadly, on musical archives—between romantic folklore, national constructions and emerging sciences — play a *de facto* part in the history of musical heritagisation” (Broclain, Haug, Patrix 2019: 4).

Sound heritage is not in the least deprived of the possibility of being ascribed commodification. It can be said that the following observation by Dan Lundberg is common to sonic and intangible heritage:

23 Since 2019, Vranje has also organized the annual *urban song from Vranje* festival “Oću da vi pojem vranjansko” [*I Want to Sing You Vranje Style*].

“When music or other cultural expressions are collected by archives and museums, their function changes. Simply put, they can be said to change from being culture to becoming cultural heritage. What often happens is that the collected material is organised and published, which in turn can spread and eventually affect the living culture outside. The process where culture becomes a cultural heritage can be called ‘cultural heritageing’” (Lunberg 2019: 224).

As explained earlier, archival recordings of folk music are needed by ethnomusicologists for research, presentation and education about musical practices that are observed as ICH and can contribute to their revitalisation (that is, strengthening) and sustainability, and their publication would especially benefit other experts and local communities (more in: Dumnić Vilotijević 2019: 172–173). In that sense, the need for urgent ethnomusicological safeguarding is fully justified; however, it should not only focus on fieldwork, but also archival work and digitisation, to complete the process of establishing continuity. The positive effect of recordings on musicians communities has been confirmed, especially during the pandemic (Ceribašić 2022: 84), and “users of heritage products” identify themselves with a certain musical domain through direct experience with music, which, among other things, could be achieved precisely through listening to recordings (Ceribašić 2022: 91). This should especially be taken into consideration when designing strategies for “top-down” support, through a system of institutions, to hopefully improve the range of approaches to safeguarding. Such documentary archival recordings should, because of their authoritativeness, predominantly serve as an auxiliary link in the chain of aural transmission of musical heritage in Serbia, considering that *the urban song from Vranje* qualitatively, in repertoire and stylistic sense, relies on the live transmission by just a handful of singers. Although as an artefact it is well known to the general public, it can be predicted that without adequate knowledge of the past of this expression, its sound recognition will become endangered (more on protection measures of similarly endangered musical ICH elements in: Lajić Mihajlović 2022: 102). On the other side, its usage within the educational setting (both in a narrower and wider sense) would add value to the “petrified” content of the sound recording. The heritagisation emerged as the only way to provide wider accessibility and to publish a compact disc with archival recordings dating from the period before the platform of the intangible cultural heritage was established. At the same time, they present an alternative to various discographic releases with recordings that qualitatively stray from the performance aesthetic of *the urban song from Vranje* (especially in terms of elocution and orchestration, as the most striking features). In this way, heritagisation contributes to the fulfillment of tasks of urgent ethnomusicology (cf. Dumnić 2012), as well as to the acknowledgment of historicity in the processes of tradition and evolution of dealing with musical folklore – from professionally recorded performance to a tangible and sustainable heritage. If the comprehensive ecosystem model of the five domains for sustaining music is applied (Shippers, Grant 2016), publishing these archival recordings with an element of intangible cultural heritage as content will: seek to contribute to *musicians and community* – by appealing to their interest in participating, learn and perform; *community regulations* are upheld – by making recordings consistent with what has already been confirmed as their identity; in

particular, *learning system* will be enhanced – by establishing the role of former practitioners and providing learning material; archival recordings become part of the visibility of the practice in *media* and clearly position it within *music industry* as part of the institutional archive.

*

The urban song from Vranje is situated at several crossroads – it is tied to the period of separation of the local/national and the conquerers' cultures at the end of the XIX and the beginning of the XX century, and also to a relatively small urban space which had long been the site of coexistence of the aforementioned cultures, and which stood for a metaphorical bridge between East and West in Serbian culture. The topics explored in the songs are situated between documentary and fictional narratives, whereas the ways in which it was transmitted show that it belonged both to traditional and popular folk music. In certain cases, it represents a specific example that enables us to follow the chain from the song's construction to oral transmission, with immanent processuality and consequent varying. The recordings made during the ethnomusicological fieldwork in the 1970s were made at the time when both urban and rural musical practices were overwhelmed by *the newly-composed folk music*; in that sense, these recordings are testimonies of the last preserved traditional urban folk music before the first breakthrough of different folk music into this area. Finally, this edition is the product of the goal to embody an intersection between separate concepts of safeguarding the intangible and sound cultural heritages, thus enabling these recordings made half a century ago to be reused widely, and simultaneously proving that archival recordings are much-needed supplements to the living performing practices.

DATA ON TRACKS FROM CD

1. Pomož, Bogo, ramne gore (Help us, God in the Straight Mountain)

Performed by two women (the village of Manjak, 3 July 1972)

A *lazarica* song that used to be sung when entering the courtyard, *to the host*. Such predominantly unison older type of singing of the bichord melody which is performed during the tour around the village on St. Lazarus's Saturday resembles the songs of the same genre from the Pčinja district. Greetings and good wishes are performed robustly, in a symmetrical eight-syllable verse. Aside from the typical refrain “doz”, at the end is a closing verse “Oh, beautiful little girls!”, which is found in various genres of ritual singing in southeastern Serbia. The metrorhythm is even, and motifs with inverted punctuated rhythm are noticeable. In the field recording, the voice of ethnomusicologist Radmila Petrović can be heard, announcing the song.

