

Данка Лајић-Михајловић

ВРЕМЕНСКА ДИМЕНЗИЈА ЕПСКИХ ПЕСАМА

Апстракт: Рад представља етномузиколошки методски оглед, покушај сагледавања временске димензије мелопоетске структуре епских песама које се изводе уз гусле кроз однос поетске и музичке компоненте. Посматране су релације: број стихова – трајање извођења, трајање мелостиха – позиција стиха у синтакси, трајање интерлудијума – интерпункцијски знак, синтаксичка пауза – интерлудијум, цезура – форма мелостиха, квантитативна клаузула – трајање „мелослогова“ и сл. Односи параметара у два фокусирана примера указују на опозитну семантизованост временске димензије. Сагледавање индивидуалних стилова представљених тим примерима у ширим, историјско-стилским оквирима је усмерено резултатима досадашњих проучавања епике, али је истовремено указано на условност реконструисања еволуције епског певања због повезаности са дискутабилном сфером хронологије општих музичко-естетских феномена симетрије и асиметрије, „еволутивног“ и „архитектонског“ принципа образовања структуре.

Кључне речи: епске песме уз гусле, мелопоетска структура, поетска компонента, музичка компонента, време, темпо, ритам, индивидуални стил, симетрија – асиметрија, еволуција стила: „старо“ – „ново“.

Иако је наша народна епика у свом функционалном облику одувек нераскидиво обједињавала поетску и музичку компоненту, у научним приступима је њена синкретичка структура често „декомпонована“ и проучавана првенствено са филолошког аспекта. У појединим приступима музички елементи епског израза су чак потпуно маргинализовани и прокламовало се радикално подвајање проблемских целина.¹ Ипак, значајан је број и оних у којима је епска песма третирана као сложени продукт прожимања поезије и музике², истицана потреба проучавања „функционалне“ форме која у пуном напону врши своју епску функцију у епском миљеу³, важност „живе физиологије, а не мртве анатомије“⁴. Велики методолошки напредак остварен је у периоду између два светска рата када

¹ Уп.: „u gradi narodnih naših stihova ima mnogo i mnogo koješta, što može naći i obraditi i onakav čovjek, koji za muziku i za melodije ništa ne pita“, Tomo Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama, Rad JAZU*, knj. 168, Zagreb 1907, 6.

² Овакав свеобухватан приступ промовисали су Лука Зима, Фердо Милер, Вагрослав Јагић, Волнер, Петар Будман и Миливој Шрепел.

³ W. Wollner, Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes, *Archiv für Slavischen Philologie*, IX, 1886, 177–281.

⁴ Владимир Дворниковић, Психогенеза епског десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, год. III, св. 2, Београд 1936, 162.

је јужнословенска народна епика привлачила велику пажњу међународне научне јавности, експерата различитих профила, а посебно је плодотворна била сарадња слависта и (компаративних) музиколога. У другој половини XX века поново долази до пада кооперативности, па чак и негативних мишљења о потреби компарирања резултата проучавања поетске компоненте са онима добијеним етномузиколошким истраживањима.⁵ Суштинску разлику између „радикално-филолошких“ и етномузиколошких приступа проучавању структуре епских песама представља однос према говорном, рецитујућем, односно музичком, аутентичном извођењу епских песама. Већ на основу аудитивног утиска јасно је да је полемика ирационална, а, осим тога, разлика је одавно потврђена и објективно, мерењима.⁶ Проучавање само једне од компонената сложене појаве каква је епска песма није само недовољно, већ може дати и сасвим погрешну слику у односу на „оригиналну“ – једину која се уклапа у рамњеног функционалног контекста.⁷

Мултидисциплинарни приступ епској песми захтева у идеалној варијанти истраживачки профил који би објединио знања из лингвистике, књижевности и етномузикологије, а компромисно решење је консултовање резултата из не-матичних области и преламање сопствених закључака кроз друге призме.⁸ Осим поменутог маргинализовања улоге музике у синкретичком епском изразу, ступањ развоја младе етномузиколошке науке и њен далеко мањи кадров-

⁵ Уп.: „... једну толико општу појаву (акцент – прим. аутора), која је зацело само ритмичке и језичке природе, треба да реше језичари и метричари а не музиколози“, Светозар Матић, „Акцент у нашем стиху“, *Наш народни еп и наш стих. Огледи и студије*, Матица српска, Нови Сад 1964, 321.

⁶ Валтер Винш, Физичко-техничка мерења једног говореног и певаног епског десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, год. V, св. 2, Београд 1938, 186–190.

⁷ „Потпуније упознавање одређене појаве, са искуством и методологијом савремене лингвистике, постиже се њеним сагледавањем не само у оквиру контекста, историјско-културне матрице која је изнедрила, већ и у оквиру конситуације, специфичних околности извођења, конкретних услова реализације одређеног текста, комуникације међу одређеним актерима...“ (превод Д. Л. М.) Видети: И. А. Морозова, Т. А. Старостина, Ситуативные факторы порождения фольклорного текста, *Актуальные проблемы полевой фольклористики*, вл. 2, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Филологический факультет – Кафедра русского устного народного творчества, Москва 2002, 12–26.

⁸ Реалну процену проблема у реализацији оваквог научног приступа налазимо у мишљењу Светозара Петровића да је „за међуоднос етномузиколога и теоретичара стиха у великој мјери карактеристична (...) недовољна способност да се властити проблем формулира у терминима разумљивима другој страни и да се туђи проблем разумије.“ С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватскога епскога десетерца и спорна питања његовога описа, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 17, св. 2, Нови Сад 1969, 180.

ски потенцијал разлог су што музичка компонента није проучена ни приближно колико поетска.⁹ У монографским и малом броју компаративних етномузиколошких радова о епским песама пажња се примарно усмерава на елементе музичке структуре, док је потврда уважавања њихове мелопоеетске природе (на морфолошком нивоу) присутна више у назнакама, него кроз истицање релација међу конкретним елементима ове две равни. Сасвим је мали број радова у којима је фокусирање структуре епских песама као традиционалног облика заједништва поетског и музичког израза базична идеја.¹⁰

У циљу јаснијег сагледавања комплексних односа структурних компонената епских песама, овом приликом ће пажња бити усмерена само на једну њену димензију – време. С обзиром на поменуте недостатке у националној етномузиколошкој литератури, као и на особености сваке епске традиције због прозодијских особина језика и у том смислу одсуства адекватних паралела, начин на који ће то бити учињено има првенствено карактер методског огледа. У његовом осмишљавању је кључну улогу имао недостатак базичног нивоа – морфолошких профила индивидуалних извођачких стилова гуслара.¹¹ Морфолошки приступ је предуслов било каквог законмерног сагледавања – извођења доминантних елемената, уочавања структурне хијерархије, па је, након дистанцирања од овог принципа у науци о музици и другим формама традиционалне културе у другој половини 20. века данас наново актуелизован и представља део модерних методолошких приступа.¹²

Иако се естетички приступи музици разликују у погледу њене квалификације као „временске уметности“ (у опозицији према „просторним“, ликовним уметностима)¹³ или дефинисања музичког тока

⁹ Danka Lajić-Mihajlović, Epic in the Network of Ethnomusicology, у: *Music & Networking*, The 7th International Conference Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, ed. T. Marković, V. Mikić, Belgrade 2005, 273–282.

