

Вокална традиција Јасенице
у светлости етногенетских процеса

Јелена Јовановић



Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности

Јелена Јовановић

**Вокална традиција
Јасенице**

у светлости етногенетских процеса



Београд, 2014.

ВОКАЛНА ТРАДИЦИЈА ЈАСЕНИЦЕ
у светлости етногенетских процеса

© Јелена Јовановић, 2014.

© Музиколошки институт САНУ, 2014.

Ова монографија је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004 Музиколошког института САНУ, 2011-2014). Пројекат, као и издавање ове монографије, финансирани су од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Музиколошки институт САНУ

Јелена Јовановић

ВОКАЛНА ТРАДИЦИЈА ЈАСЕНИЦЕ
у светлости етногенетских процеса



Београд 2014

САДРЖАЈ

УВОД.....	9
И з в о р и.....	13
М е т о д е.....	19
ЈАСЕНИЦА: ГЕОГРАФСКО ПОДРУЧЈЕ И ПОРЕКЛО СТАНОВНИШТВА	27
Г е о г р а ф с к о п о д р у ч ј е.....	27
Д о с е љ а в а њ а и с а с т а в с т а н о в н и ш т в а	32
Преглед састава становништва насеља Јасенице према његовом пореклу.....	34
<i>Старинци (38); Инверсне сеобе (41); Унутрашње миграције (41)</i>	
Досељеничке струје у Јасеници.....	42
<i>Динарска струја (44); Косовско-метохијска струја (47); Шопска или торлачка струја (49); Моравско-вардарска струја (50); Тимочко-браничевска струја (53)</i>	
Процеси међусобног прилагођавања група становништва	54
Конституисање новог „етничког амалгама“	58
РЕЗУЛТАТИ ЕТНОЛОШКИХ И ЛИНГВИСТИЧКИХ ИСТРАЖИВАЊА У ЈАСЕНИЦИ.....	60
Резултати етнолошких истраживања.....	60
Опште особине предела и људи (60)	60
Подаци о народним обичајима (64)	64
<i>Обичаји годишњег циклуса и поједина народна веровања (66); Обичаји животног циклуса и породичних светковина: свадба, обичаји везани за смрт и погреб, слава (72); Други обичаји – превоз добара (76).</i>	
Резултати лингвистичких истраживања.....	77

ТРАДИЦИОНАЛНО ПЕВАЊЕ У КОНТЕКСТУ: ОБРЕДНА ПРАКСА И СВАКОДНЕВНИ ЖИВОТ	87
Обредне песме.....	89
Песме годишњег циклуса.....	89
<i>Песме у време светковања Божића (89); Песме у пролећном циклусу обреда и обичаја (91); Песме у летњем циклусу обреда и обичаја (93)</i>	
Песме животног циклуса и породичних светковина	95
<i>Песме намењене деци (95); Свадбене песме (96); Тужење (кукање, запевање) (100); Славске песме (101)</i>	
Необредне песме	103
<i>Песме уз послове (103); Песме које се певају у различитим приликама (114).</i>	
 КАРАКТЕРИСТИКЕ ВОКАЛНЕ ТРАДИЦИЈЕ ЈАСЕНИЦЕ	 123
Мелопоетска анализа	123
Стих	123
Облици	125
<i>Монотематски принцип (126); Битематски принцип (130); политематски принцип (132).</i>	
Рефрени	133
<i>Претпевни (133); Упевни (134); Припевни (134); Комбиновани (135).</i>	
Тонски низови.....	137
<i>Записи Љубинка Миљковића и проблем идентификовања тонских висина (137); Тонске структуре старије традиције из Доње Јасенице према систему Даниелу – Миљковић (139); Тонски низови у Јасеници (141); Низови у једногласним и двогласним песмама старије традиције (148); Низови у двогласним – хибридним облицима и песмама на бас (149); Промене тонског низа у току исте песме (153)</i>	
Каденце.....	156
<i>Солистичко певање (156); Групно певање старије традиције (159); Хибридни облици и песме на бас (162)</i>	
Метар и ритам.....	166
Једноглас и облици двогласа.....	169
Особености извођења	176
 Мелодијски модели.....	 184
Мелодијски модели заступљени у целој области	188
<i>Мелодијски модел I – модел свадбених песама (188); Мелодијски модел II – модел свадбених, славских и прелских песама (190); Мелодијски модел III – модел свадбених и прелских песама (193); Мелодијски модел IV – модел свадбених, славских, прелских и лирских песама опште намене (196); Мелодијски модел V –</i>	

<i>модел жетелачких песама (200); Мелодијски модел VI – модел солистичких путничких песама (201); Мелодијски модел VII – модел песама разних жанрова („обредни глас“) (202); Мелодијски модел VIII – модел епских и приповедних песама, „динарски варијетет“ (206); Мелодијски модел IX – модел кукања / запевања (207)</i>	
Мелодијски модели карактеристични за Горњу Јасеницу	208
<i>Мелодијски модел X – модел песама на глас / ерског певања (208); Мелодијски модел XI – модел сватовског рудничког гласа (209); Мелодијски модел XII – модел крстоношких песама (209); Мелодијски модел XIII – модел препевки и бројеница (210); Модели песама намењених деци и дечијих разбрајалица (211)</i>	
Мелодијски модели карактеристични за Доњу Јасеницу	213
<i>Мелодијски модел XIV – модел коледарских песама (213); Мелодијски модел XV – модел ромских лазаричких и додолских песама (214); Мелодијски модел XVI – модел краљичке песме (214); Мелодијски модел XVII – модел шаљивих приповедних песама (215); Модели песама намењених деци (216)</i>	
Други мелодијски модели	218
<i>Мелодијски модел XVIII – Осу се небо звездама (218); Модел XIX – песме у такту 5/8 (219).</i>	
<i>Модели хибридних облика и песама на бас</i>	219
Посебности вокалне традиције Горње и Доње Јасенице	225
Тонски низови	226
Различити аспекти облика мелодијских модела	232
Каденце	236
Физиономије мелодијских модела у различитим жанровима	238
Једноглас или двоглас и начин извођења	243

МЕЛОДИЈСКИ МОДЕЛИ И ДРУГИ СТРУКТУРНИ ЕЛЕМЕНТИ ВОКАЛНЕ ТРАДИЦИЈЕ ЈАСЕНИЦЕ У ШИРЕМ ГЕОГРАФСКОМ И ДИЈАХРОНИЈСКОМ КОНТЕКСТУ

Мелодијски модели заступљени у целој области	254
Мелодијски модел I	254
Мелодијски модел II	258
Мелодијски модел III	262
Мелодијски модел IV	265
Мелодијски модели V и VII (жетелачке песме)	268
Мелодијски модел VI	271
Мелодијски модел VII (различити жанрови).....	272
Мелодијски модел VIII	274
Мелодијски модел IX	275
Мелодијски модели карактеристични за Горњу Јасеницу	277

Мелодијски модел X	277
Мелодијски модел XI	278
Мелодијски модел XIII	279
Мелодијски модели карактеристични за Доњу	
Јасеницу	280
Мелодијски модел XVI	280
Модели обредних песама годишњег циклуса	282
Мелодијски модел XIV	282
Сјакање	282
Мелодијски модел XV	283
Мелодијски модел XVII	283
Други мелодијски модели	284
<i>Модели песама намењених деци и божићних песама (284); Модел</i>	
<i>песме Осу се небо звездама – „западна варијанта“ (287); Модел</i>	
<i>песама у такту 5/8 (287)</i>	
О текстуалној компоненти песме <i>Нишнула се звезда</i>	288
ЗАКЉУЧАК	291
Стариначке црте	296
Дошљачке црте	298
Елементи динарске вокалне традиције	298
Елементи косовско-метохијске сеоске вокалне традиције	301
Елементи вокалне традиције источне и југоисточне Србије	302
Елементи који упућују на везу са влашком вокалном традицијом и	
елементи које су донели Роми	303
Црте развијене на терену Јасенице од времена	
интензивних насељавања до данас	303
Црте настале кристализацијом мешавине разнородних елемената	
Црте које су се развиле у новије време, независно од ранијих	
процеса	305
ЛИТЕРАТУРА	311
VOCAL TRADITION OF JASENICA REGION IN VIEW OF ETHNOGENETIC	
PROCESSES (<i>Summary</i>)	343
ПРИЛОЗИ	353
Прилог I: Табеле	355
Прилог II: Карте	373
Карте I (1-4): Положај, становништво и говори Јасенице	373
Карте II (1-13): Музичке изоглосе у Јасеници	379
Карте III (1-6): Карактеристични мелодијски модели у ширем	
географском контексту	395
Прилог III: Нотни примери из Јасенице (1-285)	403
Прилог IV: Нотни примери из других области (1-22)	713

УВОД

Јасеница је предеона целина у централној Шумадији. Њена северна граница обухвата подручје милионског града, државне престонице, са развијеним комуникацијама у свим правцима. Заједно са суседним областима централне Шумадије – Лепеницом и Гружом, и северне – Космајем, представља област чији су стари слојеви народног музичког стваралаштва до данас великим делом недовољно познати и проучени (в. о томе: Миљковић 1979; Јовановић Ј. 2007: 191).

Вокалним наслеђем Јасенице до сада су се систематски бавили етномузиколог Љубинко Миљковић, који је обрадио традицију Доње Јасенице (источног дела области) и објавио збирку мелографских записа са етномузиколошком студијом, као и велики број радова заснованих на овим налазима, и Јелена Јовановић, која је, бавећи се различитим аспектима музичке традиције Горње Јасенице (западног дела области) такође објавила бројне чланке, као и монографију о свадбеном певању у овом крају и једно аудио издање (в. *Литературу*).

Досадашња истраживања у Јасеници дала су основу за етномузиколошко сагледавање њене вокалне традиције као целине. Поређење сеоског народног певања у западном и источном делу области показује да ове традиције имају много заједничких особина, али и значајних разлика које пружају разноврстан, занимљив и инспиративан материјал за синтетичка етномузиколошка истраживања. Нарочито се значајним чини могућност сагледавања вокалне традиције целокупне Јасенице с обзиром на етногенетске процесе који се у овој области одвијају вековима, а који су интензивирани током последњих две стотине година, од времена Првог српског устанка и почетка великог прилива становништва из различитих крајева. Отуда, један од циљева овог рада јесте да помогне употпуњавању слике старије музичке традиције централне Србије, али и да постави смернице за даљи рад у тражењу одговора на питања о међузависности етногенетских процеса и традиционалног певања на истом подручју.

Овај рад представља синтезу до сада постојећих података и знања о вокалној традицији целокупне области Јасенице и, делимично, околних

предеоних целина централне Србије. Примењен је интердисциплинарни приступ који укључује знања из домена историје, етнологије и лингвистике. Терен који је обрађен обухвата укупно 58 од 76 насеља Горње и Доње Јасенице.

Подручје Јасенице налази се, као што је речено, у централној Србији, у средишњем делу Шумадије. Обележено је током истоимене реке која извире под планином Рудник, тече према истоку и североистоку и улива се у Велику Мораву. Област је чак са три стране – јужне, северне и северозападне – отворена, јер са тих страна нема природних, географских граница. Положај јој је такав да су кроз њену област од почетка 18. века водиле главне комуникације којима су међусобно повезане области рудничке подгорине, Грузе, Лепенице, Колубаре, Подунавља и Моравске долине. Тиме је Јасеница све до времена када су изграђене железничке пруге „имала улогу транзитне области између различитих делова Шумадије“ (Дробњаковић 1923: 198). Њеним простором су се још од Средњег века, а вероватно и раније, па све до данас, непрекидно одвијале миграције и укрштале селидбене струје из, може се рећи, свих јужнословенских области. При томе, многи топоними говоре о константном присуству стариначког слоја становништва на овом терену (Недељковић М. 1996: 39, 40). Групе досељеника које су токовима историјских околности пристизале на простор Јасенице укрштале су се и мешале, како између себе, тако и са старинцима на овом подручју (в. Petrović R. 1990: 165).

Мешање група становника дало је одлучујућу етничку физиономију овом крају у периоду од интензивних насељавања – у време и после српских устанака с почетка 19. века. Тада је Шумадија, као слободна територија, привлачила становнике других, још неослобођених области (према: Јовановић М. 1981: 12). Управо су ово чињенице од кључног значаја и за токове формирања физиономије народног музичког стваралаштва краја, онакве каква је затечена приликом првих систематских етномузиколошког теренског испитивања области, седамдесетих и осамдесетих година 20. века.

Област Шумадије, односно, средишње Србије, етнолози су идентификовали као део једне од најизразитијих метанастаназичких области на Балкану. Она је данас истовремено и област прелаза између крајева са преовлађујућим динарским и са иним становништвом (Дробњаковић 1932: 199, 203). Такво одређење се односи и на Јасеницу: оно што је карактеристично, јесте чињеница да замишљена граница која дели области насељених становништвом различитог порекла – узето је да ову границу представља пут који од Младеновца, преко Белосаваца, Тополе и Чумићког Брда води за Крагујевац – пролази управо површином њене области (Дробњаковић, 1923: 197; Исти, 1932: 203; Јовановић М., 1979: 41). Чињеница је, такође, да у Јасеници бројчано преовлађују становници чији су преци досељени из динарских крајева. Западно од поменуте

границе, у Горњој Јасеници, у готово свим местима, динарски досељеници чине апсолутну већину. Источно од границе они бројчано и даље преовлађују, али су у значајном проценту присутни и припадници других метанастазичких струја: косовско-метохијске, моравско-вардарске, тимочко-браничевске и шопске. У неким местима Доње Јасенице већину чине досељеници са Косова и Метохије, у неким из шопске области, а у неким, истина ретким, стариначко становништво, које је као већинско присутно и у неколико насеља на западу области. Најстаријом селидбеном струјом сматра се косовско-метохијска (Дробњакović 1932: 202), за коју је Јован Цвијић изнео мишљење да има највише сродности са старо-седаљачким становништвом Шумадије (Цвијић 1966: 168).

Међу етнологима и другим истраживачима у употреби је још једна подела Шумадије која се у највећој мери односи и на терен саме Јасенице: наиме, с обзиром на разлику у конфигурацији терена, која се манифестује у правцу запад-исток, у етнологији и сродним наукама усвојени су термини *висока* (преко 500 m надморске висине), *средња* (од 400-500 m надм. вис.) и *ниска Шумадија* (испод 400 m надм. вис.). Висока Шумадија обухвата терен делова Горње Јасенице, Груже, Качера, Такова и западног дела Лепенице, *средња Шумадија* обухвата део Горње Јасенице, Груже и Лепенице, а *ниска Шумадија* обухвата Доњу Јасеницу, подручје око Космаја и источни део Лепенице и Белице, затим Левач и Темнић. Ова подела је од значаја због тога што Јасеница својом површином обухвата сва три наведена вида конфигурације терена. Та чињеница се показује важним податком у сагледавању распрострањености становништва одређеног порекла, а такође, како се показује, има значаја и у вези са постојећим разликама у говору, па, по свему судећи, и у музичком изражавању.

Чињеница од које полазимо у истраживање јесте – да су се до пре десет до петнаест година, времена када су у животу биле генерације казивача рођених у прве три деценије 20. века, у селима Јасенице могли наћи архаични примери вокалне музичке традиције, који се по свим важним параметрима могу поредити са старом традицијом других српских крајева. То оправдава претпоставку да су реликти архаичне сеоске музичке културе до времена бележења имали остварен континуитет током дугог временског периода, у овом случају најмање од времена најјачег прилива новог становништва – краја 18. и почетка 19. века, па и од времена које је томе претходило. Трагова у писаној форми о томе, на жалост, немамо. Ипак, у досадашњим, иако малобројним стручним радовима, учињен је одређен допринос историјском сагледавању појединих елемената вокалне традиције у Србији. Наиме, на могућност успостављања паралела између записа Вука Караџића с почетка 19. и теренских налаза из друге половине и с краја 20. века, указали су у својим радовима Драгослав Девић, говорећи управо о терену у непосредном суседству Јасенице (Девић 1964), и Димитрије Големовић, говорећи о ширем простору Ср-

бије (Големовић, 2006: 123-161). Податке о обредним и другим песмама у овом крају налазимо у публикацијама из друге половине 19. и из првих деценија 20. века, а затим, понајвише, у радовима из друге половине и с краја 20. века.

У том погледу, мишљења сам да традиционална сеоска музика Јасенице може бити од користи у сагледавању етногенезе овог краја. Њени последњи реликти понегде се, изузетно, могу забележити и данас, са јасно израженом разликом у својим елементима као обележјима традиције других предеоних целина у Србији.

Грађа прикупљена на терену Јасенице показује да се начини музичког изражавања на западу и на истоку области разликују. Зависно од места бележења, по принципу запад-исток, са појасом прелазних појава, карактеристике различитих дијалеката старијег вокалног слоја најчешће су јасно одвојене; постоје, такође, и различити видови њихове симбиозе. Ове појаве представљају изузетно занимљиву етномузиколошку тему, утолико пре што се мало стручњака до сада бавило проблематиком трагова различитих вокалних дијалеката на терену Шумадије и Србије у целини (прилоге овој теми налазимо у: Миљковић 1979 и Петровић Р. 1990).¹

На основу теренских налаза и објављених нотних записа са овог подручја, као и на основу претпоставке о несумњивом континуитету постојања елемената стариначког начина музичког изражавања у овом крају (што у значајној мери подупиру налази лингвиста – дијалектолога на приближно истом терену), као кључни проблем за објашњење постојања поменутих разлика у музичком изражавању на релативно малом простору поставља се питање везе традиционалне музике и етногенезе. У циљу расветљавања овог проблема, идентификоване су специфичности у жанровском и структуралном погледу, које одређене елементе вокалне традиције Јасенице доводе у везу са појединим музичким дијалектима целокупне српске музичке традиције. На основу тога, извршен је покушај да се, онолико колико је могуће, формира модел који би помогао осветљавању генезе појединих слојева вокалне традиције овог подручја у дијахронијском поретку. Одлучујућу тежину у овим истраживањима има сазнање о континуираном животу на овом терену: дуготрајном опстанку стариначког слоја становништва, са обележјима његовог говора, па, вероватно, и вокалне традиције; затим, подаци о заједничком животу припадника различитих миграционих струја на том простору: са југозапада и запада – динарске миграционе струје, као најмасовније и бројно најизразитије, косовско-метохијске, као најстарије и најпостојаније, и осталих струја са југа, југоистока и истока данашње Србије. Тема

¹ До сада, ова врста истраживања заснована на музичкој грађи у Србији није била систематски спроведена. Једина целовита студија на ту тему посвећена је вокалним дијалектима динарског становништва у Војводини (Ранковић 2012).

овог рада се задржава на одређењу међусобних веза различитих вокалних традиција српске сеоске певачке баштине.

Занимљива су питања која се отварају у вези са временским континуитетом живота одређених облика традиционалног певања у овом крају. Прво питање је везано за до сада код нас непроучавани аспект музичке традиције у Шумадији, па и у Јасеници – за вокалну традицију стариначког српског становништва, оног слоја који се кроз историју најмање померао са датог простора. Реч је о слоју вокалне традиције која је овде могла бити присутна од доба пре интензивног досељавања и која би, макар у траговима, могла очувати свој континуитет до краја 20. века. Друго питање је везано за могућности идентификовања облика које можемо препознати као „донете“ са неког од подручја исељавања; најзад, треће питање је у вези са облицима који су се развили на овом простору, током суживота и међусобних утицаја, и оних који су обележје новијег времена. Ова студија не претендује да може дати коначне одговоре на постављена питања, али ће у њему, с обзиром на расположиву грађу и претпоставке које из ње произлазе, бити указано на поједине смернице у циљу њиховог решавања.

ИЗВОРИ

Обрада овако сложене теме захтева увид у чињенице о историјској прошлости на датом подручју. При проучавању етногенезе један од кључних чинилаца јесте историчност: етногенеза је процес који тече у току одређеног временског периода и условљен је историјским догађајима. Уколико би сви трагови и документи о начинима музицирања из различитих временских периода на истом простору били не само добродошли, већ и неопходни у овој врсти истраживања (в. Земцовски 1969, 1977, 1988). На жалост, у домаћој науци су малобројни радови посвећени овој проблематици (в. Dević 2001). У испитивању прошлости усмене музичке културе, генерално, недостатак извора је отежавајући чинилац, што су стручњаци истицали немали број пута (в. нпр. Doliner 2001: 67-68). Упркос томе, више пута је исказан и став о томе да фолклор може бити релевантан извор за проучавање историје (Sulițeanu 1990: 190; Zemtsovsky 1990: 205-206), што, услед сложености проблематике, захтева, односно, подразумева интердисциплинарни приступ (Sulițeanu 1990: 198; Doliner 2001: 69) – увид у сазнања у домену других сегмената нематеријалне баштине становника истраживаног краја. Тако, и за потребе израде ове тезе узети су у обзир резултати које су дале различите науке: пре свега, етномузикологија, али и историја, етнологија и лингвистика (дијалектологија).

При изради овог рада коришћена је, пре свега, обимна етномузиколошка литература која се односи на истраживано подручје и на друге,

суседне и удаљеније области, и етномузиколошка литература која посвећује пажњу појединим проблемима третираним у раду. Од кључне важности су теренски снимци народних мелодија и записи (транскрипције) са овог подручја, као и сви релевантни подаци који пружају било какву информацију о начинима народног певања у том крају у прошлости и данас.

Први познати нотни записи, њих неколицина, који се могу довести у везу са облашћу Јасенице и за које се може са великом дозом сигурности претпоставити да одражавају део музичке традиције Доње Јасенице, настали су осамдесетих година 19. века (Веселиновић 1886; Исти, 1887). Документи о народном певању у околини Тополе уз које је наведено и неколико текстова песама, потичу с почетка 20. века (Исаковић 2006: 52).

Најстарији познати нотни записи за које смо сигурни да потичу из овог краја (о етномузиколошким испитивањима у области видети *Прилог II*, Карту II/1), датирају из педесетих година 20. века; њих је начинио етномузиколог Миодраг Васиљевић, на основу певања казивача из Орашца и Горње Шаторње (Васиљевић 2008: 164, 204).² Из истог времена потиче и Васиљевићева драгоцену рукописна грађа – попуњени анкетни листови, односно, ђачки одговори на питања у оквиру анкете коју је Васиљевић спровео међу ученицима Мешовите учитељске школе у Крагујевцу 1951. и 1952. (в. Васиљевић 1951/1952). Питања су се односила на традиционалну извођачку праксу и терминологију у селима где су ученици рођени, највише са подручја Јасенице, Лепенице и Груже, тако да су одговори који се односе на јасеничка села од непроцењиве користи за овај рад.

Етномузиколошка испитивања на овом терену под окриљем научних институција започела су шездесетих година 20. века, када је сарадница Музиколошког института САНУ, етнокорееолог Милица Илијин, снимала народно певање и свирање у селу Јагњило (Доња Јасеница); из истог села потиче и грађа коју је у приближно исто време прикупио етномузиколог Драгослав Девић.³

Током седамдесетих и осамдесетих година, етномузиколог Љубинко Миљковић вршио је теренска снимања у оба дела области,⁴ за потребе Радио Београда; јавности је, међутим, доступна само његова грађа са подручја Доње Јасенице, објављена у обимном нотном зборнику (в. Миљковић 1986). У Горњој Јасеници је током осамдесетих и деведесетих година 20. и у првим годинама 21. века грађу сакупљала и Јелена Јовано-

2 Увид у садржај ове збирке стекла сам пре њеног објављивања, љубазношћу Зориславе М. Васиљевић.

3 Грађа проф. Девића се налази у Фоно архиву Факултета музичке уметности. На жалост, будући да још увек не постоје њене копије у дигиталној форми, она ми није могла бити доступна за потребе израде ове студије. Стога су у раду коришћени само објављени подаци о њеном садржају, као и они у рукопису (Девић 1979; Исти 1997).

4 Део ове грађе љубазно ми је уступио сам Миљковић; други део, такође веома сужен избор, добила сам каснијих година, љубазношћу његовог сина, на чему му овом приликом срдечно захваљујем.

вић; део ове грађе је објављен, а део је стављен на увид јавности тек појавом овог рада. На истом терену су током последњих деценија 20. века бележили грађу и етномузиколози и студенти (хронолошким редом): Петар Вукосављевић, Мирјана Лазаревић, Сања Ранковић и Марјана Новаковић.⁵

Кад је реч о самосталном теренском етномузиколошком истраживању аутора ове студије у Јасеници, прво теренско снимање обављено је децембра 1984. године, када сам са Димитријем Големовићем⁶ посетила село Доња Шаторња. Систематски рад на терену уследио је јануара 1988. године и трајао је интензивно до јесени 1990. У том периоду испитана су села у Горњој Јасеници: Белосавци, Блазнава, Божурња, Брезовац, Винча, Војковци, Вукасовци, Јарменовци, Липовац, Љубичевац, Маслошево, Манојловци, Пласковац, Овсиште, Страгари, Горња и Доња Трешњевица, Горња и Доња Шаторња, укупно 19 села и заселака. Снимљено је 38 аудио касета од 60 и 90 минута, претежно музичког материјала – вокалног, инструменталног и вокално-инструменталног извођења, као и казивања. Од самог почетка рада на терену вршен је и систематски рад на транскрибовању и аналитичкој обради снимљене грађе.

Други део истраживања уследио је почетком 21. века: 2000. и у периоду од 2005. до 2009. године. Снимања су обављена у насељима Доње Јасенице: Горовичу, Жабарима, Загорици, Клоки, Маскару, Наталинцима, Рајковцу, Светлићу, Доњој Трнави, и у насељима северног (претежно равничарског) дела Горње Јасенице: Врбици и Орашцу, укупно 11 села. У том периоду снимљено је 18 часова материјала – првенствено казивања, а у знатно мањој мери и певања и свирања. У истом периоду обављена су и снимања у Лепеници (заједно са кореографом Славицом Михаиловић у местима Баточина и Црни Као, 2006).

Као примарни критеријуми за одређивање мреже пунктова примењени су географски – с обзиром на географски положај насеља и на одлике рељефа – и метанастазички – посећена су села у којима бројчано преовладавају становници различитог порекла. Поједини пунктови су, на жалост, остали тек делимично обрађени. Разлог томе је на првом месту немогућност налажења одговарајућих казивача, што је проблем са којим смо нарочито суочени у времену у којем живимо. Неколико места је, услед изостанка очекиване помоћи током планирања одласка на терен, остало непосећено; реч је о Гарашима, Јеловику, Мисачи, Крћевцу и Котражи. Будући да изостанак податка из било ког од насеља може довести у питање валидност закључака, овај проблем је премошћен узи-

5 Срдачно захваљујем госпођи Светлани Стевић-Вукосављевић, на љубазности што ми је уступила грађу коју је на терену снимео њен супруг. Захваљујем, такође, колегиници Сањи Ранковић за уступљену грађу, као и колегиници Злати Марјановић што ми је омогућила приступ снимцима Марјане Новаковић.

6 Димитрије Големовић је у то време био асистент на Одсеку за етномузикологију при Факултету музичке уметности.

мањем у обзир података о истим типовима песама из контролних пунктова – из села која се налазе у областима у непосредној близини Јасенице: Космаја, Лепенице, Груже и Такова.

С обзиром на то да је акценат истраживања од почетка био на најстаријем слоју вокалног наслеђа, најоптималнијим саговорницима и приликом првих и приликом последњих истраживања показали су се припадници старије генерације, у првом реду они који су били рођени током прве две деценије 20. века. Изванредним испитаницима чинио их је не само тип информација које су могли да дају, већ и специфичан дух времена који је чинио део њиховог идентитета – времена када су елементи традиционалне, патријархалне културе још били доминантни у шумадијским селима. Казивачи млађе генерације, рођени током треће деценије 20. века и касније, дају другачији тип информација, што је последица корених промена које су после Другог светског рата наступиле у сеоској традиционалној култури области, па и у њеној вокалној традицији.

Настојала сам да села посетим више пута и да у сваком селу разговарам са што више казивача. Елементе старе вокалне традиције и песме које припадају жанровима годишњег и животног циклуса најбоље су ми преносиле жене (као што показују и искуства других истраживача; в. нпр. Petrović А. 1990). У новије време је, на жалост, веома тешко пронаћи казиваче спремне да говоре о начину живота у прошлости, а још теже оне који су вољни да запевају, што представља део бремена данашњег доба, и што може бити предмет засебне етномузиколошко-социолошке студије. Зато су почетком 21. века у највећој мери забележена казивања и покушаји реконструкције некадашњих прилика за певање, уз настојања да се дође макар до података о старим песмама и мелодијама и њиховој функцији.

Погодност рада на терену осамдесетих година била је у томе што је у то време редовно одржавана општинска манифестација „Сусрети села“ и што су на њој редовно учествовали сеоски певачи, свирачи и играчи. Захваљујући тој околности, живот традиционалне песме и свирке на селу био је продужен, а интерес за њу је био жив и међу самим казивачима и у њиховом окружењу. Упркос томе што су припреме за наступе често узроковале и уношење одређених промена (иновација) у традиционални вокални репертоар, најчешће у функцији постизања веће атрактивности самих сценских наступа (в. детаљно у: Hofman 2012), чињеница је да се од чланова активних група певача у то време могао прикупити вредан материјал.

Прикупљање грађе у годинама од 2000. надаље обављено је као део рада на пројекту Фонда за научно-истраживачки рад САНУ.⁷ Снимци

7 Реч је о Пројекту Ф-104, под називом Снимање српске народне музике, у оквиру делатности Одељења ликовне и музичке уметности САНУ.

начињени у овом периоду чине део звучне колекције Музиколошког института САНУ.

У посећеним селима Горње и Доње Јасенице снимљено је неколико стотина лирских, епско-лирских песама, песама уз гусле и инструменталних комада (на свирали, свиралчету, двојницама, *окарини*, листу, усној хармоници, хармоници и виолини). Из овог корпуса снимљене грађе, за потребе овог рада одабрани су примери старијег сеоског певања, примери *хибридних* облика и, у мањој мери, примери новијег сеоског певања, *на бас*.

Од времена првих посета аутора терену Јасенице до данас, није био прекинут континуитет контакта истраживача са казивачима. Дугогодишње познанство и сарадња у професионалном погледу, али и у неформалним приликама, учинили су да посете терену постану део личног опита и животног искуства, које, уз непрестано учење, омогућава развој дубоког и свеобухватног приступа сакупљеној музичкој грађи (в. детаљније о приступу овог типа и његовим предностима: Katsanevaki 2007).

Као основа за сагледавање појединих појава у ширем контексту, од велике важности су подаци о народном певању у суседним шумадијским областима. Шумадија као целина до сада није детаљно етномузиколошки истражена, нити су резултати извршених испитивања обједињени (в. о томе Јовановић 2007). Подаци којим располажемо потичу из следећих области, гледано са запада на исток: Такова (Големовић 1994), Грузе (Петровић Р. 1989, Ista, 1990; Петровић, Јовановић 2003; Вукичевић-Закић 1992), Рудничког Поморавља (теренска грађа Марте Гајић и Јелене Јовановић), Космаја (теренска грађа из Звучне колекције МИ САНУ, снимила Ана Матовић), Лепенице (теренска грађа Славице Михаиловић и Ј. Јовановић), Белице (Ranković 2008) и Поморавља (теренска грађа из Звучне колекције МИ САНУ, снимила Р. Петровић). Реч је, дакле, о подацима у научним студијама и монографијама и у оквиру збирки необјављених теренских снимака.