2. Zapevalo slavuj pile (A Nightingale Is Singing)

Performed by two women (the village of Manjak, 3 July 1972)

A song of “queens” (*kraljice*) *to the teacher* is performed as part of the queens' rite during Pentecost. As in the previous example, the melody is bichordal and essentially performed in unison (with occasional heterophony in the intervals of seconds), the verse is of a symmetrical eight-syllable structure and we find the aforementioned closing verse at the end; however, the genre difference is obvious in the refrain – “lado”. There is a notable difference in the metrorhythm – in this example, it is performed *rubato*, and the ends of half-verses are emphasised by longer notes. It is sung using the *Manjak glas* [mode], while during the field recording the same performers also sang the same song using the *Mačkatica glas*, thus illustrating the differences in songs characteristic of these two villages. The lyrics begin with the motif of a nightingale who sings at the window to the man of the house, and continue with the response of the woman. It is interesting that exists similar lyrical love song – *Slavuj pile, ne poj rano* is based on the same poetic motif and it is found in the first act of the famous drama *Koštana* by Borisav Stanković.

3. Kita kitku bere (Kita is Picking Flowers)

Performed by Ikonija Stojković (the village of Manjak, 3 July 1972)

The harvester's song is in the six-syllable verse. It is sung in the manner of the female rural ritual singing typical for southeastern Serbia – a tetrachordal melody in the range of the third, in *parlando rubato* metrorhythm, with plenty of clucking tones and with a “masked” interpretation of the text. The melostrophe consists of two sung verses, and it is interesting that a complete chain of verses with regression appears between the stanzas. The song is about a girl named Kita [Bouquet] who picks up a bouquet of flowers and gives it to a boy as a sign of loving attention. The song ends with the motif of three golden apples (the girl gives two apples to her father and brother, and keeps the third).

4. Proleteše sivi beli golubi (Grey White Doves Flew By)

Performed by Draginja Veličković (the village of Jagnjilo, 29 June 1972)

This *strižbarska* song is about the custom when the godfather cuts the hair of a newborn child for the first time. It features a fluctuating meter and moderate tempo, and it is sung within the range of a tetrachord.

5. Krupan čačak (Great čačak)

Performed on *duduk* by Kojadin Jović Diča (the village of Jagnjilo, 29 June 1972)

Since the information on the instrument on which this song was performed has not been preserved, based on the actual range of playing and the tone colour, it may be concluded that it was a longer pipe, an aerophone instrument that consists of a cylindrical wooden pipe with holes for playing, and with a slit for blowing air at the upper end. According to data from the literature, such an instrument is found in eastern Serbia under the name *duduk* (Dević 1977: 46, Đorđević 1931: XII), although organologically it differs from the instrument of the same name that is widespread in the Caucasus and the Middle East. In the results of the *Questionnaire on the State of Folk Dances of the Ministry of Education of the People's Republic of Serbia* from 1948, it is often stated that, in addition to “bleh music”, bagpipes and sometimes *zurle*, it was *duduk* that accompanied folk dances. The characteristic performing manner is the appearance of another, accompanying voice on this monophonic instrument – it is the so-called *zaržavanje* [neighing] of the player himself, with a tone from his throat that underscores the rhythmic pulsation. Unlike song No. 21, the tempo here is more moderate, and the melody has a wider range.

6. Stojanke, bela Vranjanke (Beautiful Stojanka from Vranje)

Performed by Ljubinka Buba Bulatović (Vranje, 30 June 1970)

Romantic verses by Dragutin Ilić, published in 1882, served as the basis for an art song for the tenor solo *Pod pendžerite* [Under the Windows] by Josif Marinković, which achieved an iconic status in Vranje – not only because this toponym is mentioned, but also because of its prominent place in the 1902 drama *Koštana* by Borisav Stanković, as well as the existence of Stanković's eponymous short story, written in 1901. Both authors were inspired by the Orient – namely, clear associations are revealed in the two-syllable Turkish loanwords as refrains and the presence of the interval of an augmented second in the printed version, while a part of this fascination is the theme of a beautiful girl wearing Turkish clothes. Whilst interpreting the introductory two-verse segment as a longer refrain whose first verse changes during further repetitions, one notices that it is based on the asymmetrical eight-syllable verse structure, just like in the stanzas. The dynamic splendor, the vividness of the melody, and the moderation in the melisma are expressed in the *rubato* parts of the refrain, while the lively character of the stanzas emphasises the good articulation and diction of the performer. The tonal basis in this example is that of a major key.