¹⁰ Vinko Žganec, Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca, *Narodna umjetnost*, 2, Zagreb 1963, 3–35; Cvjetko Rihtman, Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u Bosni i Hercegovini, у: *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembra 1968*, Sarajevo 1971, 97–105.

¹¹ У овом тренутку усмерење је ка највећем и најзначајнијем делу традиционалне епске праксе – певању уз гусле, са надом да ће будућа истраживања обухватити и друге облике епике у циљу сагледавања целокупне српске епске традиције.

¹² Игор Мациевский, О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке, у: *Историческа мофология. Искусство устной традиции. Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского*, Санкт-Петербург 2002, 12, 13, 15.

¹³ Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika*, III, BIGZ, Beograd 1970, 19–20.

као јединствене временско-просторне категорије,¹⁴ подударност мишљења остварена је у истицању важности темпоралних квалитета музике као примарних, базичних.¹⁵ Реализација временске димензије мелопоеетске структуре може се посматрати кроз два феномена: темпо и ритам. Брзина извођења неког дела је једно од важних експресивних средстава, што потврђују и конвенционални термини за означавање темпа који извођачима остављају одређену слободу у процени, али истовремено сугеришу карактер или афективни садржај дела.¹⁶ У том смислу, промене темпа, од мањих одступања од устаљене брзине, до значајне агогичке слободе подразумеване под појмом *tempo rubato*, носе додатну експресивну вредност. Промене темпа које су резултат интенције и као такве представљају средство, суштински се разликују од оних које су последица (непрецизан, несавршен извођач и/или некритичан однос према темпу). У радовима филолога мало је запажања која се односе на темпо извођења¹⁷, а специфичну, социјалну димензију сугерише само запажање Матије Мурка да је „достојанственији (начин извођења карактеристичан) за господу, а бржи за сељаке“.¹⁸ У радовима етномузиколога најчешће се уопштено наводи да се брзина креће у оквирима умерених темпа, као и да су промене темпа у току песме стандардни део интерпретација. На нивоу индивидуалних извођачких стилова промене темпа су проучаване подробније: по акустичком критеријуму – инструментални сегменти према вокално-инструменталним, по месту у макро-форми – „оквирни“ према „унутрашњим“, по жанровима и извођачком апарату, а указано је и на промене темпа условљене семантиком текста.¹⁹ У радовима младих колега отворена су интере-

¹⁴ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Muzikološki institut, Posebna izdanja, knj. 14, Beograd 1968, 157(–313); Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clío (biblioteka *Ars musica*), Kulturni centar Beograda, Beograd 1998, 61, 65.

¹⁵ Zofia Lissa, *Estetika glazbe. Oglеди*, Naprijed (biblioteka *Naprijed*), Zagreb 1977, 12.

¹⁶ Ivona Ajanović, „Tempo“, *Muzička enciklopedija*, 3, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1977, 559.

¹⁷ Нешто више запажања о брзини извођења и агогичким променама дао је Твртко Чубелић: Т. Чубелић, *Uvodna napomena*, у: *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembra 1968*, Sarajevo 1971, 179–180.

¹⁸ Matija Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930–1932*, knj. 1, JAZU (*Djela JAZU*), 41, Zagreb 1951, 382.

¹⁹ Miroslava Radeta, *Tri narodna guslara*, дипломски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду 1984, рукопис, 10–11; Валентина Исаков, *Три гуслара из Врбаса*, семинарски рад за IV годину студија (шк.1999/2000) из предмета Етномузикологија на Одсеку за етномузикологију Катедре за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду, рукопис, 9; Миљана Перић, *Певање уз гусле. Музичка анализа објављених песама које изводи гуслар*

сантна питања односа темпа и интонационе структуре која би надаље могла/требала да обухвате и однос физиолошког и семантичког.²⁰ Ипак, досадашње констатације о темпу у гусларским извођењима епских песама махом су, како је поменуто, део особених извођачких профила, а ниво уопштавања је присутан само спорадично. Због специфичне генезе фолклорних музичко-поетских творевина, ритмо-синтаксичка основа, као продукт интеракције ритма стиха и мелодије (универзалног карактера), чини темељ народних песама.²¹ Као веома постојана, она представља једну од важних карактеристика, а поред сижејно-тематског садржаја често и опредељујућу вредност при класификацији родова и жанрова народних песама.²² Овом приликом међузависност поетске и музичке компоненте у временској равни биће сагледана првенствено као однос елемената поетске структуре који се сматрају константама или оних ка чијој реализацији постоји јасна тенденција и њихових музичких еквивалената.

Компарација (временске димензије) индивидуалних стилова захтева статистички узорак са „заједничким именитељем“, истом поетском основом и у структурном и у тематско-сижејном смислу. Чињеница да гусларска пракса новијег доба, па и велики број снимака извођења епских песама којим данас располажемо припадају „не-стваралачком“ периоду епике, тачније периоду раздвојених функција творца поетског текста и извођача-творца мелодије²³ и дословног репродуковања записаних текстова²⁴, свакако има негативну конотацију. Ипак, негативни аспект те чињенице више долази до изражаја у оквиру проучавања поетске компоненте – музичка и даље у највећој

Миломир Миљанић, дипломски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду 2004, рукопис, 28.

²⁰ Јована Божић, *Начини изградње мелодијског обликовања структура у гусларској традицији на примеру три извођења песме „Стари Вујадин“*, семинарски рад за IV годину студија из предмета Етномузикологија на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, рукопис, 14.

²¹ Софија И. Грица, *Украинская песенная эпика*, Академија наук Украинској ССР, Институт искусствознания, фольклора и етнографии им. М. Т. Рылског, „Советский композитор“, Москва 1990, 26–27.

²² Исто, 28.

²³ О различитим типовима преносилаца епске народне традиције видети: Светозар Петровић, О превладавњу границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, децембар 1975, 1011; Ђенана Buturović, *Епске pjesme savremenog kazivača kao izraz etnosocijalne sredine*, *Народно стваралаштво – Folklor*, год. XVII, св. 65, јануар–март 1978, 2.

²⁴ Репродуковање према запису елиминише усменост као један од основних квалитета традиционалне епике, истовремено одвијање процеса стварање и процеса извођења. Albert B. Lord, *Pevač priča. I – teorija*, Idea (biblioteka XX vek), Beograd 1990, 23, 37.

мери представља резултат непоновљивог креативног чина.²⁵ У конкретном случају, (релативна) фиксираност поетског предлошка је предност, „идеалан“ предуслов за сагледавање различитости приступа временском обликовању.

Музичко-стилска хетерогеност гусларске праксе логично је налагала суочавање представника опозитно-особених извођачких стилова, а извођење закономерности могуће је само на основу таквих који су истовремено и репрезентативни представници ширих стилских праваца, оних који имају већу парадигматску вредност од других представника тог стилског израза.²⁶ Процена је да један од квалитетних пресека наведених критеријума у погледу узорка чине варијанте песме *Дијоба Јакишића*²⁷ у извођењима Момчила Лутоваца²⁸ и Бошка Вујачића²⁹.