Промене које су током друге половине 20. века изазвали медији својим великим утицајем на традиционално музичко стваралаштво такође је у стручном погледу, са непосредним теренским искуством и увидом у садржаје музичких програма у медијима седамдесетих и осамдесетих година, пратио и у својим текстовима подробно описао Љубинко Миљковић (Миљковић, 1982, 1984, 1985, 1987, 1990).⁸

8 Последице утицаја медија и свих поменутих друштвено-економских процеса на обликовање начина музичког изражавања на терену у другој половини века (в. о томе и Petrović R 1974; промене су уследиле нарочито 70-тих и 80-тих година, у време кад је сакупљана грађа на овом терену), састоје се, констатовано, је, у усвајању новијих облика музицирања; ови процеси, дакле, иницирају убрзане промене у музичкој традицији краја и *замене* одређених елемената другим (термин према: Shils 1981). Последице ових процеса и музички елементи који преовлађују услед тих промена, с обзиром на то да су се одвијали тек у релативно скорије време, неће бити предмет разматрања у овом раду.

Поред етномузиколошке, од непроцењиве важности за овај рад је расположива историјско-етнолошка литература која обрађује проблематику миграционих процеса на тлу Шумадије и Јасенице од Средњег века до данас, а нарочито у последњих две стотине година. Сазнања из ове научне области од великог су значаја за формирање контекстуалне основе за етномузиколошки рад; њени домети представљају главне ослонце у историјским чињеницама кад је реч о терену Јасенице.

Историчари који су посветили пажњу комплементарности историјских и етнолошких истраживања истичу аспект миграција, односно, метанастасичких кретања као подједнако важан и за једну и за другу науку. Уз то, директан утицај етнолошке науке на историјску огледа се и у Цвијићевим драгоценим запажањима о утицају географске средине на начин људског живота и на формирање психичких типова (Стојанчевић 1974: 60, 61). Према Цвијићу, историјски моменти били су узроци многих промена у облицима народне културе; по њему, „сви важнији историјски догађаји били су прекретнице у преображају, променама и мењању начина живота, обичаја и етничке структуре подручја на којима су се дешавали ти историјски догађаји“ (Стојанчевић 1974: 61). Очигледно је да је, у случају вокалне традиције Јасенице, један од важних историјских догађаја који имају значај прекретнице и за насељавање области и за формирање њеног психичког типа, па и музичког речника, успостављање новоослобођене територије и истовремено почетак најјачег прилива насељеника из динарских области: реч је о 1809. години.

Поред етнолошке литературе из прве половине 20. века о становништву и народним обичајима у Јасеници (Цвијић, Ердељановић, Ђорђевић Т., Дробњаковић), новија истраживања су такође дала резултате. Током 80-тих и 90-тих година покренута су два научно-истраживачка пројекта са циљем изучавања културе и традиције у Шумадији,⁹ тако да су одређени кораци учињени и на плану проучавања традиционалне културе Јасенице. Нажалост, постоји несразмера у степену проучености и бројности расположивих података кад је реч о Горњој и Доњој Јасеници: далеко више података се односи на западни део области.¹⁰

Лингвистичка (дијалектолошка) истраживања на овом терену дала су изузетно значајне претпоставке и закључке, који су од велике помоћи у процесу сагледавања слике музичке традиције овог краја (Ивић, Ре-

9 У то време, организација Млади истраживачи на Универзитету у Београду спровела је теренско истраживање Јасенице и објављено је неколико радова као резултат тог истраживања, међу њима и један етномузиколошки и етнокореолошки (в. Stanković S. 1992). Затим, године 1992, огранак САНУ у Крагујевцу и Универзитет „Светозар Марковић“ у овом граду покренули су вишегодишњи научноистраживачки пројекат интердисциплинарног истраживања Шумадије. Одређени резултати рада на овом пројекту у међувремену су објављени. На жалост, колико је познато, у рад пројекта није био укључен ни један етномузиколог.

10 Секундарни извори којима сам се служила током израде ове студије јесу народна предања у којима су очувана сведочанства о начину некашњег прослављања празника годишњег циклуса (Паунић 1996).

метић, Бошњаковић). Ове резултате узимам у обзир не само због чињенице да је облике традиционалног изражавања потребно, и неопходно, посматрати у склопу комплекса сегмената народног живота, као део опште духовне културе, већ и због методолошког поступка у области лингвистике, а чији су принципи и искуства итекако применљиви на етномузиколошку грађу.

До данас је објављена и новија литература о миграцијама и перманентним друштвено-економским променама у селима у Србији током 20. века. Овим процесима посвећена су опсежна истраживања код нас и у иностранству (Влаховић 1974; Радовановић и Николић 1980; Foley 1977; Halpern В. 1977; Halpern J. 1977; Isti 2006; Павковић 2005), базирана на теренском раду и на анкетама. Литература ове врсте помаже при идентификовању одређених појава новијег датума у домену традицијске сеоске културе и при покушају њиховог смештања у дијахронијску димензију.

МЕТОДЕ

Основне методе примењене у овом раду, које су полазна тачка за даља истраживања, јесу метода теренског рада, транскрипције и мелопоеетске анализе. Мелопоеетска анализа има посебно место: захваљујући њој, у традиционалној вокалној музици Јасенице, у оквирима сродних структурних односа – мелодијских модела – уочавамо разнородне елементе музичке структуре, које сагледавамо у светлу одговарајућих података о етногенези области; реч је о принципу који је сматран релевантним управо у овом контексту (видети: Земцовски 1977). Уочене различитости и сличности, које на разним нивоима откривају природу повезаности вокалне традиције истраживаног подручја са традицијом матичних и етапних области исељавања, али и резултате двовековне коегзистенције досељеника из разних крајева, представљају занимљиву и интригантну тему. При томе се ослањамо на резултате не само историјских и етнологских, већ и лингвистичких истраживања, у циљу успешнијег разумевања разноликости музичке културе Јасенице.

На жалост, у домаћој литератури посвећеној народном животу и обичајима није много разматран сâм проблем утицаја миграционих токова на различите аспекте традиционалног духовног стваралаштва. Један од ретких покушаја трагања у правцу упоредног сагледавања различитих сегмената народне духовне културе – говора и обичаја – у метанастасичкој области, методом повезивања резултата етнологских и лингвистичких испитивања, извршио је Петар Костић на терену источне Србије. Ова истраживања су показала да се у датим крајевима границе распрострањања говорних дијалеката поклапају са распрострањењем одређених начина празновања новогодишњих празника (Костић

П. 1963: 67-68, 89-90). Поред овог рада, ретки су други текстови који третирају поједине аспекте традиционалне духовне културе у контексту сусрета и сучељавања различитих миграционих струја у Србији (в. нпр. Љубинковић 1992).

Иако су осврти на миграционе токове становништва обавезни прилози мноштву радова и студија наших етномузиколога, овом приликом бих, као целовите студије које су резултати упоредних истраживања етногенезе и музике на терену Србије и Балкана, истакла радове Драгослава Девића (Девић 1990; Исти, 2002). Његова истраживања се у методологији ослањају на радове етномузиколога Изаљија Земцовског (Земцовски 1969, 1977, 1988), у којима је наглашена улога музике у изучавању етногенетских проблема (Исти, 1969, 1988). Штавише, овај научник истиче став о релевантности фолклорне музичке грађе за извођење претпоставки о њеном континуитету у дужем временском периоду, односно, о постојаности усменог музичког стваралаштва као „фундаменталног својства музичке усмене традиције”, или, другим речима, као „етничког стереотипа понашања, чија очуваност постаје залог пунокрвног постојања етноса” (Земцовски 1988), и то у оквиру мало или нимало промењених услова живота њених носилаца (видети и: Witmer 1993: 250-251; Величковска 2006: 5-6). Овакав став је у овом раду преузет као један од аксиома, јер, на основу литературе и теренских налаза, полазна тачка у истраживању јесте претпоставка да начин живота на селу у области Јасенице није био значајно промењен од времена њеног интензивног насељавања почетком 19. века, све до шездесетих или седамдесетих година 20. века.

На могућност сагледавања континуитета у традиционалној сеоској музици Србије у временском трајању од два века указује Драгослав Девић, у једном од својих ранијих радова: „Ако прихватимо мишљење, да мелодије конзервирају стихове, да се песма певањем чува и преноси с колена на колена и тако наставља да живи и даље до данашњих дана, то у народу заједно са осталим старим и новим песмама живи и само певање из Вукова времена, као што за многе од њих на терену и констатујемо. [...] Није, дакле, још касно пронаћи и записати певање можда и свих песама чије текстове нам је Вук забележио и сачувао“ (Девић 1964: 694). На другом месту, Стана Ђурић-Клајн, коментаришући однос мелодија из Вукове збирке из 1915. и њихових касније забележених варијаната, пише: „Сва ова поређења показују како се у току времена наше народне мелодије преиначују и развијају упоредо са све сложенијим условима у којима живе наши народи, а с друге стране како се њихова основа упорно и постојано одржава“ (Ђурић-Клајн 1987: 207, подв. Ј. Ј.). Времена настанка оба текста била су у културном, економском, идеолошком и многим другом погледу ближа „старијим“ временима, него данашњем. Утолико пре, сматрам да грађа која припада категорији старије сеоске

музичке традиције, прикупљена на терену последњих деценија 20. века од аутентичних казивача и преносилаца, дефинитивно може да буде узета у обзир као поуздано сведочанство о физиономији традиционалне сеоске музике одржаној током дужег временског периода.¹¹ Са ставом о поузданости музичко-фолклорне грађе као одраза људског начина мишљења и живота из далеке прошлости сагласни су, такође, неки од најеминентнијих ауторитета у области европске и светске етномузикологије (Zemtsovsky 1990: 207; Sulișteanu 1009: 190; Czekanowska 1990: 203). Оно што је за овај рад посебно значајно, јесте чињеница да је управо територија централне Србије, уз терене Пољесја, Руског Севера, западног дела Бугарске и друге, окарактерисана као једна од могућих „словенских архаичних области“ (Толстој 1995: 17-18).

Теренским испитивањима обављеним на прелазу два миленијума, услед крупних промена у домену економских прилика и општих услова живота у Србији и, паралелно са тиме, услед смене генерација казивача, показало се да реликти старе вокалне традиције неумитно ишчезавају из живе извођачке праксе, али и из искуства и сећања сеоских житеља. Стање на терену данас представља само завршницу процеса који су наговештени, а у Шумадији и праћени и проучавани од историчара, етнолога, социолога и етномузиколога већ од друге половине 20. века (Стојанчевић, Недељковић, Влаховић, Халперн, Миљковић). Радмила Петровић је на основу сопствених теренских истраживања у Шумадији дошла до закључка да се у народној музици ове области у периоду после Другог светског рата могу пратити следеће промене: „а) редукција традиционалних функција народних песама везаних за патријархалну културу, б) редукција традиционалног музичког репертоара и посебно редукција традиционалних музичких инструмената, ц) појава естраде као нове друштвено-културне функције која прерађује све што је традиционално, а и отвара путеве новом стваралаштву, новој народној песми“ (Petrović R. 1990: 165). Данашње стање традиције, које је резултат сложених социо-културних процеса на овом терену (и на ширем простору Србије) током друге половине и, нарочито, краја 20. и почетка 21. века, и у којем се стари слој музичке традиције који је централна тема ове студије веома тешко може разазнати, овог пута неће бити предмет разматрања.

Свеобухватним увидом у вокалну традицију Јасенице уочени су музички елементи одређених територијалних обележја (на какве је указано у: Гошовский 1971: 19). Њихова шира географска распрострањеност показује припадност различитим културним ареалима у Србији: на њеном западу, што упућује на динарско порекло, као и на њеном југу, југоистоку и истоку, што упућује на порекло друге врсте. На основу ет-

11 Занимљива подударност између настојања у овом раду и у раду Драгослава Девића састоји се у томе да се оба позивају на грађу из исте географске области: Девићево саопштење је базирано на теренским налазима старије вокалне традиције из села Влашка, у области Космај, у непосредној близини северне границе Јасенице (Девић 1964, примери 2 и 3).

номузиколошке, али и етнологске и дијалектолошке грађе, показује се да Јасеница представља пограничну зону већих ареала традиционалне духовне културе; она је њихова периферија – подручје њиховог сусрета и прожимања, или, у неким случајевима, превласти елемената једног од њих, са мноштвом карактеристичних локалних стилских одлика, што је генерална карактеристика оваквих терена (в. Плотникова 2004: 251). Овај рад представља покушај да се утврде степени и начини сусрета различитих музичких дијалеката, на релативно малом узорку вокалног наслеђа западног, односно, источног дела Јасенице. Овај задатак се не показује као лак, услед хетерогености музичких елемената карактеристичних за грађу у оба дела области, поглавито у источном делу. У раду ће бити праћена територијална распрострањеност одређених музичких елемената и структурних типова, као и њихова функционална заступљеност, а познавање до сада у нашој литератури описаних елемената појединих српских сеоских вокалних дијалеката помаже да се разумеју појаве на периферном терену њихових сучељавања, као што је Јасеница.

При томе, биће примењен хоризонтални – просторни, и, где год материјал пружа довољно података који то дозвољавају, вертикални – временски принцип (према: Величковска 2006: 6-7). Истовремено, овај рад је и покушај остварења упоредно-типолошког и упоредно-историјског приступа, према принципима о којима су писали руски фолклористи Борис Путилов и Изаљиј Земцовски (Путилов 1972; Земцовски 1972), а у сагласју са принципима истраживања из домена историјске дијалектологије на терену централне Шумадије (према: Ивић 1955/1956), укључујући нова искуства и постулате које су развили и применили научници „московске етнолингвистичке школе“ у оквиру савремених лингвистичких истраживања (Толстој 1995; Плотникова 2004: 7; Соболев 2005). Будући да су у овом раду методи лингвистичких испитивања морали бити примењени на грађу друге врсте – на музички материјал, основни принципи у аналитичком приступу, са могућношћу дијахроног сагледавања одређених појава, преузети су из етномузиколошког рада Владимира Гошовског (Гошовский 1971). Техника картографисања, која је у овом раду такође примењена, следи принципе које су до сада у својим радовима образложили лингвисти (Ивић, Реметић, Бошњакковић; Толстој, Плотникова, Соболев) и, у мањој мери, етномузиколози (Гошовски, Земцовски). На њихове могућности у домаћој етномузикологији, путем успостављања „музичких изоглоса“ као географских граница распрострањања музичких појава, указао је Драгослав Девећ (Девећ 1996: 234-235). На тај начин, забележена теренска грађа и ареали распрострањености одређених њених елемената постају предмет *мелогографије* (пандану *етнолингвистичке географије*, Плотникова 2004: 11), као дела географског аспекта етномузиколошких истраживања, неопходног „за одређење путева миграција

насељавања и следа асимилације, а такође и за историјске и етногенетске закључке“ (Гошовский 1971: 20), уз јак ослонац у чињеницама о одређеним контекстима у којима су ови елементи изражени.¹²

На оправданост постојања ослонца у лингвистичким методама при проучавањима из области других хуманистичких наука, па и из области етномузикологије, указали су велики ауторитети који су учествовали у изграђивању методологије „московске етнолингвистичке школе“ (в. Толстој 1995а: 46; Пашина 2012).¹³ Реч је о чињеници да су и језик и музичка традиција једне културе елементи етничког и културног типа, који „мора да се ослања не на једно или неколико различитих обележја, него на читав комплекс обележја, на читав `знаковни простор`, у којем сваки показатељ добија своју локализацију“ (Исто, 23; в. такође: Тодоровић 2008). Сродним идејама посвећивана је подробна пажња и у радовима западних истраживача (в. нпр. Feld and Fox 1994: 37-38; Shepherd and Wicke 1997: 135, 183, 184, 210); но, за приклањање методама „московске школе“ за потребе овог рада одлучујући аргумент био је разрађена методологија коју она пружа, а која је примењена и прилагођена материјалу који је структурно и функционално сродан јужнословенском и, генерално, посвећена проблематици која може бити актуелна и у проучавању традиционалне вокалне праксе у Србији. Други разлог оваквог опредељења састоји се у чињеници да и у оквиру српске лингвистике постоје тенденције да се усвоји овај метод истраживања, што отвара широке могућности интердисциплинарног, паралалног сагледавања одређених појава на истим теренима.¹⁴

Управо техника картографисања, примењена на музичку грађу, може да отвори пут ка реконструкцији начина старијег сеоског народ-

- 12 У некадашњој Југославији била је покренута, а делом и остварена идеја о картографисању појава у области материјалне и духовне културе: рад на *Етнографском атласу Југославије* био је започет током шездесетих година 20. века, уз коришћење одговарајућих детаљних упитника. Резултати ових истраживања објављени су у Првом (пробном) тому *Етнографског атласа Југославије*, издатом у Загребу (1989); даљи рад на пројекту је обустављен после распада Југославије (видети детаљније: Đaković 2003). За увид у ове податке, срдечно захваљујем др Биљани Сикимић.
- 13 Овај метод данас следи такође и читав низ научника у Украјини (и Белорусији), што је последњих година резултирало серијом изузетно вредних међународних зборника радова у издању Музичке академије у Кијеву, под насловом *Словенска мелогографија (Слов'янська мелогографія)*, узорно опремљених мелогографским атласима; ур. Ирина Клименко (Ирина Клименко).
- 14 Ако се упореде методе теренског испитивања говорних дијалеката и народног певања, мора се рећи да је приликом лингвистичких истраживања, објективно, далеко лакше доћи до довољног броја релевантних података. За бележење најстаријих слојева музичке традиције, најзахвалнији саговорници и казивачи су старије жене, домаћице. Чест је случај да оне нису рођене у селима у којима је вршен теренски рад; приликом разговора са њима, међу добијеним подацима се разлучују они који се односе на место бележења и на родно место казивача, а сви подаци се проверавају у другим селима. С друге стране, мушкарци као казивачи дају другу врсту информација: њихово је животно искуство другачије и, по правилу, носиоци су другог репертоара. Комуникативност и отвореност најчешће су особине носилаца музичке традиције. Њихова потреба за певањем, па и потреба да се њиме представе као индивидуе, чини их приступачним и захвалним саговорницима.

ног певања, као и „да омогући продубљивање знања о архаичности“ одређених сегмената традиционалне духовне културе (Плотникова 2004: 18). Изузетно инспиративна мисао, која сеже истовремено у хоризонталну (просторну) распрострањеност културних елемената, и у вертикалу дијахронијске димензије, јесте следећа: „дијалекти језика јесу његова дијахронија, распршена у пространству“, као и констатација да се захваљујући картографији може открити „цео низ хронолошки различитих делова народне културне традиције“, да се могу идентификовати различити степени изражене старости, као и новина у традицији (Исто; в. и Толстој 1995: 13 и фн. 1). Због тога је техника картографисања примењен и у овом раду, како би се дошло до сазнања о распрострањености одређених елемената музичке структуре вокалне традиције Јасенице, увек у односу на контекст у којем се јављају, и то како у самој истраженој области, тако и на ширем терену Србије и околних крајева.

Као помоћна у раду са казивачима коришћена је и метода по угледу на искуства у дијалектолошким истраживањима; казивачима су предочавани одређени мелопоетски облици и од њих је тражено да их идентификују на свој начин – као своје или туђе, и да их као такве именују. Ова метода се показала веома захвалном у истраживањима и дала је валидне резултате. У раду ће за одреднице које су потекле од самих казивача, које одају поглед „изнутра“, бити коришћен термин *емски* (према: Вукичевић-Закић 2006: 107).

При приступању вокалној традицији Јасенице, у поглављу *Јасеница: географско подручје и порекло становништва*, у обзир су најпре узете, као што је већ речено, одлике самог терена који се истражује, његов географски положај и историјске околности његовог настањивања. Овај део рада се у потпуности ослања на постулате у истраживању које су успоставили Јован Цвијић и његови следбеници, у првом реду Боривоје Дробњаковић. Уз све податке које они доносе, у овом раду је коришћена и њихова терминологија у вези са токовима досељавања и етничким процесима на овом терену.¹⁵ Потом су, у поглављу *Резултати етнолошких и лингвистичких истраживања у области*, изложени налази о традиционалној култури и говору у Јасеници из домена двеју блиских хуманистичких наука, етнологије и лингвистике. Овом делу рада придружени су *Прилог I* (табеле са подацима о саставу становништва појединих насеља) и *Прилог II*, Карте I.

Музичкој грађи пажња је посвећена у наредним деловима студије. Најпре су објашњене прилике у којима се у Јасеници певало и жанрови

15 Радови наведених научника су оштро критиковани у новијим текстовима појединих домаћих антрополога (в. нпр. Миленковић 2008: 40-47, 49), али, будући да је њихов, а нарочито Цвијићев допринос до сада непревазиђен у домену домаће етнологије и антропоеграфије, као и теорије о метанастазичким кретањима, у овој студији се руководим резултатима њиховог рада.

који су у овом крају (били) заступљени.¹⁶ У обзир су узете, с једне стране, песме које припадају старијем музичком слоју, чија је функција утврђена у патријархалној сеоској заједници и, с друге стране, песме новије традиције које улазе у корпус обредно-обичајног циклуса, или које се у оквиру одређених жанрова надовезују на стару традицију. Поред њих, предмет истраживања ће, у мањем броју, бити и новије песме опште намене, у чијој се структури одражавају одређени процеси и уочавају општа места у традицији *на бас*, али и посебности терена Јасенице.

Неколико поглавља је посвећено самој музичкој структури прикупљене грађе. Оволико простора јој је морало бити дато услед њених противречних особина: великој хетерогености у оквиру релативно јасних и чврстих структурних оквира. Полази се од резултата мелопоетске анализе и података о музичкој структури: поглавље *Мелопоетска анализа* садржи резултате аналитичког поступка по различитим параметрима текстуалне и музичке структуре певаних песама из Јасенице. Затим се приступило елаборацији елемената који омогућавају синтетичан поглед на традицију Јасенице и њених делова: у поглављу *Мелодијски модели*, издвојени су структурни елементи који представљају „најмање заједничке садржаоце“, односно, „константе“ у вокалној традицији целе области и, посебно, њеног западног и источног дела – карактеристични мелодијски модели. Након тога, истакнуте су специфичности које показују јединственост, односно, разноликост вокалне традиције овог терена: у поглављу *Посебности вокалне традиције Горње и Доње Јасенице* описане су специфичности структуре унутар успостављених „константи“. Посебности о којима је реч испољавају се, по правилу, с обзиром на географски положај насеља у којем су забележене. Овом делу рада придружен је Прилог II, мелогеографске карте на којима је дат приказ географске распрострањености одређених мелодијских модела, жанровске заступљености, тонских низова, типова двогласа или једногласа и различитих аспеката мелопоетских облика. Ова група карата показује слику реалног стања вокалне традиције на терену Јасенице током седамдесетих и осамдесетих година 20. века, када су вршена најинтензивнија и најплодотворнија теренска истраживања. За картографисање су изабрани првенствено они сегменти вокалне традиције који су бележени у највећем броју и чији преглед даје најјаснију слику о појединостима старијег певачког наслеђа у крају.

Поглавље *Карактеристични мелодијски модели и други структурни елементи вокалне традиције Јасенице у ширем географском и дијалектном контексту* даје шири поглед на распрострањеност модела и њихових карактеристика, чије се специфичности могу читати као припадајуће шире распрострањеним српским музичким дијалектима, сучељене на простору Јасенице. С обзиром на ареале распрострањања

¹⁶ Реч је о реконструкцији на основу теренских налаза и података из литературе.

одређених модела и на њихову жанровску припадност, дата је могућа интерпретација генезе модела у Јасеници и њихових особина у дијахроничкој димензији. Овом делу рада придружен је *Прилог II*, Карте III, где је приказана географска распрострањеност одређених модела као карактеристика појединих жанрова на територији данашње Србије и, у мањој мери, подручја у њеном суседству. Ова група карата садржи податке који потичу из различитих извора и од различитих записивача, у времену од краја 19. до почетка 21. века.

Закључак рада је заснован на свим претходно изложеним, описаним и анализираним аспектима вокалне традиције и, шире, духовне културе (обичаја и говорних особина) на простору Јасенице, а с обзиром на постојеће податке о пореклу њеног становништва. Дијахроничка димензија вишеструко представљене и подробно анализираних грађе – вокалне традиције Јасенице, објашњена је према постулатима „московске етнолингвистичке школе“ и наших еминентних дијалектолога, овог пута примењеним на етномузиколошку грађу.

Рад садржи и *Прилоге III* и *IV*, које сачињавају транскрипције мелодија са терена Јасенице и са других подручја. Примери у *Прилогу III* (њих 285, у студији графички истакнутих), одабрани су из целокупног корпуса снимљене и транскрибоване грађе; већином припадају старијем сеоском вокалном слоју. Допунску грађу, дату у *Прилогу IV*, чине до сада необјављене транскрипције релевантних примера, узетих у обзир ради прецизнијег сагледавања разнородних музичких елемената који чине укупно јасеничко музичко наслеђе. Нотни материјал потиче из суседних области у Шумадији: Космаја и Лепенице, али и из других крајева Србије и области изван ње: Војводине, Сјенице, Косова, Херцеговине.

*

Срдечно захваљујем колегама који су својим сугестијама помогли током рада на студији: етнологима Милу Недељковићу и проф. др Оливери Васић, етнолингвистима др Биљани Сикимић и др Жарку Бошњак-ковићу, етномузиколозима – професорима др Драгославу Девићу и др Димитрију Големовићу, др Мирјани Закић и др Сањи Радиновић. Захваљујем својим пријатељима који су ми неизмерно помогли током дугогодишњег теренског рада, посебно Првославу Мајсторовићу из Тополе, Маријани, Милошу и Вери Јовановић из Јарменоваца, Зорану Јевтићу из Светлића и Драгану Адамовићу из Орашца. Најзад, ова књига је сведочанство о предусретљивости и доброту мојих бројних, драгих казивача из Јасенице, који су радо излазили у сусрет и кроз певање, свирање, казивања и пријатељство давали најбољи део свог богатог животног искуства. Неизмерно им хвала на томе.

Најзад, захвалност за разумевање, стрпљење и подршку током дуготрајног рада на студији, с љубављу изражавам члановима своје најуже породице, Владимиру и Смиљани.

ЈАСЕНИЦА: ГЕОГРАФСКО ПОДРУЧЈЕ И ПОРЕКЛО СТАНОВНИШТВА

ГЕОГРАФСКО ПОДРУЧЈЕ

По свему судећи, назив Јасеница потиче из релативно скоријег времена. Поуздано се зна да се то име за реку и област у Србији помиње у писаним документима од првих деценија 18. века. (Ранији помен, из прве половине 13. века, изгледа да се не односе на реку у Шумадији, већ на косу истог имена у близини манастира Студеница; Дробњаковић 1923: 197; Недељковић 1996: 27).

Област Јасеница, дакле, носи име по реци која извире на превоју између два највиша врха масива планине Рудник, тече према истоку и североистоку и улива се у Велику Мораву у близини Смедеревске Паланке, односно, код села Велико Орашје. Дугачка је 79 km. Дробњаковићев опис области гласи: „она има облик равнокраког троугла чија се основа наслања на Рудник и његове огранке; идући на исток област се све више сужава, тако да се на Морави код Великог Орашја клинасто завршава. Нагнута је са запада на исток и североисток, према басену Велике Мораве и према Дунаву.“ Она не представља географску целину, јер у географском смислу не чини једну самосталну област (Дробњаковић, 1923: 195). Основицу равнокраког троугла о којем је реч представља замишљена линија Рудник – Велико Орашје (Лутовац 1951: 3).

Сходно овом омеђењу области, Дробњаковић је дао следећи предлог граница Јасенице: „од ушћа Лепенице у Мораву, према Лепеници, граница иде на Радовањску Косу, затим преко Карауле, Липара и Обешењака, заравњених брежуљака рипањске језерске фазе. Од Обешењака граница иде старим друмом за Паланку, преко Сепачког Брда, Хумке и Покозице на Ранићко Брдо и Црвенац, затим, скрећући на југ, иде до Козорепа до Чумићског Брда. Овај део границе представља ниско развође које дели воде Јасеници и Рачи, левој притоки Лепенице. Од Чумићског Брда даље на Запад граница је изразитија. Прелази преко Вучјака и Угљареваких

Чукара на Рамаћске Висове, и ту почиње граница према Грузи.“ Ову границу чини „развође Грузиних и Јасеничких притока. Оно је зона високих површи, ненасељена, под шумом и тешко проходна, и пружа се до Белог Поља, одакле настаје западна граница наше области.“ Према Качеру и Колубари, Дробњаковић је обухватио „сва насеља која се налазе до границе повучене од Великог Штурца на Јабуковац, Врлетну Страну, Кобиловачу и Лелечку Бару.“ Отуда граница скреће на североисток „преко Орловице, Шутице и Буковачке Стране, затим развођем између Пештана и Кубршнице избија на Кљештевицу.“ Поменуто развође „поделило је село Буковик тако, да једним делом припада сливу Колубаре а другим сливу Јасенице. Од Кљештевице граница се и даље држи североисточног правца, иде преко Крченика, и избија на Трново Брдо.“ Северна граница области, према Космају и Подунављу, почиње од Трновог Брда; област са те стране, према Дробњаковићу, обухвата сва насеља до река Милатовице, Великог Луга, Кубршнице и Јасенице (Дробњаковић, 1923: 195-6).

Карактеристично је да Дробњаковић у свом раду *Смедеревско Подунавље и Јасеница* није дао предлог за прецизнију северну границу ове области, већ ју је посматрао као јединствену предеону целину са Смедеревским Подунављем. Вероватно је тако учинио из разлога етничке сродности становништва читавог подручја и њеног историјског континуитета.

На основу новијих теренских проучавања, међутим, етнолог Миле Недељковић даје критику и допуну оваквог омеђења области Јасенице. Недељковић сматра да се Јасеница може сагледати као нешто шира област и да у њен састав улазе и села на северу од означене границе: Јагњило, Кусадак, Азања, Грчац и Глибовац (последња четири села су северозападно од Смедеревске Паланке), затим Јарменовци и Војковци, која припадају предеоној целини Качер (Павловић, 1928), али се налазе на самој реци Јасеници, у њеном горњем току;¹⁷ најзад, према Недељковићу, јасеничким селом се може сматрати и село Светлић, југоисточно од Тополе, које, према мишљењу ранијих проучавалаца, припада предеоној области Лепеница (Радивојевић, 1911: 225-230 и даље, 1930: 224-7)¹⁸. Становиште да се јасеничким, дакле, могу сматрати и друга села, која Дробњаковић није непосредно тако означио, потиче услед једноставне чињенице о њиховој великој географској блискости, али и међусобне сродности становништва ових и других места у Јасеници (навод према усменом саопштењу М. Недељковића).

17 О тешкоћама разграничења територијалне и/или административне припадности насеља у рудничкој подгорини, при чему се она на основу различитих критеријума могу сматрати делом различитих, суседних предеоних целина, указано је и у раду Миленка Филиповића (Филиповић 1960: 14).

18 Музичка традиција Светлића узета је у обзир још из два разлога: зато што је састав његовог становништва сродан са саставом становништва суседног јасеничког села Трнава, и зато што његови становници себе сматрају Јасеничанима, а не Лепеничанима (чему узрок можда може бити административна припадност села Општини Топола, а не Крагујевац).

Област Јасеница се дели на две предеоне целине: Горњу или Крагујевачку и Доњу или Смедеревску Јасеницу. Према Дробњаковићу, као граница међу овим целинама узима се пут од Крагујевца преко Чумићског Брда, Тополе и Белосаваца за Младеновац и Београд (Дробњаковић 1923: 197). Новија истраживања у Шумадији, која је спровео Миле Недељковић, показују и да границу која одваја предеоне целине са различитим саставом становништва чини замишљена линија која спаја Авалу (код Београда) и Црни Врх (код Јагодине).¹⁹ У овако омеђеним областима разликују се морфолошке прилике, положаји и типови насеља, као и етнички састав становништва (Исто, 198-210), а отуда и елементи материјалне и духовне културе (Јовановић М., 1979: 41, 107-108).