7. Otvori mi, belo Lenče (Open the Door, Beautiful Lenče)

Performed by Mile Stošić Gavra (Vranje, 27 June 1970)

In the song which has remained immensely popular from the time of its field recording to the present day, also in the wider area of Serbia, real personalities from Vranje were described in the sung dialogue. The affection between Jelena Stamenković (Lenče) and Milan Tasić (Mile Pile) became known in the city of Vranje at the end of the XIX century, and the story of that unapproved love was “turned into a song” (Zlatanović 1982: 115); then, it spread in *kafanas* (taverns) and ended up in Stanković’s *Koštana*. It is a part of the dance repertoire of Vranje and its surroundings – it is accompanied by a dance, which consists of a step pattern known in Serbian ethnochoreology as a “three-step” (two steps to the right, one to the left), as well as a dignified style of movement: “it is danced measuredly, but distinctly, warmly, with enjoyment (*mekamski*)” (Janković, Janković 1951: 155–159). The specific performance is organised in two melostrophes in which the odd verse is always in a symmetrical eight-syllable structure, while the even verse varies (although it is predominantly asymmetrical – 3, 5). The stanza is musically composed of a pair of two-verse phrases, where the second one is repeated. Based on presumed usual harmonization, the tonal basis is that of a major key, and the range of the melody is the octave. The performance in loud dynamics and with rich ornamentation in a slow tempo, as well as occasional deviation from the 7/8 meter by extending the last, otherwise shorter part for singing, testifies to the skill of the performer.

8. Na sred selo šarena česma tečaše

(In the Middle of the Village a Colorful Fountain Flowed)

Performed by Ljubinka Buba Bulatović (Vranje, 30 June 1970)

This song undoubtedly owes its widespread and long-lasting popularity to its appearance in Bora Stanković’s *Koštana*. The song mentions the former real Vranje toponym – Šarena česma [Colorful Fountain], which was demolished by Bulgarian soldiers in 1915 or 1916 (Zlatanović 1982: 143). In interpreting the complex pattern of syllables throughout the verses, the appearance of two-syllable Turkish loanwords in the function of a refrain is interesting – one begins the verse (“more”) and does not appear quite consistently, while the others appear before the end of the verse and are variable (“ago”, “aman”). Such refrains are not rare in the songs of this region – they are semantically connected to the main text and have a naming function during the dialogue, while, on the other hand, they retain their position within the verse and have an unchanging structure. The tonal basis is that of a major key and encompasses the tonal sequence within the major ninth. The interpretation is coloured by dynamic nuances and enriched not only by melismas, but also by emphasizing tones of longer duration (especially those reached by leaps) in the *rubato* metrorhythm.

9. Cveto, mori, Cveto / Što gu nema Cveta (Cveta, hey, Cveta / Why Is Cveta Not Here)

Performed by Mile Stošić Gavra (Vranje, 28 June 1970)

This song was widespread, especially in Kosovo and Metohija. It was obviously a favourite in Vranje as well, since it was sung by several recorded singers. This specific interpretation begins with the performance of a chorus as long as the stanza. The verse is mostly of a six-syllable structure, the metrorhythm is triple, and the tonal basis is of a major key. Thematically, the song is a lustful ode to Cveta’s beauty.

10. Kiša pade više donjo Vranje (It Rained in Downtown Vranje)
Performed by Dušan Mladenović Špurko (Vranje, 28 June 1970)

Apart from mentioning a part of Vranje in the song, the song also describes real-life personalities. The girl Cona was abducted by unknown men one night in 1878 or 1879 and taken to the Džafer's house in Novo Selo. There, the smugglers from Vranje recognised her and made a deal with her to run away with them one evening in the direction from which she would hear them sing *Kiša pada, begaj da begamo* [*Rain Is Falling, Run, Let's Run*] – according to legend, that was the original version of this song. On the other hand, one of the participants in the abduction was Mane from the family nicknamed Vampirdžijci (historical data are given according to: Zlatanović 1982: 110–111). The verse in this song is an asymmetrical ten-syllable verse (4, 6), in which the refrain appears after the first part of the verse, while the second part is repeated. It is interesting that the refrain is changeable and semantically connected to the main text, by addressing the protagonists. The major melody in the range of the fifth and in *rubato* metrorhythm was sung lively, and the feature of the performance is the frequent *vibrato*.

11. Iz banju ide, izbanjalo se (She's Coming from the Banja, She Had a Bath)

Performed by Mile Stošić Gavra (Vranje, 28 June 1970)

It can be assumed that the song is about a beautiful girl who is coming from Vranjska Banja (Bath). In the first melostroph, the verse has symmetrical ten-syllable structure, and the stanza consists of a single verse with a six-syllable refrain and a repetition of the semi-verse. Between the stanzas, a chain with regression occurs, as the second semi-verse is repeated. The interpretation first gravitates towards the dactyl 7/8 metrorhythm, which is indeed established subsequently. The melody is realised in a harmonic minor within the range of the fifth.

12. Šano, dušo, šano, mori (Oh, Šana, My Dear Šana)

Performed by Mile Stošić Gavra (Vranje, 28 June 1970)

The verses of this song, to this day probably the most famous among the songs related to Vranje, were written by Dragutin Ilić, while Josif Marinković is presumed to be its composer, and the song was also included in Stanković's *Koštana*. The theme of the song is the author's longing for the beautiful girl Šana. Part of that song was performed with a special charge, with a frequent marking of longer note values by means of their extension and decoration, deviating from the 7/8 metrorhythm that is characteristic of the melody related to the dance that accompanies it (*Vranjanka*). The verse of the stanza is of a fourteen-syllable structure, while the refrain is an eleven-syllable structure. The melody is built on two-verse phrases, the first part of the melostrophe is in a minor key with augmented fourths and sixths, and the second part and the refrain are in the dominant major. The performer created the closing cadence by raising the melody of the last word by a third upwards.