²⁵ Данас егзистирају и изузеци по питању уникатности музичке компоненте извођења: масовна доступност аудио-технике омогућила је да се путем виšekратних репродукција снимљена извођења готово дословно меморишу, чиме се елиминише креативност и у музичкој димензији. Оваква ситуација је честа у периоду формирања извођачког стила младих гуслара који умеће не преузимају усменим путем, већ, понекад и тенденциозно, копирају стил реномираних гуслара, успешних учесника такмичења.

²⁶ И сам појам „индивидуални стил“ је парадигма, па је слика која се добија на основу извођења једне песме само једна од могућих представа о том индивидуалном стилу. О односу постојаности и променљивости у оквиру индивидуалног стила постоје (по елементима, у овом случају на примеру места нагласака) не само описни, већ и статистички показатељи. Видети: С. Петровић, *Поредбено проучавање српскохрватскога епскога десетерца*, 184.

²⁷ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије, Дела Вука Караџића*, прир. Владан Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 442–445, прво издање Беч 1845. Накнадно, у четвртој књизи *Српских народних пјесама* Вук је навео податке о певачима, гусларима и казивачима од којих је записао песме из претходних збирки, али их је именовao по првом стиху (а не по тематици, као у збиркама). Према почетном стиху „Мјесец кара звијезду даницу“ требало би да се податак за ову песму односи на *Дијобу Јакишића*, али стоји да је песма из треће књиге, где, међутим, нема песме са таквим почетком, на основу чега закључујем да је погрешан податак о књизи. Дакле, *Дијобу Јакишића* Вук је забележио од свог оца Стефана, за кога сам каже да је „мало марио за песме“ и да их је „неотице“ упамтио од његовог оца Јоксима и брата Томе. В. С. Караџић, „Предговор“, *Српске народне пјесме. Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу, Дела Вука Караџића*, прир. В. Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 374.

²⁸ Момчило Лутовац је рођен 1925. године у Дапсићима (општина Беране) и значајан део живота провео је у родном крају. Као високообразован човек (докторирао је географију), схватао је важност епике и прихватио мисионарску улогу у њеном очувању. Често је наступао са идејом да едукује младе људе, сакупљао је и редиговао народне песме, а и сам је имао песничког дара и написао неколико епских песама. Снимио је више плоча и касета. Није имао велико интересовање за такмичења гуслара, али је ипак успешно учествовао на једном од

Најексплицитнију разлику међу анализираним примерима представљају њихова трајања у реалном времену: гуслар Лутовац је песму *Дијоба Јакшића* извео за 6 минута и 18 секунди, док је Вујачићево извођење исте песме трајало 11 минута и 15 секунди.³⁰ И поред разлике у броју стихова које су отпевали³¹, јасно је да први пример одликује брже, кондензовано излагање поетског текста. У равни (субјективног) доживљаја слушалаца овакво извођење условљава извесну напетост, захтева појачану концентрацију, активније праћење садржаја.

Као баланс, противтежа овој врсти „захтевности“ у првој варијанти је присутно „прегледније“, уједначено трајање формалних сегмената које чине мелостих и инструментални део који за њим следи,³² насупрот различитим трајањима аналогних целина у другом примеру. У Лутовчевом извођењу дужина ових сегмената је 4–5

првих такмичења и пласирао се у финале. Један је од оснивача првог гусларског друштва у Београду, друштва „Вук Караџић“. Умро је 1990. године. (Подаци из интервјуа са Мирком Добричанином, дугогодишњим пријатељем и сарадником М. Лутовца, аудио-касета Г2 у личној архиви аутора.)

²⁹ Бошко Вујачић је рођен 1947. год. у Стругу, општина Шавник. Живи у Београду. По струци је дипломирани инжењер металургије. Један је од најуспешнијих савремених гуслара: вишеструки је првак Југославије, објавио је 15 компакт-дискова са епским песмама из Вукових збирки, стиховима Његоша и Радована Бећировића, имао је бројне наступе у иностранству, Европи и Америци, од којих су најважнији они по позиву на високошколским установама и међународним фестивалима где је представљао нашу традиционалну музику. Од 2003. године наставник је гусала на Етномузиколошком одсеку Музичке школе „Мокрањац“ у Београду. (Подаци из интервјуа са Б. Вујачићем, аудио-касета Г4 у личној архиви аутора.)

³⁰ Први снимак са инструменталним уводом и кодом (Coda) траје 6' 33'', али је „засечен“ почетак и утишан крај (тзв. fade-out), па је реално трајање извођења вероватно за неколико секунди дуже, док је трајање комплетног другог примера 12' 10''.

³¹ У првој варијанти отпевано је 80 стихова, а у другој 102, колико има и у Вуковом запису. Редукција је остварена изостављањем стихова чија садржина није од примарне важности за праћење радње, па није изискивала прилагођавање околних стихова новом поретку.

³² У етномузиколошкој литератури се за најмању мелопоетску целину у (епским) песмама користе и термини певана синтагма (...), певани стих (...), колон, али овом приликом није могуће њихово детаљније разматрање, па је задржан уобичајени назив за мелопоетску целину која одговара (поетском) стиху – мелостих. Инструментални одсеци између два мелостиха немају општеприхваћене адекватне називе, па се наводе описно или према позицији, као „интерлудијуми“. Сегменти који у ствари чине основну јединицу мелопоетске структуре гусларских песама, а који обједињују мелостих и интерлудијум, такође немају посебне називе. Све наведено је још једна потврда о терминологији као једном од веома важних проблемских поља у нашој науци.

секунди,³³ што се перципира као својеврсна изохронија у околностима мале и постепене промене брзине певања. Став је психофизиолога да екстензија „садашњег“ износи 5–6 секунди³⁴, што би могло да значи да овај гуслар, као индивидуа, има одличан осећај за трајање које обезбеђује целовито перципирање или да је ова врста искуства генерација извођача постала архетип, колективно несвесно „кодирано“ у традицији чији је део и сам Лутовац.³⁵ Одговарајуће целине у Вујачићевом извођењу крећу се у много већем распону, од 4–16 секунди³⁶, што би се могло (погрешно) протумачити и као одсуство правилности. Међутим, и према аудитивном утиску и на основу аналитичких података, уочена је стандардизованост трајања одсека према позицији у макро-структури: „унутрашњи“ стихови мелоформе трају 4–6(7) секунди, а одсеци којима се завршавају синтаксичке целине поетског текста су знатно дужи, више него двоструко у односу на претходни унутрашњи. Енергетски набој акумулиран кроз сегмент са мање-више устаљеном брзином протока мелостихова празни се наглим успоравањем. Први мелостих нове синтаксе обично је „прелазна вредност“ и активира наредни динамички талас. Динамизирање музичког тока је тако у непосредној вези са поетском структуром. Ако се ова активност музичке компоненте преведе у бројчане вредности, запажа се да се извођење базира на умереном темпу, али се протеже и до његових граничних вредности.