Јасеница обухвата 76 насеља: 68 села, 5 варошица и 3 вароши (Лутовац 1951: 3). Реч је о насељима на територији неколико данашњих општина: Младеновац, Аранђеловац, Топола, Крагујевац, Рача крагујевачка, Смедеревска Паланка и Велика Плана. Као целина, у оквиру Јасенице обухваћене су општине Смедеревска Паланка и Топола. Према истраживању Миљивоја Лутовца, површина Јасенице износи око 1334 km² (Исто), док је површина истраживаних насеља за потребе овог рада нешто већа и износи око 1357 km².²⁰ Кроз Јасеницу пролази неколико важних комуникација: међународна веза између Средње Европе и Средоземља – железничка пруга и аутопут, и два пута од регионалног значаја: од Београда преко Тополе за Крагујевац и Краљево, и други, попречни, од Лазаревца, преко Аранђеловца и Тополе до Смедеревске Паланке и Велике Плана (Јовановић Р. 1988: 9). Занимљиво је да се управо на простору Јасенице налази и географски центар Републике Србије: на путу Топола-Крагујевац, на месту где се одваја пут за Страгаре (Степановић 1979: 1). Број становника је, према попису 2002. године износио око 156.000 (године 1948. овај број је био 142.000).²¹

На територији области Јасеница налазе се планине Венчац (658 m), Букуља (696 m) и обронци Рудника. Највиша тачка области је врх планине Рудник, 1132 m, а најнижа износи 90 m код Великог Орашја; просечна надморска висина не прелази 350 m, што „указује на уједначене и благе црте рељефа“ (Лутовац 1951: 3). Према резултатима новијих налаза Миљета Недељковића, насеља Шумадије, па и Јасенице, могу се посматрати у оквиру три категорије с обзиром на надморску висину: на села високе (преко 500 m), средње (400-500 m) и ниске Шумадије (навод према усменом саопштењу М. Недељковића).

Јасеница се граничи са следећим предеоним целинама: са запада Качером, са југозапада Гружом, са југа Лепеницом, са истока Поморављем,

19 Навод према усменом саопштењу Мила Недељковића.

20 Бројчани подаци о површинама појединих насеља у области добијени су уз помоћ Миреле Бутирић, сараднице Географског института САНУ, на чему јој срдечно захваљујем.

21 Податак потиче из резултата пописа становништва по општинама из 2002. године, спроведеном од стране Завода за статистику Републике Србије.

са севера Смедеревским Подунављем и Космајем. Заједно са Гружом и Лепеницом, Јасеница заузима централан положај у самој Шумадији (Дробњаковић 1923: 195; Недељковић 1996: 9, 96).

Овај део Балканског полуострва изузетно је погодан за живот због својих природних богатстава и климатских услова (в. Лутовац 1951: 4-6). Јован Ердељановић је ове крајеве, истражујући на терену, писао: „Питомо, плодно земљиште, погодне климатске прилике, богатство водом (веће у време кад је било више шуме), разноврсност производа“ (Ердељановић 1951: 166). На основу археолошких налаза сазнаје се да је на овом простору било људских станишта још од времена праисторије, током палеолита и неолита (Петровић, 1963: 142; Богдановић 1979: 1-4). У неолитском периоду на овом простору су преовладавале старчевачка и винчанска култура (Васић 1992: 5). Налази археолога сведоче такође да је и у историјско доба на овом простору насељеност била густа, вероватно услед повољних особина земљишта и отворености те области. Тукидид (5. век п.н.е.) је писао о старом путу који је од данашњег Београда, источним делом данашње Шумадије (захватајући Доњу Јасеницу), долином Мораве, водио за приморске градове на југу. Овај пут остао је из времена старих народа, и одржао се све до данашњег доба (Петровић, 1963: 142).

У време формирања етничких заједница на Балкану територију Шумадије насељавало је трачко племе Трибали. Након њих, обале Мораве су запосели Скордисци, келтско-илирско племе. У доба римске државе, почетком нове ере, Шумадија је припадала управној области Горња Мезија, са седиштем у Виминацијуму (данашњем Костолцу). Од 3.-4. века Словени су почели насељавати на Балкан; на жалост, није познато која су словенска племена живела на простору данашње Шумадије и Поморавља (док су имена племена у суседним и удаљенијим областима сачувана). Насељавати Словена било је завршено у 7. веку, када је овај простор био под влашћу Византије (Васић О., 1992: 5).

Својим положајем Јасеница обједињује различите географске и демографске карактеристике, а на њеном подручју обитавају потомци досељеника из различитих крајева, носиоци различитих културних и музичких дијалеката. Према саставу становништва и материјалној и духовној култури, Горња Јасеница има доста заједничких одлика са Качером, Горњом Гружом, Рудничким Поморављем и деловима Космаја, док је Доња Јасеница у културном, језичком и музичком погледу у блиској вези са Лепеницом, Белицом, Поморављем и деловима Космаја.

О различитости особина земљишта у горњем и у доњем току Јасенице писано је и у 19. и у 20. веку. Владимир Карић за Јасеницу каже да у свом горњем току има „праву планинску природу“ (Карић 1887: 796); њен пад у горњем току је велики – од извора до првог већег на-

сеља, Јарменоваца, он је 300 m, док од те тачке, па све до ушћа реке пад износи само 200 m; тако је углавном и са Јасеничиним притокама (Кнежевић и Јовановић 1958: 3). Дубоке и уске долине у горњем току реке од великог су утицаја на положаје и типове насеља у овом делу њеног слива (Дробњаковић 1923: 199), а у доњем току, прелазећи у равницу око Велике Мораве, насеља добијају другачији карактер (Карић 1887: 796). Боривоје Дробњаковић је подробним изучавањем јасеничких насеља уочио разлике у њиховом положају и направио је њихову поделу. Горњојасеничка насеља је поделио у две групе: 1) она у подгорини Рудника и његових северних огранака и 2) села око Венчаца и Букуље и даље на исток до Тополе. У свим овим местима преовлађује старовлашки, разбијени тип села (настао заузимањем земље и слободним насељавањем; Дробњаковић 1923: 204-205), карактеристичан такође и за горњи ток Качера и Груже.

У Доњој Јасеници, Дробњаковић уочава такође два низа насеља (термин „низ“ користи сам Б. Д., видети 1923: 205-206, можда имајући у виду сукцесивна насељавања која су у простору следила правце у којима су села данас распоређена): први, који се пружа „јужним и југоисточним ободом“, који се „у главноме држи десне, више и брежуљкасте обале Јасенице“ и пружа се „до највиших тачака јасеничко-лепеничког развођа“, и други, који се паралелно са првим пружа „дуж друма Паланка-Топола“; ова група села је везана за леву, нижу обалу Јасенице. У овом делу области и облик насеља је другачији: ту преовлађују села разбијеног типа шумадијске врсте, али су присутна и насеља са правилно распоређеним кућама дуж друма и сеоских путева (Придворица и Башин).

Села се углавном деле на *крајеве* и *мале*, које неретко носе имена по местима из којих су досељене веће породице (Дробњаковић 1925: 204-209).

Погодни климатски и географски услови допуштају да на овом терену успевају различите пољопривредне културе; развијено је и сточарство, које је у прошлости било главна привредна грана, па и пчеларство. Бројни су и начини допунског привређивања (Лутовац 1951: 25-51). Јован Ердељановић је писао о бујању живота у овим крајевима почетком 20. века: „Средства за исхрану су, дакле, у Шумадији разноврснија но у другим крајевима Полуострва. Исељавања овде нема, па чак ни из долина где густина земљорадничког становништва достиже сто становника на квадратни километар. Као да је створена да апсорбује сав сувишак становништва које се брзо умножава прираштајем и досељавањем.“ [...] „Особити значај има планински масив Рудника. Он је највеће планинско острво које се диже из шумадијских језерских површи; централног је положаја у Шумадији; од њега земљиште на све стране пада.“ (Ердељановић 1951: 168).

Овим цитатима ћемо додати још неколико мисли Јована Цвијића о међузависности географског положаја централне Шумадије и њеног значаја у новијој историји Србије: „Кад се цео масив од Венчаца и Букуље на северу, па до Вујна и Јешевца, са Рудником као центром, замисли покривен густим шумама, као што је то било у почетку 19. века, онда је јасно да је тај централни део Шумадије морао бити њена главна природна тврђава; и то је један од разлога што су овде поникла оба српска усатанка у почетку 19. века. Ту је Орашац... Топола, Вољавча, Благовештење, Мајдан, Црнућа, Таково, и тако даље. И доцније, у унутрашњем развиту, ова област око Рудника, до Груже и Смедеревске Јасенице, играла је врло важну улогу” (Цвијић, 1966: 51-52).

ДОСЕЉАВАЊА И САСТАВ СТАНОВНИШТВА

Кад говоримо о вокалној музичкој традицији Јасенице као о одразу живе традицијске праксе њених житеља у време теренског рада и бележења народних песама, то јест, током друге половине 20. века, полазимо од поставке да старији слојеви ове традиције чине музички континуитет претходног дужег временског периода – посматрајући уназад најмање до средине 19. века. Према мишљењу етнологa који су се бавили проблематиком састава становништва овог дела Шумадије, управо се у току овог периода одвијало употпуњавање његове етничке слике, каква је од прве половине 19. века углавном остала непромењена до друге половине и нарочито краја 20. века, када су уследила нова значајна померања српског становништва. Истовремено, данас смо на прагу потпуног нестанка елементарних карактеристика предмета овог рада – старијег певачког наслеђа Јасенице, које је у живој извођачкој пракси још постојало приближно до периода између 1975. и 1985., мада су, изузетно, у појединим местима такви примери забележени 1992., односно 1995. године.

Уопште узевши, резултат континуираних етнoлошких проучавања показује да област Јасенице, као једног од три централна дела Шумадије (уз Гружу и Лепеницу), карактерише „етнички најсложенији“ и „најупечатљивији досељенички мозаик“ (Недељковић, 1996: 9, 96). Та чињеница је донекле у комплементарном односу са сликом о разноликости музичких дијалеката на простору Горње и Доње Јасенице, а тиме и простора такозване високе, средње и ниске Шумадије, које се сучељавају у овој предеоној целини централне Србије.

Становништво Јасенице се мањим делом састоји од старинаца, а већим од досељеника. У шумадијским областима Качеру, Гружи, Лепеници, Јасеници, Смедеревском Подунављу, Космају и у селима околине Београда испитано је порекло 8894 рода са 52.475 кућа. Од тог броја су само 464 рода са 3603 куће старинци, мање је становништва непознатог порекла (470 родова са 2464 куће); укупно, тај број износи 934, односно

6067. Остало шумадијско становништво је досељено: досељеничких родова има 7960 са 46408 кућа. Шумадију су населили досељеници из скоро свих јужнословенских крајева, али их је највише из динарских области (Дробњаковић 1932: 313).

За студију у којој је циљ сагледавање музичке традиције Јасенице и токова утицаја и промена у њој, релевантни су двојаки подаци на које наилазимо у етнолошкој и историјској литератури о појединим етно-географским целинама: подаци о броју породица одређеног порекла, и подаци о броју кућа (домаћинстава) одређеног порекла. Ове две врсте података за одређена места или за целу област готово у 100% случајева су различити; број кућа одређеног порекла је увек (некад незнатно, а некад по неколико пута) већи од броја породица из којих та домаћинства потичу. Број кућа, према томе, ближе одражава сам квантитет становника, па, самим тим, и квантитет потенцијалних носилаца одређених елемената традиције, што је од кључне важности за распрострањеност и живот традиције у одређеној средини. Управо су, дакле, подаци о квантитету становника од највећег интереса за потребе овог рада, чија је тема старије вокално изражавање становника краја, а слику о макар најприближнијем бројчаном стању потенцијалних носилаца одређене традиције можемо стећи најпре на основу броја кућа (домаћинстава) на одређеном терену, док је број породица / родова који тај терен настањују у овом случају од секундарне важности. Због тога ће у наредном разматрању бити дата предност броју кућа у појединим насељима у односу на број породица истог порекла. Истраживачи других сегмената народне традиције и културе (в. Ивић 1955-1956: 103; Реметић 1985: 16 и даље) поступали су на исти начин, што потврђује исправност таквог поступка.

Сагледавање бројчаних података о саставу и пореклу становништва Јасенице донекле отежава чињеница да истраживачи нису увек били доследни у методу: најчешће су паралелно давани подаци о броју породица и броју кућа са становницима одређеног порекла, али у појединим случајевима давани су само подаци о породицама, а не и кућама (Дробњакović 1932: 201-202).

Такође, код Боривоја Дробњаковића наилазимо на још једну недоследност: наиме, у свом ранијем раду, *Јасеница* (1923), у попису села и њиховом саставу становништва он не даје бројчане податке о становништву које је мењало места становања у самој области; овој групи становника посвећује пажњу у нешто каснијем раду, *Смедеревско Подунавље и Јасеница* (1925), где за сва насеља налазимо и податке о унутрашњим миграцијама. Штета је што су они изостали кад је реч о насељима Јасенице као целине, тако да данас немамо компатибилне податке за целу област која је предмет изучавања у оквиру ове студије.

Преглед састава становништва Јасенице према његовом пореклу

Етнолози који су се највише бавили проблематиком састава становништва Шумадије и Јасенице, који доносе најподробније и најверодостојније податке са терена, јесу Боривоје Дробњаковић и Миле Недељковић. Њихови погледи на периодизацију насељавања Шумадије се, међутим, унеколико разликују. Док Дробњаковић ове метанастазичке процесе посматра у светлу владајућих прилика на датом терену, Миле Недељковић се као чиниоцем од пресудне важности за стварање данашњег етничког састава Шумадије руководи квантитетом досељеног становништва у одређеним периодима.

Боривоје Дробњаковић у насељавању Шумадије разликује два периода: 1) време турске управе и аустријске окупације до Кочине Крајине 1788. и 2) време од Кочине Крајине до пред крај прве половине 19. века. Први период одређује чињеницом о туђинској насилничкој управи, због које је становништво било тако рећи у сталном покрету и „струјало на све стране“; њега Дробњаковић сматра „периодом исељавања“. Други период, после Свиштовског мира 1791, одређује, по Дробњаковићу, „сношљивије стање“, у којем владају повољније прилике, па и мирнији живот становништва; њега одређује као „период интензивнијег досељавања“ (Дробњаковић 1954: 45).

Миле Недељковић, међутим, посматрајући првенствено број становника који су се у датим периодима насељавали у Шумадију и расељавали из ње, периоде досељавања дели на 1) период пре Кочине Крајине и Првог устанка, и 2) период од Првог устанка до краја 19. века (Недељковић 1996: 85).

С обзиром на чињеницу да су догађаји из 1809. године од великог значаја за етничку композицију Шумадије, па и Јасенице, можда се на основу периодизације коју је дао Недељковић могу боље сагледати слојеви становништва, како су хронолошким редом пристизали у ове крајеве.

Према Недељковићевим налазима, становништво Шумадије чине њени старији и млађи житељи.

Међу старије житеље убрајају се: **1. старинци** и **2. досељеници који су дошли пре Кочине Крајине (1788) и доба Првог српског устанка и 1809. године.**

Међу млађе житеље убрајају се: **1. они који су дошли са јаким млазом досељеника 1809. године** (после Карађорђевог похода на Сјеницу и повлачења војске), **2. досељеници после Другог српског устанка** и **3. досељеници током друге половине 19. века**, међу њима и они који су се селили у области (углавном појединци са породицама; видети: Дробњаковић 1923: 231; Недељковић 1996: 85).

Овим трима групама млађих досељеника свакако треба придружити још две значајне групе: српско становништво са Косова и Метохије,

које се тихим миграцијама досељавало током друге половине 20. века, и Срби из бивших југословенских република захваћених ратовима у последњој деценији 20. века. Ове групе досељеника, међутим, нису могле имати значајног утицаја на елементе старе вокалне традиције подручја на којем су се настаниле, тако да њихово присуство неће бити узимано у обзир током израде овог рада.

Етнолози **старинцима** сматрају житеље чији преци на овом простору бораве током два века и више. Међу њима има оних који, по породичном предању, знају своје порекло и време од када су се њихови преци ту населили, али и оних чије је порекло данас непознато. Међутим, постоје аргументи у прилог тези да се стариначким родовима могу сматрати, макар једним делом, и они који припадају још двома групама становника Јасенице: групи која репрезентује такозване *унутрашње миграције*, односно, пресељавања у области, и групи којом су обухваћене *инверсне миграције*. Наиме, према мишљењу проучавалаца, сељења у области свакако у великој мери представљало је само промену обитавалишта у истом крају, без података о томе да се породица, пре тог пресељења, доселила из неке друге, удаљене области (Реметић 1985: 25). Такође, изгледа да су „костур“ инверсних миграција чиниле оне породице које су се вратиле „на стара огњишта или бар у стари завичај“, то јест, оне које су у Шумадији обитавале пре времена исељавања преко Саве и Дунава (Реметић 1985: 25-26; видети такође Ивић 1955-1956: 103, 104).

Досељеници у Јасеницу у преиоду од 1809. године до Балканских ратова и касније, до Другог светског рата, могу се, најгрубље, поделити на: **1. досељенике из динарских области**, пристигле у масама, који су настанили најпре, и понајвише, планинске и брдске пределе Високе Шумадије – а с њом и предео Горње Јасенице, као природне пределе физички најсличније њиховим земљама матицама, и **2. досељенике из других области**: Косова и Метохије, моравске и вардарске долине, шопске и тимочко-браничевске области; они су настанили претежно равничарске области Ниске Шумадије – а с њима и предео Доње Јасенице – ближе долине Велике Мораве, јер су оне више биле наликовале пределима њиховог старог краја.

У Јасеници су међу њима, поред косовско-метохијске као најстарије, најизраженије шопска и моравско-вардарска струја. Такође, значајним се показују миграције унутар саме области. На основу раније реченог, види се да се ове, унутрашње миграције могу посматрати у двојаким светлу: као део кретања стариначког, раније досељеног становништва на истом простору, и као процес тражења одговарајућег станишта млађих досељеника. Има, дакле, аргумената и за једно, и за друго тумачење проблематике пресељавања у самој области.

Потврду ових чињеница о настањивању Шумадије налазимо у практично свим етнолошким радовима који су за тему имали етнички

састав ових крајева (видети радове Цвијића, Ердељановића, Петровића, Дробњаковића, Недељковића и других). Петар Ж. Петровић је писао о „етничким појасевима” и оазама у Шумадији, али, на жалост, без ширег образлагања (Петровић, 1963: 162). Миле Недељковић српско становништво Шумадије разликује као припаднике појединих предеоних целина: као Гружане, Левчане, Јасеничане, Таковце, Моравце, Качерце и тако даље, али такође сматра да је подједнако оправдано посматрати их и у ширем предеоном кругу: као Косовце, Старовлашане, Босанце и тако даље. Етничке границе у Шумадији теже су уочљиве и могуће их је прецизно повући само на основу брижљивог теренског истраживања (Недељковић 1996: 18). (Графички приказ досељавања у Шумадију, по метанаस्ताзичким струјама, видети у *Прилогу II*, Карта I/2).

У наредном делу студије биће речи о појединим групама становника Јасенице – о њиховом пореклу, времену насељавања и карактеристикама које се одражавају на густину насељености. Одељци који говоре о становништву одређеног порекла пропраћени су одговарајућим табелама у *Прилогу II*: оне су урађене на основу бројчаних података које су дали Боривоје Дробњаковић (1923: 248-251 и 1925: 266-267) и Тодор Радивојевић (1930: 51-52, 226) и показују проценат заступљености одређених група становника у појединим деловима Јасенице и њиховим селима, према броју кућа, и то из 20-тих година 20. века. Ови, релативно стари подаци, узети су у обзир због тога што не располажемо бројчаним подацима исте врсте из каснијег времена; потребно је приступити им са извесном резервом, будући да је сигурно да су се до краја 20. века знатно променили. С друге стране, у временском периоду из којег потичу ови подаци сеоска музичка традиција била је још увек веома витална – можда са приметним примесима градске и варошке традиције, али ипак са мноштвом очуваних најбитнијих карактеристика и, свакако, у живој извођачкој пракси, у којој се, углавном, одржала до седамдесетих година 20. века.

У прве две приложене табеле (*Прилог I*, Табеле 1 и 2) дат је процентуални однос броја становника у Јасеници и у Јасеници са делом Смедеревског Подунавља, према двема најважнијим етнолошким публикацијама Боривоја Дробњаковића (1923; 1925), одакле потичу подаци који су основа за увид у етногенезу на терену Јасенице. Такође, у обзир су узети и подаци из дела *Лепеница* Тодора Радивојевића (1930), који се односе на поједина насеља чији се житељи данас сматрају Јасеничанима. Наредне две табеле (*Прилог I*, Табеле 3 и 4) приказују процентуални однос становника различитог порекла у насељима Горње²² и Доње Јасенице.

22 На жалост, у табеле које се односе на предео Горње Јасенице нису могли бити унети подаци везани за насеље Јарменовци. Наиме, релевантни бројчани подаци о његовом саставу потичу тек из педесетих година 20. века (Кнежевић, Јовановић 1953: 7-9), док ранији истраживачи овакве податке нису наводили (Ракић 1905: 795, Павловић 1928: 8), тако да не би било оправ-

Табела 2 показује да у Смедеревском Подунављу и делу Доње Јасенице већинско досељеничко становништво води порекло са Косова и Метохије. Но, из двеју горњих табела се, на жалост, не види јасно ситуација везана за Јасеницу као целину; као што је већ напоменуто, ни сам Дробњаковић у својим радовима ову област није јасно омеђио (што је сасвим јасно видљиво из чињенице да је Смедеревско Подунавље и део Доње Јасенице третирао као једну целину, и поред границе Јасенице како ју је сам одредио у претходној књизи), па су у складу с тиме и резултати до којих је у проучавањима дошао. Наиме, ови резултати нам не дају јасну слику о становништву саме Јасенице, омеђене онако како је она третирана у мом раду: део података који је уврштен у Табелу бр. 2 односи се и на део Доње Јасенице, али се они ни по чему не препознају и немогуће их је издвојити као релевантне за ова истраживања.

Друга тешкоћа на коју наилазимо у Дробњаковићевим табелама, генерално, јесте недостатак поделе података на оне који се односе искључиво на горњи (западни), односно, на доњи (источни) део области. Због тога, у интересу употпуњавања слике о пореклу становништва саме области Јасенице, морало је доћи до новог обједињавања постојећих података које су дали Дробњаковић и Радивојевић, тако да су добијени јасно одвојени подаци о броју кућа са становништвом одређеног порекла, посебно за Горњу и за Доњу Јасеницу, као и проценат његове заступљености у оквиру сваког од два дела области; затим, израчунат је укупан збир и проценат кућа са једнородним становништвом у целој Јасеници. С обзиром на то да се при овом израчунавању пошло од података из два извора, две одвојене Дробњаковићеве монографије, добијени бројчани подаци се разликују од оних које је дао њихов аутор (Дробњаковић 1923: 254-257; Исти, 1925: 253-256). Значајно је да се, упркос тој разлици, слика о заступљености становништва одређеног порекла значајно не мења: констатација о поретку присутних група становништва, до које се дошло засебним рачунањем, слаже се са оном коју је дао Дробњаковић и говори у прилог његовим закључцима.²³

Новим, свеобухватним израчунавањима на основу података Дробњаковића и Радивојевића за јасеничка насеља, посматрана у целини, дошло се до података о процентуалној заступљености становника одређеног порекла у сваком делу области понаособ и у Јасеници као целини, узимајући у обзир број домова. Резултат поређења показује да у

дано доводити постојеће податке у непосредну везу са читаве три деценије старијим подацима о становништву у осталим местима. Они ће, у циљу информативности, ипак бити дати у току излагања о саставу становништва одређеног порекла.

23 При израчунавању узети су у обзир сви постојећи подаци у вези са свим насељима која улазе у састав овог рада, изузев села Јарменовци и Мисача, за која нисмо нашли одговарајуће податке о броју кућа насељених становништвом одређеног порекла. Једино је потпуно извесно да у њима, као и у готово свим другим горњојасеничким селима на западу и северу области, велику већину чине досељени динарци.

њој, кад је реч о домаћинствима, превласт има становништво динарског порекла. То се може видети из табела датих у Прилогу I.

Подаци добијени на основу података у Дробњаковићевим и Ради-војевићевим радовима о јасеничким насељима (*Прилог I*, Табела 5) показују следеће:

- већину у целокупној области чини динарска струја, са 54,7% кућа; у Горњој Јасеници она је заступљена у високом проценту (77,9% кућа), док је у Доњој мање присутна – чини већину, али не апсолутну (51,2% кућа);
- знатан број – око петине становника области чине припадници косовско-метохијске струје (18,4% кућа); они су бројнији у Доњој Јасеници, где их је око четвртине становништва (26,9% кућа), док су у Горњој Јасеници малобројни;
- приметно је и присуство групе становника који се могу сматрати старинцима (видети образложење за овакву поставку у наставку текста); у оба дела области има их у готово истом, иако невеликом проценту (укупно 13,3% кућа);
- припадника осталих група: шопске, вардарско-моравске и тимочко-браничевске, процентуално је знатно мање, по испод 10% кућа у целој Јасеници, као и у сваком њеном делу понаособ.

Старинци

Под термином „старинци“ подразумевамо онај слој становника који о свом пореклу не знају ништа, који, према Дробњаковићу, обично говоре „да су од Косова“ и да се њихове породице „нису доселиле“. Њима се могу придружити и оне породице чије се порекло није могло тачно утврдити (Дробњаковић 1925: 231). Цвијић о њима пише: „Ма одакле долазили, ови се досељеници нису груписали према областима одакле су дошли, осим у неким деловима западне Србије. Њихово мешање и стапање са старим становништвом било је услед тога утолико тешње“ (Цвијић 1966: 378). По мишљењу које на основу наведеног износи Слободан Реметић, „у време доласка нових становника, као на пример крајем 18. и почетком 19. века, када имамо најинтензивније насељавање Шумадије, оне [породице непознатог порекла, прим. Ј. Ј.] се ни у чему нису битније разликовале од правих старинаца. Као такве, асимилаторски су деловале на придошлице, чак и под условом да су њиховог порекла“ (Реметић 1985: 25).

Путописци из 15. и 16. века описују Шумадију, па и Јасеницу, као пуну и ненасељену. Герлах пише да је на путу од Баточине до Паланке видео пустош и ни једно село; Швајгер 1577. пише да је од Колара затекао пуст предео, „5 рђавих сеоца видео за 3 дана“ (Дробњаковић

1932, 313). Најновија етнологска проучавања ипак, насупротив овим сведочењима, упућују на претпоставку да је у тим крајевима морало бити становника који су памћење о свом месту, пре свега топонимију, могли пренети каснијим досељеницима. У новијим истраживањима изражена је одређена резерва према подацима које су дали страни путописци и пописне експедиције, будући да је у та времена Шумадија била област обрасла густим шумама које су могле послужити као заклон, услед чега се у самим насељима могао лако створити утисак запустелости (Реметић 1985: 11).

Чињеница је да је у Шумадији мало осведоченог стариначког становништва. Уопште узев, њено данашње становништво је претежно досељеничко. Упркос томе, сматрам релевантним мишљење етнолога Милета Недељковића да је, упркос тој чињеници, улога стариначког становништва „посебно значајна ради тога што је омогућен континуитет у насељености и предавању многих назива села, као и очувању духовног јединства у стапању са каснијим досељеницима“. Недељковић такође основано претпоставља да је већина шумадијских, па тако и јасеничких, насеља настало веома давно, о чему сведоче стара гробља у њима и присуство стариначких родова, чији потомци и данас живе. Отуда се чини оправданим досељенике који су пристизали од Првог устанка наовамо, уместо *оснивачима* насеља називати *обнављачима живота* у насељима која су затекли пушта или порушена. Недељковић даје критику локалних тумачења по којима су ови досељеници давали имена затеченим насељима, износећи тезу да су та имена преузимана од становника који су у њима затицани (Недељковић 1996: 52, 55), и да отуда можемо сматрати да постоји несумњиви континуитет у насељености ових места. Са тим виђењем сагласан је и следећи став: „У Србији остаје сељаштво; оно ће сачекати турску војску и помирити се с обновљеном турском влашћу“ (*Историја народа Југославије II*, 1265). У оквиру тог сељачког слоја свакако је сачуван одређен вид континуитета у оним сегментима народног живота који су од интереса за хуманистичке науке, па међу њима и у облицима традиционалног музицирања.

Дробњаковић је забележио да је, испитујући порекло становништва у Јасеници, наилазио на податке да су у појединим селима досељеници затицали мали број старинаца, само три до седам кућа. До двадесетих година 20. века многе од тих породица су, нажалост, већ биле изумрле, тако да је већ тада њихов број у области био мали. Изузетак у овом погледу чине насеља која су имала важну улогу као рударски или војнички центри, и она са великим бројем кућа, као Страгари, Блазнава, Врбица и Паланка (Дробњаковић 1925: 226).

У време Дробњаковићевих испитивања, старинаца је било у 58 насеља Јасенице. Чинили су, према његовим подацима, 2,33% породица, односно, 6,11% кућа у овој области. Ако се томе додају подаци о станов-

ницима чије се порекло није могло утврдити, 3,88% породица и 5,34% кућа, добија се број од укупно 6,21% породица и 11,45% кућа (Дробњаковић 1925: 231, 248). У Смедеревском Подунављу и делу Доње Јасенице стариначких породица је било 4,4%, а оних непознатог порекла 4,6%, што чини укупно 9,0%. У читавој Шумадији их је 10,5% (Дробњакović 1932: 201, 202). Најновијим израчунавањем и обједињавањем свих података релевантним за Јасеницу нађено је да је стариначких домова у њој укупно 13,3%; од тога је домова стариначког и непознатог порекла у Горњој Јасеници 4,3%, а у Доњој 9%. Домова досељеника инверсним сеобама у читавој Јасеници има 1,1% кућа; од тога је 0,5% кућа у Горњој и 0,6% кућа у Доњој Јасеници.

Наведени подаци не показују велику бројност стариначког становништва, али су ипак знак да је његово присуство на овом терену константно. Та чињеница је од значаја за наша проучавања, јер је овај невелики број старинаца у временском континуитету могао да изврши одређен утицај на физиономију духовне и материјалне културе досељеника у Јасеници, нарочито на оне групе досељеника који су са њима били културно сродни.

Присуство стариначког становништва Дробњаковић је нотирао у следећим селима: Љубичевцу, Влакчи, Маслошеву, Котражи, Божурњи, Винчи, Бањи, Брезовцу, Гарашима, Горњој и Доњој Шаторњи, Копљарима, Горовичу, Жабарима, Загорици, Јеленцу, Јагњилу, Рабровцу, Ратарима, Паланци и Саранову (Недељковић 1996: 52); можемо узети као поуздано да их у знатном броју има и у Јарменовцима.²⁴ Генерално, ово становништво је у већем броју присутно у Горњој него у Доњој Јасеници. Један од узрока томе свакако је и географска конфигурација терена: села на западу области, између планина и на њиховим обронцима, вероватно су у мањој мери страдала од нападача и била у извесној мери поштеђена пустошења. Насеља на истоку, у равници, ближе Морави, била су на освајачким путевима и вероватно је у томе узрок што се у њима наилази на сразмерно мало стариначких родова.

Апсолутну већину старинци чине само у два насеља, и то Горње Јасенице: Доњој Шаторњи и Горовичу.

На другом и трећем месту они су у селима Доње Јасенице: на другом – у Жабарима, Рабровцу и Саранову (иза Динараца), и у Баничини, са одредницом „непознато порекло“; на трећем су месту у Ратарима (иза Косоваца и Динараца) и Рабровцу (иза Динараца и Мораваца; Дробњаковић 1925: 250-251).