13. Da znaješ, mori, da znaješ (If You Only Knew)

Performed by Ljubinka Buba Bulatović (Vranje, 30 June 1970)

The theme of this love song from *Koštana* is mourning the bygone days and the transience of life. At the same time, today it is one of the most popular aural symbols of the “old Vranje”, and even part of the wider repertoire of old urban music in Serbia. The versification pattern is an asymmetrical eight-syllable verse enriched with a two-syllable variable refrain (“mome”, “ludo”), *parlando rubato* metrorhythm, and slow tempo. The melody is of a wide, octave range, within a scale series that encompasses the upper tetrachord of the natural minor and later the lower tetrachord of the eponymous major key, with a cadence on the second degree. The lyrical interpretation in moderate dynamics is enriched with vibratos on longer tones, and even glissandos at the end of the first melodic verse.

Among the phonoarchive recordings, there is also a variant of the song performed by Mile Stošić Gavra.

14. Stari vranjski čoček (Old čoček from Vranje)

Performed by Kurta Ajredinović (clarinet) and Trajko Ajredinović (drum) (Vranje, 29 June 1970)

This dance melody is in a moderate tempo, performed in the metrorhythm of 9/8 (pattern 2+2+2+3) and in the scale which can be interpreted as *rast* makam. Through the stable basis of percussion, a masterfully dynamic and expressively nuanced clarinet playing develops – an unassuming theme in a short arched form, heard in the beginning, gradually becomes more varied and complex, and it is repeated in its original form before the cadence. *Čoček* is an improvisational dance that was performed solo or in a group of unrelated dancers with the whole body taking part in it. Described in this way, it is typical of the Romani population of southeastern Serbia and is widespread throughout the Balkans, especially in Turkey. Thanks to Romani musicians, it was incorporated into the dance practice of Vranje during the Ottoman rule, and the Serbian population performed it as a round dance (*kolo*).

15. Padnula magla po polje (Fog Fell Over the Field)

Performed by Dušan Mladenović Špurko (Vranje, 28 June 1970)

The text of this song is known in the wider area, which is especially emphasised by the popularity of songs on the same topic but with a different tune – *Magla padnala v dolina* [*Fog Fell in the Valley*] (the recordings show that Mile Stošić Gavra sang to this tune a part of the text printed in the CD booklet), and *Gusta mi magla padnala* [*A Thick Fog Fell on Me*] (a widely popular song from Kosovo and Metohija). The melodic and textual model illustrated here was also used by Vlada Jovanović, who was recorded in Vladičin Han. Stana Avramović Karaminga sang *Jana mi kondure nemala* to the same tune. In the song, the girl invites a young tailor to her.

The song is organised into stanzas composed of a repeated single verse, at the end of which the refrain “more” is found at the first appearance. The structure of the verse is an asymmetrical eight-syllable verse (3, 5), in a fast tempo and an even metrorhythm, in the major key (in the range of the fifth starting from the first degree, and ending on the second degree, where the realisation of the backbone of the melody is the tetrachord on the second degree).

16. Petlovi pojev (Roosters Are Crowing)

Performed by Jovan Stošić Kace (Vranje, 26 June 1970)

In this short love song, “full of hidden erotica” (Mitrović, Spasić, Stojanović, Stošić, Arsić 2008: 26), the phonetics of Vranje’s speech is very illustrative, especially thanks to the singer’s enunciation – from sounds (semivowel *b*, consonant *ʒ*), through Turkish loanword which changes depending on whether the singer addresses a female (“mori”) or a male (“more”), to verb forms (the ending of the working verb adjective in the third person plural on *-ev*, the use of the verb “legati” [to lie down] and its imperative ending on *-j*). The quatrain stanza consists of two verses that are repeated successively, and the verses are in the form of a ten-syllable verse alternating with a six-syllable verse in the middle of which there is a four-syllable refrain. Composed in the range of a major sixth and on a major tonal basis, this melody with subtle leaps is performed *parlando rubato* in a moderate tempo. A rich, but delicately decorated performance with vibratos, glissandos, appoggiaturas and expressive dynamic nuances that accompany longer notes, ranks this interpretation among the most outstanding *urban songs from Vranje*.

17. Dude, mori, belo Dude (Oh, Duda, Beautiful Duda)

Performed by Ljubinka Buba Bulatović (Vranje, 30 June 1970)

Since the early XX century, this song has been exceptionally popular as *a song from Vranje*, both in melographic collections and in salon arrangements. Undoubtedly, the reason for its popularity is its presence in Bora Stanković’s drama *Koštana*. It is written in a symmetrical eight-syllable verse, but the two-syllable refrain that is located on the half-verse and changes depending on the semantics of the basic text (it is used to name the interlocutor in the dialogue – “Dude”, “ago”) is so organically connected that one can speak of an asymmetrical ten-syllable verse. The song is about the hidden love between a Serbian girl and a Turk, and emphasises the pain of love, *karasevdah* (Zlatanović 1982: 107). The sumptuous melody has an octave range, encompassing a major scale with a diminished seventh degree and a cadence on the second degree. Predominantly gradual movements are enriched by inconspicuous leaps, from which gentle glissandos emerge, and the interpretation is moderately decorated, especially with vibratos on longer notes.