Код оба извођења запажа се устаљеност односа величина морфолошких јединица у реалном времену, семантизираност трајања. Међутим, у анализираним примерима она је представљена управо супротним принципима: код Лутовца је кључна постојаност те величине, док је за Вујачићев израз карактеристичан систем промена овог параметра. Изохроност основних формалних сегмената пандан је изосилабичности, једнакој дужини (поетских) стихова³⁷, на-

³³ Мање агогичке измене не ремете наведене временске оквире, а реално дужих, и то не знатно, је свега неколико стихова.

³⁴ D. Gostuški, *Nav. delo*, 174.

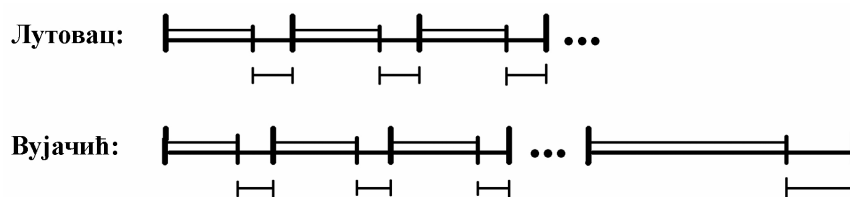
³⁵ У прилог овом закључку иде и запажање Драгослава Девића да је просечно трајање стихова у извођењима гуслара из драгачевског краја 3–5 секунди (Д. Девић, *Народна музика Драгачева. Облици и развој*, Факултет музичке уметности у Београду, Београд 1986, 52). Устаљеност временских оквира мелоформе запажена је и у обредним песмама за плодност, чак и из удаљених крајева (Jasminka Dokmanović, *Neke arhaične melo-ritmičke zakonitosti kao faktor izgradnje oblika u srpskim obrednim pesmama za plodnost*, у: *Rad XXXVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije. Plitvička jezera 1990*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb 1990, 433–434).

³⁶ Код последњег стиха узето је у обзир само трајање мелостиха, без инструменталне коде (Coda), па се његова дужина (10 секунди) уклапа у овај распон.

³⁷ Ова се особина поетске структуре различито квалификује, с обзиром на одређени број стихова који имају мање или више од десет слогова.

супрот апострофирању синтаксичке структуре, због које се на метричку константу одговара музичком променљивом.

И однос трајања самог мелостиха и инструменталног интерлудијума је у Лутовчевом извођењу устаљен – инструментална „пауза“ између стихова најчешће траје колико певање два слога. У Вујачићевој варијанти трајање интерлудијума има семантичку вредност музичких интерпункцијских знакова: заокруживање синтаксичке целине постиже се интерлудијумима сразмерно већег трајања од оних који следе након стихова „унутар“ синтаксе, односно дужином интерлудијума се музички одговара на правописну тачку/узвичник/упитник и зарез. С обзиром на поменуте разлике укупних трајања стиха и интерлудијума које релативизују бројчане вредности, процена односа трајања може се дати само према непосредном окружењу, па се може рећи да су „разграничавајући“ оријентационо 2–3 пута дужи од „повезујућих“ интерлудијума.



На основу апострофираних стилских специфичности закључак је да би се хијерархија „интонацијских сигнала“, о којој лингвисти говоре у оквиру стиха³⁸, могла посматрати и на макро-плану, међу каденцијалним сегментима, прецизирајући да се у овом контексту акценат ставља на њихову временску вредност. Односи мелостихова и интерлудијума у анализираним примерима указују на два опозитна музичка мишљења: у једном се стихови надовезују без посебног односа према синтакси (у поетској димензији), негира се постојање хијерархијског устројства синтагми, док га други директно демонстрира семантичким вредностима односа трајања. Код првог начина омузикаљивања текста инструментални интерлудијуми се доживљавају као синхрона маргиналија уз паузу у певању условљену физиолошком потребом – удахом, насупротив другом где интерлудијуми имају комуникативну функцију.

³⁸ Мирослав Топић, Граница стиха у српскохрватским десетерачким песамама, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 42, св. 1–4, Београд 1976, 228.

Оба разматрана индивидуална стила подударају се у односу музичке компоненте са тзв. синтаксичком паузом која се сматра једном од константи поетске структуре.³⁹ Непостојање опкорачења (*enjambement*) у поетској структури има паралелу у наступу инструменталног интерлудијума након излагања сваког мелопоетског десетерца у извођењима Лутовца и Вујачића, као и већине осталих гуслара.⁴⁰ Искуства говоре да пауза у певању на крају мелостиха омогућава извођачу да преживљава емоционални подтекст песме, истовремено дајући такву могућност и слушаоцима, а такође да се присети текста који следи и осмисли његово мелодизирање.⁴¹ Осим овакве организације музичког тока, у литератури се као „старински начин певања“ описују извођења при којима се пауза прави после 9. слога, а 10. слог се везује за почетак следећег стиха⁴², па чак и певање са паузом после 8. слога.⁴³ Овакви конструкциони поступци доводе до специфичног музичког „замагљивања“ синтагматских, односно синтаксичких граница и „уланчавања“ стихова.⁴⁴ Несумњиво је да такви поступци отежавају разумевање садржаја поетског текста (супротно од логике коју налаже функција) и зато су за њихово „декодирање“ неопходни додатни подаци.⁴⁵ У литератури се помиње још једна варијанта образовања макро-форме, а то је испевавање

³⁹ Roman Jakobson, Slovenski epski stih – proučavanje uporedne metrike, у: *Ka poetici narodnog pesništva*, priredio Svetozar Koljević, Beograd 1982, 326; М. Топић, *Нав. дело*; Svetozar Petrović, „Stih“, *Uvod u književnost. Teorija, metoda*, ur. Zdenko Škreb, Ante Stamać, Grafički zavod Hrvatske (biblioteka *Rotulus*), Zagreb 1983^{III}, 382; Žarko Ružić, „Deseterac“, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, II dopunjeno izdanje, ur. Dragiša Živković, Nolit, Beograd 1992, 126–127.

⁴⁰ Овај начин обликовања чест је и у другим епским традицијама. В. Елена Стоин, *Български епически песни*, Българска академия на науките, Институт за музикознание, Софија 1980, 53–54.

⁴¹ Виктор И. Елатов, *Ритмические основы белорусской народной музыки*, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Министерства культуры БССР, Минск 1966, 53.

⁴² М. Murko, *Nav. delo*, 382. Овакав начин обликовања помињу као специфичност, али без хронолошке одреднице, Ц. Рихтман и Т. Чубелић (С. Rihtman, *Nav. delo*, 98–99; Т. Čubelić, *Nav. delo*, 172).

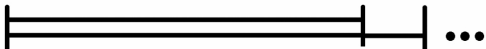
⁴³ Miloš A. Slijepčević, Nekoliko načina guslarskog kazivanja epskih pesama, у: *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembra 1968*, Sarajevo 1971, 131.

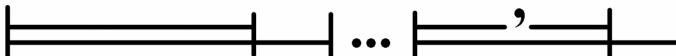
⁴⁴ Слични обликотворни принципи примењују се и у неким архаичним обредним вокалним формама. Видети: Сања Радиновић, Елементи макроструктуре запланских обредно-обичајних песама у функцији „зачараног кружног кретања“, у: *IV међународни симпозијум Фолклор – музика – дело Београд 1995*, ФМУ, Београд 1997, 442–466.