24 Према подацима из 1953, у Јарменовцима доминира стариначки слој становништва, са чак 51% (48 од 97 кућа; в. Кнежевић, Јовановић 1958: 7-8).

Инверсне сеобе

Прве интензивније сеобе из крајева северно од Саве и Дунава у Шумадију одвијале су се после Кочине Крајине: многе породице из Јасенице су тада избегле „преко“, па су се вратиле кућама пред Први српски устанак. Већ је речено да ове породице, које су се вратиле „на своја огњишта“, можемо сматрати делом стариначког слоја становништва ових крајева. „У групама или појединачно шумадијски су родови напуштали завичај и одлазили на разне стране: `преко` – у Срем, Банат, Бачку и Славонију – у Босну и у друге крајеве.“ Такође, масовна досељавања, која се могу сматрати и повратком из Срема, одвијала су се после слома Првог српског устанка, 1813, и почетком Другог српског устанка, 1815. године, када се у Шумадију вратило скоро све избегло становништво (Дробњаковић 1932: 313; 1954: 42). Занимљиво је да је досељавање „из прека“ настављено и у другој половини 19. века, „при крају турске владавине“ и почетком 20. века. Цвијић пише: „После ослобођења Србије почеле су се досељавати српске породице из Баната, Бачке, Срема и Хрватске у моравску Србију. Па како је Србија постајала све гушће насељености, и зиратна је земља била све скупља, сиромашне породице „из прека“ отишле су још даље на југ, у крајеве заузете 1878. године. То се становништво насељавало поглавито око већих вароши и у пространим равницама; нису многобројни“ (Цвијић, 142, 143, 151).

Према Дробњаковићу, досељеника инверсним миграцијама у Јасеници има 2,99%, а у Смедеревском Подунављу и Јасеници чак 5%. У читавој Шумадији их је 3,3% (Дробњаковић 1932: 201, 202).

Унутрашње миграције

Сеобе унутар саме Јасенице учествују у етничком саставу области у високом проценту – одмах после динарске струје – са чак 28,49% породица. У Смедеревском Подунављу и делу Доње Јасенице ових породица је 16,7%, а у читавој Шумадији 20,3%; велика је штета што недостају одговарајући подаци за број кућа (Дробњаковић 1932: 201, 202), што би веома допринело сагледавању квантитативног присуства становника који представљају део потенцијалног стариначког слоја.

Ових сеоба је било још у доба турске владавине и њихови узроци су најчешће лоши односи са властима, или лоше економско стање појединих породица. Нарочито је важно да су се становници села у брдским крајевима селили у ниже пределе, такође из економских разлога. Треба имати у виду и чињеницу да су становници вароши некадашњи житељи села, па и то објашњава велики проценат пресељених становника у оквиру исте области (Дробњаковић 1923: 257-258).

Јован Ердељановић, говорећи о становништву Придворице, запажа да се њено досељеничко становништво брзо прилагодило новој околини, ношњи и обичајима и износи своју претпоставку да је то „отуда, што је већина најпре тумарала у по два до три села шумадиска и тамо седела и подлегала утицајима староседелаца“ (Ердељановић 1951: 11). Овакав његова налаз може говорити у прилог тези да су унутрашње миграције са своје стране битно допринеле хомогенизацији културних елемената у Јасеници.

С обзиром на све наведено, уважавајући став Мила Недељковића о групама становника који се могу сматрати старинцима, дате су две табеле које приказују њихову присутност у Горњој и у Доњој Јасеници (Прилог I, Табеле 6 и 7).

Ако се узме у обзир проценат домова оних становника за који се зна да потичу од стариначких породица и домова породица непознатог порекла, старинаца је у Горњој Јасеници релативно мало: 7,6% кућа, а оних непознатог порекла 4,8%; дакле, укупно 12,4%. Највише стариначких домова је у селу Доња Шаторња, где чине две трећине кућа;²⁵ затим следе села Котража са близу две петине, и Гараши и Бања са око четвртином. Највише становника непознатог порекла је у Доњој Трешњевици, где чине скоро половину, а породица пристиглих инверсним сеобама има тек у неколико села, у проценту мањем од 10%, док их је у овом делу области укупно 1,5%. За Горњу Јасеницу, на жалост, не располажемо подацима о унутрашњем пресељавању. Укупан проценат датих категорија становништва у Горњој Јасеници износи 14,0% кућа.

У Доњој Јасеници старинци су присутни у 5,2% кућа, а становници непознатог порекла у 5,5% кућа; укупно их је у овом делу области 10,7%. Најбројнији су у Горовичу, са више од две трећине становника; у Јунковцу чине око трећине, а у Павловцу, Саранову и Рабровцу чине око четвртине популације. У овом, источном делу области, више становника потиче од инверсних миграција, него у западном: они су присутни са 0,9% кућа. Укупан проценат датих категорија становништва у Доњој Јасеници износи 13,0% кућа.

Досељеничке струје у Јасеници

Област Јасенице, уз Гружу и Лепеницу, представља централни део Шумадије, у коме су се вековима пресећале практично све метанастазијске струје. Међу њима се као најјача и најзаступљенија испољава динарска струја, и то онај њен део који потиче од Сјенице, „било као матице, било као етапне станице у досељавању у Шумадију“ (Недељковић

25 Подаци из 1953. за село Јарменовци показују да тамо домова породица које су досељене унутрашњим пресељавањем у области има 13,4%, тако да је у овом селу домова које можемо сматрати стариначким укупно 54,4% (Кнежевић, Јовановић 1958: 7-9).

2000: 102). Кроз ова подручја пролази замишљена линија коју су истраживачи – етнологи идентификовали као граничну линију раздвајања области са претежно динарским становништвом или становништвом другог порекла.

Занимљиво је да писци о Шумадији 19. века не помињу разноврсну композицију становништва у селима тог времена. Говорећи о Шумадинцима, дају уопштене карактеристике, које би се пре могле односити на динарске досељенике. Не износе никакве специфичности других група становништва, различитих од тог стереотипа (Карић 1887: 214). Такав поглед на становништво Шумадије остао је актуелан и у радовима неких истраживача у првој половини 20. века (Геземан 1934: 5, 6, 9).

Етнолог Милка Јовановић у својој књизи о ношњи у Шумадији у 19. веку, у одељку „Област и етнички састав становништва“ даје јасно одређење овог простора. Динарско становништво у Србији, како је то Цвијић омеђио, „насељава предео од Дрине – на западу, па на истоку све до линије која прелази са севера ка југу, од Авале преко Венчаца, Опленца и Рудника излазећи на Копаоник и даље ка Косову“ (Цвијић 1922: 227). Источно од ове линије „насељено је становништво етнички врло разноврсне композиције, где су заступљене готово све миграционе струје: косовско-метохијска, моравско-вардарска, тимочко-браничевска и торлачка, или шопска“ (Исто, 228). Јовановићева шумадијске области источно од наведене границе исправно назива *прелазном зоном мешовитих досељеника*, у коју је сврстана околина Београда са Београдским Подунављем, Смедеревско Подунавље са делом Доње Јасенице и Лепеница, чију источну границу чини Велика Морава. Даље на исток, преко Мораве, налази се подручје са претежно тимочко-браничевским становништвом. Према томе, ове области, са етнички разноврсним становништвом чине, у ствари, прелаз између подручја динарског становништва, с једне, и подручја тимочко-браничевског становништва, с друге стране (Јовановић М., 1979: 107; Дробњаковић 1932: 203).

Истраживачи народног говора у Шумадији у неким аспектима су показали да граница између области различитих говорних карактеристика пролази овим крајем, али унеколико другачије него она коју је оцртао Цвијић (Реметић 1985: 402). Нажалост, одговарајуће податке у вези са народним обичајима за сада немамо, јер свеобухватна теренска испитивања Доње Јасенице, која би дала релевантне податке за поређење са онима из Горње Јасенице до сада нису урађена. О овим аспектима биће више речи у поглављу *Резултати досадашњих етнoлошких и лингвистичких истраживања у Јасеници*.

У Смедеревском Подунављу и делу Доње Јасенице, који чине крајњи североисточни део Шумадије, такође преовлађују досељеници, са 91,6% (Јовановић М., 1979: 108). У овој области су заступљене све метанастазичке струје (Дробњаковић 1925: 256). Један део овог целокупног ста-

новништва чини шест насеља које убрајамо у Доњу Јасеницу: Азања, Влашки До, Глибовац, Крушево, Кусадак, Мала Плана и Селевац. У овом, североисточном, равничарском делу Јасенице, најстарији су кововско-метохијски досељеници, насељени у време сеоба а и касније, у првој половини 19. века, из Топлице, околине Крушевца и Ресавице (у целом Смедеревском Подунављу и делу Доње Јасенице има их 15,3%). Динарско становништво, заступљено са 22,2%, насељено је из Сјенице, Пештери, Новог Пазара, Црне Горе и Херцеговине и етапних области. Тимочко-браничевско становништво (16, 2%) досељено је из Крајине и Тимока, затим из Млаве, Звижда, Хомоља и Пожаревца. Моравско-вардарски досељеници (око 10%) пореклом су из Врањског Поморавља, Пчиње, Битоља и Горње Мораве, и најзад, најмалобројнији су торлачки досељеници (6,2%) из Шоплука – у Бугарској, пиротског и белоаланачког краја, из Заглавка и осталих торлачких села (исто, 253, 256).

Динарска струја

Динарска миграциона струја текла је у неколико грана („грана“ је термин преузет од Б. Дробњаковића, 1923: 249).

Прва грана, интензивнија, полазила је „од Бијелог Поља, Сјенице, Пештери и Бихора и преко Јавора и Кокиног Брода населила Стари Влах и Драгачево, затим високе шумадијске области.“ Овој струји припада и досељавање из Црне Горе. Ови су досељеници старији, пристизали су у најдужем временском периоду, а најинтензивније у току устанака, до 1815. године. Ова грана је дала бројне породице, са великим бројем кућа (Исто).

Друга грана је полазила из околине Новог Пазара и Старог Колашина, ишла је долином Ибра и Груже. Није од пресудног значаја за Јасеницу (Исто, 250).

Трећу грану чини досељавање из Осата, у Босни, такође од значаја за укупан састав становништва у Јасеници. Ови досељеници се убрајају у млађе (Исто, 251).

Узроци сеоба становништва из високих динарских предела, према Цвијићу, били су пре свега *економски*. „На Балканском полуострву нигде није већа разлика између земље матице и земље колонизације, него што је између карских области и планинских крајева Динарског система с једне, а Шумадије, северне Босне, Славоније, Срема, Баната, Бачке с друге стране. То је главни узрок што су из Црне Горе, старе Рашке и Херцеговине вековима текле миграционе струје према поменутиим земљама. Ово су дубљи разлози те појаве“ – мало зиратне земље, висок прираштај, што је доводило до великог броја становништва које на матичном подручју није могло да се прехране (Цвијић 1966: 152).

Досељавање Дробњака у Шумадију текло је у три правца – долином Дрине, одакле се један крак одвајао преко Ужичке Црне Горе ка околини Ваљева; затим преко Сјенице и Драгачева; и, најзад, силаском ка Ибарском Колашину и Косову, а отуд долином Ибра преко Западне Мораве (Недељковић 2000: 106). Занимљиво је да је „од свих предеоних целина Шумадије за насељавање Дробњака била најпривлачнија Јасеница, како Крагујевачка, тако и Смедеревска“: тамо их има највише у средишњој Шумадији (Исто, 107).

Из Старе Рашке, одакле потиче највише шумадијских динарских досељеника, пристизали су припадници црногорских и херцеговачких племена, често заједно са становништвом које су тамо затицали и са којим су пребивали неко време. По сличности порекла ових досељеника, средишња Шумадија се може упоредити са Ваљевском Колубаром и Подгорином. У обе области су заступљена „сва племена Херцеговине, Црне Горе и Брда“ (Павловић Љ. 1907; Недељковић 2000: 111).

Занимљиво је да су се два селидбена крака Васојевића састала у Јасеници: један крак је водио долином Груже и преко Рудничког превоја, а други од Ужица, при чему је Јасеница била област на њиховом путу ка Подрињу и Колубари (Недељковић 2000: 104).

Досељеници из Осата, у Босни, у Шумадији су разбацани и малобројни, јер су стизали у појединачним досељавањима. Њихов начин исељавања је, по Цвијићу, типски пример за исељавање услед печалбе (градње кућа, брвнара, тзв. *осаћанки*, и зиданих кућа). Путујући из Босне, Дрину су прелазили код Љубовије и код Бајине Баште, стижући преко Ужица и Ваљева до средишње Шумадије (Недељковић 2000: 113). Насељавали су се у пределу до Мораве, сасвим изузетно источно од ње. У централној Шумадији их је релативно мало, а од тога их је највише у Јасеници (26 родова). У Доњој Јасеници по њима се називају крајеви (Осаћанске мале) у Баничини и у Стојачку (Недељковић 2000: 113-117). Изгледа да они нису битније утицали на састав становништва у Јасеници (Исто, 114-115), што је и логично, с обзиром на начин и темпо насељавања и мотив који их је водио у ове крајеве. Они су, међутим, представљали „појачање“ динарском елементу у свим насељима у којима су присутни.

Кад је реч о динарским досељеницима, Миле Недељковић закључује: „Родовска организација и племенско друштво су битне ознаке у развоју српског етничког бића. [...] Но, у Шумадији, где је тако често долазило до промена у саставу становништва, историјске околности нису допуштале да се племенско друштво заснује и развије у свом чистом виду, као у динарским подручјима [...]. Зато је за Шумадију својствена друштвена заједница заснована на територији и економском обједињавању, оличена у кнежинама као самоуправним целинама. Па ипак, и овде се може јавити одблесак племенске организације у свом рудиментарном виду, а

поготову се јасно оцртавају поједина братства, ма колико била распршена у сеоби по шумадијским селима“ (Недељковић 1996: 109).

Миграције из динарских области највише су биле *сукцесивне*, односно, текле су у *етапама* (термини Ј. Цвијића), тако да се путеви кретања динарског становништва могу посматрати „од највиших динарских области до Моравске долине“. У етапним областима старинци и нови досељеници су се осећали стешњенима; нарочито су сточарима била потребна велика пространства за гајење стада. Дробњаковић пише да се у јасеничким селима одржало предање, „да је свуда била пуштахија шума, и да су досељеници позивали рођаке да дођу и заузму земље колико хоће“ (Дробњаковић 1932: 312). Досељеници су, полазећи, често са собом повлачили и део већ стабилизваног становништва и настањивали се у највећем броју и најрадије у високој Шумадији. Према Цвијићу, старинци и стари досељеници Шумадије, а у мањем броју и породице ових нових динарских досељеника, силазили су даље, у ниску Шумадију и Поморавље (Цвијић, 1966: 155) Тако су основана најмлађа села у Шумадији: ови досељеници су нарочито утицали на састав становништва Доње Јасенице (Дробњаковић 1923: 252).

Занимљиво је Цвијићево запажање о Ужичанима као новим житељима Шумадије: „Ужичани се стално спуштају у ниже и плодније области Подриња и Шумадије, где се баве с почетка ситним пословима и потпуно се сроде са новом средином коју интересују и развеселавају њихови друкчији начини и навике“ (Цвијић, 1966: 171).

Динарско становништво представља већину у највећем броју јасеничких насеља. То се нарочито односи на западни део области – Горњу Јасеницу (в. Прилог I, Табелу 8) – где они чине убедљиву већину у готово свим селима. У целој Јасеници чине 54,7% кућа, а у читавој Шумадији 35,7% породица (Дробњаковић 1932: 201,202).

У Горњој Јасеници, процентуална заступљеност њихових кућа износи 77,9% (према Дробњаковићу, између 60% и 99% укупног броја; в. 1923: 249). Апсолутну већину чине у: Аранђеловцу, Бањи, Белосавцима, Блазнави, Божурњи, Брезовцу, Буковику, Винчи, Влачки, Врбици, Гарашима, Јеловику, Колетини, Копљару, Крћевцу, Липовцу, Љубичевцу, Марковцу, Маслошеву, Овсишту, Орашцу, Пласковцу, Страгарима, Стојнику, Тополи (варошици и селу), Г. и Д. Трешњевици и Г. Шаторњи. Места са преко 90% становника динарског порекла су релативно бројна, као и она са преко 75% и она са преко 50%.²⁶ У том погледу, изузетак је једино Доња Шаторња, где динарци чине тек нешто мање од трећине популације, и где су на другом месту по заступљености (иза старинаца).

26 Извесно је да се групи насеља са знатним бројем динараца може прикључити и село Јарменовци, будући да ту знатан број стариначких домова потиче из динарских области (окоLINE Никшића и Сјенице), а неколико породица је досељено из Старог Влаха и других крајева; према подацима из 1953, проценат који показује старији и новији динарски супстрат износи 40,4% (Кнежевић, Јовановић 1958: 7-9).

У Доњој Јасеници ситуација је мало другачија (Прилог I, Табела 9) – динараца је сразмерно мање, али чине 51,2% становништва, тако да су и процентуално и бројно и даље на првом месту. Генерално, њихов број се смањује идући према истоку и Великој Морави и према североистоку и Дунаву (Дробњаковић 1925: 270).

У три места у средишту Јасенице они чине знатан проценат: у Јеленцу и Маскару искључиво су становништво, док у Рајковцу чине преко 90%; међутим, у већини насеља Доње Јасенице присутни су тек у проценту између 20 и 70% становништва. У шест села их има релативно мало – испод 20% – али ни у једном насељу проценат не пада испод 10%, нити има иједног села у којем нису присутни. Укупна слика показује да их је, упркос релативно слабој заступљености у појединим местима, у Доњој Јасеници сразмерно више него припадника других струја. Представљају већину у великом броју места: Баничини, Водицама (где су уз Моравце готово једино становништво), Жабарима, Загорици, Јагњилу, Клоки, Маскару, Мраморцу, Придворици, Рабровцу, Рајковцу, Саранову, Светлићу, Трнави и Церовцу.

У Доњој Јасеници, динарци прво место деле са Тимочанима у Вишевцу (као старо становништво), а са Моравцима и Косовцима у Малој Плани, која има најсложенији састав становништва. На другом су месту у Азањи, Голобоку, Кусатку, Ратарима и Шумама (иза Косоваца), и Горовичу (иза старинаца). На трећем су месту у Глибовцу (иза Тимочана и Косоваца).

Значајно је да су се током досељавања многи топоними учвршћивали на одређеним просторима, и тиме сведоче о вези старих крајева са Шумадијом и Јасеницом. Примера ради, много је сведочанстава о присуству досељеника од Сјенице: Жабаре, Крћевац, *Сјеничко поље* у Доњој Трешњевици; презимена Бољарци и Дујкићи у Белосавцима, *Арнаутски крај* или *Арнаутлук* у Доњој Шаторњи, док се топоними у вези са Дробњацима могу пратити „до Београда” (Недељковић 2000: 106). Цвијић о томе каже: „То преношење топографских и географских имена, тај низ поновљених назива насеља, означава правац селидбеног кретања од Сјенице ка Шумадији“ (Недељковић 2000: 89)

Косовско-метохијска струја

Досадашња детаљна етнолошка испитивања у Шумадији обухватила су и проблематику вековних досељавања из косовско-метохијских области. Резултати тих истраживања за сада су само делимично објављени, што значи да су доступни подаци у вези са другим областима Шумадије, али не и са Јасеницом. Детаљни подаци о *косовско-метохијској* струји у Јасеници су прикупљени, али за сада још нису објављени. (Овај податак

добијен је из усменог саопштења у разговору са етнологом Милетом Недељковићем).

Истраживачи порекла становништва Шумадије сагласни су у ставу да је ово најстарија селидбена струја која је захватила ове крајеве. У Шумадији и у читавој Јасеници је друга по јачини; према најновијим испитивањима, она у Јасеници чини 10% становништва (Недељковић 1996: 96). Досељеници потичу „са Косова, од Пећи и Призрена и из Старе Србије“ (Дробњаковић 1923: 254-255).

О њој Цвијић пише: „Ова струја обухвата миграције из целе области између Скадра и Копаоника, од Зете, Метохије, околине Призрена и Косова. До Моравске долине је ишла искључиво попречним путевима, нарочито Зетским. У моравску Србију је допрла преко многобројних превоја између Ибарске и Јужноморавске долине, око Пилатовице и Блажева на Копаонику, затим преко Преполца и Мрдара, који спајају долине Лаба и Топлице, преко Лисице и других. [...] У ранијим временима [...], нарочито пре 1878. године, кроз Лаб се кретала главна грана косовско-метохијске струје, затим кроз горњу Топлицу. Овде се рачвала. Један део је скретао северу и спајао се са струјама копаоничких превоја, формирајући јаку метанастазичку струју, која је насељавала неколико котлина моравске Србије, нарочито Копаоничку жупу, Темнић, Левач, а донекле и Моравску долину“, отуда је део исељеника прешао у области на десној страни Мораве. Цвијић истиче „да су се најстарији исељеници косовско-метохијске струје расипали и по Шумадији и по ваљевско-подринским крајевима“ и да су се они у моравској долини састајали са припадницима *вардарско-моравске* струје (Цвијић, 1966: 133).

У Јасеници су у занемарљивом броју присутни каснији досељеници из етапних области ове струје: из Топлице, Расине, Белице, Левча и Ресаве (наведено према усменом саопштењу Милета Недељковића; видети и Дробњаковић 1923: 255).

У области Јасенице, Косовци су присутни у 18,4% кућа, док је њихових породица у читавој Шумадији 9,5% (Дробњаковић 1932: 201,202).

Становника са Косова и Метохије у Горњој Јасеници, генерално, има релативно мало – свега 3,5% (Прилог I, Табела 10). Око петине становништва чине у Божурњи и Јеловику; у седам села их је у проценту мањем од 10%, а у осталим насељима нису присутни.

Косоваца у Доњој Јасеници има у знатнијем проценту – чак 26,9% (Прилог I, Табела 11). У Шумама чине скоро три четвртине становништва, а око две трећине у пет места: Селевцу, Кусатку, Азањи и Влашком Долу; око 50% их је у Ратарима, Голобоку и Јунковцу, око две петине у Крушеву и Трнави, а око трећине у Глибовцу. Петину становника чине у Вишевцу, Великој и Малој Плани, Стојачку и Павловцу. У четири села чине око 10% становништва, а у шест села присутни су у малом проценту; у осталим местима њихово присуство није регистровано. У неколико

места чине петину становништва, а више је села где су присутни у малим процентима, или где их чак уопште нема.

Индикативно је да се места у којима је становништво косовског порекла присутно у већем проценту већином налазе у граничном појасу са Смедеревским Подунављем, где је присуство старих и каснијих косовских досељеника веома изражено (Дробњаковић 1925: 264-265).

По бројности, Косовци су на другом су месту у Глибовцу (иза Тимочана) и Трнави (иза динараца), затим у Стојачку (заједно са Тимочанима, иза динараца), и у Малој Плани (заједно са динарцима, иза Мораваца).

Досељеници из Ресаве, пристигли у време Кочине Крајине, присутни су у значајном броју у Вишевцу (на трећем су месту, иза динараца и Тимочана).

Шопска или торлачка струја

Шопска или торлачка струја је у Јасеници трећа по јачини. Чини је 5,2% кућа у овој области, мада се ту не јавља свуда подједнако: више је присутна у областима Доње Јасенице, односно ниске Шумадије. Процент шопских породица у читавој Шумадији износи 5,3% (Дробњаковић 1932: 201, 202). Ови досељеници потичу „највише из пиротских и белополаначких крајева, затим из шопских крајева у Бугарској и из Заглавка.“ То су млађи досељеници, пристигли у току устанака и касније, као радници и занатлије. Према постојећим документима, кнез Милош Обреновић је овим пребеглицима давао олакшице у погледу плаћања пореза и препоручивао локалним властима да се оне „ако би на нашу страну бежати почели, примају“ (Дробњаковић 1923: 255-256).

Дробњаковић процењује да су се припадници ове струје у Јасеницу насељавали у два низа (користио је термин „низ“, не образложио разлог за то; можда је могао имати у виду географске правце насељавања припадника ове струје, тако да би „низ“ насеља заправо могао пратити просторни и временски континуитет њиховог досељавања у ове крајеве, мада о томе не налазимо потврду у Дробњаковићевом раду; в Дробњаковић 1923: 255). Први, старији „низ“, обухватао је Велику Плану, развође између Јасенице и Лепенице, Баничину, Стојачак, Мраморац, Сепце, Наталинце и Сараново, и преко Тополе води до Овсишта. Други „низ“, паралелан са овим, чине: Смедеревска Паланка, Придворица и Башин. Населили су пределе ниске Шумадије: Доњу Јасеницу, Лепеницу и околину Београда (Исто, 255). У Горњој Јасеници ова струја готово да није присутна; шопске породице су ту појединачне. Изузетак чини село Овсиште, са 30% становника шопског порекла.

Карактеристично за становнике шопског порекла јесте да су долазили у групама из истих места и образовали крајеве где „преовлађују

или их има у знатном броју“. Дуго времена су живели одвојено од припадника других група (Дробњаковић 1923: 255-256) испољавајући другачије елементе материјалне културе и говора (в. Ердељановић, 1951: 8).

Слично као и становника косовског порекла, припадника шопске струје у Горњој Јасеници је мало, 2,5% кућа (Прилог I, Табела 12).²⁷ У овом погледу једино Овсиште представља изузетак: Шопови тамо чине трећину становништва. Уз Овсиште, једино место где су они заступљени у приметном броју (мада тек као нешто више од десетине) стоји село Липовац. У десет села Горње Јасенице становника шопског порекла има у сасвим малом проценту, а у осталим местима њихово присуство није забележено.

Доња Јасеница, као што је већ речено, има у свом саставу више становника шопског порекла, него Горња Јасеница: 6,8% кућа (Прилог I, Табела 13). Присутни су у више места и у нешто већем броју, додуше, у проценту не већем од 10%.

Око трећине, односно, две петине становништва, колико тај број највише достиже, чине у три места: Сепцима, Мраморцу и Великој Плани.

На првом су месту по бројности у Сепцима, и то са готово 40% становника (за њима следе динарци, па Тимочани), и у Великој Плани, са готово трећином (за њима следе Косовци, па динарци). На другом су месту по бројности у Мраморцу (такође са скоро 40%), Наталинцима (са око четвртином), и у Јагњилу (иза велике већине динараца). На трећем су месту у Голобоку (иза Косоваца и динараца), Придворици (иза динараца и Моравца) и Саранову (иза динараца и старинаца). У Стојачку су на трећем месту (иза динараца, а затим Косоваца и Тимочана). У Рајковцу, иако чине мали проценат, присутни су само уз динарце.

Моравско-вардарска струја

Ова струја је у Јасеници заступљена у малом проценту: 4,8% кућа; у читавој Шумадији ових породица је 8,6% (Дробњаковић 1932: 201, 202). Као и припадници шопске струје, и досељеници из моравско-вардарског тока стизали су појединачно. И они су, као и Шопови, насељавали поглавито Доњу Јасеницу, области ближе Великој Морави (Дробњаковић 1923: 256), мада су далеко бројнији у урбаним срединама саме моравске долине, где су пристизали постепено (ова струја се ширила споро у односу на друге; в. Цвијић 1966: 134). Области њених досељеника у Јасеници су етапне: од Врањског Поморавља, Врањске Пчиње, Поморавља, до Багрданске Клисуре, а посебан значај за Јасеницу имају области лесковачког краја, Ниша и Алексинца. Узроци њиховог исељавања лежали су

²⁷ Године 1953. у Јарменовцима је нађен један дом шопског порекла, што је у датом тренутку износило 1% кућа у овом селу (Кнежевић, Јовановић 1958: 9).

у тешким условима живота под турском влашћу. Досељеници из вардарско-моравских матичних области у Јасеници су ретки; то су били „механџије, бакали и трговци“ (Дробњаковић 1923: 256-257).

Значајно је да током непуна два века у сеобама није учествовало само седелачко становништво ове области, него и досељеничко становништво из јужних, западних и источних суседних крајева. Долина Јужне Мораве је и по свом географском положају и по економском и културно-историјском развоју главна веза између моравске Србије и вардарске долине; она је, „као централна балканска комуникациона артерија“, повезивала, а и данас повезује, егејску област, Медитеран и Балканско полуострво са средњом Европом. С друге стране, проучаваоци су сагласни да је од краја 14. века, скоро све становништво „на простору од Велешке клисуре на Вардару, па све до северних граница Србије, и преко њих.“ променило место бивштвања (Николић В. 1963: 86-88, 97). У том контексту треба посматрати и припаднике вардарско-моравске струје на простору Јасенице (Ђукић 1995: 92).

Исељавања Лесковчана била су релативно дуготрајна и многобројна. *Старији* слој лесковачких досељеника у Шумадију и Јасеницу, из времена пре Првог српског устанка, доселио се овде у оквиру општих етничких кретања из јужних српских подручја тог времена; та досељавања по свом интензитету нису знатније утицала на етнички састав Шумадије. На њу су, међутим, оставила видног трага досељавања *млађег* слоја некадашњих житеља лесковачког краја, која су текла у току Првог и Другог устанка (1804-1815) и касније, до краја 19. века; она су у том погледу значајнија од претходних, а у вези с њима постоје бројни и потпунији подаци. У овом млађем слоју разликује се више етапа: досељеници у доба устанака (до 1815); после 1815, у ослобођену Србију; пре и у току српско-турског рата 1876/78. године; и најзад, после ослобођења области, све до краја 19. и почетка 20. века. Видосава Николић констатује и да „у процесу флукуације лесковачког становништва у Србији 19. века разликујемо области активног, масовног насељавања, и области пасивног, појединачног насељавања“ (Николић В. 1962: 30-1). Област Јасенице се дефинитивно убраја у ове потоње.

Према налазима Видосаве Николић, област Смедеревског Подунавља и дела Доње Јасенице примила је највише досељеника из лесковачког краја од свих крајева северне Србије у које су се они настањивали: укупно 43 породице у 318 домова, следе Темњић (33/233), Лепеница (32/201) и Белица (24/175). Лесковачко становништво у Јасеници у 19. веку насељено је у следећим местима: Селевац („од Лесковца“, Властићи), Мала Плана (из Печењевца, Бранковићи), Крушево (из Печењевца, Михајловићи), Врбовац (Цветановићи, Антићи), Азања (Г. Локошница, Станковићи) У сећању досељеника из лесковачког краја сачувана су имена укупно 33 насеља у старом крају из којих су мигрирали. Велики

је број породица које памте само област из које воде порекло (Николић В., 1962: 31, 32, видети Табелу I – Исељавање леск. стан. у Србију током 19. века; Карта, стр. 41 и Табелу II: Преглед области исељавања и насељавања лесковачког становништва у Србији у 19. веку; Исто, 35).

Досељеници из врањског краја у турско време су се у Србију досељавали „заједно са Лесковчанима, Пољаничанима, моравско-вардарским, косовско-метохијским и другим досељеницима из јужних крајева“; ретко су били уз Топличане и Нишлије. Они су се такође груписали у веће породичне и родовске целине, „издвојено од других несродних етничких група“, а ређе су се досељавали као усамљени појединци и породице. Та чињеница указује на тежњу за формирањем блиских етничких оквира, сличних онима у матици, што је важна црта њиховог менталитета (Николић В. 1963: 86, 88, 89). Врањски досељеници у Јасеници нису имали јачег утицаја, јер су у њој малобројни: Дробњаковић је утврдио да је врањско становништво у иоле већем броју од јасеничких насеља присутно само у Азањи – укупно 10 кућа (Николић В. 1963: 94).

Може се, дакле, уочити разлика у начину досељавања и насељавања, па и начина битисања, између Лесковчана и Врањанаца у Шумадији и Јасеници.