18. Kito, čero, koj čuka na pendžer

(Kita, My Daughter, Who’s Knocking on the Window)

Performed by Živojin Stošić Burča (Vranje, 27 June 1970)

The song represents a conversation between parents and their daughter about her marriage. The two-line stanza consists of ten-syllable verses with a two-syllable refrain. The melody is in a slower tempo and *parlando rubato* metrorhythm, with a major-scale sound within the range of the fifth and with a cadence on the second degree.

In addition to this one, there is also an interpretation by Mile Stošić Gavra in the phonoarchive; his interpretation has a more energetic character and a more ornate melody.

19. *Ajde, mori, Gajo* (Come On, Gaja)

Performed by Dušan Mladenović Špurko (Vranje, 28 June 1970)

This song, frequently performed by the singers from Vranje, talks about a girl being asked why she is not married; thus, the song belongs to the category of songs with the motive of “criticising a girl”, that is, attributing bad qualities to a girl, due to which she is not married yet (more on the topic in: Đorđević 1931). A single-line stanza with a refrain and repetition of the second melodic verse is structured as a six-syllable verse. It has a moderate tempo, an even metrorhythm, a major base in the scale with the range of a major sixth, with a cadence on the second degree. This particular performance is characterised by a voluminous initial segment, emphasised by its slower tempo.

20. *Tripot me Tale udari* (Tale Hit Me Three Times)

Performed by Dušan Mladenović Špurko (Vranje, 28 June 1970)

The lively song humorously talks about a girl falling in love; it is in a fast tempo, with a two-part metrorhythm, and has a major base. The stanza consists of two repeated melodic verses of an asymmetrical eight-syllable structure (5, 3), the stanzas are connected by a complete chain with regression, and it is interesting that each stanza can be accompanied by a refrain that is in a meaningful connection with the basic text (as in the recorded performance by Živojin Stošić Burča).

21. *Banjski čačak* (Čačak from the Banja)

Performed on bagpipes by Ivko Tošić (the village Mrtvica, 29 June 1972)

In the vicinity of Vladičin Han, two-part bagpipes (*gajde*) were recorded, specifically the Macedonian—Serbian variant of this wind instrument with one reed. The parts of the instrument include a pipe with holes for playing, a drone pipe, a windpipe, and leather bellows. *Čačak* is one of the most widespread traditional dances in southeastern Serbia, which is characterised by the mismatch of the lengths of the musical and kinetic phrases: while the musical phrase contains ten measures, the kinetic one is characterised by the asymmetrical shaping of space within the same musical-temporal length. This dance is performed in a circular formation of interconnected male and female performers, which in this area was called *oro* until the second half of the XX century. The music features a double metrorhythm, an oscillatory melody, a lively tempo, and a decorative upper mordent at the end of the motif.

22. *Zaženi se Rista Bulumače* (Rista Bulumače Is Getting Married)

Performed by Ljubinka Buba Bulatović (Vranje, 26 June 1970)

The minor tonal base within the range of a minor sixth, the *parlando rubato* metrorhythm, the moderate tempo, and the lyrical colour of the mezzo-soprano evoke the sad mood of the song, which is about unhappy love and a girl being forced to marry another man. The verse has an asymmetric ten-syllable structure (4, 6), and the refrain between the parts of the verse is in a six-syllable verse; although it varies, it is meaningfully connected to the main text of the song.

23. Devet godini minaše (Nine Years Have Passed)

Performed by Mile Stošić Gavra (Vranje, 27 June 1970)

The minor base in the scale of a major sixth with a cadence on the second degree, *parlando rubato* metrorhythm, the moderate tempo and the lyrical color of the tenor evoke the mood of the song, which talks about the love between a boy and a girl, whose parents have been preventing her from getting married for nine years. The verse has an asymmetric eight-syllable structure (5, 3), and the two-syllable Turkish loanword occurs as a refrain at the end of the first three sung verses. The stanzas are made of two verses that are repeated successively, except for the last two stanzas, which are made of three verses. The singer has decorated the melody both tonally and dynamically, especially on longer notes at the ends of phrases.

24. Zašto, Vase, zašto ujin Vase (Why, Vasa, Why, the Aunt's Vasa)

Performed by Ljubinka Buba Bulatović (Vranje, 26 June 1970)

There is information about the real personalities mentioned in this poem: the *pečalbar* [foreign worker] Vase was unrequitedly in love with a girl Nasta who married someone else (Zlatanović 1982: 97). The stanza consists of two repeated verses – one asymmetric ten-syllable (4, 6) and one six-syllable verse, and the song is sung in *parlando rubato* metrorhythm.

25. Kaži, Suto, kaži, dušo (Tell Me, Suta, Tell Me, Dear)

Performed by Dušan Mladenović Špurko (Vranje, 28 June 1970)

Two toponyms from Vranje (Tekija and Gložje) are mentioned in the song, and the plot is based on the motif of a deceived girl. The stanzas are organised as two couplets (in symmetrical eight-syllable and six-syllable verses) that are repeated, while the second (and repeated) couplet is sung to a contrasting melodic model, the beginning of which starts a minor third higher than the beginning of the stanza. The three-beat hemiola metric (with a prolonged first group) is hinted at, but the interpretation reveals that the performance does not follow the dance, but that the singer freely interprets the metrorhythm at a moderate tempo (especially extending the last metrorhythmic beat), while at the same time richly tonally decorating the melody. The tonal base is major, the tonal range is a major sixth, and the cadence is on the third degree.