⁴⁵ У том смислу интересантно је запажање да такав поступак народ прихвата са задовољством, као неко „освежење“. С. Rihtman, *Nav. delo*, 98.

стихова без (инструменталног) интерлудијума,⁴⁶ али се чини да је овај манир пре коришћен као средство драматизације у појединим сегментима музичко-поетског тока, него као обликотворни принцип на нивоу читаве форме, већ и због напорности оваквог начина певања.

Одабрани примери гусларске праксе презентују и различито обликовање мелостихова у односу на цезуру, једну од неоспораваних константи структуре „епског“ десетерца која стих дели на два неједнака дела, полустихове од 4 и 6 слогова.⁴⁷ Она није нужно и пауза, одмор, мада се често подударују.⁴⁸ У протоку музичко-поетског садржаја цезура може бити представљена експлицитно – паузом, само назначена ритмичким фразирањем, али и потпуно „занемарена“. У Лутовчевом извођењу кроз читаву песму се потенцира целовитост мелостиха, цезура нема музички еквивалент, док Вујачић у својој варијанти комбинује компактне и сегментирани структуре мелостихове.

Лутовац: 

Вујачић: 

Примена сегментираних мелостихова свакако није физиолошки условљена (појављује се нпр. у почетним мелостиховима, па искључује могућност исцрпљености, потребе за додатним удахом), а на основу разматраног примера чини се да овај облик није ни у вези са структуром стиха (распоредом акценатских група). Најуочљивија је веза са завршном позицијом у синтакси, односно

⁴⁶ Овакав поступак описује Бекинг, а Винш помиње поименце гуслара Иванишевића из Мостара који је према његовом наводу врло често повезивао по два мелостиха без интерлудијума. Gustav Becking, *Der musikalische Bau des Montenegroischen Volksepos*, *Archives Neerlandaises de Phonétique Experimentale*, (Proceedings of The International Congress of Phonetic Sciences), VIII – IX, La Hague 1933, 147; Walther Wünsch, *Die Geigentechnik der Südslawischen guslaren*, Brünn – Prag – Leipzig – Wien, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen universität in Prag, 1934, 55.

⁴⁷ Roman Jakobson, „O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova“ („Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen“, prev. Tomislav Bekić), *Lingvistika i poetika*, Nolit (biblioteka *Sazvežđa*), 16, Beograd 1966, 148; Isti, *Slovenski epski stih...*, 326; Ž. Ružić, „Cezura“ ..., 104; Isti, „Deseterac“, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, II dopunjeno izdanje, Nolit, Beograd 1992, 126.

⁴⁸ Ž. Ružić, „Cezura“ ..., 105.

местом последњег мелостиха у мелострофи.⁴⁹ Наиме, мелостихове са паузом у певању на месту поетске цезуре Вујачић употребљава првенствено да појача експресију, па их зато најчешће употребљава на завршецима реченица које имају карактер узвичних. Потврду семантичке вредности ове форме налазимо и у њеној вези са дужим интерлудијумима, као и са екскламативним рефренима који се додају само мелостиховима вишег, драмског значаја.

Даље фокусирање односа временске димензије музичке и поетске структуре води у подручје ритма у ужем смислу. Однос ове две компоненте код Лутовца се на суб-нивоу може описати као специфична асиметрија, према подели временске целине великог процента мелостихова на десет приближно једнаких, изохроних „мелослогова“⁵⁰, што не одговара квантитативним одликама слогова, односно ритму конкретних стихова. У умереном темпу извођење 10 слогова у 5 секунди се уобичајено нотира осминским вредностима, па се овакав низ заокружен (инструменталним) интерлудијумом у трајању сразмерном певању два слога често реално изводи и перципира, а још чешће „конструише“ у оквиру доживљаја као последица запамћеног⁵¹ метроритмичког обрасца приближног тротактној фрази у дводелној мери. Уобличавање мелостиха према овом идеалтипском изохроном обрасцу са трохејским тонским карактером који се генерално приписује нашој епској поезији⁵², дакле, не постиже се односима трајања – ритмом, већ другим изражајним средствима које гуслар има на располагању – интонацијом, динамиком, артикулацијом. Проучавање ове проблематике захтева значајан искорак из оквира које подразумева бављење темпоралном структуром, разматрања свих димензија музичких акцената⁵³, па ће, као свакако изузетно

⁴⁹ С обзиром на то да за појаву овакве структуре на почетној позицији у синтакси нема поредбеног узорка, није могуће утврдити да ли је њен „кључ“ сама позиција или се може довести у везу и са интонационом структуром стиха, одн. синтагме.

⁵⁰ Термин „мелослог“ је изведен као пандан односа мелостих : стих и мелострофа : строфа, а аналогни термини користе се и у другим језицима, нпр. руском (*слогонота*) и бугарском (*тон-срички*).

⁵¹ В. Поповић, „Музичка форма и меморија“, *Nav. delo*, 73–89.

⁵² Још је Вук Караџић скренуо пажњу на неподударње дужина слогова (акцената) у говору и у стиху, одн. да се на један начин говори, чита и „казује“, „али кад се пјева, онда су све трохеји“. Вуково запажање потврдила је већина метричара која се бавила овом проблематиком, као и практично сви музиколози, међу првима Бекинг и Винш. В. С. Караџић, „Предговор“, *Српске народне пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме, Дела Вука Караџића*, прир. Владан Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 548; G. Becking, *Nav. delo*, 147; W. Wünsch, *Nav. delo*, 39–56; V. Žganec, *Nav. delo*, 25.

⁵³ У музици, осим ритмичких, постоје и метрички, мелодијски, хармонски, динамички акценти; в. Branka Antić, „Акцент“, *Музичка енциклопедија*, 1, Jugoslavenski

менским вредностима, и у релативном смислу – у темпоралном оквиру мелостиха коме припада, узимајући у обзир и евентуалне агогичке промене. Из морфолошког аспекта најзначајнији је каденцијални моменат. У литератури је забележено да су одређени односи (били) на нивоу закономерности.⁵⁹ Однос 9. и 10. слога и у Вујачићевом извођењу има највећу устаљеност: последњи слог је дужи од претходног у преко 65% мелостихова.⁶⁰ Овај се квалитет музичке ритмичке структуре не подудара са квантитативном клаузулом која се сматра једном од константи метричке структуре нашег епског десетерца⁶¹ или бар врло јаком ритмичком тенденцијом⁶², као ни „стремљењем“ да се дужине, макар и ненаглашене, чешће налазе на 9. него на било ком другом слогу.⁶³ Ако се за дуже трајање претпостави да је носилац ритмичког акцента, онда се може закључити да се ова врста музичких акцената не подудара са тенденцијом ка обрасцу трохејског пентаметра која се остварује кроз упадљиву склоност парних слогова ка наглашености и непарних ка ненаглашености.⁶⁴ Остали односи трајања суседних непарних и парних слогова указују да према овом параметру нема изразите трохејске тенденције: први слогови су дужи од других (само) у 41% стихова (а други од првих у 31%), трећи од четвртих чешће имају мање трајање него што је обрнутих ситуација (26% : 36%), у односу петих и шестих готово да не постоји превага (пети су дужи у 28% случајева, а шести у 24%), док су седми и осми слог у више од пола стихова подједнаки са тенденцијом ка продужавању 8. слога (у 37% стихова). Према овим статистичким подацима могла би се извести идеалтипска ритмичка шема⁶⁵ (са алтернативама у доњем реду, при

⁵⁹ Винш је своја запажања о начинима каденцирања резимирао у ритмичке каденцијалне обрасце регионалног типа. Исто, 43, 51.

