

*Јелена Јовановић
Првослав Радић*

ТАМО ГОРЕ МАГЛИТА ПЛАНИНА: ЕТНОМУЗИКОЛОШКО-ФИЛОЛОШКИ ПРИЛОГ О ЈЕДНОЈ ПЕСМИ ИЗ КОПАОНИЧКОГ КРАЈА*

Апстракт: У раду је са двојаког – етномузиколошког и филолошког – становништа аналитички обрађена традиционална славска приповедна песма из региона Копаоника. Резултати упоредног сагледавања њених особина показују да је реч о реликту архаичне српске, јужнословенске и шире, балканске обредне традиције.

Кључне речи: приповедна песма, балада, славска песма, Копаоник, козовско-ресавски дијалекат, српска динарска вокална традиција, украсно *j*, рефренска пауза, сребрна свирала, Радуле и Јања, централни Балкан.

Циљ заједничког рада двоје аутора јесте да се мултидисциплинарно представи етномузиколошки и филолошки запис једне архаичне сеоске песме. Као први корак у том правцу, анализирана је њена музичка, поетска и значењска компонента. При томе је указано на показатеље географске распрострањености датог мелодијског модела и других кључних структурних особина њене музичке структуре, као и особина говора испољених у тексту и његовог поетског садржаја.

Песма *Тамо горе маглита планина* забележена је 1987. године приликом филолошких теренских истраживања у копаоничком крају, у селу Мрче. Казивала ју је, тачније певала, Султана (звана Сутка) Савић (рођ. Милићевић, 1903),¹ којом приликом је песма и снимљена. Испитаница је била родом из оближњег села Штава,² а удајом је доспела у Мрче. Била је радо виђен гост на славама и ову песму је изводила у тим приликама.

* Студија је резултат рада на пројектима *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033 и *Етничка и социјална стратификација Балкана*, бр. 148011. Оба пројекта су финансирана од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ В. Првослав Радић, *Цртице о говору села Мрче у куришумлијском крају*, Српски дијалектолошки зборник, XXXVI, Српска академија наука и уметности и Институт за српскохрватски језик, Београд 1990, 71–72.

² Нажалост, недостаје податак о томе где је Султана Савић песму чула и научила. Вероватно је да песма потиче из њеног родног села Штава.

Ова приповедна песма (балада), по елементима музичке структуре и по начину извођења, представља изузетно вредан и занимљив пример старе српске сеоске певачке традиције. Ево њеног нотног записа:

Музички запис садржи пет линија нотне писме са српским текстом испод. Прва линија је означена бројем 1 и темпом $\text{♩} = 96$. Друга линија је означена бројем 2 и темпом $\text{♩} = 100$, са италијанском нотацијом *a s s e l.* изнад. Трећа линија је означена бројем 3 и завршава се *o.f.* (fine). Четврта линија је означена бројем 4. Пета линија је означена бројем 5. Сви делови су у једном такту.

Напомене уз нотни запис:

Током извођења песме, темпо је све бржи; до последње мелострофе достиже брзину $M. M. \text{♩} = 120$. Сходно томе, и пауза између мелостихова се према крају песме постепено скраћује. Може се претпоставити да је убрзање темпа последица певања ради тонског снимања, ван оригиналног контекста; ипак, остављамо могућност постојања још неког (у овом тренутку нама непознатог) разлога овог убрзања.

У припевном рефрену,³ на гласу $\underline{\dot{I}}$, од четврте до последње мелострофе уместо мелодијског покрета терце наниже јавља се кратак извик, са функцијом орнаментa.

Наводимо текст песме у целини.⁴

³ Термини „припевни рефрен“, „упевни рефрен“ и „рефренска пауза“ употребљени су према класификацији и теоријском утемељењу у: Димитрије О. Големовић, *Рефрен у народном певању од обреда до забаве*, Реноме – Бијељина, Академија умјетности – Бања Лука, Београд 2000, 35, 61–64.