26. Izgubljeno jagnje (The Lost Lamb)

Performed by a trumpet band from the village of Jovac

This instrumental is still widespread among brass bands in (south)eastern Serbia, and Vranje is an important centre of this musical practice. A specific way of performance involves soloist *rubato* virtuoso playing by trumpeters around the listener from different spots, who are then joined by the entire orchestra. If the melody were to be interpreted according to the makam system, the first part begins tonally in *nikriz* and ends in *hicaz*. The second part of the track is in a faster even metrorhythm, but unfortunately, the entire performance was not recorded, which is why just a fragment is presented in this edition.

27. Šetnala se kuzum Stana (My Innocent Stana Went for a Walk)

Performed by Jovan Stošić Kace (Vranje, 26 June 1970)

The song is about a Serbian girl who has lost her necklace, and a side motif is that a Turk is infatuated with her – this motif is also known in songs from other regions (for example, *Prošeta se Jovka Kumanovka* [*Jovka Kumanovka Takes a Walk*]). The melody encompasses the range of the minor seventh and the tonal base of natural minor, the metrorhythm tends towards a stable dactylic pattern of 7/8, and the metric of the verse is a symmetrical eight-syllable structure (with a two-syllable refrain). A distinct articulation supported by acciaccaturas and other ornamental tones gives the performance a specific vibrancy.

28. Gajtano, mome, Gajtano (Gajtana, Girl, Gajtana)

Performed by Ljubinka Buba Bulatović (Vranje, 26 June 1970)

The song was very popular among the singers in Vranje, and the most complete version of the text, which is enclosed here, was performed by Ljubinka Buba Bulatović's mother, Stana Avramović Karaminga. In the text, the Turk interrogates Gajtana where she has been. A dialogue ensues, in which the Christian woman informs the Turk that he will join the army (more about similar examples in: Zlatanović 1982: 136–138). Based on insight into different sung versions, it can be said that the tonal sequence is based on the tones of the major scale from the first to the sixth degree, with a cadence on the second degree. The singer enriches this example not only with vibrato, but also with tones above the aforementioned range – up to an octave, which she reaches in the word “vede” with a leap, which serves a decorative purpose. The song is performed in a moderate tempo, aiming to establish a metrorhythmic pattern of 7/8 dactylic form.

29. Razbole se care Sulejmane (The Emperor Suleiman Fell Ill)

Performed by Vidosav Vida Stojanović (Vranje, 29 June 1970)

The song is sung in the third person, employing the metric of the “epic” verse (a ten-syllable verse with an asymmetric structure 4, 6), and the style of the narration indeed resembles the epic genre (although the form of the song is short, the exposition, plot, and culmination are recognizable). However, the song can be classified as epic-lyrical – due to its strophic organisation, the repetition of verses, the major tonal sequence in a wide range, and the prominent lyrical thematic elements (Sultan Suleiman the Magnificent is talking to his “son”, i.e. his friend Ibrahim Pasha Pargali on his deathbed). The song has been known since the XIX century among the Muslim population in Bosnia and Herzegovina. In 1888, a more complex epic poem *Car Sulejman uzimlje Budim* [*Emperor Suleiman Takes Budim*] was published in Sarajevo.

30. Širok vagon, dugačka pruga (Wide Wagon, Long Track)

Performed by Petronije Krstić (the village of Manjak, 3 July 1972)

“A song when a soldier is sent off to the army” is a rare example among the recorded material, since the custom of sending off a soldier to the army was not the subject of major ethnomusicological research at the time. It is also interesting that a tune that melodically most closely resembles the so-called *bećarac* folk

song, popular in Vojvodina, was recorded in a village near Vranje. The stanzas consist of rhyming couplets, in triple meter and in a slow tempo, featuring the so-called “epic”, asymmetric ten-syllable verse, on a latent harmonic base B flat major – F major (if the melody is observed according to the final note *g*¹) in melodic verses. Quite atypical is the appearance of “ijekavica” [a different pronunciation of Serbian language] in one place. The humorous character of the song is revealed in the narrative about the military equipment that the recruit has received. It is possible that the song arrived in that region earlier, perhaps at a time close to the date of recording (especially through the mass media); yet, it is also possible that the melody proved suitable for the poetic invention of a gifted individual from Vranje, as is the case in Vojvodina.

31. Puče puška iz gore zelene (A Rifle Has Fired from the Green Mountain)

Performed by Živojin Stojić Burča (Vranje, 27 June 1970)

A song of a lively, heroic character that describes the death of a soldier. The same narrative is found in songs from other regions of southeastern Serbia, especially in a song from the Pirost region (Zlatanović 1972: 271). The song features an asymmetric ten-syllable verse (4, 6) with a refrain that evokes a female name that is often mentioned in the songs of the Vranje region. It has the range of an octave, a major-key base with a diminished seventh degree, whereas the subtle leaping movements are reminiscent of a military fanfare melody. Metrorhythm has a 7/8 pattern of dactylic form.