⁶⁰ Остале комбинације, већа дужина претпоследњег и једнака дужина последња два слога, примењују су у приближном броју мелостихова, нешто преко 17% и 15%.

⁶¹ Епски десетерац најчешће се завршава дактилском или хипердактилском клаузулом (нагласак на 8. одн. 7, ређе 6. слогу), а евентуално наглашени 9. слог по правилу је дуг; в. R. Jakobson, „O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova“... 153; Isti, Slovenski epski stih ...324; S. Petrović, „Stih“..., 382; Ž. Ružić, „Deseterac“..., 126–127; Žarko Ružić, „Klauzula“, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd 1992^{II}, 357.

⁶² С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца... 189.

⁶³ R. Jakobson, Slovenski epski stih. ..., 326. Ово „стремљење“ је инкорпорирано у нека тумачења квантитативне клаузуле као константе.

⁶⁴ Продужавање последњег слога је на нивоу стилске одлике запажено и код гуслара у драгачевском крају; Д. Девић, *Нав. дело*, 53.

⁶⁵ Трајања нота употребљених за графички приказ односа трајања мелослогова по паровима су симболична: четвртина ноте означава мелослог дужег трајања, а осмина – краћи мелослог.

чему однос 9. и 10. слога, због релативно велике устаљености, једини нема варијантну комбинацију):



Слика указује на тенденцију ка истицању трајањем граничних слогова колона, 1, 4, 5 и 10, али је разлика у односу на алтернативну и истовремено супротну шему недовољна да би се ово промовисало у искристализован принцип. Оно што се недвосмислено намеће јесте да је 10. слог не само дужи од претходног слога, него је најчешће он и најдужи мелослог у мелостиху, чиме се ритмички „засвођава“ синтаксичка целина, а трајање добија семантичку вредност и на микро-плану. На овом нивоу закономерности је и значајно продужавање последњег слога у „звршним“ стиховима у односу на стихове унутрашњег дела синтаксичког тока, као и четвртог слога када претходи назначавану поетске цезуре паузом у музичком току. Дакле, принципијелни односи трајања мелослогова се у Вујачићевом извођењу најјасније запажају на нивоу „маркантних“ стихова, док су код осталих стихова те релације слободније.

Следећи, сада већ очекивани, пропорционални однос елемената мелопоеетске структуре Лутовац остварује испевавањем једног слога на један тон – доследном силабичном структуром, док се у Вујачићевом извођењу овај однос протеже у широком спектру од силабичних мелостихова до различитих односа силабичности и мелизма-тичности у оквиру мелостиха.



Иако је због велике осцилације промена темпа однос нотних трајања релативизован, различитост ритмичких обликотворних принципа ова два гуслара илуструје употреба претежно осминских трајања за нотирање Лутовчевог певања, док су за записивање Вујачићевог певања коришћене нотне вредности у распону од шеснаестине (♩) до једне и по целе ноте (♩).

Социо-културна интеракција која се остварује преко епске песме најчешће се сагледава као комуникација извођача са аудиторијумом кроз причу у облику поетског текста. Изопштавањем музике из представе овог феномена не само да му се ускраћује реална форма, већ се потпуно искључује прича о његовом функционисању. Проблем је настао као последица усмеравања пажње на садржај мимо функције, односно на садржај без форме. За сваку усмену форму, па и епску песму, од кључне је важности темпорална структура, а већ анализом ове, једне димензије утврђена је велика важност музичке компоненте у динамичком систему какав представља функционишућа, мелопоетска форма епске песме. Поређењем сижејних варијанти, музичка се компонента показала критичном вредношћу за диференцирање система односа поетске и музичке компоненте – стилова интерпретације. Квалитет и вредности њених параметара су основа богатства данашњег епског „извођачког“ миљеа, свеукупности музичких обликовања поетских садржаја.

Разноликост стилске палете овом приликом је представљена крајностима изведеним на основу темпоралних структура, индивидуалним стилима који представљају опозитне приступе организацији поетског садржаја у времену. Једну крајност чини конструкција чија се временска димензија на свим нивоима музичко-поетске структуре састоји од елемената устаљених величина. Односи величина морфолошких јединица у поетској и музичкој равни указују на специфичну интеракцију на структурном нивоу. Упркос „симетрији“ на макро-плану, не би се могло рећи да је музика потпуно у служби поезије, првенствено због „изневереног очекивања“ у погледу мелопоетског, односно музичког ритма, који би, по примарној функцији епских песама, требало да буде одређен говорном динамиком.⁶⁶ Полазећи од ове премисе, аутоматско приписивање „мањ-

⁶⁶ Елатов у белоруској народној музици према ритмичким закономерностима издваја два основна типа односа музичке и поетске компоненте – групе жанрова: жанрове говорне динамике и жанрове окарактерисане динамиком кретања. В. И. Елатов, *Нав. дело*, 29. Такође видети: В. В. Дубравин, *Истоки народного музыкального эпоса*, у: *Народная песня. Проблемы изучения (Сборник научных трудов)*, Министерство культуры РСФСР, Ленинградский государственный

кавости“ музичкој компоненти значило би да се музика трансформисала у односу на исходну структуру, конкретно да је ритам базиран на говорној динамици „еволуирао“ у изохрони образац и тако нарушио „идеалан“ однос. Међутим, симетрија је један од општих музичко-фолклорних архетипова,⁶⁷ па њено доследно спровођење даје основу за процену такве форме као архаичне. У погледу дискутованог ритмичког устројства епске песме то претпоставља или давнашњу промену од говорног – хетерохроног, ка изохроном, или погрешну базичну претпоставку о функцијом условљеној подређености певаног ритма говорном. Еволуциони обликотворни принцип⁶⁸, периодичне ритмичке структуре и то првенствено у репетитивној варијанти⁶⁹ – доминација изохроније на различитим нивоима као отелотворење идеје симетрије, ближе је динамици кретања, а често конотира и магијско-хипнотично својство. Епске песме се на различите начине доводе у везу са обредно-обичајним жанровима, пре свега са тужбалицама и другим мелопоетским формама везаним за погребни циклус⁷⁰, а запажена је и специфична атмосфера која одликује извођење ових песама у аутентичном контексту.⁷¹ У вези са ритмом покрета интересантном се чини белешка о орским мелодијама (без текста) које су се у неким крајевима изводиле на гуслама.⁷² Иако није доказана, није ни аргументовано искључена (некадашња) веза епских песама и обредног контекста, па у вези са њим, или потпуно засебно, са покретом, што је једно од могућих објашњења изохроне ритмичке структуре, односно, неподударања ритма мелодије са ритмом изговарања стихова.