⁴ Устаљена етномузиколошка пракса налаже да се само први певани стих запише у целини, са свим понављањима и рефренима. Интердисциплинарни приступ певаној песми, међутим, показује предност интегралног записа свих певаних стихова и

<i>Тамо горе ој, маглита планина</i> <i>Маглита планина</i> <i>Тамо горе ој, девојко моја</i>	<i>Љуто писну ој, Радуле чобанче</i> <i>Радуле чобанче</i> <i>Љуто писну ој, девојко моја</i>
<i>Ју планине ој, зелена ливада</i> <i>Зелена ливада</i> <i>Ју планине ој, девојко моја</i>	<i>Чак је чула ој, љуба Радулова</i> <i>Љуба Радулова</i> <i>Чак је чула ој, девојко моја</i>
<i>Ту ми пасу ој, Радулове овце</i> <i>Радулове овце</i> <i>Ту ми пасу ој, девојко моја</i>	<i>Чим је чула ој, одма дотрчала</i> <i>Одма дотрчала</i> <i>Кад је чула ој, девојко моја</i>
<i>И код њима ој, Радуле чобанче</i> <i>Радуле чобанче</i> <i>И код њима ој, девојко моја</i>	<i>Љуто моли ој, из горе ајдуце</i> <i>Из горе ајдуце</i> <i>Љуто моли ој, девојко моја</i>
<i>"Ју рука му ој, сребрано свирајче</i> <i>Сребрано свирајче</i> <i>Ју рука му ој, девојко моја</i>	<i>Пуштите ми ој, Радуле чобанче</i> <i>Радуле чобанче</i> <i>Пуштите ми ој, девојко моја</i>
<i>Кад засвири ој, долеко се чује</i> <i>Долеко се чује</i> <i>Кад засвири ој, девојко моја</i>	<i>Ал кајдуци то несу веровали</i> <i>Несу веровали</i> <i>Ал кајдуци то несу веровали</i>
<i>Чак су чули ој, из горе^х ајдуци</i> <i>Из горе^х ајдуци</i> <i>Чак су чули ој, девојко моја</i>	<i>Не пуштише ој, Радуле чобанче</i> <i>Радуле чобанче</i> <i>Не пуштише ој, девојко моја</i>
<i>Чим су чули ој, одма дотрчали</i> <i>Одма дотрчали</i> <i>Чим су чули ој, девојко моја</i>	<i>Ухватише ој, ту његову љубу</i> <i>Ту његову љубу</i> <i>Ухватише ој, девојко моја</i>
<i>Везаше му ој, руке наопако</i> <i>Руке наопако</i> <i>Везаше му ој, девојко моја</i>	<i>Ухватише ој, па је обесише</i> <i>Па је обесише</i> <i>Ухватише ој, девојко моја.</i>

На језичком плану песма најпре упућује на косовско-ресавски дијалекатски тип који доминира у копаоничкој области. О томе све-

рефрена, утолико што омогућава да се уоче евентуалне промене у изговору или артикулацији током певања поновљених делова појединих текстуралних целина.

дочи доследнији екавски рефлекс старог гласа *јат* (лок. *ју планине*, през. *несу*), уобичајене вокалске замене (*долеко*), нестабилност фонеме *х* (*^хајдуци / кајдуци*), аналошки пренос сибиланата из номинатива у акузатив множине именица м.р. на консонант (*ајдуце*), ген.-локативни падежни синкретизам (*ју рука*), очуваност аориста (*писну, везаше, обесише, пустише, ухватише*), деминутивни суфикс *-че* (*чобанче, свирајче*).⁵ Део ових особина карактерише и суседне, призренско-јужноморавске говоре, а на везу са овим говорима указују и друге језичке одлике песме (исп. през. *засвири*, генитивни предлошко-падежни модел: *код њима*). На језичко-стилском плану пажњу завређује употреба тзв. украсног *ј* (*Ју планине ој, ... Ју рука му ој*). То је поетска особина коју познају бугарске, македонске и српске народне песме, укључујући и оне из приморја, као и песме суседних, несловенских народа, пре свега арумунске и шиптарске песме.⁶ Појаву украсног *ј* као уобичајену извођачку особеност балканске сеоске вокалне традиције уочили су и етномузиколози. Објашњавају је тиме да олакшава артикулацију вокала који следи, и често се јавља као почетни глас.