32. Oj, goro, goro zelena (Oh, Green, Green Mountain)

Performed by Nikola (the village of Manjak, 3 July 1972)

This poignant *komitska* song is known throughout Serbia. It depicts the murder of Jovan and his family (father, mother and brother) mourning him. Its metrorhythm is *rubato*, the versification pattern is an asymmetrical eight-syllable verse, the melostrophes are composed of two verses, and only in the ninth stanza does the refrain appear. The predominantly oscillatory melody is interrupted halfway through by an upward sixth leap. The timbre and dynamics of the singing are drastically different from the urban vocal style.

33. Jovane, sine, Jovane (Jovan, My Son, Jovan)

Performed by Mile Stojić Gavra (Vranje, 27 June 1970)

A very popular song, which preserved only the lyrical style of the singing from previous tragic song and thus somewhat changed the meaning. It is in a slow tempo and *rubato* metrorhythm, and characterised by the range of the major ninth. The first part of the melody can be harmonised in a major key, while the second part is in an eponymous minor key (with the augmented fourth degree) and ends on the first degree. The first part of the melody is occasionally emphasised by octave leaps from which the melody descends back, thus conveying the effect of mourning. The expressive dynamics of the singer is especially lavish in this song.

The performance of the first part of the stanza resembles the first part of the stanza in the song No. 6.

34. A Medley of Dances from Vranje: *Vranjanka (lagana) I (Dance from Vranje (Slow) I); Otvori mi, belo Lenče; Vranjanka (lagana) II; Iz banju ide; Vranjanka (Slow) II; Daskalica; Vranjanka (Slow) II; Daskalica; Vranjanka (Slow) II; More, na sred selo; Vranjanka (Slow) II; Što gu nema Cveta; Vranjanka (Slow) II; Bela Neda jako bolna (Beautiful Neda Is Very III); Vranjanka (Slow) II; Vranjanka (brza) (Dance from Vranje (Fast))*

Performed by Kurta Ajredinović (clarinet) and Azir Ajredinović (accordion) (Vranje, 27 June 1970)

The clarinet is a typical instrument for urban folk music in the southern parts of Serbia, and beyond – it is common in ensembles in all areas that had a strong Ottoman cultural influence. In addition to the fact that it could be accompanied by a drum (as in No. 3), other instruments are also found, including the one that came from the West and significantly contributed to the expansion of *newly-composed folk music* in Yugoslavia – the accordion. This example illustrates an important component of *the urban song from Vranje* – the accompanying harmonisation, which is basically simple. The repeated opening phrase of the melody called *Vranjanka (Slow) I* serves as an interlude and connects the songs which are traditionally danced to, it can be observed as in *hicaz makam* and it was commonly encountered as an instrumental transition between the stanzas in the song *Šano, dušo, Šano, mori*. That connective tissue with the characteristic melody based on the so-called “Gypsy minor” is here marked as *Vranjanka (Slow) II*. In addition to the other songs represented on this compact disc, the medley also contains the song *Tripit mi čukna na pendžer (Daskalica)*, which is mentioned in *Koštana*; its dance step pattern could be found already in the descriptions provided by the sisters Ljubica and Danica Janković in the 1930s. The final part of the set is fast-paced and has a metrorhythm reminiscent of *Čoček*, and also contains the tonal culmination, because it contains a move from the minor key to the major in its central segment. During the entire medley, there is a noticeable oscillation between the triple meter and a hemiola, 7/8 meter, performed as a dactyl (the first beat is the longest); only the final *Vranjanka (Fast)* deviates from it.

CONTENTS OF THE CD

1. Pomoz, Bogo, ramne gore (Help Us, God in the Straight Mountain)
2. Zapevalo slavuj pile (A Nightingale Is Singing)
3. Kita kitku bere (Kita Is Picking Flowers)
4. Proleteše sivi beli golubi (Gray White Doves Flew By)
5. *Krupan čačak* (*Great Čačak*)
6. Stojanke, bela Vranjanke (Beautiful Stojanka from Vranje)
7. Otvori mi, belo Lenče (Open the Door, Beautiful Lenče)
8. Na sred selo šarena češma tečaše
(In the Middle of the Village a Colorful Fountain Flowed)
9. Cveto, mori, Cveto / Što gu nema Cveta
(Cveta, hey, Cveta / Why Is Cveta Not Here)
10. Kiša pade više donjo Vranje (It Rained in Downtown Vranje)
11. Iz banju ide, izbanjalo se (She's Coming from the Banja, She Had a Bath)
12. Šano, dušo, šano, mori (Oh, Šana, My Dear Šana)
13. Da znaješ, mori, da znaješ (If You Only Knew)
14. *Stari vranjski čoček* (*Old Čoček from Vranje*)
15. Padnula magla po polje (Fog Fell Over the Field)
16. Petlovi pojev (Roosters Are Crowing)
17. Dude, mori, belo Dude (Oh, Duda, Beautiful Duda)
18. Kito, ćero, koj čuka na pendžer
(Kita, My Daughter, Who's Knocking on the Window)
19. Ajde, mori, Gajo (Come On, Gaja)
20. Triput me Tale udari (Tale Hit Me Three Times)
21. *Banjski čačak* (*Čačak from the Banja*)
22. Zaženi se Rista Bulumače (Rista Bulumače Is Getting Married)
23. Devet godini minaše (Nine Years Have Passed)
24. Zašto, Vase, zašto ujnin Vase (Why, Vasa, Why, the Aunt's Vasa)