Осим ових, али и синхроно са њима, разлози неподударности ритмичких структура стиха и мелодије могу бити и промене које су се десиле у прозодији српског језика, као што сугеришу неки линг-

институт театра, музики и кинематографији, Ленинград 1983, 94–102; С. Грица, *Нав. дело*, 123.

⁶⁷ С. Грица, *Нав. дело*, 124.

⁶⁸ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1986, 74; В. Поповић, *Нав. дело*, 66.

⁶⁹ Елатов разликује два основна типа ритмичких структура: периодичне – понављање једне музичко-ритмичке дужине (у варијантама репетитивне и цикличне) и непериодичне – одсуство рашчлањавања. В. И. Елатов, *Нав. дело*, 149.

⁷⁰ Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, САНУ, *Посебна издања*, књ. DСХI, Одељење језика и књижевности, књ. 45, Београд 1995, 33–34; Т. Ћубелић, *Нав. дело*, 166–167.

⁷¹ W. Wünsch, *Нав. дело*, 50; С. Ришман, *Нав. дело*, 98.

⁷² Dragoslav Antonijević, *Oblici epskog pevanja i kazivanja u Aleksinačkom pomoravlju*, у: *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembra 1968*, Sarajevo 1971, 109.

висти.⁷³ Иако око виђења еволуције словенских, па и српског језика, од времена заједничког живота читаве словенске заједнице до њихових савремених устројстава не постоји консензус, ово је један од незаобилазних аспеката у проучавању односа метроритмичке структуре поетске и музичке компоненте епских песама. Познато је да су у неким жанровима традиционалне музике очувани изузетно архаични елементи, па је могуће да су се у музичкој димензији епских песама очували одређени квалитети који су установљени и устаљени пре промена у језику. У овом тренутку може се само начелно констатовати да у савременом (књижевном) српском језику квантитет има важну улогу, у оквиру акцената, али и неакцентованих дужина, тако да изохрони ритмички обрасци нису адекватна слика ритма говора на силабичком нивоу, односно на нивоу акцентатских целина. За област метрике и спорну трохејску квалификацију десетерца неопходно је минуциозно сагледавање акцената у обе равни – поетској и музичкој, с једне стране, уважавање свих знања о метатонији – акцентатским променама, првенствено у погледу позиција акцента, а са друге, свих врста музичких акцената и њихове хијерархије у одређеној музичко-синтаксичкој целини.

Дијалектичка природа традиционалне музике огледа се и у њеним опозитним способностима да, с једне стране, конзервира архаичне елементе, а са друге, да истовремено живи кроз непрекидни низ варијантних облика. И сама музичка димензија је конгломерат различитих еволутивних етапа музичког мишљења, па се и у оквиру примера са доминацијом изохроног ритмичког обрасца „пробијају“ и они са ритмичким каденцирањем, као што међу хетерохроним има оних који садрже изохроно језгро и маркантне оквирне вредности. Управо такви, затворени или засвођени обрасци сматрају се типичним за гусларску праксу⁷⁴, па се, уз неопходну статистичку проверу, могу узети за предлог традиционалног ритмичког обликовања.

Другу крајност спектра стилова, посматрано из аспекта организације структурних елемената у времену, представља стил у коме је динамика музичке компоненте остварена по архитектонском принципу⁷⁵, смењивањем различитих величина. Морфолошка логика и

⁷³ Роман Јакобсон наглашава да се контраст између „музичког калупа“ стиха и „песничког калупа“ јавља само када се стари стихови читају по новој акцентуацији. Roman Jakobson, *Studies in Comparative Slavic Metrics, Oxford Slavonic Papers*, III, 1952, 21–66, према: V. Žganec, *Nav. delo*, 16.

⁷⁴ M. Murko, *Nav. delo*, 383; W. Wunsch, *Nav. delo*, 39–56; Jerko Bezić, *Muzički folklor Sinjske krajine, Narodna umjetnost*, 5–6, Institut za narodnu umjetnost, Zagreb 1967/68, 193.

⁷⁵ D. Skovran, V. Peričić, *Nav. delo*, 73–74; B. Popović, *Nav. delo*, 66.

компактност целине обезбеђене су пропорционалним односима трајања (закључних мелостихова музичко-синтаксичке целине према унутрашњим, а у складу са тим и њихових каденцијалних мелослогова, затим мелостиха и интерлудијума итд.). Иако ови елементи указују на квалитативни развој и могу се тумачити као израз преношења структурног тежишта на музику⁷⁶, анализа је показала да су семантичке вредности временске димензије музичке структуре у најтешњој вези са структуром стиха и синтаксе. Темпорална структура музике је подређена поетској структури у великој мери, већој него у претходно описаном стилу. Парадигму хијерархијског критеријума представљају запевци, одн. претпевни рефрени⁷⁷, који у овом стилу имају семантичку вредност, насупрот структури где се овакве музичко-поетске форме и не појављују. Примењени систем одраз је промишљања односа компонената, аналитичког разматрања садржаја и структуре поетског текста. Он сведочи о интелектуалном и образовном нивоу извођача и специфичној одговорности, професионалном приступу чину извођења. Висок степен правилности у спровођењу сложеног морфолошког система у музици делимично је одраз и посебних, „неаутентичних“ околности, пре свега фиксираних, унапред познатог текста, као и студијских услова настанка снимка – могућности понављања и компиловања сегмената до жељеног облика. У овом правцу отвара се још једно проблемско поље везано за временску димензију извођења, пре свега за њену „конситуациону“ реализацију, а то је однос извођења у аутентичном контексту, пред публиком и извођења у „неприродним“ околностима, без компетентног аудиторијума (у смислу могућности остварења квалитетне интеракције) или чак у студијским условима. Од важности за темпоралну структуру „на секундарном нивоу“ могу бити и други елементи „конситуације“, нпр. да ли се изводи песма у целини или само њен одломак, предиспозиције извођача и сл.

Индивидуални извођачки стилови, као проводници мишљења средине, имају две димензије, географску – регионалну, и историјску – временску. Ново доба је миграционим процесима потпуно изменило просторне одреднице (музичко-)фолклорних зона и проучавање регионалних стилова учинило компликованијим. Типичне

⁷⁶ Структурно тежиште је компонента која има улогу координатора свих догађаја, „руководилац“ колективних активности; В. Поповић, *Nav. delo*, 111.

⁷⁷ Према терминологији Драгослава Девића (преузетој од П. Коњовића), одн. Димитрија Големовића; D. Dević, *Odnos ritma stiha i napeva simetričnog osmerca*, у: *Zbornik XII kongresa jugoslovenskih folkloristov Celje 1965*, SUFJ, Ljubljana 1968, 285–286; Димитрије Големовић, *Рефрен у народном певању. Од обреда до забаве*, Реноме – Бијељина, Академија уметности – Бања Лука, Београд 2000, 59.