На музичком плану, *Тамо горе, маглина планина* је пример песме која, несумњиво, припада старом сеоском српском и балканском певачком слоју, што ће бити образложено у току наредног излагања. Заснована је на несиметричном десетерцу (4,6). Њен мелодипоетски облик је дводелан, А Аv, и почива на монотематском принципу: у њему је присутно једно јединствено мотивско језгро као „ујединитељ строфе“, из којег се развија цео облик.⁷ Такав принцип је заједничка карактеристика старе вокалне традиције Балкана и, шире, југоисточне Европе.⁸

Да би се јасније сагледала форма ове песме, дајемо њену шему, узимајући у обзир и њене најситније делове – кратке фрагменте који чине сваки од два основна дела облика.

Шема облика песме је следећа:

⁵ Уп. Павле Ивић, *Дијалектологија српскохрватског језика, Увод и штокавско наречје* (друго издање), Матица српска, Нови Сад 1985, 101–109.

⁶ Уп. В. Богишић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Гласник Српског ученог друштва, X, Биоград 1878, 57, 153; Блаже Конески, *Историја македонског језика*, Просвета – Београд, Кочо Рацин – Скопје, 1966, 51; Божидар Настев, *Аромански студији, Прилози кон балканистиката*, Огледало, Скопје 1988, 84.

⁷ Оскар Елшек, „Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана – западна и источна Европа“, *Музички талас 2–4*, Београд 1998, 46.

⁸ Исто.

Макроструктура:	A			Av
Микроструктура:	a	av	av	a av
Рашчлањеност стиха:	4,1	6	6	4, <u>1/1</u> 1/1,5
Слогови стиха и рефрена:	a <u>r1</u>	a2	a2	a r1 <u>r2</u>

Дводелни облик **A Av** је, дакле, заснован на једностиху: први део, **A**, доноси први чланак стиха и једносложни упевни рефрен ој (4, 1) и други чланак, отпеван два пута (6,6). После цезуре (рефренске паузе), други део облика, **Av**, почиње на идентичан начин као и први део: доноси први чланак стиха и једносложни упевни рефрен (4, 1), а затим, уместо другог чланка стиха, петосложни припевни рефрен (5), који са упевним рефреном, надовезујући се на њега у ненарушеном ритмичком току, твори шестосложну целину. Овај облик је, дакле, у основи близак облику са дословним понављањем, али га од њега одвајају: у првом делу облика поновљени други чланак и, у другом делу облика, припевни рефрен, уметнут као други чланак, што би се можда могло тумачити и као рефренска допуна.⁹ Другим речима: први део облика је дужи од другог за дужину другог чланка стиха; други део облика чини, у збиру, десетерачки стих, али је у њему, уместо другог чланка стиха, присутан припевни рефрен истоветне дужине (ој девојко моја). У петнаестој мелострофи (*Ал кајдуци то несу веровали*) јавља се изузетак од овог правила: упевни и припевни рефрен изостају. Уместо упевног рефрена ој јавља се заменица *то*, а уместо припевног рефрена изложен је други, шестосложни чланак стиха.

Занимљиво је да су у мелопоестком обликовању ове песме изостала оба елемента која су у литератури идентификована као уобичајен минимум различитости између два дела облика: и „ритмичка аугментација друге каденце“ и „незнатна, али ипак релативно стабилна промена завршетка мотива“¹⁰ – у нашем примеру каденце делова облика **A** и **Av** су идентичне. Елементи разликовања првог и другог дела су њихова дужина и присуство, односно, одсуство основног текста и припевног рефрена, што су елементи саме макроформе, а не издиференцифаности на нивоу ритмичких или мелодијских детаља. Стога овакав облик има особину крајње формалне и мелодијске рудиментарности.

Основно мотивско језгро, којег чини део **a** (придружен првом чланку стиха и упевном рефрену), има узлазно-силазни мелодијски смер: у осминском покрету, у *giusto* ритму, скок навише од хипофиналиса на

⁹ Димитрије Големовић, *наведено дело*, 82, 86.

¹⁰ Према: Оскар Елшек, *Наведено дело*, 46.

хиперфиналис, затим поступан повратак на хипофиналис и улазак у финалис дужег трајања, са *усецањем*¹¹ у хипофиналис као најавом наредног покрета. Део **av** представља рудиментарну варијацију на основно мотивско језгро, у којој је као основа задржан почетни осмински покрет и скок хипофиналис – хиперфиналис, али је унета ритмичка промена: последња четири слога су у четвртинама, чиме се усталасани мелодијски покрет око финалиса успорава и тиме се успоставља равнотежа / симетрија са дугим трајањем финалиса у првом делу облика.