Кад је реч о етапном насељавању досељеника моравско-вардарске струје, према ономе што се зна, може се закључити да се становништво из области Јужне Мораве досељавало непосредно у централну Србију. Великим делом, међутим, оно се на свом путу до Шумадије задржавало у етапним миграционим подручјима, где је обитавало изванредно број година, а затим је кретало даље, и у средишњој Србији остајало као стално настањено.

Најизразитије етапно миграционо подручје досељеника из лесковачког краја на путу ка Шумадији била је крушевачка област, из које се углавном досељавају најстарији лесковачки дошљаци. То је можда било стога што је Лесковац заједно са Крушевцем припадао раније једном турском санџаку „Алаџа-Хисар“, са седиштем у Крушевцу. Сем тога, Крушевац је био центар лесковачке политичке емиграције у доба првог српског устанка (Стојанчевић, 1962: 20; в. и Недељковић 1987: 229).

За лесковачке досељенике у Смедеревском. Подунављу и Јасеници (уз Белицу, Темнић и Левач, за које се ово узима као изразита карактеристика), етапна миграциона област била је и Топлица., тако да су Лесковчани у ове крајеве долазили врло често заједно са топличким досељеницима (Дробњаковић, 1925: 360, 319).

Етапне зоне за врањанске, као и за друге моравско-вардарске исељенике, биле су лесковачка и крушевачка околина „и још нека места моравске Србије“. Такође су се са Врањанцима досељавали и они становници који су у тој области били привремено настањени, као у етапној области; овде се мисли, на пример, на старије косовске досељенике (Николић В. 1963: 90).

Моравско-вардарска струја је у Горњој Јасеници слабо заступљена: са свега 1,2% кућа (*Прилог I*, Табела 14). У већини места није присутна, а у неколико села чини веома мали проценат.

У Доњој Јасеници представника ове струје има нешто више: 6,7% кућа (*Прилог I*, Табела 15). У Придворици и Рабровцу чине око трећине становника, у Водицама и Малој Плани око петине. У осталим местима су у малим процентима, или их нема.

Већину чине у Малој Плани, уз динарце и Косовце. На другом су месту (после динараца) у Водицама, Придворици и Рабровцу. На трећем су месту, као досељеници од Лесковца, у Трнави (иза динараца и Косоваца) и Церовцу (иза динараца и житеља непознатог порекла).

Тимочко-браничевска струја

Ова струја је у Јасеници заступљена у сасвим малом проценту: 3,5% кућа. Јаче је заступљена, као и претходне две, у местима Доње Јасенице (Дробњаковић 1923: 256). У читавој Шумадији ових породица је 6,6% (Исти, 1932: 201,202).

Ово становништво спада међу најмлађе досељенике, најкраће изложене утицајима других група; насељавали су се у компактним групама и формирали своје крајеве, а и успели су да, услед близине матичних области, одрже контакт са њима (Исти, 1925: 271).

Миле Недељковић је утврдио да између области Тимока и Шумадије постоји контакт који „има вишевековну историју“. Наиме, његов је налаз да се на матичном тлу тимочке струје – што подразумева не само област Тимока у ужем смислу, околину Књажевца и Зајечара, већ и Црноречје и Неготинску Крајину – етнографско уједначавање одвијало још и пре доба исељавања у Шумадију. На том простору су се, наиме, сусрели старинци са бројним досељеницима из косовско-метохијских области и из Сјенице Када је овај амалгам, новим метанастазичким кретањима у 19. веку, доспео у Шумадију, он се поново сусрео са досељеницима с разних страна, и етничко уједначавање се поновило „у већем обиму, образујући, тако, јединствени лик Шумадинца“ (Недељковић 1996: 98).

Кад је реч о овој струји, извесно је да је у њој заједно са српским у Шумадију у извесном броју пристигло и влашко становништво, иако у литератури нема (много) помена о његовом досељавању. Према постојећим подацима, међу Карађорђевим устаницима било је и Влаха (Златковић 2006: 165); Власи су се у Шумадију досељавали махом у првим деценијама 19. века и у почетку су се изразито разликовали од Срба по језику, ношњи и обичајима, које су одржали до последње четвртине 19. века (Дробњаковић 1925: 270-271). Њихови трагови су се у етничком смислу у Шумадији временом изгубили, претопили су се у већинско становништво, али је могуће да је њихово латентно присуство, осим у

топонимима (Исто, 271), препознатљиво и у видовима обредно-обичајне праксе, па и традиционалне музике, тако да је могуће да се трагови њиховог идентитета на овом простору могу пратити до данашњих дана.

Из правца са десне стране Велике Мораве, током периода дужег од једног века траје усељавање Рома у Шумадију. Реч је о румунским Ромима (Бањашима), етничкој групи која „на данашњој територији Србије, Хрватске, Босне и Херцеговине, Бугарске, Македоније и Мађарске живи најмање два века“ (Сикимић 2005: 7).²⁸ Бањаша су у Јасеници присутни првенствено на истоку, у околини Велике Планае, али и на западу, у Буковику код Аранђеловца (Исто, 10-11).

Удео представника тимочко-браничевске струје у Горњој Јасеници (Прилог I, Табела 16) можемо сматрати занемарљивим: укупно 0,6% кућа. Процентуално, њих је још упола мање него представника моравско-вардарске струје.

У Доњој Јасеници ова струја је јаче изражена, са 5,0% кућа (Прилог I, Табела 17). У Вишевцу и Глибовцу их је највише, тамо су већина и чине нешто више од трећине становника. На другом месту по бројности присутни су у Светлићу, где их има око четвртине укупног становништва; у Стојачку их је око петине, али друго место (после динараца) деле са Косовцима. У Сепцима су на другом месту, после Шопова и динараца којих је приближно једнако. У осталим селима ова струја је присутна у малом проценту, или уопште није присутна.

Процеси међусобног прилагођавања група становништва

У Србији, а нарочито у Шумадији као изразитој метанастанзичкој области, од времена описаних најинтензивнијих досељавања текао је процес међусобног етничког и друштвеног прилагођавања различитих група становништва. Реч је, пре свега, о прилагођавању између старинаца и досељеника, а затим и између досељеника из различитих крајева. Цвијић описује стариначко становништво подринске, ваљевске и старовлашке области као носиоце старог патријархалног режима, остатака немањићке цивилизације и црквених утицаја; напомиње да је њихова орнаментика истоветна оној у Метохији. Можда се може претпоставити да је сличан карактер имало и старо становништво Шумадије, пре великих покрета досељеника из других крајева, да је између њих и досељених динараца морало бити „трења“ (Цвијић, 1966: 168-9). Баш као и у поменутих областима које описује Цвијић, и у западним, брдско-планинским деловима Шумадије су динарци превладали. Новија теренска

28 Резултати истраживања показују да се може говорити о постојању „менталног континуитета“ међу географски удаљеним заједницама Бањаша, укључујући и групе припадника ове етничке групе у Србији и Шумадији (Sikimić 2008: 242).

истраживања источне, ниске Шумадије показују да у појединим местима припадници различитих група истог народа нису закључивали бракове чак ни седамдесетих година 20. века (према усменом саопштењу Милета Недељковића). О тој подвојености током 19. века писали су и Цвијић и Ердељановић. Нарочито се говорило о међусобној подвојености Шопова и динараца (Цвијић 1966: 169).

Становништво пореклом са Косова и Метохије сматра се најстаријим делом досељеника у Шумадију. Оно се, како пишу етнологи, врло брзо прилагодило новој средини. Цвијић о томе каже: „Косовци, који у Шумадији уопште узевши представљају старе досељенике из 16. до 18. века, потпуно су се асимилovali са старинцима, јер су се мало разликовали од њих и било их је мање него доцније досељених динарских планинаца.“

Досељеници моравско-вардарске струје одликују се посебним способностима прилагођавања; они се више него други угледају на старинце и досељене динарце и асимилију се брзо. Према Цвијићу, „судећи по спољашњости њихових потомака, по занимању и начину живота, данас их је тешко разликовати од Шумадинаца.“ Генерално, прилагођавање Шопова или Торлака је текло спорије.

Цвијић је нашао да је према променама најотпорније „становништво из карсне или старе Црне Горе, из Катунске, Ријечке, Љешанске нахије и Црмнице, док се становништво Брда и црногорске Херцеговине брже прилагођава“. Он је утврдио да велики број давно досељених црногорских породица спада међу најбогатије и највише цењене у разним крајевима Шумадије.“ (Цвијић, 1966: 170). У Шумадији су се стекли припадници безмало свих црногорских племена, па су се на том простору и она укрстила и помешала. Постоји мишљење да је додатном приближавању Црногораца са другим досељеницима погодовала заједничка борба за ослобођење земље у Првом и Другом устанку (Вукмановић 1979: 2, 4).

Динарце досељене у Шумадију, нарочито њене западне области (високу Шумадију) Цвијић је описао веома живо и пластично: њихове грубе црте су ублажене повољнијим условима за живот и питомином краја, а сачували су оштрину у расуђивању, резоновању, борбеност и проициљивост. Динарско становништво је у Шумадију насељено у толико великом броју – најпре нагло, у кратком временском интервалу (1809), а касније постепеним али константним приливом – да су у многим местима врло лако и брзо превладали и бројчано и културно. То се нарочито јасно види у Горњој Јасеници. На истоку, у Доњој Јасеници, међутим, иако бројчано преовлађују, динарска култура у време интензивних истраживања више није доминантна – она, штавише, није ни видљива на први поглед, што показују налази етнолога, лингвиста, па и етномузиколога. Вероватно је да је њихов утицај у ниској Шумадији, упркос великој маси у којој су се населили, умањен каснијим, појединачним али константним, насеља-

вањем припадника других метанастазичких струја: у неким местима то је моравско-вардарска, у неким тимочко-браничевска, у неким шопска, а у неким их бројчано није било довољно да у културном погледу надвладају старије (косовске и вардарско-моравске) насељенике, који су већ, како изгледа, чинили чврст амалгам са старинцима.

За студију су од интереса и прилике у вези са досељеним припадницима моравско-вардарске струје. Према Дробњаковићу, њих одликује већа способност прилагођавања; старији слој ових досељеника, стигао још за време великих сеоба, стопио се са старинцима (Дробњаковић 1925: 271); каснији, махом појединачни досељеници, такође су се, према мишљењу овог етнологa, изгубили у маси других становника (Исто).

Посебно је занимљиво утврдити степен утицаја најбројнијих представника ове струје у Јасеници – досељеника из лесковачког краја, и то првенствено на простору Доње Јасенице, а не и Горње (где су представници ове струје присутни у врло малим процентима). У етнолошкој литератури су најподробније обрађени управо начини прилагођавања досељеника из лесковачког, али и из врањског краја.

За Лесковчане је, према писању Видосаве Николић, карактеристичан један посебан етнопсихички чинилац који је одлучивао у одређивању места и начина насељавања, па касније и на процес прилагођавања новој средини. „Лесковчани се редовно у свим областима у Србији насељавају поред Врањанаца, а само у ређим случајевима и поред Топличана, Нишлија и Пироћанаца. Њих врло ретко налазимо поред других досељеничких група, на пример поред динарских или босанских досељеника у Србији. Можда је ово један од узрока неравномерном распореду лесковачких досељеника у појединим областима у Србији у прошлом веку [19., прим. Ј. Ј.].“ Појаве да су Лесковчани насељени поред Врањанаца запажене су у области Смедеревског Подунавља и дела Доње Јасенице, Лепенице и Белице (Дробњаковић 1923: 242; Мијатовић 1948: 52; Радивојевић 1930: 191), то јест – на подручјима ниске Шумадије, ближим Великој Морави. Лесковачке групе досељеника одликују се углавном појединачним, изолованим досељавањима.²⁹ Процес прилагођавања Лесковчана новој етничкој, друштвеној и економској средини није био лак. Јављали су се антагонизми између њих и других група становништва. Долазило је и до исмевања Лесковчана по њиховим занимањима, особинама, етнографским обележјима; шаљива имена и на-

29 „[...] Можемо да закључимо да су лесковачке досељеничке струје нарочито слабо заступљене, у поређењу са врањским, у области Левча, Ресаве, Такова, Млаве, Шумадијске Колубаре и Неготинске Крајине. Вероватно је да етничка композиција становништва поменутих области у којима су најслабије заступљене лесковачке досељеничке струје није погодна за менталитет лесковачких досељеника, а вероватно и то да њиховом начину занимања и привређивања нису умногоме одговарале прилике у којима су живели становници крајева у које су се слабије насељавали. Сем тога у неким местима ових области већ у време досељавања Лесковчана била је несумњиво слободна земља већ заузета, па је и колонизација Лесковчана дошла слабије до изражаја“ (Николић В. 1962: 37).

димци, некад и по месту одакле су дошли, остајала су задуго (Дробњаковић 1925: 348).

Ови антагонизми вероватно су један од узрока што се у Јасеници Лесковчани, иначе бројно слабији, не јављају као компактна група, већ их најчешће налазимо разбијене појединачно по фамилијама (родовима) у највећем броју колонизованих села у 19. веку.³⁰ Други узрок вероватно лежи у чињеници да су они насељавали земљу која је већим делом већ била заузета, па су у многим случајевима морали заузимати мање површине обрадиве земље. Понекад се, према неким подацима, земљиште показивало непогодним за обраду, па су се Лесковчани премештали у оквиру једног насеља, или из једног села у друго (Николић 1962: 37).

Досељене лесковачке породице често носе презимена према одређеним занимањима. То такође указује на чињеницу да су ови досељеници са собом у Шумадију донели нове занате и занимања, и тиме извршили утицај на економски развитак места у која су се населили. Ова занимања су истовремено представљала и њихове споне са мештанима у процесу етничке асимилације у 19. веку (Николић В. 1962: 37, 38). Такође, Лесковчани су били ти који су оснивали еснафска удружења. Занимљив је, такође, податак да је процес етничке асимилације текао и на тај начин што су Лесковчани склапали брачне везе у којима су се призећивали (Дробњаковић 1925: 358).

За овај рад изгледа да је од изузетног значаја констатација Видосаве Николић: да је лесковачки крај у одређеним периодима пре и у току 19. века био „једна од централних матица која је била од знатног утицаја на етничку, социјалну и економску структуру нове ослобођене државе у 19. веку и српског етничког подручја уопште.“ Даље, лесковачко становништво је „истовремено утицало и на формирање целокупне народне материјалне, друштвене и духовне културе свих оних области у којима је било насељено, а нарочито у оним областима у којима чини знатан проценат становништва.“ (Николић В. 1962: 39). Иако се не може говорити о великом проценту досељеног лесковачког становништва у Јасеницу, треба узети у обзир сталност, континуираност његовог насељавања, јер је оно временом, иако је било махом појединачно, морало извршити одређени утицај на физиономију традицијске културе области.

Кад је реч о врањском становништву у Јасеници, од интереса за наш рад је само Азања, јер су Врањанци само тамо присутни у релевантном броју. Ови досељеници су се, као супротност Лесковчанима, настањивали у већим родовским групама (Николић В. 1962: 37). При проучавању популације досељене од Врања у разне крајеве Србије, дошло се до закључка: „прилагођавање досељеника Врањанаца у јужним, источним и

30 Из Табеле II у раду В. Николић видимо да је мали број насеља у којима живи више од једног рода Лесковчана, док је најчешће да Лесковчани појединачно живе поред Врањанаца. Врло често се и једина досељена породица разбијала у неколико села (1962: 37).

западним суседним областима било [је] знатно лакше него у даљим српским областима, јер су и услови живота под Турцима у тим крајевима били слични, често истоветни онима у Врањском Поморављу“ (Николић В. 1963: 100). На какав закључак о прилагођавању Врањанаца у Азањи упућује ова констатација, може бити предмет посебне студије; можда би се могло претпоставити да је у случају Доње Јасенице ипак реч о већој географској удаљености од матичних насеља, па и о другачијим општим приликама у односу на оне у старом крају.

Конституисање „новог етничког амалгама“³¹

Према писању етнолога, међу новим становницима Шумадије владали су антагонизми, који су понегде потрајали готово до нашег доба. Цвијић пише да је у првој генерацији било скоро искључено укрштање браковима (нарочито уколико су разлике међу групама израженије), али да је у наредним генерацијама та одбојност слабила. Тако је дошло до својеврсног „биолошког изједначавања“, односно, до физичког и антрополошког стапања становништва, па и стапања психичких особина. Резултат овог процеса је, између осталог, јављање одређених особина код особа које могу и не морају припадати групи становништва за коју је та особина карактеристична. Цвијић је тај процес описао следећим речима: „На тај начин укрштање највише допринесе формирању новог физичког и психичког типа, онде где су измешани старинци и досељеници из разних земаља; *нестане старог покрајинског или историјског народног типа и образује се нов етнички амалгам*. А како је учешће појединих струја насељавања различно у разним областима, то се већ услед тога у њима стварају друкчији регионални типови становништва. Чини ми се, према досадањем искуству, да су ти регионални типови разноврснијих особина што је било више укрштања између старинаца и нашег становништва досељених од разних крајева. Колико је то било разноврсно у источној Шумадији и у Морави, где су се старинци укрштали са досељеницима динарске, косовско-метохијске, вардарске и шопске струје, и ови међу собом!“ (Цвијић, 1966: 172).

Колико је ово питање сложено, сведочи и писање Јована Ердељановића, који је почетком 20. века, истражујући терен Шумадије, уочио сложеност и мозаичност њене етничке композиције, и изразио потребу да идентификује елементе култура различитог порекла. Писао је да се „нека народна група може одређивати само релативно, у односу према другим групама, кад се јасно утврде њихове међусобне разлике“; „народне групе, бар у већих и културнијих народа, никад нису самоникле, нису постале чисто својим развитком из самога свог језгра, него су

31 Термин преузет од Јована Цвијића (1966: 172).

редовно примале две врсте утицаја са стране: 1. културно-етничке утицаје из своје ближе и даље околине и 2. утицаје неких елемената, који су улазили у етнички састав те групе у току времена.“ Закључује следеће: „Новија кретања нашег народа од времена турске најезде свакако су баш највише пореметила старе етничке целине и пошто је процес нових стапања у Србији почео да се врши тек у последњих сто до двеста година [у односу на 1908., прим. Ј. Ј.], њега још можемо пратити и научно посматрати и зато је од врло великог интереса. Али је врло велика тешкоћа у томе: успоставити шта је било карактеристично код старих група и шта је од тога досад остало“ (Ердејановић 1951: 8). Може се претпоставити да несумњив значај у процесу етничког и културног изједначавања имају и миграције унутар саме области, јер су и оне текле непрекидно у дугом временском периоду. Њени припадници су свакако лакше усвајали особине својих нових суседа.

Физиономија сеоске певачке традиције на простору Горње и Доње Јасенице, која се временом формирала и у зависности од метанастазичких струјања, једна је од заговетки које се постављају пред истраживаче. Овај рад има за циљ покушај налажења одређених правилности у развоју музичке традиције краја, с обзиром на састав и порекло његовог становништва.

Уважавајући све резултате досадашњих етнолошких и историјских испитивања порекла становништва у Јасеници – о временима и начинима досељавања, међусобног прилагођавања или антагонизама између различитих група становника, па и о стварању јединственог етничког амалгама, покушаћу да у наставку студије проблемски поставим питање вокалне традицијске музичке праксе житеља ове области централне Србије. Полазећи од музичке грађе коју имамо на располагању, од заједничких, али и разнородних елемената вокалне традиције, сматрам да се, упркос немалом времену које је протекло од досељавања различитих група становника, у вокалној музици овог географског подручја још увек могу препознати сачувани њихови специфични елементи, који су, како изгледа, у извесној мери, упркос створеном „етничком амалгаму“, све до данас остали препознатљиви на терену.

РЕЗУЛТАТИ ДОСАДАШЊИХ ЕТНОЛОШКИХ И ЛИНГВИСТИЧКИХ ИСТРАЖИВАЊА У ЈАСЕНИЦИ

РЕЗУЛТАТИ ЕТНОЛОШКИХ ИСТРАЖИВАЊА

Опште особине предела и људи

У прошлости, од времена интензивних насељавања Шумадије почетком 19. века, до времена између два светска рата, па и све до данас, међу самим житељима ове области задржало се локално, емско одређење њених западних и источних делова. То одређење се разликовало од оног које су дали научници – по којем је Шумадија географски дефинисана као шира територија, чије су границе реке: на северу Сава и Дунав, на истоку Велика Морава, на југу Западна Морава, на западу Колубара, а на југозападу развође река Каменице и Чемернице (Недељковић 2000: 13). Значајна је чињеница да су „предањске“ или емске поделе Шумадије засноване, заправо, на свести њених житеља о различитости порекла појединих група становника који настањују претежно брдовити, западни крај, или равничарски, источни. У 19. веку, у усменом предању је постојала, подела овог терена на „праву“ Шумадију, тамо где преовлађују динарци, и где се говорило „јужним“ говором (источнохерцеговачким дијалектом), и на Мораву, где су присутни становници другог порекла, а са њима и елементи других српских говора (смедеревско-вршачки дијалекат), уз друга етничка обележја која одвајају ова два дела Шумадије.³² Генерално, за села на бреговима, „малко подаље од моравске равнице“, сматрало се да су у Шумадији, а она источно од њих и на мањој надморској висини – да су „у Морави“ (Милићевић 1876: 129). Слична сведочења, везана за другу половину 19. и за почетак 20. века, бележе Владимир Карић и Јован Ердељановић (Карић 1888, Ердељановић 1951). За оваквим схватањем повели су се и поједини страни истраживачи, о чему

32 Милан Ђ. Милићевић је, да би илустровао ову чињеницу, навео речит пример: становник села Кусатка би за некога ко се упутио у неко од села у близини Мораве, рекао да је „отишао у Мораву“ (Милићевић 1876: 129).

сведоче и речи Герхарда Геземана: „Срж данашње Шумадије састоји се данас у главном из потомака динарских“ (Геземан 1934: 9).

Иако је поистовећивање појма Шумадије са распрострањеношћу и утицајем живља динарског порекла оправдано критиковано од стране савремених етнолога, као неадекватно за одређење географске области, само по себи је значајно и занимљиво сведочанство о унутрашњој подели тог простора, онако како су га дуго времена доживљавали сами његови житељи, имајући непосредан доживљај хетерогености становника тог простора и пуну свест о томе, и задржавши то искуство све до данас у усменом предању.

Ретки истраживачи народног живота и обичаја у Шумадији из 19. и с почетка 20. века изнели су своја запажања у вези са народном психологијом, па и физичким особинама становника појединих насеља, међу њима и јасеничких. У то време, још увек су разлике између потомака припадника различитих досељеничких струја биле уочљиве на различитим нивоима. На исти период односи се и податак о значају породичне славе као сведочанства о пореклу одређених родова: „Уопште“, пише Миле Недељковић, „по свим пределима, у народу `који једну славу славе, сматрају се као рођаци макар да би били један с Тимока а други испод Велебита. У старо време оваки се нису нипошто хтели узимати.`“ (Недељковић 1990: 206; Милићевић 1887: 98). Ове реченице оцртавају још једну димензију суживота шумадијских досељеника са различитих страна, и још један могућ разлог њиховог ретког орођавања, нарочито у првим генерацијама. Бракови између припадника различитих група становника у појединим селима Доње Јасенице нису били склапани све до седамдесетих година 20. века.³³

Будући да су, као што је већ речено, детаљна етнолошка проучавања народног живота и обичаја у Јасеници као целини до данас изостала, морамо у оквирима овог рада посветити пажњу запажањима истраживача с почетка 20. века, у првом реду Јована Ердељановића. Он је 1908. године изложио своје налазе у вези са физичким изгледом и грађом представника појединих група становника: „могло се запазити, да су они који воде порекло из југозападних крајева вишег раста (утврђено у селу Водицама). Могло би се с резервом рећи, да су досељеници из југоисточних крајева више затворене боје. Има претставника потпуно отвореног, плавог типа. Но ово је ређе. Свуд се досељеници из југозападних крајева издвајају и честим примерцима телесне висине и развијености. Чисто источно-европски типови налазе се поглавито међу досељеницима из југоисточне Србије (Баничина). Међу људима у Водицама јасно се по телесној висини и физиономији може познати разлика између досељеника из југозападних

33 Податак потиче из усменог саопштења Милета Недељковића. Такво стање на терену у Србији скоро све до најновијих времена није усамљено: у домаћој етнолошкој и антрополошкој литератури писано је о сличним односима између становника истих насеља, разнородног порекла, у другим крајевима (в. нпр. Златановић С. 2004: 87).

и оних из јужних и југоисточних крајева Србије. Слично је и у Придворици. [...] Досељеници из моравских и тимочких крајева су уопште нижег раста, здепастији него стари становници и досељене Ере и очигледније имају више отворене боје него они. Становништво Придворице [...] плодношћу [...] надмашава сва околна села“ (Исто, 167-168). Дао је у наставку и неке од психичких особина тадашњих житеља Шумадије: „Врло често се сусреће лажљивост у моравских и у ових моравско-шумадских сељака. Олако обећавају и мало се устежу да с обећањем преваре. [...] У околини Влакче и свуда по јасеничким селима изненађују техничке способности народне, особито у дрводељским и грађевинским пословима и веома лепи женски радови, ткачки и везилачки“ (Ердељановић 1951: 167-168).

Проучаваоци народног живота и обичаја у Србији у другој половини 19. века били су савременици и очевици етнобиолошких процеса на нашем простору. Указали су на стапање и прожимање различитих културних елемената чији су носиоци припадници досељеничких струја из различитих крајева. Владимир Карић пише: „Сеобом народа из једног предела у други, [...] прилагођавање новој средини мора увек претрпети неке промене [...] никада нагло, већ поступно и тако, да народ вазда задржи јачу или слабију жицу својих главних првобитних особина“ (Карић 1887: 168). Ова констатација се може односити на све сфере људског живота, као и на материјалну и духовну традиционалну културу. Ердељановић је о томе написао следеће: „Карактер народни чини особито предеону средину између моравског и западно српског. Види се у томе последица стапања од два различита елемента која даје средину“ (Ердељановић 1951: 166).

Упркос чињеници да је на том простору до данас увелико завршено формирање једног јединственог етничког амалгама, при теренском истраживању почетком 21. века ипак констатујемо да су чак и до данас задржане одређене особине по којима се распознају групе становника различитог порекла. Те разлике су за сада, етским приступом проблему, са сигурношћу констатоване на нивоу музичког изражавања и на нивоу народног говора. О томе сведоче стручни радови истраживача на овом терену.

Индикативно је да су до данас задржани и трагови емског поимања различитости група становника, емска потврда претходно реченог. Елементаран доживљај међусобне различитости очитује се у узајамном именовању житеља Горње и Доње Јасенице: Горњојасеничани своје суседе у Доњој Јасеници називају подругљивим именом „Бугараши“ или „Бугари“; исти назив користе и за своје сународнике, настањене у истом селу, досељене из источних или југоисточних крајева Србије. С друге стране, Доњојасеничани за житеље Горње Јасенице користе израз „Ерци“ или „Ере“ (исти назив је задржан и у Смедеревској Паланци за досељенике из ужичког краја; в. Живковић Т. 1978: 107).

Поред ове основне, грубе поделе, која је и данас потврђена на терену, постоје локалне потподеле, које указују на међусобне односе житеља географски и етнички блиских села. Наиме, значење речи „Ера“ разликује се у зависности од тога где се она користи. У селима на истоку Јасенице, у доњем току реке, овај термин се односи на житеље места „од Тополе на тамо“, дакле, од Тополе (условно схваћене као средиште области) према брдским и планинским крајевима – Венчацу, Букуљи, Руднику и њиховој околини. Како се приближавамо западу, крећући се кроз Горњу Јасеницу, наилазимо на други назив – „Ерови“ – који се у сваком наредном селу користи за даља села Горње Јасенице, а не за само село у којем постављамо питање о томе. Једино у чему су житељи Горње Јасенице јединствени, јесте схватање да се тај термин односи на становнике на другим странама рудничких превоја – делова Качера, Груже и Такова, на већој надморској висини – високе Шумадије. Примера ради, житељи села Винче или Шаторње, па чак ни Јарменоваца, „Ерама“ не би назвали сами себе; на њих се тај израз односи једино када га користе становници села источно од Тополе.

Постоји још локалних одређења између предела и житеља унутар саме Горње Јасенице. Прво, становници села између Тополе и Шаторње понекад за Јарменовчане користе израз „Рудничани“, што значи да их сматрају унеколико другачијим од себе. Друго, становници села на северу области, смештених на мањој надморској висини, у скоро равничарском пределу Горње Јасенице источно од Букуље (Орашац, Копљаре) своје сународнике западно и јужно од ове планине називају „брђанима“, а подручја на којима живе називају „брда“ (што обухвата села Вукасовци, Гараша, Јеловик, Трешњевица и даље према Руднику). Упркос засебном називу који употребљавају за ове своје сународнике, они их описују као сличне себи и по говору и по обичајима. Јагњило, које је смештено источно од њих, сматрају другачијим. Премда оно, као и побројана села, такође има већину динарског становништва, у њему су, иако у малим процентима, присутни и припадници шопске и тимочко-браничевске струје.

Подаци о народним обичајима

Опадање патријархалног карактера становништва Шумадије, а са њим и губљење народних обичаја, констатовано је већ у првим деценијама 20. века (Петровић П. Ж. 1927: 274; Ердељановић 1951). Очигледно је, дакле: да би се из данашње визуре успоставила потребна слика обредно-обичајног живота Јасенице, и поредила са сликом њене музичке традиције, потребан је одређени степен реконструкције овог сегмента народне културе, према постојећој литератури и савременим налазима на терену.

О обичајима у Јасеници као целини, одређена запажања можемо изнети на основу релативно мало објављених података. Чињеница је да је више писано и објављено о обичајима у горњем, него у доњем делу области. Податке којима располажем доносим уз сву неопходну резерву, с обзиром на две чињенице: прво, да је реч о недовољно проученој етнoлошкој теми, и друго, да је у овом раду акценат на проучавању музичке традиције краја.

Сама чињеница да овај терен потенцијално одражава велико шаренило кад је реч о обредно-обичајној пракси, изискује пажљиво и савесно истраживачко (етнoлошко) сагледавање обиља врло осетљивих проблема који би се током рада на терену могли јавити. За њихово решавање, поготово за доношење закључака о повезаности порекла становника са овим сегментом живота, неопходни су стручно ангажовање искусних етнoлога и исцрпна етнoлошка испитивања, што за потребе овог рада, због обимности и осетљивости проблематике, за ову прилику није било могуће урадити. Због тога ће излагање у овом делу рада бити ограничено на сазнања до којих се могло доћи увидом у (релативно оскудну) постојећу литературу и кроз етнoмузиколошки теренски рад.

Обичаје у Горњој (Крагујевачкој) Јасеници делимично је, у оквиру своје две књиге, описао Јеремија Павловић (Павловић 1921. и 1930). Овим публикацијама се придружују две монографије, настале на основу теренског рада током педесетих година 20. века, аутора Сребрице Кнежевић и Милке Јовановић (Кнежевић, Јовановић 1958) и Барбаре и Џоела Халперна, у старијем (1977) и новијем издању (2006).³⁴ Насупрот томе, и на жалост, публикације које обрађују исту тему везану за Доњу (Смедеревску) Јасеницу ретке су, као и стручњаци који се баве том тематиком (в. Недељковић 1990). Већина аутора који су објављивали грађу те врсте са овог терена не бави се тиме професионално (Паунић 1996; Јелић 2006; Ђурић 2004), а и мало је стручних етнoлошких радова о обредима и обичајима на терену Доње Јасенице и они се односе углавном само на поједине појаве у одређеним местима (в. Бутовска 1967; Stanković 1992; Ђorđević В. 1992; Stojanović 1992; Рељић 2001. и 2006; Јелић 2006; резултати најновијих етнoлошких теренских испитивања у околини Смедерева не односе се на јасеничка насеља, в. Милетић 2009). Уз то, синтеза постојећих података не постоји, као ни шири стручни осврт на специфичности обредно-обичајног живота у Доњој Јасеници, а поготово не компаративно посматрање специфичности овог комплекса појава на укупној територији оба дела области. Због тога је отежано стварање сли-

34 Публикације о којима је реч и методологија теренског рада спроведеног за потребе њихове израде подвргнуте су критици у делу Ивана Ковачевића (Ковачевић 2006: 97-132); ова критика се, међутим, може сматрати једностраном, с обзиром на то да не узима у обзир далекосежни значај темељног и савесног теренског ангажовања, са циљем рада на озбиљним публикацијама од националног и интернационалног значаја, попут оних о којима је било речи о *Уводу* ове студије.