25. Kaži, Suto, kaži, dušo (Tell Me, Suta, Tell Me, Dear)
26. Izgubljeno jagnje (The Lost Lamb)
27. Šetnala se kuzum Stana (My Innocent Stana Went for a Walk)
28. Gajtano, mome, Gajtano (Gajtana, Girl, Gajtana)
29. Razbole se care Sulejmane (The Emperor Suleiman Fell Ill)
30. Širok vagon, dugačka pruga (Wide Wagon, Long Track)
31. Puče puška iz gore zelene (A Rifle Has Fired from the Green Mountain)
32. Oj, goro, goro zelena (Oh, Green, Green Mountain)
33. Jovane, sine, Jovane (Jovan, My Son, Jovan)
34. A Medley of Dances from Vranje:
 - Vranjanka (lagana) I (Dance from Vranje (Slow) I);*
 - Otvori mi, belo Lenče;*
 - Vranjanka (lagana) II;*
 - Iz banju ide;*
 - Vranjanka (lagana) II;*
 - Daskalica;*
 - Vranjanka (lagana) II;*
 - Daskalica;*
 - Vranjanka (lagana) II;*
 - More, na sred selo;*
 - Vranjanka (lagana) II;*
 - Što gu nema Cveta;*
 - Vranjanka (lagana) II;*
 - Bela Neda jako bolna (Beautiful Neda Is Very Ill);*
 - Vranjanka (lagana) II;*
 - Vranjanka (brza) (Dance from Vranje (Fast))*

Народна музика Врања

Уредница: др Марија Думнић Вилотијевић

Едиција: Звучна ризница

Издавач: Музиколошки институт САНУ

За издавача: др Катарина Томашевић, директор

Рецензенти: др Данка Лајић Михајловић, проф. др Селена Ракочевић, академик Светислав Божић

Мастеринг: Зоран Јерковић

Лектор текстова на српском језику: Катарина Спасић

Коректор и саветник за питања географске карте: др Владимир Михајловић

Преводилац на енглески језик: др Ивана Медић

Картографија: Стојан Аргакијев, © Републички геодетски завод (www.rgz.gov.rs)

Графички дизајн: Милан Јанић

Техничка припрема за штампу и штампа књижице: Рижа Д.О.О. Краљево

Штампа дискова: City Records

Ова монографија је резултат истраживања у Музиколошком институту САНУ, којег финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Њено објављивање омогућило је Министарство културе и информисања Републике Србије, у оквиру пројекта *Очување врањске градске њесме као немајстеријалног културног наслеђа: Објављивање комипакт-диска Народна музика Врања*.

ISBN 978-86-80639-62-8

Folk Music of Vranje

Editor: Dr Marija Dumnić Vilotijević

Edition: Sound Treasury

Publisher: Institute of Musicology SASA

For the publisher: Dr Katarina Tomašević, Director

Reviewers: Dr Danka Lajić Mihajlović, Prof. Dr Selena Rakočević, Academician Svetislav Božić

Mastering: Zoran Jerković

Serbian-language proofreading: Katarina Spasić

Corrections and advisor for geographical map: Dr Vladimir Mihajlović

English translation: Dr Ivana Medić

Cartography: Stojan Argakijev, © Republic Geodetic Authority (www.rgz.gov.rs)

Design: Milan Janić

Prepress and booklet print: Riža D.O.O. Kraljevo

CD Production: City Records

This monograph is a result of research at the Institute of Musicology SASA, financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia. Its publication is funded by the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia, within the project *Safeguarding of Urban Songs from Vranje as Intangible Cultural Heritage: Publication of CD Folk Music of Vranje*.

ISBN 978-86-80639-62-8

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

784(497.11)“19“

НАРОДНА музика Врања / уредила Марија Думнић Вилотијевић ; [преводац на енглески језик Ивана Медић] ; [картографија Стојан Аргакијев] = Folk Music of Vranje / editor Marija Dumnić Vilotijević ; [translation into English Ivana Medić] ; [cartography Stojan Argakijev]. - Београд : Музиколошки институт САНУ = Belgrade : Institute of Musicology SASA, 2021 (Краљево : Рижа = Kraljevo : Riža). - 110 стр. : геогр. карте ; 13 x 13 cm + 1 електронски оптички диск (CD-ROM ; 12 cm). - (Едиција Звучна ризница = Edition Sound Treasury)

„Ова монографија је резултат истраживања у Музиколошком институту САНУ ... у оквиру пројекта Очување врањске градске песме као нематеријалног културног наслеђа: Објављивање компакт-диска Народна музика Врања.“ --> колофон. - Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 500. - Стр. 5-13: Народна музика Врања из ризнице Музиколошког института САНУ : од звучног ка нематеријалном културном наслеђу / Марија Думнић Вилотијевић. - Стр. 15-29: Звучни пејзаж раскршћа : врањска градска песма као део народне музике Врања 70-их година XX века / Марија Думнић Вилотијевић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 31-38.

ISBN 978-86-80639-62-8

а) Народна музика -- Врање

COBISS.SR-ID 54809609