Пауза (цезура) између два дела облика за тренутак зауставља овај ток, а одмах затим други део облика, **Av**, као да целу композицију враћа на почетак доношењем основног мотивског језгра и првог чланка стиха са упевним рефреном; тек потом, уместо очекиваног другог чланка стиха, донет је њему метрички идентичан припевни рефрен, који заокружује форму. Симетрији читавог облика доприноси још један елемент: у делу **Av** упевни рефрен ој продужава се из дела **a** у **av** и на њега се директно надовезује припевни рефрен девојко моја; на тај начин, рефрен ој чини не само метричку допуну стиха до десетерца, већ и мелодијску спону између делова **a** и **av**, неопходну за остварење асоцијације на продужени финалис у делу **a**.

На основу слушања стиче се утисак изразите репетитивности, услед понављања основног кратког мотивског језгра и његове варијације у релативно брзом темпу. Песма је у основи силабична, али није лишена мелизама, што доприноси динамици у ритмичком и мелодијском току.

Оваквом композицијом мелодијских и текстуалних фрагмената постигнуто је ванредно јединство и равнотежа на текстуалном, мелодијско-ритмичком, формалном и на значењском плану. На текстуалном плану, стабилну форму првог дела облика и убедљивост исказа, са стихом донетим у целини, додатно учвршћује поновљени други чланак стиха. Овоме доприноси мелодијско-ритмички и формални план: сваки део микроструктуре има јасну мотивску физиономију, са завршним чврстим ритмичким упориштем на интонационом стожеру / финалису (било у дугом трајању, као у делу **a**, било у три пута поновљеном тону финалиса, као у деловима **av**). На значењском плану, равнотежа је постигнута, с једне стране, два пута поновљеним другим чланком у делу **A** који убедљиво потврђује значење сваког стиха, и, с друге стране, увођењем припевног рефрена који метрички надокнађује недостатак другог чланка у делу **Av**. У минималним размерама, остварен је савршено уравнотежен спој форме и садржине.

¹¹ Термин наводим према: *Народна музика ужичког краја*, САНУ, Етнографски институт, Посебна издања, књига 30, свеска 2, Београд 1990, 24.

Дводелни облик какав је присутан у овој песми заснован је на скоро дословном понављању. То најпре упућује на претпоставку о њеном далеком пореклу у обредној пракси.¹²

У прилог истој претпоставци говори и присуство цезуре коју можемо посматрати и као рефренску паузу у току мелострофе. Иако се она у овом примеру не јавља, као што је за њу карактеристично, после почетка другог, поновљеног стиха, цепајући га на два дела (у циљу избегавања да се цезура у тексту и цезура у мелодији поклопе), она задржава место праве рефренске паузе у мелострофи – не на њеној средини, већ на почетку друге половине, на месту, како то образлаже Изалиј Земцовски, *златног пресека* читавог облика¹³ – што је заједничка особина великог броја примера обредних песама балканских Словена, али и Руса.¹⁴ Код балканских Словена ову особину имају песме зимског и пролећно-летњег циклуса, и свадбене, а код Руса свадбене песме.¹⁵ Улога рефренске паузе је да „*скрива понављање, јер дели строфу на два несиметрична дела*“,¹⁶ што има своје оправдање у првобитној обредној намени ове врсте песама, у функцији стварања утиска непрекидног трајања, „*зачараног кретања*“.¹⁷

Припевни рефрен *ој, девојко моја* придружује ову песму из копаоничке области широком кругу варијаната са готово идентичним оквирним стихом, највероватније, такође, обредног порекла.¹⁸ Његове карактеристике, које „*најчешће одликују и рефрене српских народних песама*“ јесу „*стереотипност, семантичка издвојеност и вокативна форма*“.¹⁹ У радовима наших етномузиколога изнета је претпоставка да је реч о веома старој традицији. О томе Сања Радиновић пише: „*Магијска сврха оквирних стихова и њихов пуни вербални смисао остају за*

¹² Видети: Dimitrije O. Golemović, „Dvodelnost u srpskom narodnom pevanju zasnovana na doslovnom ponavljanju“, *Zbornik radova XXXVII Kongresa SUFJ, Plitvice 1990*, Zagreb 1990, 446–450.