ке о овом сегменту традицијске културе, па и прецизније упознавање са евентуалним сличностима и разликама између различитих делова области и у оквирима ове студије.

Имајући у виду резултате историјско-етнолошких истраживања о саставу и пореклу становништва у Јасеници и најновије теренске налазе, иако у самој литератури веома ретко наилазимо на назнаке различитости у празновању у зависности од порекла становништва (као нпр. у: Недељковић 1990: 11), основана је претпоставка о постојању различитости у обредно-обичајном животу између крајева настањених поглавито становништвом различитог порекла. Потврђена је генерална истоветност обреда и обичаја у Горњој и Доњој Јасеници, али и постојање специфичности у том погледу у једној и другој области. Разлика о којој је реч идентификована је у појединим детаљима, и то: 1) на нивоу обредно-обичајне праксе годишњег и животног циклуса у два области и 2) на нивоу локалних народних термина за одређене дане или обичаје.

Обичаји годишњег циклуса и поједина народна веровања

На основу малобројне литературе и из етномузиколошког рада на терену показује се да је обредно-обичајна пракса годишњег циклуса богатија у доњем, источном делу области, него у горњем, што је у складу са подацима о пореклу њиховог становништва. Наиме, већа разноликост порекла становништва у Доњој Јасеници, са великим бројем потомака досељеника из источних, јужних и југоисточних крајева Србије, условљава и богатији годишњи циклус обреда и обичаја.

Слици о обредно-обичајној пракси Доње Јасенице у прошлости до некле доприноси прикупљени музички материјал. Иако у многим случајевима нотни записи нису пропраћени одговарајућим подацима или коментарима о времену и начину извођења (в. Миљковић 1986), или контексту у којем је грађа забележена / снимљена, она је значајна као сведочанство некадашњих обредних радњи о којима данас више нема помена на истом терену. Такви примери су записи *коледарских* и *краљичких* песама из Доње Јасенице (видети поглавље *Обредне песме*, потпоглавље *Песме годишњег циклуса*), утолико пре што је постојање коледарских и краљичких обреда у овом крају у етнолошкој литератури једва поменуто, или помена и нема (Карацић 1972: 156; Ердељановић 1951: 164), па о одржавању коледарских и краљичких обреда поменути нотни записи, уз ретке етнографске забелешке, представљају једино сведочанство.

На првом месту, навешћемо специфичне елементе годишњег обредно-обичајног живота Доње Јасенице, који се у Горњој Јасеници не могу наћи: сечење различитог броја бадњака, зазивање *Ђермана* о Божићу, љуљање на покладе, обичаји на Тодорову суботу, коледарски, лазарички

и краљички опходи, разноврсност обредних радњи на Ђурђевдан, *провлачење*, посебно поштовање Светог Прокопија као огњевитог светиња и светковина *живе ватре*.

За село Баничина Ердељановић је забележио да су се у погледу **броја бадњака** у кући почетком 20. века разликовали домови са различитим пореклом житеља. Тамо где је становништво пореклом из југозападних крајева, сечен је за свако огњиште по један бадњак, а тамо где су досељеници из југоисточних крајева, сечена су два бадњака (Ердељановић 1951: 157; Недељковић 1990: 11). Међутим, у монографији о Горњој (Крагујевачкој) Јасеници, Јеремија Павловић наводи да је у том крају општи обичај да се секу три бадњака (Павловић 1925: 92). То потврђује следећи теренски налаз из Орашца (где бројчано преовлађују становници пореклом из Црне Горе, в. Вукмановић 1987: 150; Недељковић 2002: 74-75), из најновијих теренских испитивања: два бадњака су стављана на *процевље* (огњиште), а трећи, краћи, назива се *осечак*, и њиме се *цара* ватра уз ритуално помињање имена животиња. На разлику у броју бадњака с обзиром на порекло становништва одређеног краја указао је и Петар Костић, који уношење три бадњака везује за становништво које води порекло из Херцеговине (Костић 1963: 71-72, 82, 84). Према томе, овај сегмент народних обичаја, кад је реч о Јасеници, захтева додатну детаљну проверу на терену.

Такође, **зазивање Ђермана** на Бадње вече у Великој Плани везује се за становнике досељене из Шоплука, то јест, из Бугарске, из околине Ђустендила (Ердељановић 1951: 158).

О извођењу **коледарског обреда** немамо никаква сазнања са терена. О коледарским опходима у Шумадији налазимо, колико је познато, само један навод – у раду Вука Караџића, почетком 19. века (Караџић 1972: 156). Из Караџићевог писања не можемо знати да ли је у оквиру Шумадије имао у виду и саму Јасеницу. Трагова овог обреда на тој територији из каснијих времена, једноставно, нема (видети Ердељановић 1951: 160-2).

О евентуалном некадашњем одржавању коледарских опхода у овом крају сведоче само три записа коледарских песама из Доње Јасенице (Миљковић 1986, примери 208, 328, 298). Мишљења сам да овај траг коледарских обреда пре треба објаснити етничком везом Доње Јасенице са источним и јужним крајевима Србије, а не са динарским крајевима (према: Костић П. 1963: 70-71).

Васкршње покладе обележаване су у целој Јасеници обредним маскираним поворкама које су опходиле села на Белу недељу; овај обичај је одржаван до најновијих времена (што показују теренска испитивања). За ове поворке се у Доњој Јасеници користи израз *комендије* (Ђурић 2006: 84-86) и *беле бабе* (Јелић 2006: 123-124). За Белу недељу, како се сиропусна седмица назива у целом крају, у Доњој Јасеници се чује још и израз *опроштена* недеља (Исто, 123), што упућује на везу са терминима

сачуваним у околини Лесковца и Врања (Недељковић 1990: 192; Ђорђевић Др. 1958: 366; Николић В. 1974: 451, 472). У Горњој Јасеници термин *беле бабе* задржан је у Орашцу, у низинском делу Горње Јасенице; у овој области се термин *Бела недеља* у новије време користи и за обредне поворке, поред (данас ређе коришћених) израза *шиљкани* (Павловић 1921: 97) и *направљачи* (Недељковић 1990: 165).

О обредном *љуљању* на покладе у Јасеници сазнајемо само кад је реч о њеном источном делу (Јелић 2006: 97): на Белу недељу чобани су правили љуљашке на ораху, храсту или липи и ту се окупљала младеж „да се љуља ради здравља, а вије се и коло“ (Исто). Према досадашњим сазнањима етнолога, иако је у прошлости обредно љуљање било широко распрострањено на територији Јужних Словена, и на другим просторима Европе и света (Илијин 1962: 273-275), у новије време се оно више одржало у крајевима источне, јужне и југоисточне Србије и Војводине (Закић 2009: 133), тако да и његово присуство у селима Доње Јасенице можда можемо везати за становништво исељено из јужних и источних крајева.

Обредне игре на покладе, забележене понегде у западним деловима Шумадије као остаци обреда за плодност пореклом из динарских крајева (Младеновић 1954: 95; Зећевић 1972: 401-403), до времена бележења нису очуване у Јасеници. На овај празник, до Првог светског рата извођена је игра *паун* (Stanković 1992: 38), али она до данас није упамћена као део живе извођачке праксе, већ само као игра коју су деца учила у школи – највероватније као наставак некадашње традиције.

На **Чисти понедељак** у Доњој Јасеници понегде се – у Азањи, Смедеревској Паланци, Селевцу, Ратарима – обележава „празник бекрија, пијанаца“ („слава испичутура“, в. Јелић 2006: 118-119, или бирање „председника“ пијанаца, в. Ђурић 2006: 85-86), а задржавање „бекрија“ у сеоским механама на тај дан, и „полагање испита“ ради добијања „ордена од роткве“ практиковано је и у селима Горње Јасенице (Павловић 1921: 98). Овакав начин празновања првог дана Васкршњег поста забележен је и у источној Србији, у Књажевцу (Живковић Д. 1998: 105).

Сачувана су сведочења о сложеним обредним радњама вршеним на **Тодорову суботу** у Крушеву. Забележено је, такође, да су у Великој Плани на овај дан младићи организовали трке на коњима (Ердељановић 1951: 163). Трагови вере у тодорске коње задржали су се и у предању сачуваном у пределу села Кусадак и Азања (Паунић 1996: 63), а до данас је Тодорова субота празнована као занатлијска слава и слава за здравље коња, „коњска слава“, празник који су прослављали житељи околине Смедеревске Паланке и села која припадају Доњој Јасеници: Селевца, Голобока и Кусатка (Јелић 2006: 116-117). Присуство ових обичаја сведочи о несумњивој етничкој вези крајњег истока Доње Јасенице и области источно од реке Мораве, где се, према речима стручњака, Свети Тодор код

Срба посебно празновао (Пантелић 1974: 218; Зечевић 1974: 109-139; Раденковић 1998: 119). Назив „Тодорова недеља“, који се користи у Доњој Јасеници као име за целу прву недељу Васкршњег поста (Јелић 2006: 117), среће се, у варијанти „Тудорица“ или „Тодорица“ и у источној Србији (Живковић Д. 1998: 105; Рељић 1998: 105; Ђорђевић Др. 1958: 371).³⁵

Оправдано је претпоставити да је у време интензивног досељавања у Доњој Јасеници код једног дела становника вероватно било и аутентичних **лазаричких** опхода, али се њихови видљиви трагови нису очували до данас. Лазарице се у радовима етнолога с почетка 20. века не помињу (в. нпр. Ердељановић 1951: 163-4). Код Милана Милићевића може се наћи податак о томе да су у лазарице и у другој половини 19. века у многим крајевима у Србији ишле „махом Циганке“ (Милићевић 1894: 97). Није поуздано када су тачно оне преузеле улогу носилаца овог обреда (Големовић 2001: 41).

Кад је реч о Шумадији, у етнолошкој литератури се помиње одржавање лазаричких обреда у Гружи, Такову, Левчу, Темнићу, Лепеници, искључиво у извођењу Рома (Недељковић 1990: 122,135; Филиповић 1972: 190; Мијатовић 1907: 134; Вукичевић-Закић 1992: 141,149; Плотникова 2004: 501-2; теренски налази Ј. Јовановић и С. Михајловић, касета КГ-2/А/19). У Горњој Јасеници, није познат ни помен о лазарицама, док су у Доњој, како је упамћено, Ромкиње играле селом не само на дан Лазареве суботе, већ и током целе Велике недеље, у циљу прошње. На истом простору наилази се и на исти мелодијски тип и на приближно исти текст песама које ове опходе прате. На тај начин, област Доње Јасенице придружује се ширем ареалу на којем се обред лазарица памти или и данас јавља само у ромском извођењу (Подриње, Ваљевска Колубара, делови Шумадије, Неготинска Крајина, Војводина; в. Ракочевић 2001: 96; Плотникова 2004: 137-141, карте II-I-15 и даље, стр. 501-2, пунктови 71 и 72). Највероватније је да су га у област Доње Јасенице и донели Роми који су се сукцесивно досељавали из области источне Србије, линијом Зајечар-Параћин³⁶; они углавном настањују места на крајњем истоку Јасенице, уз Велику Мораву (Смедеревска Паланка, Азања; Велика Плана и околина; села Шуме и Селевац), али их има и у околини Аранђеловца (Буковик; в. Сикимић 2005: 10-11; Јелић 2006: 24), а на овој територији су присутни најмање два века (Сикимић 2005: 7). Разумљиво је да је структура самог обреда у ромском извођењу претрпела процес десакрализа-

35 Мелодије песама које су, наводно, у прошлости извођене на Тодорову суботу (и које су уједно једини познати примери певаних песама код Срба које се везују за овај празник) забележене су у селу Крушево (телевизијска емисија *Тодорци* из серије *Српски источници*, аутор Љубомир Рељић); у њихову аутентичност, међутим, сумњамо; с обзиром на њихову музичку и текстуалну компоненту, претпостављамо да су компоноване у најновије време за потребе сценског и телевизијског приказа обреда и обичаја о Тодоровој суботи, да оне представљају пример „измишљања“ традиције. Стога оне неће бити предмет разматрања у оквиру овог рада.

36 Ово сазнање добијено је усменим саопштењем др Биљане Сикимић, на чему јој срдачно захваљујем.

ције у односу на његов аутентични изглед (о томе в. Големовић 2001: 41).

У Доњој Јасеници, на Велики четвртак прославља се такозвана **орачка слава** (Јелић 2006: 109-110). Паралелу овом обичају налазимо у крајевима јужне Србије: Горњој Пчињи и лесковачком крају, где је орачка слава била, међутим, везана за 14. септембар (Ђорђевић Др. 1958: 180).

У народним предањима задржао се спомен на играње у колу момака и девојака на **Ђурђевдан**, на извору између села Горовича и Трнаве (Паунић 1996: 119). Сведочанства о празновању Ђурђевдана разликују се у разним селима Јасенице. У Горњој Јасеници млади су се на тај дан, на уранку, окупљали на реци или потоку и играли коло. У селима Доње Јасенице, обредне радње на Ђурђевдан су разноврсније: карактеристично је хватање маје, прва мужа стоке (Јелић 2006: 126), обредно клање јагњета, плетење венаца и обредно купање у реци (Ердељановић 1951: 163,164; реч је о подацима прикупљеним за села Баничина Врбица, Мала Плана, Крушево). Присуство ових обичаја у Доњој Јасеници важно је сведочанство о присуству становништва не-динарског порекла на том простору, јер се паралеле са овим обредима налазе у источним и југоисточним крајевима Србије (Ђорђевић Др. 1958: 380; Пантелић 1974: 219; Младеновић и Радовановић 1982: 29; Рељић 1998: 110-113; Рајшић и Рогановић 1998: 226).

Светковина **живе ватре** везује се у Азањи за дан 15. маја, сутрадан после Јеремијиндана (в. Бутовска 1967: 141-143; Бошњаковић 2004: 642; њено одржавање није потврђено за друга места Доње Јасенице, док у Горњој није забележен траг овог обичаја). У Доњој Јасеници овај обичај назива се још и *прогоница – вађење живе ватре* (Јелић 2006: 119-121). Истоветне радње на исти дан, под различитим називима (*Пољубранија*, *Бранопољица* и др.) обављане су у централној и јужној Шумадији, Хомољу и Бујановцу (в. Недељковић 1990: 185, 186).

Најстарије постојеће сведочанство о извођењу **краљичког** обреда у Јасеници сачувано је у једном објављеном етимолошком предању, казивању из Азање, Доња Јасеница (Паунић 1996: 197).³⁷ Кад је реч о Шумадији, па и о Јасеници, извесно је у прошлости био одржаван, јер Јован Ердељановић почетком 20. века (1908) бележи да је у Великој Плани „до најскоријег времена било `краљица`“, а да „сада тај обичај обављају само Циганке“ (Ердељановић 1951: 3, 164). С обзиром на то да

37 У средишту приче су девојке, учеснице обреда, пристигле из „удаљеног насеља“, што значи, не из саме Азање. С обзиром на то да су те исте девојке изводиле краљички обред у Азањи, сигурно је да је он и ту био познат и да су оне у Азањи биле добродошле као учеснице у обреду, јер је било пожељно да се обред и ту обави. Прича не садржи ни опис обреда, ни начин играња или певања, већ само уопштени навод да су девојке „играле и певале“. Податак да су девојке преноћиле у Азањи и да су ту дошле из „удаљенијег места“ упућује на помисао да су оне можда биле Ромкиње, које су своје лазаричке опходе изводиле не само на лазареву суботу, већ током неколико дана, ради материјалне добити. Да је реч о девојкама из места, Српкињама, не би било потребе да иду из места у место ради вишедневног извођења обреда. С друге стране, у центру приче је ниска дуката која је припадала једној од девојака; тешко је претпоставити да су Ромкиње које путују и играју ради материјалне добити носиле дукате око врата.

је у литератури потврђено некадашње постојање краљица у непосредном суседству, у области Космај (Мајсторовић 1928: 103-104), насељеној претежно динарским, али и косовско-метохијским становништвом (Дробњаковић 1928: 45), могуће је да су космајске и јасеничке краљице биле у међусобној етничкој вези, можда и као део наслеђа стариначког становништва. Значајно је, међутим, да музичка компонента повезује најстарији постојећи, Мирецковљев запис краљичке песме из Остружнице (Стефановић Караџић 1964: 5) са кругом песама истог жанра из крајева северно од Саве и Дунава (в. Остојић 1900; Ердељановић 1930; Кнежевић 1936: 222; Малагурски 2000: 135; Јовановић Ј. 2003: 139, 140, 144) и у северној Србији (в. Поповић, 1888, 7-29; Милићевић 1894: 126; Младеновић 1971; Иста, 1978; Ненић 2000) и примером из Јасенице (Миљковић 1986, пример 97). У засебном раду дати су бројни расположиви подаци и о текстуалној компоненти, у вези са ромским метанастазичким кретањима (Јовановић Ј. 2008: 166-169; видети и Sikimić 2008: 238-239).

Поштовање **Прокопијевдана**, односно, Светог Прокопија, као *огњевитог* светитеља у Горњој Јасеници (Павловић 1921: 99) могло би да буде елемент веровања које је заступљено у централној Шумадији (Г. Јасеница и Гружа; Павловић 1921: 99; Петровић П. Ж. 1948: 250), али већим делом у јужним и источним крајевима Србије: околини Лесковца, у Хомољу, Црноречју и Заглавку; Недељковић 1990: 191; Ђорђевић Др. 1958: 390; Милосављевић 1914: 63; Филиповић 1949: 140).

Упадљива је разлика у термину који се у Горњој и у Доњој Јасеници користи за обред за призивање кише: у Горњој Јасеници без изузетка се каже *додоле*, а у Доњој – *додолке*. На облик „додолке“ наилази се у источним крајевима Србије (Живковић Д. 1998: 107). С друге стране, у Горњој Јасеници ретко се наилази на сведочења да су додоле могле бити Српкиње, већ махом Ромкиње.

После Другог светског рата, **крстоношки опходи** су у читавом крају, као и другим областима Србије, били забрањени. У неким селима су чак и записи били посечени.

Обичај **провлачења** на 29. новембар одржан је у Азањи и „неким селима око ње“ до пред Други светски рат (дакле, реч је о местима у Доњој Јасеници, в. Јелић 2006: 114-115; за Горњу Јасеницу нема података). Сличан обред, али на Благовести, одржан је у Темнићу (Зега 1927: 18), у космајским местима и у околини Београда (Дробњаковић 1957: 154-155). Овај обред је био више одржан у време кад је сточарство било важан извор прихода и важна сеоска и породична делатност (Исто, 154; видети и Филиповић 1949: 193).

*Обичаји животног циклуса и породичних светковина:
свадба, обичаји везани за смрт и погреб, слава*

Према резултатима досадашњих упоредних посматрања свадбених обичаја у Горњој Јасеници и у другим крајевима, дошло се до закључка да „ток свадбе, у својим главним карактеристикама, као и у појединостима, одговара начину на који се овај обичај одвија и у другим динарским областима и у областима насељеним динарским становништвом“ (Јовановић 2002: 33-60; видети: Rihtman 1953; Грђић-Бјелокосић б.г. 33-56; Познановић 1988: 85-94; Стефановић Караџић 1972: 58-96, 361-375). Свадбени обичаји нису посебно проучавани у области Доње Јасенице. О њима сазнајемо на основу малобројних објављених сведочанстава и на основу репертоара свадбених песама које су на том терену забележене.

Посебну пажњу заслужују одређене специфичности у свадбеним обичајима које одвајају праксу у селима Горње и Доње Јасенице. Оне, на жалост, нису у потпуности идентификоване делимично зато што у етнолошкој литератури о свадбеним обичајима овог краја недостају конкретни подаци у вези с тим (в. Павловић 1921: 103-107; Кнежевић и Јовановић 1958: 93; Јелић 2006: 128-133; Филиповић 1972: 163-166). О разликама међу обичајним праксама везаним за свадбу између делова области сазнајемо искључиво из постојећих мелодијских записа и на основу казивања са терена, а веома малим делом из постојеће литературе, и то из текстова који се односе на обичаје у другим деловима Србије. Разлике о којима је реч односе се на **даривање сита** уочи и на дан свадбе, на **број муштулугџија**, на **аминовање** прилиском доласка сватова и на **обред прстеновања** невесте. Пажња ће бити посвећена још једној појединости, а то је **узраст женских особа чији је задатак да певају на свадби**.

У хронолошком следу свадбених обреда, први у вези са којим се налази на регионалне разлике, па и различите песме које га прате, јесте **даривање сита** – прикупљање прилога за младенце у сити од стране *мешаица* или *мешаја* (жена које припремају свадбени ручак; термилошка сличност постоји са изразом *мешаље* у Хомољу; Милосављевић 1914: 147). У целој области распрострањен је овај обичај и код младине и код младожењине куће, али у Горњој Јасеници није познато да је уз даровање сита ишта било певано. У истраживаним местима Доње Јасенице, међутим, потврђено је да се у тој конситуацији пева читав низ стихова којима се мешаје обраћају појединим часницима и гостима и траже дар, а затим се захваљују или, ако дар не добију, куну (пример 61). Песме са овом функцијом нису забележене у западним крајевима Србије, али јесу у области Поморавља и Доње Лепенице (теренски налази С. Михаиловић и Ј. Јовановић), као и у источним крајевима Србије, са идентичним почетним стихом (Милосављевић 1914: 147). Отуда, намеће се као логична претпоставка да су њихови носиоци у Доњој Јасеници потомци

досељеника тимочко-браничевске струје. Међутим, трагови певања уз дочекивање сватова од којих се очекује дар забележени су и у динарским областима, у Босни (код католичког становништва Височке нахије; в. Филиповић 1949: 170).

До констатације о постојању друге значајне разлике између обичајних пракси Горње и Доње Јасенице у свадбеним обредима – између начина обављања обреда **прстеновања невесте** – дошло се најновијим етномузиколошким теренским испитивањима. Наиме, поред тога што је у већем делу области, и у Горњој и у Доњој Јасеници, уобичајено да обред прстеновања обавља стари сват, у појединим селима горњег дела области наилази се и на праксу да младу прстенује девер. Другачија је пракса на истоку области – у Азањи, млада се прстенује приликом веридбе, и тај чин, у уском породичном кругу, обавља свекар или младожења; таква пракса је, вероватно, распрострањена и у околним селима, мада то не мора да буде правило. Овај чин у Азањи није праћен засебним песмама³⁸.

У зависности од тога како се прстеновање обавља у појединим местима, наилази се и на различите мелопоетске форме које га прате. У Горњој Јасеници сазнајемо да се уз чин прстеновања пева песма *Девер снау прстенује, види ли га ко?* (примери 65-67, која се, међутим, понегде доводи у везу и са певањем на скоро идентичан начин приликом кађења о слави, што казивачи најчешће не могу да диференцирају). У селима Доње Јасенице стари сват, пре него што стави девојци прстен на руку, свечано изговара три пута: „Браћо и сестре, кумови и пријатељи, опростите и благословите да прстенујем снау!“; а жене певају песму *Прстенције, нови пријатељи* (пример 62 и други, видети: Миљковић 1986; Ђурић 2006: 104).

Распрострањеност обичаја око даривања сита и прстеновања, као и распрострањеност песама које прате ова два обреда (*Даруј сито...* и *Прстенције, нови пријатељи*) поклапају се. Ове песме се певају у Доњој, али не и у Горњој Јасеници. Такође, на њихове варијанте наилазимо и у Лепеници, суседној области ниске Шумадије (теренски снимци С. Михаиловић и Ј. Јовановић; Петровић Р. 1981, Б/8). С обзиром на помену-те варијанте из Хомоља, присуство ових обичаја (заједно с песмама) на терену Доње Јасенице, по свој прилици, можемо повезати са праксом у Поморављу и у источној Србији.

Кад је реч о обреду прстеновања, широм Србије се наилази на различите праксе. У Шумадији углавном не постоје подаци о овом обреду, осим за Левач и Темнић, где га обавља девер (Мијатовић 1907: 27); у источној Србији праксе су различите: у Буцаку прстеновање обавља кум (или, изузетно, *старојка*, в. Пантелић 1974: 208); у Хомољу, *прстенисање* код младине куће обавља кум или *старојка* (Милосављевић 1914: 155-

38 Податак је добијен из разговора са Живорадом Јелићем, на чему му овом приликом срдечно захваљујем.

б); у околини Врања прстеновање је изводио девер тако што је невесту морао да 3 пута „обује и собује“, али сам прстен се у литератури не помиње (Николић В. 1974: 442). Очигледно је да на терену Јасенице, кад је у питању овај обред, постоје праксе које се испољавају без уочљиве правилности, док се може сматрати да је најраспрострањенији обичај да младу код њене куће прстенује стари сват.

Муштулугџије или *муштулунџије* као доносиоци добрих вести (Škaljić 1965: 479) играју значајну улогу у свадбеним обичајима целе Јасенице. У Горњој Јасеници забележено је да је муштулугџија обично било тројица или четворица; они су били претходница сватова код младожењине (Павловић 1921: 105), а често и код младине куће. Дочекивани су уз песму *Одјездише, дојездише муштулугџије* (примери 68-71) и уз *аминовање* сватова (Јовановић 2002: 42-43), што је обред типичан за динарске области (в. Девећ 1986: 292 и пример 36; Големовић 1990, пример 69, Исти 1994: 100 и пример 10). У Доњој Јасеници углавном је потврђено постојање истог обичаја (Ђурић 2006: 103-104), али се пракса у местима ближим Великој Морави разликује: тамо је муштулугџија само један и улази у младину кућу без икаквих пратећих церемонија, па и без *аминовања* (Јелић 2006: 129). Потврђено је да у Азањи муштулугџија није био унапред одређен, већ су се момци на коњима утркивали ко ће пре стићи до младине куће, па би најбржем и највештијем међу њима припала та част. Обред *аминовања* у Азањи није познат.

Кад је реч о другим деловима Шумадије, присуство муштулугџија је забележено у Левчу и Темнићу, где их је било двојица (Милосављевић 1907: 21).

У броју муштулугџија, дакле, постоји значајна разлика у пракси између већег дела Јасенице и њеног крајњег источног дела. Присуство групе муштулугџија упућује на улогу какву су они имали у традиционалној култури динараца – улогу извиднице у ратној поворци (Slijerčević 1965: 155); таква пракса постоји у динарским областима (Филиповић 1949: 166), мада се група муштулугџија као учесника у овом обреду јавља и на Косову (Дебељковић 1907) и у околини Врања (мада само код момкове, а не и код младине куће, в. Николић В. 1974: 445). С друге стране, пракса да вести девојчином дому доноси свега један гласоноша можда има везе са праксом у источним и југоисточним крајевима Србије, где ову улогу има девер (мушки или женски; в. Ређић 1998: 67, Грбић 1909: 154; Милосављевић 1914: 155), или чак са западном Македонијом, где се гласник, младожењин брат, назива *мушчулџија* (Манојловић 1926: 87 и пример б).

Општа карактеристика свадбених обичаја у Јасеници састоји се у томе што обредне свадбене песме певају зреле жене, а никако девојке (мада једно од објашњења за ово може бити и у чињеници да су приликом бележења свадбених песама, у другој половини 20. века казивачи махом говорили о **новијем** стању на терену, када је ланац преношења

традиције већ био прекинут и када су познаваоци свадбеног певања биле искључиво зреле, а не и млађе жене). У томе се састоји и генерална разлика у односу на праксу у источној и југоисточној Србији (Буџак, Књажевац, Бољевац, Хомоље) где су „певице“ и „песнопојке“ на свадби увек девојке (Грбић 1909: 158; Милосављевић 1914: 147, 152; Рајшић и Рогановић 1998: 232; Рељић 1998: 74). У Јасеници није забележен посебан термин за жене које певају на свадби. Једино сведочанство које баца ново светло на ову проблематику јесте термин *коларице* који се у појединим местима Горње Јасенице употребљава за жене које спремају јела код девојчине куће, али и дочекују сватове песмом: за њихово певање, у Орашцу, Јарменовцима, Вукасовцима користи се израз *коларички* (изгледа да је овај термин у прошлости имао ширу распрострањеност, будући да је у неколико села Горње Јасенице он познат казивачима, али нису у стању да објасне његово значење). Једино је у Орашцу још сачувано сећање на јасну одвојеност *коларичког* од *сватовског* певања, одређену његовим носиоцима: *коларицама* с једне, и *сватовима* с друге стране.

Од обичаја везаних за смрт и погреб наводим два. О првом сазнајемо на основу једне забележене народне песме, а други је етнолошки обрађен у два стручна чланка.

До сазнања о присуству народног веровања у вези са **сахраном неопасана детета** у селу Вишевац (Доња Јасеница) долазимо на основу записа једне песме са овим садржајем (пример 216, в. и Миљковић 1986, пример 100). Реч је о народном уверењу, да је тежак грех сахранити неопасано дете. Објашњење за то лежи у веровању да деца на *оном свету* беру цвеће и стављају га у недра; опасној деци цвеће остаје, а неопасаној не може да се задржи, већ им испада кроз доњи део кошуље (Ђорђевић Т. 1936: 48-50). Досадашња испитивања су показала да је ово веровање распрострањено у источној Србији: околини Алексинца, Сокобање, Бољевца; затим у Војводини и у деловима Шумадије – Левчу и Темнићу (Мијатовић 1907: 74) и на крајњем југоистоку Србије, у околини Власине.³⁹ У Левчу и Темнићу чак је забележен текст готово истовестан са текстом песме из Вишевца (Мијатовић 1907: 74), а једна балада из Великог Орашја, са крајњег истока Доње Јасенице, садржи у једном фрагменту стихове скоро истовестне садржине (Ивковић 1909: 606-607). Наведено веровање је у Шумадију могло доспети и метанастазичким кретањима становништва са југоистока и истока Србије. У селу Вишевцу су најбројнији представници тимочке метанастазичке струје, и то са 35,5% становништва. Етнолог Миле Недељковић сматра да припадницима тимочке струје, поред оних из области Тимока у ужем смислу, од Књажевца и Зајечара, треба сматрати и досељенике из Црноречја и Неготинске Крајине (Недељковић 1996: 97). Према томе, постоји основа

39 Навод према теренском налазу др Биљане Сикимић.

за претпоставку о живој етничкој вези Вишевца са поменутиим областима источне Србије,⁴⁰ а преко њих, можда, и са удаљенијим местима на југоистоку, где је забележена читава група варијаната песме о којој је реч (видети о томе студију: Јовановић Ј. 2008: 65,67).

Обичај *дељење ватре* или *грејање покојника*, одржаван је на дан божићних поклада у Старом Селу код Велике Планае, у Доњој Јасеници (Рељић 2006). С обзиром на то да слични обичаји постоје у источној Србији, Банату и код Срба у Румунији (Исто, 178), чини се оправданом претпоставка да обред сачуван у Старом Селу представља одјек широко распрострањене обредно-обичајне праксе из источних и југоисточних делова Србије, па, вероватно, и влашког становништва.