стилове једног подручја сада је могуће чути ван матичне средине, а усељеничка подручја постала су конгломерати различитих епских израза.⁷⁸ У таквој ситуацији долази до неминовне размене утицаја. Чак и подручја која важе за матице исељавања, те као таква немају значајан физички прилив становништва који би иницирао акултурационе процесе, остварују посредне контакте са другим епским срединама, пре свега путем средстава масовне комуникације и, наравно, преко личних контаката у различитим приликама. Имајући у виду да су облици и стилови извођења епских песама уз једноструне гусле везани примарно за традицију динарске културне зоне, једног музичког дијалекта, мало је вероватно да се међу њима, на нивоу музичких наречја, могу очекивати значајне разлике. Ипак, индивидуални стилови разматрани овом приликом, већ на основу једног параметра, само једне димензије, показују суштински различита музиком изражена мишљења. Не негирајући присуство одређених разлика на регионалној основи, вероватнијом се чини претпоставка да су кључни диференцијални елементи показатељи развоја од симпрактичког као силогичном, „од представе ка схватању“, одн. потврда полистадијалности наше епике.⁷⁹ Постојање структурног шаблона, доминација изохроног ритмичког модела и значајан удео силабичности, према неким тумачењима су показатељи припадности старијем слоју⁸⁰, што би значило да је стил Момчила Лутовца реликт архаичног епског певања. Стил који кључно одликује осмишљена асиметрија, овом приликом представљен извођењем Бошка Вујачића, могао би се оквалификовати као „новији“ и повезати са правцем извођења чијим се зачетником сматра гуслар Петар Перуновић.⁸¹ Ипак, важно је нагласити да постоје и другачија мишљења о хронолошком поретку симетричног и асиметричног композиционог принципа: она која управо асиметрију сматрају првобитним принципом⁸²,

⁷⁸ У Војводини или у великим градовима могуће је чути гусларе родом из других крајева Србије, Црне Горе, Републике Српске или федерације Босне и Херцеговине.

⁷⁹ С. Грица, *Нав. дело*, 15, 13.

⁸⁰ Мишљење Беле Бартока да је изохрони ритам првобитна форма музичког тока, утицало је на многе етномузикологе да ово примене као полазну премису за генеалогске класификације ритмичких образаца. Béla Bartók, *Melodien der Rumänischen Colinde*, Wien 1935, XI-XII, према: С. Джуджев, *Нав. дело*, 124–125; такође: В. И. Елатов, *Нав. дело*, 168; Александър Моцев, Структура и форма на българските народни песни, *Известия на Института за музика*, том XIII, София, Българска академия на науките, Отделение за езикознание, литературознание и изкуствовознание, 1969, 6; Е. Стоин, *Нав. дело*, 51–52.

⁸¹ W. Wünsch, *Nav. delo*, 49.

⁸² М. Кондратьев, О типологии ритмической вариантности/формульности в песенных традициях народов Поволжья и Приуралья, у: *Историческа мофология*.

али и идеје о њиховом паралелном развоју.⁸³ Присуство ритмичких образаца типичних за „старији“ гусларски епски стил и у „новијем“ и природност утицаја ритма речи на музику по функционалној логици насупрот (не)вероватноћи да је „уведен“ као апсолутна иновација, сугеришу постојање сродничких односа међу њима, еволуције из истог, „традиционалног“ корена, из кога су се развила два изданка – конзервативнији и либералнији, реформаторски, при чему те квалификације овом приликом нису и вредносне категорије.⁸⁴ Пре постављања критеријума оцењивања, свакако незаобилазног у оквиру сложеног задатка очувања епске традиције у новим, потпуно промењеним околностима, неопходно је детаљно упознавање стилске разноврсности у односу на временско-просторно мењање и кретање. Тежина остварења овог задатка лежи првенствено у варијативној природи музичког фолклора, мноштву које сачињава сваку од за то потребних инваријаната.

Danka Lajić–Mihajlović

THE TEMPORAL DIMENSION OF EPIC SONGS
(Summary)

Since research into south-Slav epic songs began, finding its place within philological sciences, the musical component has been marginalised. In extreme cases the correlation between poetry and music was even denied. In the relatively few (ethno)musicological works dealing with the epic songs, that correlation was observed mainly on the macro-formal level. The author maintains that any systematic research of the functional melopoetic structure of Serbian epic songs should include the temporal features of music. The article is an essay on the methodology in which the poetry–music relationship is investigated from the point of view of their temporal dimension. The flow of music–poetry content is observed from the perspectives of tempo and rhythm, primarily as relations between durations on different structural levels.

Искусство устной традиции, Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского, Санкт-Петербург 2002, 214.

⁸³ С. Грица, *Нав. дело*, 124.

⁸⁴ Потреба за наглашеним ографивањем од тумачења исказа као вредносног суда подстакнута је мишљењем које је давно изнео Волнер, а касније се са њим сложио и Жганец, да би варијанта настанка ритма напева под утицајем говорних нагласака у новије време (из првобитно „строжијег“ ритма) била декаденција епског певања (V. Žganec, *Nav. delo*, 10). О новом стилу, „новој интонацији“ као виду декаденције традиционалног епског извођења изјаснио се и Винш (W. Wunsch, „Nova intonacia”, *Nav. delo*, 53–56).

The chosen examples consist of two variants of an epic song, typical of their kind, which have the same subject and structural bases. The performers were two gusle-players, so that the performing bodies were the same. In the course of analysis, focus was directed on the musical equivalents of elements of poetic structure considered to be constant, or at least showing strong tendencies towards expression in verse forms.

The analysis demonstrated that the musical component was the critical value needed to differentiate the systems of relations between the poetic and musical components, i.e. styles of interpretation. The chosen individual styles represent contrasting approaches to the organisation of the poetic content in time. Although the temporal dimension in both examples is semanticised, its values in those styles are diametrically different.

At one extreme a construction is found in which the relation of morphological unit values on poetical and musical levels demonstrates a specific interaction on the structural level. The symmetry on the macro plan depends on the constancy of the verse length, but it cannot be maintained that music is fully in the service of poetry. The reason for that is to be found mainly in the (isochrone) basis of the melopoetic, i.e. musical rhythm that, contrary to expectation (in view of the primary function of epic songs), is not achieved according to the dynamics of speech. The causes of such non-correspondence could be detected in the archaic links of epic songs with genres possessing characteristic rhythms of movement, first of all with rituals belonging to the death cycle, and/or changes in the prosody of the Serbian language.

The other extreme is to be found in a style that represents, in a certain way, a quality development in the process of transferring the structural centre of gravity from poetry to music. It should be added that in the course of that process the semantics of that style's temporal dimension on the macro-plan stays in closest relation with the structure of verse and syntax. The key non-correspondence of durations of spoken and sung syllables demands wider elaboration of the relation between the rhythm of poetry and music.

While not denying the importance of regional differences, the author finds more probable the hypothesis that the key differences between the researched styles are linked to their development, from sinpractical to sinlogical, "from representation to understanding", i.e. the hypothesis of the polystadiality of Serbian epic tradition. The application of the results of this research on a wider historical/stylistic scale should be approached cautiously, not only because of the scope of the given examples, but primarily because of links with the problematic chronology of the musical-aesthetic phenomena of symmetry and asymmetry, the "evolutive" and "architectonic" principles of structural construction.

(translated by Melita Milin)

UDC 781.7:784/787].031.4