¹³ Изалиј Земцовски, „Рефренни возглас на месте паузы в сдвоенной строфе“, *Народно стваралаштво – фолклор*, 47–48, Београд 1973, 53.

¹⁴ Изалиј Земцовски, „Прилог питању строфике народних песама (из јужнословенско-руских паралела)“, *Народно стваралаштво-фолклор* 25, Београд 1968, 62–65.

¹⁵ Исто, 64–65.

¹⁶ Исто, 65.

¹⁷ Исто, 66; Димитрије О. Големовић, *Рефрен у народном певању: од обреда до забаве*, 63.

¹⁸ Dimitrije O. Golemović, „*Oj djevojko, draga dušo moja*“, u: *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, 37.

¹⁹ Сања Радиновић, „Оквирни стих у српском вокалном наслеђу“, *Музика кроз мисао /зборник радова/*, Факултет музичке уметности, Београд 2002, 118.

сада скривени нашем сазнању, јер ни народно казивање ни постојећа научна литература још увек не пружају готово никакво објашњење. Доследно и стереотипно обраћање девојци, [...] наводи на помисао да су они првобитно представљали молитвену инвокацију упућену неком прехришћанском женском демону или божанству – можда старословенској Девани, Деви или Девици – од којег се очекивало да обезбеди онакву животну стварност каква је пројектована у текстовима обредних песама. [...] Даље проницање у ову проблематику вероватно ће се догодити у крилу семиотике [...] Оквирни стихови уједно би имали сврху да преведу из профаног у домен сакралног и магијског.²⁰

Тонски састав ове песме је, такође, минималан: чини га трихорд са распоредом цео степен – полустепен. Овако скроман, рудиментаран тонски низ, по многим мишљењима, особина је једног од слојева вокалне традиције Карпата и Балкана, за које се сматра да су „старословенски мелодијски слојеви који су се најживље одржали на Балкану.“²¹ По свој прилици, уски тонски низ један је од показатеља архаичности традиционалних мелопоетских структура.²²

Ако бисмо покушали да ову песму, с обзиром на њене мелопоетске карактеристике, сместимо у контекст традиционалне музичке културе ширег ареала и одредимо њено могуће извориште у традицији неког од културних простора Балкана, констатоваћемо да значајан печат њеној физиономији даје спој неколико елемената: репетитивни облик који се састоји од једне кратке мотивске целине (вариране при понављању), силабизам, мали тонски састав, *giusto* ритам и, с друге стране, жанр и садржај песме. Упадљива је, у овом погледу, њена сличност, а можда и сродност, са песмама снимљеним у другом делу копаоничке области: у Лешку, и у околини Косовске Митровице. Кад је реч о традицији Лешка, очигледну сличност са анализираним примером на плану мотивике и форме показује објављена транскрипција песме из овог краја, певана на „старински глас“ (*Пошетај, Дано, девојко, мори*).²³ Нарочито је изразита сличност песме о *маглитој планини* са једном другом песмом са елементима нарације (али и са дугим припевним рефреном), из Же-

²⁰ Исто, 126–127.

²¹ Оскар Елшек, *наведено дело*, 45.

²² Драгослав Девић, „Музичка компонента као одлика архаичности орских песама за плодност у календарском циклусу обичаја“, *Етно-културолошки ЗБОРНИК*, књ. II, Сврљиг 1996, 233.

²³ Радмила Петровић, „Морфолошке структуре српских народних песама“, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, Београд 1971, 218–219.

ровнице код Косовске Митровице (*Смиљ девојка покрај горе бра-ла*).²⁴ Очигледна је њихова међусобна мотивска и метро-ритмичка сродност, али и намена / функција песама: обе су певане о славама.

С друге стране, има много разлога да се успостави паралела између особина нашег примера и особина различитих песама из широког географског подручја динарских предела. Велика је, наиме, њена формална и мелодијско-ритмичка сродност са мотивиком *конталица* са Купреса.²⁵ За све ове примере карактеристична је мелодија изграђена обигравањем око интонационог стожера (тоналног центра, финалиса), са важном улогом хипофиналиса као означитеља места цезуре међу деловима облика и предаха у мелодијском току, на начин *усецања*, такође битне особине динарског начина музичког изражавања.²⁶

Најзад, начин интерпретације, са живахним одржавањем моторичности и прегнантности израза, уз употребу мелизматичних група тонова,²⁷ чију паралелу у стилском погледу налазимо, између осталог, у извођењу лирске песме из Подибра,²⁸ даје особен печат оваквим песамама. Томе доприноси намерно, а истовремено спонтано акцентовање мелодијски и ритмички истакнутих тонова – хиперфиналиса и финалиса. Наведене особености мело-ритмичког и формалног устројства, као и особености извођења – елементи стила – чине збир важних одлика музичког изражавања динараца.