На одређене тешкоће наилази се приликом теренског истраживања начина прослављења **породичне славе** у Јасеници. Наиме, казивачи наглашавају да је слављење у деценијама после Другог светског рата било оштро осуђивано од стране власти, и да су породице у великом броју, ако су наставиле са овом традицијом, славиле у породичном кругу, „неприметно“, без већег броја гостију са стране, па и без весеља, што подразумева и изостанак певања у таквим приликама (илустрацију негативног односа власти према овом сегменту породичног празновања представља и податак да су у неким селима сви записи после рата били посечени). На оваква сведочења наилазимо већином у насељима источног дела Јасенице. Због тога су и записи песама певаних о славама релативно ретки, прикупљени од казивача старијих генерација, који памте времена пре Другог светског рата.

Други обичаји – превоз добара

Рабаџијање, као сегмент живота и обичаја карактеристичан за све крајеве Србије (Масловарић 1973-1974: 27, 36), у централној Шумадији се одвијало у два вида: као начин привређивања, при чему су кириџије преваљивале релативно дуг пут – од Горњег Милановца или Рудника за Београд или за Смедерево, али и у другим правцима – од Наталинаца до Аранђеловца, или од Венчана до Будимпеште – углавном на уздужним путевима (Исто, 36). У Јасеници је такође било заступљено, али су носиоци ове праксе углавном потицали из села на западу области (што је логично, с обзиром на порекло велике већине становништва) и понегде на истоку, али углавном у функцији сопствених потреба домаћинстава, а ретко као самосталан вид допунског начина привређивања (ни у ли-

40 Недељковић наводи и занимљиво сведочанство о томе да „сусрет Шумадије и Тимока није случајан, већ има вишевековну историју“, о чему, према његовом мишљењу, сведочи предање везано за 17. век о Рашиној цркви у околини Књажевца и цркви захвалници на Руднику (1996: 101).

тератури се не помиње посебно као начин стицања допунских прихода у Јасеници; в. Лутовац 1951: 52). Поред превоза различите робе, најчешће је превожен креч из брдских и планинских села (Великог Шења у Лепеници, или појединих „ерских“ села у Горњој Јасеници, као што су Јарменовци, в. Кнежевић и Јовановић 1958: 46) у оближња места или градове; из Наталинаца је превожена глина за израду грнчарије. Други вид рабацијања представљао је део локалне домаће делатности између оближњих села, села и градова, или унутар само једног села. Углавном је у питању био превоз робе до пијаце у граду или већег места, превоз материјала за градњу куће, или превоз дрва из шуме до сопствене куће или из села у село.

Певање уз рабацијање казивачи махом везују за „Ерце“ – житеље насеља у којима преовлађују динарци. За овај начин певања у Јасеници се више користи термин *путничко* него *рабаџинско*, вероватно из разлога што су праве рабације динарских крајева у Јасеници били само на пропутовању, а *путницима* су се могли назвати, без разлике, сви који су се у области бавили превожем различите робе воловском или запрегом.

РЕЗУЛТАТИ ЛИНГВИСТИЧКИХ ИСТРАЖИВАЊА

Одређени мотиви, поставке, циљеви, методе, па и закључци дијалектолога доприносе сагледавању културних феномена на овом терену. Претпоставка коју следимо је да правилности у испољавању одређених појава у народном говору могу указати и на постојање правилности у испољавању елемената традиционалног музичког изражавања. Значајно је да су дијалектолози који су радили на овом терену имали циљеве који се могу сматрати истоветним циљевима овог рада: 1) праћење односа одређених елемената језика / вокалне традиције и метанастасичке границе, другим речима, налажење одговора на питање има ли међусобне зависности између дијалекатске – језичке и музичке – диференцијације и састава становништва на том простору; 2) с обзиром на знања о пореклу досељеног становништва, трагање и за „појавама које би могле представљати миграциони процес“; при томе, основне језичке / музичке особине нађене на овом терену треба посматрати „у контексту суседних идиома“ (према: Реметић 1985: 34), то јест, музичких дијалеката у околности истраживане области. 3) Наредно питање, на које и лингвисти настоје да дају одговор, јесте питање прошлости језичког / музичког дијалекта на датом простору, односно, питање идентитета стариначког становништва, испољеног у говорним особинама или у особинама вокалне музичке традиције (према: Реметић 1985: 407, 411, 420; Ивић 1957: 415, 420, 431, 434; Ивић 1955-1956: 97, 98, 113, 117).

У истом циљу, и дијалектолози и етномузиколози приликом теренског рада податке прикупљају од казивача старије генерације (Реметић 1985: 35, 37; Ивић 1957; Бошњаковић 2008: 21), који у већој мери чувају старе особине говора / вокалне традиције. Реч је, заправо, о раду на постизању својеврсне реконструкције ранијег стања на терену, што подразумева (за потребе ове студије) неузимање у обзир елемената који су у језик / народно певање могли продрети у најновије време – у другој половини 20. века.

С обзиром на чињеницу да не постоје систематизовани подаци о говорима у самој Јасеници, сва дијалектолошка истраживања вршена у њој и суседним областима, као и у другим пределима чија је дијалекатска слика условљена додиром и прожимањем различитих дијалеката, од велике су важности за овај рад и за могућност успостављања паралела између језичких и музичких појава у традиционалној култури овог краја.

О говорима на терену Шумадије први су писали, као и о насељима и карактеру њихових становника, истраживачи који су на овом терену радили током 19. века. Милан Ђ. Милићевић је говор у Доњој Јасеници (као делу Смедеревског округа) окарактерисао као „источни; гласоудар уз Мораву ресавски, а у `Шумадији` шумадински. [...] Погрешака у падежима има чешће, особито у Морави. [...] Међу тим у Баничини, где има досељеника из Осата, чује се и данас јужни говор, само у многим случајевима поремећен.“ У вези са говором у Горњој Јасеници и јужном делу области даље према Морави (као делу Крагујевачког округа), Милићевић пише: „Говор није једнак у свем округу крагујевачком. [...] У Горњој Гружи, под сами Рудник, говор је јужни, и акценат правилан, као у округу Рудничком. То се може рећи готово за сва села која су и преко повијарца овамо у Јасеници, али само ближе под планином. Ниже низ Јасеницу пак, око Тополе, Белосаваца, Ратара, говори се као и у Београдском округу. У Лепеници, пак, и ближе Морави много је осетнија мешавина, те се може да чује и погрешака у падежима, и акцената кратких, ресавских, и дугачких београдских. Само је врло ретко чути кога да говори јужним говором, мањ да није староседелац, него какав дошљак“ (Милићевић 1876: 171, 302). Касније, почетком 20. века, значајна запажања о говору Шумадинаца дао је и Јован Ердељановић (Ердељановић 1951: 90).

На жалост, до данас још није заокружено лингвистичко истраживање области Јасенице као етногеографске целине. У постојећим синтетичким радовима наших еминентних лингвиста показано је да управо њеном територијом (линијом северозапад-југоисток) пролази граница између два српска дијалекта: на западу шумадијско-војвођанског (са два узлазна и два силазна акцента), и на истоку смедеревско-вршачког (са једним узлазним и два силазна акцента; видети границе међу њима на простору Шумадије у *Прилогу II*, Карте I/3, 4). До данас још нису извршена истраживања која би ове границе прецизно одредила (в. Brozović, Ivić

1988: 59-61, 64-68; 79-82; Ресо 1989: 77; Ивић 2009: 41, 68; Бошњаковић 2009: 249).⁴¹

Према Павлу Ивићу, шумадијско-војвођански дијалекат је, између осталог, дијалекат „западног дела северне Србије“, и његова граница код Београда „скреће ка југу-југоистоку и пресеца Шумадију пролазећи кроз околину Младеновца и Крагујевца“ (Ivić 1988: 59; в. и Ресо 1989: 77) – према овоме, предео Горње Јасенице припада територији шумадијско-војвођанског дијалекта, можда „рудничког поддијалекта“ у простору „између подручја смедеревско-вршачког, косовско-ресавског и херцеговачко-крајишког дијалекта и линије доњи ток Колубаре – Суворор“ (Ивић 2009: 39).

Предео смедеревско-вршачког дијалекта, према Ивићу, уз део јужног Баната, заузима „део северне Србије, углавном у троуглу Београд – Крагујевац – ушће Велике Мораве [...]. Границе овог дијалекта на много места нису оштре“ (Brozović, Ivić 1988: 66, 67). Новија испитивања донела су нова сазнања у вези с распрострањем овог дијалекта (Бошњаковић 2008: 297-298; 2009), о чему ће бити речи у наставку текста.

По Ивићу, смедеревско-вршачки говори представљају, по највећем делу својих особина, прелаз између косовско-ресавског и шумадијско-војвођанског дијалекта (Brozović, Ivić 1988: 68). „Прелазни говори, [...] често чине карикатурну која повезује два различита говорна типа у којима се укрштају особине и једног и другог говорног обрасца“ (Ресо 1989: 82; видети о истоветној појави: Милорадовић 2003: 27-28).

У областима које се граниче са Јасеницом спроведена су систематска дијалектолошка истраживања, која су обавили Слободан Реметић и Жарко Бошњаковић (Реметић 1985; Бошњаковић 2008). Та истраживања обухватила су укупно 19 насеља која улазе у састав овог рада: Слободан Реметић је обрадио говор у седам њених рубних насеља на северозападу, то јест, северни, готово равничарски део Горње Јасенице источно од планине Букуље. Реч је о селима: Мисача, Стојник „ерски“, Марковац, Буковик, Орашац, Копљаре и Врбица (Реметић 1985: 3). Другу испитивану групу села чини дванаест насеља на северу, истоку и североистоку Доње Јасенице (у оквиру шире области одређеној као Смедеревско Подунавље и део Доње Јасенице), чији је говор обрадио Жарко Бошњаковић: Азања, Влашки До, Велико Орашје, Глибовац, Голобок, Грчац, Јагњило, Кусадак, Мала Плана, Рабровац, Рајковац и Селевац (Бошњаковић 2008: 9, 22-27). Поред тога, постоји мали број радова који обрађују говор у појединим селима Јасенице; то су Глибовац, Жабаре и Блазнава (в. Реметић 1981, 1986. и 1989), а истраживања су вршена и у Наталинцима, о чему, на жалост, нема објављених радова (в. Ресо 1989: 82).

41 Смедеревско-вршачки дијалекат је у ранијим радовима посматран као „северна периферијска зона косовско-ресавског дијалекта“ (в. Бошњаковић 2008: 261). Ову говорну групу неки лингвисти сматрају поддијалектом косовско-ресавског дијалекта, а други засебним, самосталним дијалектом (Исто, 262; Ивић 2009: 97).

Изложићемо укратко резултате ових дијалектолошких испитивања и њихов значај за даља изучавања на истом терену у области етномузикологије.

У Реметићевом раду потврђен је налаз Ивића и Пеца, да кроз област Јасенице, у смеру северозапад-југоисток, пролази граница између шумадијско-војвођанског и смедеревско-вршачког дијалекта (Реметић 1985: 402, 404).⁴² Такође, захваљујући резултатима Реметићевог рада, сазнајемо да се дијалекатска граница која пролази кроз Јасеницу поклапа са оном коју је назначио Цвијић, као међу горњег и доњег дела области, и истовремено међу различитих метанастаназичких области, а коју представља друм Младеновац-Крагујевац (Дробњаковић 1923: 198-210). Реметић је на основу теренског рада закључио да се дијалекатска граница оцртава нешто западније од Цвијићеве; део те границе је назначен тек у северном, низинском делу Горње Јасенице, северно од Букуље (в. Прилог II, Карту I/4).

Према томе, недвосмислено је утврђено да је у **горњем, западном делу Јасенице заступљен шумадијско-војвођански дијалекат**. Целокупна територија Горње Јасенице није дијалектолошки испитана; међутим, карактеристичан је, и за наш рад од посебне важности, податак који Реметић наводи, да се у читавој широј области коју је лингвистички истражио, група од седам горе наведених горњојасеничких села називају „ерским крајем“, што одражава и особине говора у њима. Реметић је утврдио неколико значајних чињеница: да је у овим селима заступљен шумадијско-војвођански дијалекат; да „у већини `ерско`-гружанских изоглоса читалац види трагове наноса из јужних ијекавских крајева“; да „гумачење извесне дијалекатске индивидуалности `ерске` области подупиру донекле прилике у западносрбијанским ијекавским говорима“ (мада се отвара могућност и даљег истраживања „ерских“ појединости, која би могла указати на њих као на резултат аутохтоног развоја на екавском терену, „а не прост импорт из матичних области“; Реметић 1985: 3, 402-4, 420). Са тиме је у сагласју констатација Асима Пеца да су у појединим деловима Шумадије присутне особине „које упућују на ијекавске говоре источнохерцеговачког типа“ (Ресо 1989: 80).

Доња Јасеница такође није систематски дијалектолошки обрађена. Међутим, резултати истраживања Жарка Бошњаковића показују да је у дванаест насеља северног дела Доње Јасенице, **заступљен смедеревско-вршачки дијалекат** (Бошњаковић 2008: 297), **баш као и говор села Жабара код Тополе** (Реметић 1989: 261). На основу карте коју је израдио

42 Са овим резултатом у сагласју су и налази дијалектолошких истраживања у области која се граничи са Јасеницом на југу – у Лепеници, где су такође идентификоване две говорне зоне: на западу шумадијско-војвођанског, а на истоку косовско-ресавског дијалекта; граница међу њима, у северном делу Лепенице који се граничи с Јасеницом, са југоистока на северозапад иде „понегде до друма Крагујевац-Топола, а негде и преко њега [према западу, прим. Ј. Ј.]“; в. Вукићевић 1995: 21-28.

Бошњаковић, можемо видети да се овај дијалекат простире источно од границе како ју је оцртао Реметић (в. *Прилог II*, Карту I/4), и у Доњој Јасеници; његова територија се, обухватајући насеља на истоку од Тополе, у виду клина пружа на југоисток скоро до Крагујевца и реке Лепенице (в. *Прилог II*, Карте I/3 и 4). Приложена Карта 4 показује дијалектолошки истражена места у Доњој Јасеници где је заступљен смедеревско-вршачки дијалекат.⁴³

Обухвативши својим истраживањима неколико доњојасеничких насеља у околини Младеновца, Бошњаковић је констатовао једну изузетно важну чињеницу: да се управо на овом терену, дакле, у југозападном делу Смедеревског Подунавља, односно, у северном делу Доње Јасенице – „у космајским селима и централном и јужном делу испитиване територије“ – налази „жариште кановачке акцентуације“ (Бошњаковић 2008: 255; карта 1 на стр. 308). Важност ове констатације се састоји у следећем: сви проучаваоци говора на овом терену сагласни су да је у Шумадији присутан *кановачки акценат*⁴⁴, једна од најважнијих одлика говора стариначког становништва централне Србије, као и говора неколико старих исељеничких група ван њених граница, које су сачувале говорне особине предмиграционог периода (Ресо 1989: 81; Реметић 1985: 419, 422; Ивић 1955-1956: 113; Ивић 1957: 408; Бошњаковић 2008: 255). С обзиром на то да је Бошњаковић утврдио да „жариште“ ове акцентуације обухвата и околину Младеновца, он је, штавише, у замену за садашњи назив ових говора – *смедеревско-вршачка*, сугерисао увођење тачнијег термина – *младеновачко-вршачка говорна група* (Бошњаковић 2008: 262).

Вођени овим важним податком о распрострањању кановачког акцента и на територији Доње Јасенице, долазимо до става у коме су сагласни сви дијалектолози који су истраживали терен Шумадије или писали о њему: да се у говорима ове области и данас може препознати дијалекатски супстрат, то јест, да су у њима присутни елементи говора стариначког слоја становништва централне Србије (Ивић 1955-1956: 98, 105, 113; Исти, 1957: 408, 412, 415, 420, 422, 423, 432; Реметић 1985; Вукићевић 1995: 15, 22, 42-45; Brozović, Ivić 1988: 66, 68; Ресо 1989: 81).

Додатне потврде да се елементи стариначког говора налазе и на ширем простору источне Шумадије, добијене су у околини Јагодине, у области Белице, где су нађене „дијалекатске црте које указују на непосреднију везу са севернијим областима, шумадијским и нарочито смедеревско-вршачким говорима. [...] Оне сведоче о елементима старосрбијанске дијалекатске повезаности између централних србијанских говора области Велике Мораве и севернијих [...] говора, којима су територијално

43 Карта, такође, показује и да граница смедеревско-вршачког и косовско-ресавског дијалекта пролази источном територијом области Лепенице, дакле, изван регије у фокусу овог рада.

44 Реч је о тзв. „кановачком дуљењу“, о појави „дугоузлазног акцента уместо стандардног краткоузлазног на пенултими двосложних и тросложних речи: *вѣда, лепѣта*“, Ресо 1989: 81).

окренути, дакле о континуитету који, очит, и након великих миграција с југа није замро. Оне, тако, потврђују претпоставке П. Ивића о `северној боји` говора јагодинског краја. [...] Зато се већина ових црта, у ствари, с великом вероватноћом може сматрати суптратском“ (Радић 2004: 268). (Уз то, што је посебно занимљиво, по Ивићу, „и сама пожаревачко-вршачка група уопште чува многе одлике које нам донекле дају право да их назовемо *старошумадиском*“; Ивић 1957: 434, подв. Ј. Ј.).

Од посебног интереса је и Ивићев закључак у вези са дијалектима на територији Шумадије: „Док је косовско-ресавски дијалекат у северну половину Србије ушао миграцијама, смедеревско-вршачки је ту настао, у блиском ослонцу на шумадијско-војвођанске говоре“ (Brozović, Ivić 1988: 68).

Поред тога што је на терену централне Шумадије утврђено присуство два наведена дијалекта, дијалектолози су утврдили да су у долини Велике Мораве и шире посматраној источној Шумадији присутни и одређени елементи призренско-тимочког дијалекта, услед јаког прилива становништва из ове дијалекатске области (Brozović, Ivić 1988: 66, 67, 68). Ту констатацију поткрепљују и Бошњакловићи налази, који се, међутим, односе на села у североисточном Смедеревском Подунављу (Бошњакловић 2008: 101), док су се у насељима северног дела Доње Јасенице, која су од интереса за овај рад, елементи призренско-тимочког дијалекта изгубили под утицајима смедеревско-вршачких говора (навод према усменом саопштењу Ж. Бошњакловића).

Особине шумадијско-војвођанског дијалекта на територији Доње Јасенице изгледа да су, генерално, устукнуле пред особинама смедеревско-вршачког (Бошњакловић 2008: 39; до сазнања које упућује на сродну појаву дошло се и на терену Лепенице; в. Вукићевић 1995: 27). То би могло директно да указује на могућност да се говор динарских становника у Доњој Јасеници током протекла два века мењао и попримао физиономију говора житеља ове области другог порекла.

Изузетно је важна још једна констатација Жарка Бошњакловића у вези са његовим теренским налазима у Доњој Јасеници: „Посебно треба нагласити да су, због присуства скоро свих миграционих струја на овом подручју, изгласе по правилу, узајамно независне“ (Бошњакловић 2008: 259). Другим речима: уочене појаве у говору, које указују на припадност одређеном дијалекту, на везу са старијим или новијим стањем у њему или пак на одређени процес развоја – не јављају се увек у споју са другим појавама исте врсте, већ су подаци добијени у истим местима често разнородни и упућују на различито порекло. Према томе, тешко је, ако не и немогуће, сагледати правилан распоред у испољавању одређених појава на овом терену, или повући границе које би тачно показивале њихову распрострањеност. О овом важном налазу сведоче приложене карте посвећене запаженим појавама на истраженом подручју (Бошњакловић 2008: 308-321).

Ови резултати дијалектолошких истраживања у Шумадији изузетно су значајни, јер је показано да кроз Јасеницу пролази граница између двеју дијалекатских области, која се углавном поклапа са Цвијићевом.

Сви ови налази од несумњивог су значаја и за сагледавање појава у вокалној сеоској традицији Јасенице. Као прво, Цвијићева граница се, уз мала одступања, потврђује као важећа и кад је реч о језичким, и кад је реч о музичким параметрима нађеним на простору Горње и Доње Јасенице. Генерално, ако нам је намера да сагледамо дијалекатску слику Јасенице као етногеографске целине, као јасно омеђен и у говорном погледу компактан регион издваја се њен западни део, Горња Јасеница, са шумадијско-војвођанским дијалектом који је карактерише. Доња Јасеница, међутим, представља подручје са сложенијом дијалекатском ситуацијом: тамо је заступљен смедеревско-вршачки дијалекат који, по свему судећи, садржи елементе језичког супстрата области и представља прелаз између две дијалекатске целине (шумадијско-војвођанског и кововско-ресавског дијалекта). Особине шумадијско-војвођанског и призренско-тимочког дијалекта некада су, показује се, биле израженије код дела становника, али данас више нису видљиве. Уз то, у Доњој Јасеници се поједине особине говора, по правилу, јављају као узајамно независне, у чему се огледа утицај сложених метанастасичких процеса на тој територији.

Оно што се етномузиколошким истраживањима, приликом сагледавања старинске вокалне традиције на истом терену показало, јесте истоветно постављена граница два региона – источног и западног, горњег и доњег – и истоветног распоред појава у њима. У Горњој Јасеници, наиме, највећим (одлучујућим) делом изражене су особине динарске музичке културе; у Доњој се преклапају различити параметри који су делимично комплементарни онима на западу, али већим, значајнијим делом показују своје специфичности, које одају своје друго порекло. Те специфичности и начини њиховог испољавања у Доњој Јасеници указују и на јаче културне и музичке везе ове области са другим областима средишње Србије, са њеним југом и југоистоком, као и на преиначавање или губљење динарских одлика музичког изражавања. О свему томе биће речи у наредним, централним поглављима ове студије.

На основу изнетих и сумираних резултата дијалектолошких испитивања у Шумадији и њој суседним областима, долазимо до сазнања која могу бити добра полазна основа за овај рад. Наиме, ако су у народном говору истраживане области нађене одређене правилности које се могу пратити и описивати, а које се испољавају у складу са историјским и миграционим токовима у датој области, што је, како изгледа, у тесној вези и са географским особинама терена, сасвим је оправдана претпоставка да се од ове премисе може поћи и у истраживању традиционалних музичких дијалеката на истом простору. Од посебног се значаја чини налаз

дијалектолога, да је у средишњој Шумадији, укључујући неизоставно и Јасеницу, присутан и препознатљив језички супстрат, то јест, да се овде и данас препознају особине говора стариначког становништва; о томе Ивић каже: „основна комбинација особина – старија акцентуација с повлачењем “ (краткосилазног) акцента с ултима и икавизми у одређеним категоријама – по свој прилици није унесена са стране, већ је поникла на тлу Шумадије, јужног Баната и, како изгледа, Велике Мораве (Ивић 2009: 98). Поред ових, ту су и особине које су донете метанастазичким померањима, као и оне које су се временом формирале на овом терену, метанастазичком подручју, као његова специфичност, као резултат процеса „кристалације мешавине“ (Ивић 1955-1956: 104-105). За овај рад, поменути налази су од несумњиве важности: распрострањење показатеља постојања дијалекатског супстрата, говори у прилог претпоставци да се и на плану вокалне традиције исте области и данас пројављују елементи традиционалног певања стариначког слоја становништва овог дела Шумадије. (Питање је само у којој мери, аналитичким и компаративним методама, они могу бити идентификовани.)

Ако налазе дијалектолога читамо у кључу праћења музичких појава на терену, наилазимо на изузетно инспиративан материјал који може послужити као путоказ и за методологију сагледавања одређених појава у музичкој грађи. На тај начин, дакле, читамо радове Реметића и Ивића, чије цитате дајемо у наставку.

По Реметићу, пред дијалектологе се постављају следећа питања: „Да ли су границе резултат а) аутохтоног развоја, б) укрштања различитих досељеничких идиома и супстратског слоја, или смо в) суочени са досељеничким наносом?“ (Реметић 1985: 420). Павле Ивић у својој студији о проблемима историјске дијалектологије пише: „За прошлост наших дијалеката карактеристична су велика премештања становништва и с њим и говорних типова, тако да је језички лик многих области током времена измењен. [...] Питање о времену и начину постанка дијалеката у метанастазичкој области, о њиховом пореклу, састојцима и кристалацији намеће се одмах као један од средишњих проблема наше историјске дијалектологије“ (Ивић 1955-1956: 97). „Досељеници најчешће долазе сукцесивно и обично их је у сваком тренутку мање него затеченог елемента. Док једни дођу, други се претопе, па затим и сами делују у правцу асимилације новодошлих. [...] Колонисти могу задржати своје особине углавном онда кад су сви истог порекла, долазе компактно и у већини су [...]. И овде је успешно коришћење материјала незамисливо без правилне стратификације постојећих језичких црта. У већини случајева пред нама се налазе, помешане у истом говору, црте стариначке, дошљачке и оне које су се развиле на лицу места у време од сеоба наовамо. Усто дошљачке особине могу бити разнородне ако су досељеници са разних страна, а и трећа група обухвата неједнаке елементе: оне који су настали

у процесу кристализације мешавине и оне који су се у новије време појавили сасвим спонтано, без везе са неким ранијим развојним тенденцијама.“ (Ивић 1955-1956: 97, 104-105).

Нема никаквог разлога да не верујемо да су се овакви процеси, или њима веома сродни, у централној Србији током протекла два века одвијали и у сфери традиционалне вокалне праксе. Питања о правилности у измењивању ових процеса на терену Јасенице, о њиховим међусобним утицајима и развоју покушаћемо да поставимо у наредним, централним и завршним поглављима ове студије.

ТРАДИЦИОНАЛНО ПЕВАЊЕ У КОНТЕКСТУ: ОБРЕДНА ПРАКСА И СВАКОДНЕВНИ ЖИВОТ

У оквиру овог поглавља биће речи о контекстима у којима су идентификовани елементи вокалне традиције Јасенице: обредним контекстима годишњег и животног циклуса, затим приликама за певање уз послове и свакодневним приликама. Пажња ће бити посвећена и конкретним ситуацијама (конситуацијама),⁴⁵ месту и времену извођења песама. Различити жанрови су, кад год је то било могуће, сагледавани и у историјској перспективи, на основу постојећих података или нотних записа ранијих истраживача. Опис појава које су у прошлости биле актуелне на овом терену дат је паралелно са прегледом теренских налаза из последњих деценија, како би одређене елементе традиције и промене у њима било могуће сагледати дијахроно, од ранијих времена до данас.

Кад је реч о контексту у којем је народно певање живело у прошлости, и о покушају реконструкције његових облика на основу казивања, мора се указати на чињеницу о великој разлици у природи информација које данас добијамо на терену, у односу на оне које су се могле добити до истека 20. века. Казивачи на које данас наилазимо у највећем броју припадају генерацији рођеној у деценији пред Други светски рат, која је младост провела за време рата и после њега, у време одвијања корених политичких и друштвених промена у Србији. Ови казивачи понекад нам дају другачија виђења истих обичаја него њихови сународници који су само једну деценију старији. Између осталог, док од казивача рођених током треће деценије добијамо сведочанства о жанровској и мелопоемској издиференцираности репертоара, припадници генерација рођених тридесетих година и касније уверавају нас да су у свим приликама за које се интересујемо: на жетви, прелу, седељци, комишању, код стоке, на путу, певане исте песме. Дакле, резултати данашњег етномузиколошког теренског рада потврђују чињеницу о нивелацији жанрова и редукцији репертоара која је уследила у току друге половине 20. века.⁴⁶

45 Термини *контекст* и *конситуација* употребљени су према: Вукичевић-Закић 2008: 218-219.

46 Занимљиво је да је овај налаз у супротности са налазима савремених социолошких истра-

Класификација забележених песама за потребе ове студије извршена је првенствено на основу функције / намене коју песме имају у животу људи на терену Јасенице, то јест, на основу њихове жанровске припадности (према: Propp 1997). Међутим, у неким случајевима овај критеријум није било могуће следити у потпуности.⁴⁷ Тада је, као секундаран, примењен критеријум музичке компоненте. Наиме, у овом раду примењена је дефиниција жанра у музичком смислу, по којој жанр одређују конкретне мелопоетске особине, које и по емском схватању (што сматрам посебно важним) карактеришу врсте песама са одређеном наменом. У зависности од врсте и степена информативности постојећих података, у неким случајевима је примењен текстуално-тематски, као критеријум за класификацију од терцијарног значаја.

У оквиру коментара о појединим жанровима биће дате само елементарне мелопоетске карактеристике песама које им припадају. Детаљније образложење, у форми укупног сагледавања резултата мелопоетске анализе, као елаборације засебне проблематике која није примарно везана за жанрове већ сагледава грађу на нивоу мелопоетских карактеристика, следи у поглављу *Мелопоетска анализа*.

У току излагања показани су најпре примери забележени у Горњој, а затим они забележени у Доњој Јасеници. Редни бројеви мелодијских модела, који су наведени у тексту, не прате ову категоризацију, јер су они установљени не на основу припадности модела старијој, односно, новијој сеоској вокалној традицији, нити на основу њихове утемељености у обредној вокалној пракси краја, већ према критеријумима степена заступљености (учесталости) у целој Јасеници, односно, заступљености у једном или другом делу области (западном или источном). Поједини мелодијски модели о којима ће бити речи нису обухваћени нумерацијом; разлог томе је мали број забележених примера који им припадају, тако да се намеће закључак да не указују на значајне специфичности области на нивоу жанра и мелопоетских особина. Такође, песме чији су носиоци у првом реду полупрофесионални вокално-инструментални ансамбли, ангажовани на различитим светковинама у крају и на ширем географском подручју, обухваћене су овим радом, али њихови мелодијски модели нису узети у обзир као изразита специфичност вокалне традиције области.

Шире образложење приступа у категоризацији мелодијских модела на основу музичких критеријума налази се у поглављу *Мелодијски модели*.

живања, који показују да је миље личног и породичног живота на српском селу током истог периода остао непромењен. Наиме, испитивања која су обухватила компоненте личног и породичног живота сеоских жена у Србији, рођених у трећој и у четвртој деценији 20. века, као припадница једне јединствене старосне групе, нису показала да је рат узроковао промене на истраживаним плановима (Petrović T. 2006). Промене је, дакле, претрпео начин музичког, посебно вокалног изражавања.

47 Узрок томе је недостатак одговарајућих података уз записе других истраживача коришћених у овом раду.

ОБРЕДНЕ ПЕСМЕ

Песме годишњег циклуса

О обредним песмама годишњег циклуса у појединим местима Јасенице сазнајемо на основу писања Јеремије Павловића (Павловић 1921), а затим и на основу анкете коју је 1951. или 1952. године спровео Миодраг Васиљевић (Васиљевић 1951/1952).

Сразмерно је мали број забележених обредних песама годишњег циклуса на терену Јасенице (в. *Прилог II*, Карту II/13). О тој проблематици писало је неколико истраживача: од Веселиновића и Павловића, преко Васиљевића, до аутора који су истраживали крајем 20. и почетком 21. века. Поједини трагови ове врсте песама на терену упамћени су до данас.

Карактеристичан је одговор на Васиљевићеву анкету, добијен у Наталинцима средином 20. века, да „разне обредне песме“ „обично певају Цигани“ (Васиљевић 1951/1952). После консултовања литературе и рада на терену, може се констатовати да овај одговор у многоме заиста и осликава стање у Јасеници, бар кад су у питању обредне песме годишњег циклуса.

Песме у време светковања Божића

Помени о песмама које су у прошлим временима у Јасеници певане о Божићу, на жалост, веома су ретки. У етнологској литератури оне се уопште не могу наћи. Најстарији помен певања о Божићу у селу Сараново (Д. Јасеница) односи се на почетак 20. века: у дому свештеника, уз ломљење божићног колача, појан је црквени тропар *Рождество*, а после ручка следила је здравица оца породице (Исаковић 2006: 158). Није забележено да су том приликом певане и друге и другачије песме. Појање црквеног тропара вероватно можемо сматрати појавом која је, под утицајем хришћанског учења, заменила праксу извођења старих обредних народних напева.