Поред ових уочених сличности и сродности у погледу музичке структуре са варијантама из других, етнички блиских крајева, колико је познато, идентичан мелодијски модел је констатован само у једној варијанти, *Змај прелеће с мора на Дунаво*, из области Мораче (Црна Гора).²⁹ Различитост у односу на модел песме *Тамо горе, маглита планина* састоји се у томе што се мелострофа варијанте из

²⁴ ЛП плоча *Музичка традиција, Песме и игре Косова са Смотре народног стваралаштва у Глоговцу*, ПГП РТБ 2510073, Б/4.

²⁵ Упор. снимке народног певања жена, колониста са Купреса (Босна) у Младенову (Бачка), Музиколошки институт САНУ, снимила Радмила Петровић.

²⁶ Димитрије Големовић, *наведено дело*, 10, 24.

²⁷ Драгослав Девић, „Динарско и шопско певање у Србији и метанастазичка кретања“, *Нови звук* 19, Београд 2002, 39.

²⁸ Сања Ранковић, *Основни принципи учења народног певања – Једногласно певање I*, Завод за уџбенике, Београд 2008, пример 14.

²⁹ Песму је, у присуству аутора овог текста, почетком октобра 2009. године, у простору канцеларије Генералног секретара САНУ, отпевао један великодостојник Српске православне цркве, уз објашњење да је на исти начин певала његова мајка, родом из региона реке Мораче. На жалост, песма том приликом није могла бити звучно забележена, али су мелодијски модел и манири у извођењу одмах препознати.

Мораче састоји само од једног, првог мелостиха, без његовог понављања и без припевног рефрена.

Кад је у питању садржајна компонента, реч је о архаичној приповедној песми (баллади) која је свакако претрпела извесна оштећења. Песма има осамнаест целина (мелострофа). Говори о „Радулу чобанчету“, кога заробљавају „из горе ајдуци“, и о његовој „љуби“ која узалудно моли хајдуке за мужевљев живот. Песма се завршава трагично, и помало необично, тако што хајдуци не удовољавају молбама Радулове љубе („Ал кајдуци то несу веровали“), већ је хватају и вешају („Ухватише, па је обесише“), док се у исто време не назначује шта се дешава са Радолом. Чини се да тема хајдучке одмазде над таоцем, која не искључује ни жене, има, ипак, ширу балканску културолошку позадину.³⁰ Песма није без старих слојева, на шта упућују и могуће митолошке одредбе, као „маглита планина“, „зелена ливада“, Радулово „сребрано свирајче“, „из горе ајдуци“, што је можда све део поетске рефлексije везане за познати чобански митолошки пар – Радоја (Влашић Радуле) и Јању.³¹ У копаоничкој фолклористици, поред „Радула чобанчета“ (и „Радета чобанина“), присутно је и име чобанице Јане.³² У балканском дивониму Јана (Јања) поједини истраживачи виде везу са Дијаном, античком шумском богињом и заштитницом тројанског јунака Енеја.³³ Указано је на њене хтонске и лунарне митолошке атрибуте, који би могли имати извесне одразе у песмама овакве тематике, а за овај дивоним је констатована и честа веза са древним рудиштима,³⁴ који управо карактеришу копаоничку област. Нису искључене ни историјске рефлексije ових ликова, везане пре свега за влашког војводу Радула, за кога предање говори да се оженио Јелицом из црногорског племена Црнојевића.³⁵ И две жупске народне песме говоре о „детету Радоју“, чобанину, и његовој „сеји Јелици“.³⁶

³⁰ Уп. Густав Вајганд, *Аромуни*, том II, Српско-цинцарско друштво „Луњина“, Београд 1997.

³¹ Уп. Natko Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos, Split 1981, 416 (репринт).

³² Уп. Тихомир Јанићијевић, *Народне песме из Топлице*, Ток – часопис за културу, књижевност и друштвени живот Топлице, 20–21, Прокупље 1987/88, 60–61; Милош Марковић, *Народна лирика Жупе*, Багдала, Крушевац 1969, 149, 155.

³³ Миливој Павловић, *Говор Јањева, Међудијалекатски и миксоглотски процеси*, Матица српска, Нови Сад 1970, 148.

³⁴ Исто: 151.

³⁵ Томо Марећ, *Naša narodna epika*, Nolit, Београд 1966, 203–204.

³⁶ М. Марковић, наведено дело, 166–167.

Значење помена самог инструмента на коме чобанин свира – *сребраног свирајчета* – сребрне (кратке) свирале – такође може бити од важности за разумевање садржаја песме. Сама свирала је, по традицији многих народа, „одувек била инструмент пастира и младих људи“; у српском народу се верује да њен звук има посебног утицаја на стадо и да пастир својом свирком може да утиче на њега. Свирале се у различитим културама такође приписује велики утицај на „плодност, рађање, обнављање живота“. С друге стране, према тумачењу једног текста из Старог Завета, „Божанска мудрост коју сребро представља и у хришћанској симболици“ изражавана је у Храму, оглашавањем дувачких инструмената (труба) израђених од сребра.³⁷

Ово упоредно сагледавање језичких и музичких особина песме *Тамо горе маглита планина* показује да се у њему одражавају особине косовско-ресавског дијалекта, с једне стране, и особине динарске (или карпатско-балканске) сеоске музичке културе, с друге стране. Овакав налаз само је на први поглед контрадикторан: Јован Цвијић, говорећи о косовскомехохијском етничком варијетету који заплускује копаоничку област с југа, смешта овај варијетет на средокраћу између такозваног централног и динарског типа становништва.³⁸ Отуда се може рећи да су карактеристике песме, по свој прилици, у потпуном складу са антропогеографским тумачењем копаоничког предела и особина његовог становништва.

Аспект старости и порекла песме, којег употпуњују упоредна анализа музичке и садржајне компоненте, на основу многих појединости, недвосмислено упућује на закључак да је реч о изузетно вредном примеру старе, обредне вокалне традиције балканских Словена.

³⁷ Сви цитати су преузети из: Andrijana Gojković, *Muzički instrumenti. Mitovi i legende, simbolika i funkcija*, Београд 1994, 39, 96, 176, 104.

³⁸ Јован Цвијић, *Балканско полуострво*, Сабрана дела, књига 2, САНУ, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000, 433–434. Изузетно је занимљив и податак да је за становнике села Штава, родног села наше испитанице, забележено да су „по предању дошли `пре Косова (Косовске битке 1389) из Штавице` (на горњем Ибру), а старином су из Северне Арбаније“; уп. Радослав Љ. Павловић, *Сеобе Срба и Арбанаса у ратовима 1876. и 1877–1878. године*, Гласник Етнографског института, IV-VI (1955–1957), САНУ, Београд 1957, 65.

Jelena Jovanović
Prvoslav Radić

“UP THERE IS A FOGGY MOUNTAIN”: AN
ETHNOMUSICOLOGICAL-FILOLOGICAL CONTRIBUTION
ON A TRADITIONAL SONG FROM THE KOPAONIK REGION
(Summary)

A comparative ethnomusicological and philological analysis was made of the narrative song (ballad) field recording *Tamo gore maglita planina*, from the village of Mrča, Kopaonik mountain region, South Serbia. The song was sung by Sultana Savić (b. in 1903) whose birthplace is the nearby village of Štava. Philological analysis revealed that the features of the song's language belong primarily to the Kosovo-Resava dialect type, with occasional influences from Prizren-Timok speech. The song's content shows its connection to old Balkan beliefs, partly personified by the shepherd mythological couple of Radoje (Vlašić Radule) and Janja.

Ethnomusicological analysis provides numerous arguments (rudimentary monothematic form, refrain pause, tone row consisting of trichord, repetitiveness) to support the assumption that the song is a part of the archaic Balkan, Serbian and South Slavic ritual vocal tradition, formed, most probably, under the predominant influence of Dinaric rural vocal culture. These findings are also complementary to Jovan Cvijić's anthropogeographical remarks about the region where the song originates from.

UDC 398.87(=163.41):801.7/.8

781.7(=163.41):78.072

DOI:10.2298/MUZ0909153J