Коледарске песме. На основу одговора на питање Миодрага Васиљевића о коледарским песмама у јасеничким селима, показује се да у овом крају средином 20. века коледарских песама није било: у одговорима за готово сва села ова рубрика је непопуњена, а једини експлицитан негативан одговор на то питање односи се на село Бања. Међутим, анкета нам пружа и три потврдна одговора, из насеља Доње Јасенице: Саранова, Шума и Вишевца; штавише, из Вишевца потиче и једини писани помен првог стиха једне коледарске песме из тог времена: *Дуну ветар, коледо, са планине, коледо* (Васиљевић 1951/1952). Више од двадесет година касније, Љубинко Миљковић је током свог теренског рада у Доњој Јасеници забележио три коледарске песме, од којих једна такође потиче из Вишевца и представља допуну ранијег Васиљевићевог налаза. Сва три

Миљковићева записа потичу из источног дела Доње Јасенице: из села Вишевац, Мраморац и Водице (Миљковић 1986, примери 208, 328, 298); у овом раду наводимо два од њих, из Водица и Вишевца (примери 1, 2). Коледарске песме Доње Јасенице певају се по моделу који је у овом раду означен као **Мелодијски модел XIV**.

Насупрот томе, у Горњој Јасеници није забележен чак ни траг коледарских песама: ни једно казивање о њима, нити помен у литератури. То можемо сматрати логичним, јер преовлађујући део становништва потиче из динарских области, где коледарски опходи у скорије време нису били део обичајне традиције, већ су се давно изгубили из праксе (Костић П. 1963: 70). Према сазнањима којима располажемо у вези са обредно-обичајном праксом у Горњој Јасеници, у њој не наилазимо ни на трагове обредних окупљања каква су у периоду од Божића до Васкршњих поклада приређивани у суседној области високе Шумадије, у Такову (Филиповић 1972: 241-242).

Традиционалне божићне песме. Под народним божићним песмама подразумевам оне које је Вук Караџић први забележио и именовао као „У очи Божића“ – *Божић, Божић бата* и „На Божић“ – *У Божића три ножића*. Можемо претпоставити да ове песме имају дуг континуитет и на простору Шумадије и Јасенице, вероватно од времена када их је, додуше у другим крајевима, записао Вук Караџић. Према казивањима на терену, ове стихове је обично изговарао домаћин, на Божић, пре ломљења чеснице, или су их укућани певали или казивали деци о Божићу. Сачувани су и примери ових стихова у мелопоетској форми.

На простору Јасенице, божићне традиционалне песама нађене су у неколико мелодијских модела, чија се заступљеност разликује у горњем и у доњем делу области. Кад је реч о Горњој Јасеници, где је заступљен модел у овом раду означен као **Модел песама за децу 1** (пример 3), упркос малом броју снимљених примера може се основано претпоставити да је начин извођења божићних песама у овом крају у скоријој прошлости морао бити хомоген, с обзиром на географски распоред места бележења постојећих примера у територијалном континуитету са истоветним или сродним примерима из западних области Шумадије и Србије. Мелодије које прате ове текстове на истоку, у Доњој Јасеници, показују (условну) разноврсност, јер у божићним песмама поред претходно наведеног наилазимо и **Мелодијски модел VII** и **Модел песама деци 5** (примери 4-6). На тај начин се источни и западни део области разликују по заступљености мелодијских модела у жанру божићних песама.

У оквиру фондуса поетских облика који су пратили божићне обичаје у Јасеници, од посебног је значаја помен текста песме коју у Азањи (Доња Јасеница) укућани, како се наводи, „сви певају“ приликом паљења божићне свеће. Реч је о следећем тексту: *Сјај, свећо, Богу и Божићу, / Сјај,*

свећо, ветру и гувну, / Сјај, свећо, сунцу и месецу, / Сјај, свећо, сужњу у тамници, / Сјај, свећо, здрављу укућана. / Мир Божји! / Христос се роди! / Ко није вино за славе Божје – / Помози му Боже и славо Божја!. Уз овај текст наведено је следеће: „Песма је старинска, певали је деда Никола, стричеви Стева `Папа`, Данило `Жути`, отац Влајко `Пашић`, вероватно и дедови пре њих. Певала се и други дан Божића, када се напија Божја слава, када су на окупу две или више најближих породица. Тада пушке и прангије грувају у селу на све стране“ (Јелић 2006: 145-146). Иако уз овај текст није забележена мелодија – као што ни уз текстове сродних молитава из других крајева нигде није поменуто да оне могу бити певане – овај пример је, као јединствен ове врсте забележен у Шумадији, уврштен у рад, посебно због његове припадности усменој традицији једне групе становника ових крајева, о чему ће бити речи у наредним поглављима.

Песме у пролећном циклусу обреда и обичаја

Малобројне су забележене песме из Јасенице које припадају овом циклусу. Штавише, међу њима практично нема ни једне за коју са сигурношћу можемо рећи да представља континуитет са аутохтоном обредно-обичајном праксом у овом крају. Због тога ће на овом месту бити изложени постојећи записи и казивања, али ће бити избегнута даља закључивања, с обзиром на чињеницу да је за доношење закључака неопходно више поуздане грађе и података.

Као први пример, који истовремено и речито илуструје ситуацију са забележеним песмама са којом се суочавамо на овом терену, наводим запис Љубинка Миљковића, пример песме *Зора, Маро* из Саранова у Доњој Јасеници (пример 7, Миљковић 1986, пример 217). Према казивању Томислава Ђурића,⁴⁸ ову песму је сâм научио од своје бабе, која је била родом из оближњег села Шуме, и певачка група из Саранова ју је уврстила у свој репертоар додавши јој доњи, пратећи глас. О проблематици генезе ове песме у Србији, укључујући Шумадију, видети опширније у поглављу *Мелодијски модели и други структурни елементи вокалне традиције Јасенице у ширем географском и дијахроничком контексту*.

Лазаричке песме. Као што је већ речено, присуство лазаричких обреда у Шумадији констатовано је само у појединим областима, и то у

48 Томислав Ђурић је наставник физичке културе у пензији. У његовој књизи *Белег времена* (2006) налазимо бројна сведочанства о становницима села Сараново у Доњој Јасеници, анегдоте и легенде, казивања о обредима и обичајима, па и наводе текстова песама народних песама. Ђурић је био и вођа мушке певачке групе из Саранова, „ЖиТо ЖиТо“, активне на манифестацијама народног стваралаштва у крају, али и на нивоу Србије током осамдесетих година 20. века. Остали чланови групе више нису у животу. Песме у њиховим извођењима записане су у књизи Љ. Миљковића (Миљковић 1986). При сусрету и обављеном интервјуу са Томиславом Ђурићем за потребе израде овог рада, забележени су бројни подаци и мелодије народних песама које су певане у Саранову.

извођењу Ромкиња. Анкета Миодрага Васиљевића показује истоветне резултате: постојање лазаричких песама које певају Ромкиње потврђено је само у два места Доње Јасенице: у Жабарима и у Великој Плани (Васиљевић 1951/1952).

У другој половини 20. века Љубинко Миљковић је у Доњој Јасеници забележио две лазаричке песме, обе са почетним стихом *Играј, играј, Лазарка*, и то у селима Водице и Мала Плана (Миљковић 1986, примери 254 и 255); према одговорима добијеним на терену у најновије време, може се претпоставити да је песма са истоветним стихом певана и у Клоки током Велике Недеље, али казивачи нису сигурни у то. У овом раду приложен је само мелодијски пример из Водица (пример 8). Ове песме не припадају фонду аутентичних лазаричких српских песама: мелодијску и текстуалну основу оба примера представља модел карактеристичан за ромска (циганска) извођења текстова лазаричких, али и других обредних песама и у другим крајевима Србије (према: Големовић 2001). У раду ће бити представљен као **Мелодијски модел XV**, модел ромских додолских и лазаричких песама (ова синтагма је по први пут употребљена у: Golemović 2006c: 116).

У Горњој Јасеници нису сачувана сећања о постојању и извођењу лазаричких обреда. Једино у селима северно од Букуље, у претежно равничарском крају, казивачи знају да су Ромкиње у празничне дане долазиле у већем броју ради прошње, али нису потврдили да су том приликом било шта певале. Због тога изостају и записи мелодија лазаричких песама из читавог тог краја.

О Ђурђевдану. Није упамћено да су у Јасеници о Ђурђевдану певане песме које су пратиле одређене обредне радње; не постоји ни једно писано сведочанство о томе, а ни на терену није забележено да је икада певана нека песма посвећена овом празнику.

У читавом крају је било уобичајено да млади ујутру на празник иду на уранак – на воду, најчешће на извор, где су брали биљке, играли и шалили се. У Горњој Јасеници, и понегде у Доњој, карактеристично је било оглашавање девојака извикивањем текстова без посебне мелодије: *На грабу сам – грабите ме, над водом сам – водите ме, просек носим – просите ме!* (видети и наводе у: Ђурић 2006: 120).⁴⁹ Уз то, забележени су и стихови једне бајалице, која је том приликом изговарана: *Ја се попе ` на дрен и остави ` дрем; ко дође на дрен, нек ` предузме мој дрем!* (Винча). Слична сведочења потичу и из села Доње Јасенице, али вербални искази из овог краја нису у форми стиха, као у горњем делу области. Текст који су девојке изговарале увече уочи Ђурђевдана (док ломе граб, купе росу са јечма, беру врбу и кад све то сакупе) гласио је: „На врбу – врните се, момци! На грабу – грабите

49 Можда се ови стихови могу довести у везу са песмама које су певане у Шумадији у време Часног поста у 19. веку (упор.: Милићевић 1894: 97).

се, момци! На јечам – јечите, момци, за девојкама!“ (село Водице; Миљковић 1986, пример 51); „`Ајде да беремо граб да се грабу момци за девојке!“; „`Ајд` да тражимо траву цркавац да цркавају момци / девојке за нама! Тражимо траву цркавац, бацамо, једно друго гађамо“; „Узмемо од врбе да се обавијемо око себе, да растемо к`о врба“ (Трнава).

Не постоји никаква потврда са терена о постојању мелодија које би пратиле ове текстове.

Упркос очекивањима, у Доњој Јасеници такође нису забележене песме које би могле бити певане у склопу обичаја плетења или намењивања венаца на овај дан. Постоји усамљено сведочење о таквим песмама из Саранова, али без ближих података (Ђурић 2006: 120). Може се претпоставити, дакле, да су ђурђевданске песме које би карактерисале вокалну праксу досељеника из источних и јужних области, или чак можда старинаца, ишчезле из праксе пре доба у које сеже сећање наших данашњих казивача.

Песме у летњем циклусу обреда и обичаја

Краљичке песме. У засебном раду посвећеном проблематици порекла краљичких песама у Јасеници, наглашено је да се, с обзиром на сложену етничку композицију Шумадије, а посебно њеног источног дела, покушај давања одговора на ово питање показује као тежак задатак. С обзиром на једини релевантни нотни запис из Мале Плана (пример 9) и на постојеће податке, можемо поставити следећа питања: „Да ли су ову песму Роми донели у околину Велике Плана, и да ли је ту заживела као нова; да ли је, можда, реч о прежитку обредне праксе старинаца, са којом је успостављен континуитет захваљујући ромском извођењу; да ли је краљички мелодијски модел донет српским или ромским метанастазичким струјањима са истока и југоистока, или је он напосто редукована *северна форма* краљичких песама; да ли у преношењу и ширењу краљичких песама место Остружница са својим географским положајем и етничким саставом од 18. века наовамо игра одређену улогу, и какву – питања су на која ће можда у будућности бити могуће дати релевантан одговор“ (Јовановић Ј. 2008: 169).

У Јасеници је, као што је речено, забележен један релевантан пример краљичких песама, и то у околини Велике Плана,⁵⁰ у непосредној

50 Друга два записа, новијег датума, начињени су према снимцима из Новог Села, околине Велике Плана. Снимци су добијени љубазношћу проф. Драгослава Девића, коме је један од сарадника Дома омладине из Велике Плана, пре неколико година, предао аудио касету са три снимљене песме, од којих су две носиле ознаку „краљичке“. Њих изводи група млађих женских особа (девојчица или девојака). Како је на снимку објашњено, ове песме су урађене према упутствима старице Раде Обрадовић, рођене Милошевић, из Новог Села. За две „краљичке“ песме, о којима је било речи у поменутом објављеном тексту (Јовановић Ј. 2008, примери 2 и 3), међутим, судећи по њиховим мелодијским и текстуалним особинама, констатовано је да нису аутентичне краљичке и да, највероватније, представљају невеш-

близини Велике Мораве, близу источне границе Јасенице (и Шумадије). Запис Љубинка Миљковића, из села Мала Плана, начињен је последњих деценија 20. века, и у неколико битних елемената задржава карактеристике овог жанра (пример 9, Миљковић 1986, пример 97). Он је отпеван по мелодијском моделу који је у овом раду означен као **Мелодијски модел XVI**.

Додолске песме. Извесно је да је додолски обред до пре неколико деценија био извођен на простору читаве Јасенице. Занимљиво је, међутим, да се сведочења казивача о томе ко га је изводио – да ли Српкиње или Ромкиње – донекле разликују у Горњој и у Доњој Јасеници.

У Горњој Јасеници, додолски опходи су упамћени само у њиховој новијој форми – као опходи Ромкиња (видети и: Павловић 1921: 101); да су у додоле могле ићи и Српкиње забележено је само у Орашцу. У Доњој Јасеници наилазимо на различита казивања: у већини места то су биле Ромкиње, али у неким и Српкиње (Горович, Трнава, Сараново, Рајковац).

Додолске песме су у Јасеници присутне у два модела; први, **Мелодијски модел VII**, изводиле су и Српкиње и Ромкиње (примери 10-15; Миљковић 1986, примери 279, 283, 280), а други – **Мелодијски модел XV**, везан је искључиво за ромске опходе лазарица и додола (пример 16, Миљковић 1986, пример 258).

У Азањи је забележен још један занимљив податак: описан је начин на који додоле одговарају домаћину ако не добију дар. Забележено је: „оне обрну коло и запевају: *За шта играм? А-ша-ша! / За шта играм? За јаја/ и за комад сланине, / ако нема сланине, / добићемо батине!*“ (пример 17). Из припева *а ша ша* даје се закључити да овде може бити речи искључиво о румунским Ромкињама-додолкама (можда припадницама етничке групе Бањаша, в. Сикимић 2005: 10-11).⁵¹

Крстоношке песме. У Јасеници је забележено веома мало примера крстоношких песама, тако да је тешко претпоставити на који су начин певане у прошлости. Проблем при њиховом бележењу представља чињеница да су крстоношки обреди и у овом делу Шумадије били забрањивани од стране власти после Другог светског рата, тако да је начин њиховог извођења у великој мери до данас заборављен. Казивачи већином памте да су извођене на **Мелодијски модел VII**, истоветан моделу додолских песама (пример 18; Миљковић, 1986, пример 277), што је генерална карактеристика српских крстоношких песама из разних крајева (Petrović

ту реконструкцију (Исто, 162). Стога, оне ће бити изузете из даљих истраживања у овој студији.

51 Белешке које прате овај запис делимично су контроверзне: у вербалном опису обредне радње коју додоле изводе уз овај текст, стоји да оне „запевају“ уз игру; с друге стране, сам запис тог „певања“ даје информацију само о ритмички изговореном тексту, без мелодије.

D. 1975; Јовановић Ј. 2007), са припевом који указује на христјанизованни смисао и садржај песме.

На овај проблем, међутим, нешто другачије светло баца присуство два примера из Горње Јасенице, оба из истог села (Доња Шаторња), у којима није заступљен поменути, опште познати мелодијски модел, већ скандирање текста, на кратак мотив, рудиментарну мелодију, која одговара половини симетричног осмерачког стиха (примери 19, 20), и која је у овом раду означена као **Мелодијски модел XII**. Оба забележена модела прати припевни рефрен *Господи, помилуј*, а само се у једном примеру (пример 19) јавља рефрен *Амин, амин*.

Песме животног циклуса и породичих светковина

Песме намењене деци

На простору Јасенице забележени су различити примери вокалних форми које одрасли певају деци. Занимљива је чињеница да постоји приметна разлика у мотивском погледу између примера ове врсте у Горњој и у Доњој Јасеници.

Песме за децу из Горње Јасенице су махом забележене као мелопетске форме; на овом терену није забележен ни један говорни пример ове врсте.

Транскрипције песама исте намене из Доње Јасенице већином, међутим, показују да се овај жанр у том крају изражава као ритмички изговаран текст у дечијем ритму (примери 43-45; в. Миљковић 1986, примери 62-69 и 307); нема места сумњи да ове транскрипције одражавају реално звучање тих примера, то јест, сигурно је да су казивачи давали обавештења о овом репертоару у говорној форми. Забележене певане форме песама за децу са простора Доње Јасенице сразмерно су малобројне.

Према намени и садржају, песме намењене деци можемо разврстати у неколико група: кад се дете успављује (примери 21-33), кад се „цуца“ на крилу (примери 34-36), ругалице и тепања (примери 37-39), „деци за уроке“ (пример 40), молитва пред спавање – „то деци се броји кад легну да спавају“ (пример 41) и песма да се дете пробуди (пример 42). Поједини примери које данас бележимо као песме за децу у ранијим временима су припадали другим жанровима – прелском или уз послове, па су одатле прешли у нови репертоар (примери 28, 31; према: Павловић 1921: 149-150).

Класификацијом песама намењених деци по њиховим мотивским особинама (не узимајући у обзир примере које је Миљковић записао као ритмичко изговарање текста) издвојено је укупно пет мелодијских моде-

ла овог жанра забележених у Јасеници. Диференцирани су на основу смера мелодије и места акцената у мелостиху. Због циљева овог рада, пажња није могла бити посвећена богатству могућности мелодијског обликовања, већ идентификовању модела, по угледу на усмерење других истраживача дечијег фолклора и фолклора за децу (Comișel 1982: 103-109).

Заступљеност мелодијских модела песама деци у брдском и у низинском делу Јасенице упадљиво се разликују. У брдском делу Горње Јасенице – селима око Тополе, Венчаца и Рудника, до Букуље, основни мелодијски модел на који се изводе све песме деци, и који их чини јединственим, униформним за ову област (уз одређени степен варирања, описан у поглављу *Мелодијски модели*), јесте **Модел песама за децу 1** (исти модел о којем је било речи у одељку о народним божићним песмама). Он се готово увек пева у стандардном тонском низу са уским интервалима (примери 21-25, 28, 34, 35, 37, 42); за њега је карактеристичан силазни смер мелодије. Као њему контрастан, у једном броју примера из овог краја јавља се и **Модел песама за децу 2** (примери 24-26, 36).

Мада већина постојећих транскрипција песама деци из Доње Јасенице даје информацију само о ритмички изговараном тексту (примери 43-45; Миљковић 1986, примери 62-69), индикативно је да међу певаним примерима ове врсте са истог терена наилазимо на већу диференцираност мелодијских модела, али и тонских низова (примери 26, 29, 30, 36, 38-41). Модели нађени на овом терену у раду су размотрени као **Модели песама за децу 3, 4 и 5**.

Забележене су свега две дечије бројанице (разбајалице); једна у певаној, друга у говорној форми (примери 46, 47).

Свадбене песме

Традиционалне свадбене песме у Јасеници су временски најдуже очуване; остале су све до данас у најживљем сећању казивача и чине највећи део целокупног корпуса снимљеног и транскрибованог материјала из Јасенице. Пошто располажемо са сразмерно највише забележених примера управо овог жанра, отуда су и најрелевантнији одговори на питања у вези са вокалном традицијом Јасенице управо везани за контекст свадбеног певања. Свадбени жанр је изузетно занимљив за истраживања међусобних односа етногенезе и традиционалне музике, из разлога што он припада корпусу колективних, јавних сеоских светковина, у којима су изражавања културних кодова веома транспарентна (в. детаљније: Бандић 1978).

Забележена су поједина казивања о томе да су свадбене песме почеле да се губе из живе извођачке праксе већ у време после Другог светског рата. У једном од одговора на Васиљевићеву анкету из села Горович,

каже се: „Још увек су сачуване сватовске песме и певају се ређе – само кад се иде по девојку“ (Васиљевић 1951/52).⁵² Није, на жалост, наведено, нити се може претпоставити о којим је и каквим песмама реч – да ли о старинском *сватовском* / *свадбарском*, или о новијем свадбеном певању, *на бас*. Ипак, генерално, с обзиром на обавештења добијена у другим местима, чак и четрдесетак година касније, изгледа да су, кад је о свадбеном певању реч, овакви случајеви у мањини, и да се свадбено певање на ширем плану почело губити из обичајне праксе тек током 70-тих и, нарочито, 80-тих година 20. века. Последњи, усамљени случајеви старинског певања на свадби забележени су у Доњој Шаторњи, око 1986; касније појаве *свадбачког* певања у оригиналном контексту на свадбама – у Клоки 1992. и у Баничини 1995, могу се сматрати изузетцима.

Носиоци свадбеног жанра у овом крају су скоро искључиво жене. За мушкарце (*људе*) каже се да су певали у сватовима, али ређе – *успут* и касније, „кад се мало поднапију“, за ручком, у току необредног дела свадбе.

У оквиру свадбеног жанра, у Јасеници наилазимо на велики диверзитет у погледу мелодијских модела и репертоара. Уз то, унутар тог богатог корпуса уочена је правилност у груписању и испољавању вокалних форми с обзиром на место њиховог бележења (в. Прилог II, Карте II/2-8).

У Јасеници се као *сватовски*, *свадбачки* или *свадбарски глас* (сасвим изузетно, као термин новијег датума, може се чути и израз *свадбени глас*) емски терминолошки одређује више мелодијских модела, који припадају старијој и новијој певачкој традицији, па и категорији *хибридних* облика,⁵³ различитих мелопоетских и сазвучних карактеристика. Чешће се наведени термини користе у служби прилога за начин, у смислу *пева се сватовски* / *свадбарски* / *свадбачки*. Свадбене песме које се изводе *на бас* засноване су само на једном мелодијском моделу, који се понегде назива *сватовским гласом* (Вукасовци), али се за њега у области углавном користи новији назив *арија*.

На терену Јасенице уочено је укупно једанаест мелодијских модела овог жанра. Они се, међутим, не јављају са подједнаком учесталošћу; они такође припадају различитим слојевима вокалне традиције: од старијег сеоског слоја, преко *хибридних* облика, до новијег слоја, *на бас*, укључујући и различите варијанте неиздиференцираних облика између ове три категорије. У овој групи песама највећу групу чине обредне свадбене песме старије традиције, преношене с генерације на генерацију као део обредне праксе, док други део свадбеног репертоара чине песме чији су, не само у Јасеници него и у околним областима, главни носиоци и преносиоци – полупрофесионални вокално-инструментални ансамбли

52 Ово је уједно једно од ретких сведочанстава о последњим траговима традиционалног певања у селу Горовичу.

53 Термин користим према: Девић 1997: 135.

као обавезни пратиоци свадби, и у чијем саставу су по правилу свирали Роми (Гојковић 1989: 18; о насеобинама румунских Рома – Бањаша – у Шумадији видети: Сикимић 2005: 10-11).

На овом месту, подаци о свадбеном репертоару ће бити изложени према критеријуму припадности одређеним мелодијским моделима. Излагање почиње са моделима који припадају старијем сеоском вокалном слоју, преко модела *хибридних* облика, до модела *на бас*; овакав поредак је у сагласју и са обредном улогом песама старе традиције, и неких од песама из групе *хибридних* облика и песама *на бас*.

Мелодијски модел I је распрострањен на целом подручју Јасенице, као *сватовски глас*. За њега се може рећи да обухвата највећи број снимљених и транскрибованих примера музичке традиције ове области (примери 48-64); најстарији запис начинио је средином 20. века Миодраг Васиљевић (пример 54; Васиљевић 2008: 60). Очигледно, реч је о једном од кључних елемената музичке традиције Јасенице, одлучујућих за њену физиономију. Заснован је на десетерачком стиху (4,6).

У читавој области наилазимо на подједнаку учесталост његове појаве као свадбеног напева. Изузетак чини село Јарменовци, на крајњем југозападу, на граници са Качером, где овај модел уопште не налазимо; овде је, уместо њега, заступљен Мелодијски модел XI, о којем ће бити речи нешто касније.

Индикативно је да Мелодијски модел I у северном делу Горње Јасенице, у селима око Букуље, носи назив *коларички*; објашњење које добијамо јесте да су на овај начин певале *коларице*, жене које код девојачке куће дочекују сватове, и то првенствено текстом *На ред, на ред, кићени сватови*. На исти термин у другим местима нисмо наишли, нити казивачи из других делова области умеју да објасне шта он значи.

Исти мелодијски модел је у Јасеници присутан у жетелачком (пример 151) и у прелском жанру (примери 173, 174), и то претежно у Горњој Јасеници, док су у доњем делу области такви примери ретки (примери 155, 156).

Мелодијски модел II, варијанта јасеничког *сватовског гласа* у тринаестерачком стиху (4,4,5) у овом крају се јавља не само у оквиру свадбеног (примери 65-73), већ и жетелачког (примери 150, 152, 153) и, што је посебно важно, славског жанра (примери 120-123; видети и текст славске песме из Блазнаве за коју можемо бити сигурни да је певан на овај образац: Коларевић 2009: 10, податак из 1986). Карактеристично је да су поједине од ових песама, славске садржине и функције, у Горњој Јасеници певане понекад на почетку свадбе – кад се изводи момак и кад се кади софра у момковој кући, или кад се изводи девојка и кад се она прстенује у родитељском дому. Иста појава певања славских песама на свадби констатована је и на терену суседне области високе Шумадије, Такову (Големовић 1994: 100).

Мелодијски модел III је модел јасеничког *сватовског гласа* у не-симетричном осмерачком стиху (3,2,3). У Горњој Јасеници забележено је мало оваквих примера (примери 74, 75), али казивања на терену потврђују да је у прошлости он био заступљен само у тренуцима када се изводи младожења, и када се изводи млада из куће. У Доњој Јасеници је записано више примера, на различите текстове (примери 76-83). Могло би се рећи, с обзиром на ове и друге показатеље, да је овај мелодијски модел више карактеристичан за корпус свадбених песама источног дела области, где је присутан и у прелском жанру (примери 163-168).

Мелодијски модел који је у Јасеници заступљен само на крајњем западу: у горњем току Јасенице, на обронцима Рудника и Букуље, у овом раду означен је као **Мелодијски модел XI** (примери 84-87). У селу Јарменовци он се јавља као једини свадбени модел старије традиције, а у селима Блазнава и Вукасовци присутан је уз друге старинске свадбене напеве. Певачице из Блазнаве, од којих је забележен, већином су рођене у грузанским селима у подножју Рудника, и оне су тај напев донеле у овај део Јасенице. Забележен је, такође, у Шаторњи, али, опет, као елемент традиције који је са собом донела жена родом из села Гуришевци у Качеру. Казивачи у другим селима Горње Јасенице га не певају, али га препознају и терминолошки одређују као *руднички глас*. Тим термином он је емски означен као *другачији* од свадбеног певања у њиховим местима.

Индикативно је да у Доњој Јасеници, на истоку области, овај модел уопште није заступљен. Такође, у суседним крајевима ниске Шумадије, на истоку и југоистоку, присуство овог модела није забележено чак ни једним јединим примером, који би био макар траг његовог живота на том терену.⁵⁴

Мелодијски модел IV (примери 88-104) на терену Јасенице налази се у две групе песама: као песме на *ој* или на *еј-ој*, и као песме са рефренском допуном⁵⁵ *ој девојко*.

Варијанта на *еј-ој* среће се, као означитељ свадбеног жанра, скоро искључиво у Горњој Јасеници; једини забележени свадбени примери из Доње Јасенице потичу из села Светлић и Доња Трнава, на граничном подручју између два дела области (примери 93, 94, в. и Миљковић 1986, пример 191, 245). Може се, према томе, рећи да је овај модел, као одлика свадбеног жанра, карактеристичан за западни део Јасенице. У источном делу, он је заступљен више као модел певања на слави (примери 125 – 128).

54 Као посебно интригантна намеће се чињеница да се он, супротно свим очекивањима, налази у свадбеном репертоару области Сврљига (Девих 1992, пример 54). Могуће је да ова чињеница указује на хронолошку подударност досељавања сродних група становништва из динарских етапних области, у Шумадију и у сврљички крај. Ово питање неће бити предмет разматрања у оквиру овог рада.

55 Термин „рефренска допуна“ користим према: Големовић 2000: 35, 82, 86.

У местима где је забележен, за њега се користи назив *свадбачки* или *свадбарски*, или на *ej-oj* (према претпевном рефрену). Осим у свадбеним, у Горњој Јасеници се овај модел јавља и у прелским, чобанским и седељачким песмама, а у Доњој, као што је речено – у славским.

Варијанта овог модела са рефренском допуном *oj девојко* распрострањена је у насељима дуж целог тока Јасенице – дакле, на релативно широком простору од запада према истоку и убраја се у карактеристичне мелодијске моделе овог дела Шумадије (примери 95-104).

Карактеристичним за ову област можемо сматрати још три мелодијска модела свадбених песама, који у овом раду нису обухваћени нумерацијом. Први од њих најчешће је примењен на стихове *Ој девојко душо моја* (примери 105-109). Присутан је у читавој Јасеници, али као представника свадбеног жанра налазимо га само на истоку. Конситуације у којима је извођен биле су приликом *терања рува / рубе* (у четвртак пре свадбе), или приликом путовања сватова до младине куће. Стихови *Ој девојко Смедеревко* певани су на исти модел *успут*, кад сватови путују по девојку. Најстарији записи из Јасенице потичу из средине 20. века и начинио их је у Шаторњи и Белосавцима (Горња Јасеница) Миодраг Васиљевић, прибележивши да је реч о љубавној песми (пример 105); каснији записи махом потичу из Доње Јасенице (примери 106-109).

Друга два модела свадбених песама (који нису означени нумерацијом) – *Која гора*, *Иво*, са сложенем формом коју гради више упевних рефрена (примери 110-112) и *Гором језде кићени сватови*, са специфичном, препознатљивом мелопоетском структуром која доноси десетерачки стих у инверзији⁵⁶ (пример 113) извођена су на свадбама широм Јасенице и највероватније су у јасенички свадбени репертоар уведени посредством свирача.

Неколико преосталих модела песама које су певане на свадби представљају полифункционалне моделе: они су, поред свадбеног контекста, налазили своје место и у контексту славе. Место њиховог извођења је – за трпезом, за ручком, и певали су их искључиво мушкарци и то, према казивањима, увек једногласно. О њима ће бити речи у наставку текста, у одељку о славском певању.

Тужење (кукање, запевање)

У Јасеници је забележено релативно мало примера вокалних облика којима се изражава жалост за покојником (примери 114-119).

Према писању Јеремије Павловића, у Горњој Јасеници првих деценија 20. века за тужење је коришћено неколико термина: *кукање*, *ређање*,

⁵⁶ Термин користим према: Golemović 2006b: 65.

набрајање и запевање (Павловић 1921: 149). Новијим теренским налазима потврђено је да се вокални облици ове врсте, у стиховној форми, са одређеном мелопоетском структуром, у народу називају *кукањем* (Горња Јасеница) или *запевањем* (претежно Доња Јасеница; на простору западног дела области постојање овог израза није потврђено).

Примери тужења којима располажемо из оба дела Јасенице у већини својих особина показују сличност – сви су обухваћени истим моделом, у овом раду означеном као **Мелодијски модел IX**, али у појединостима је могуће уочити разлике између горњојасеничких и доњојасеничких примера. Међу постојећим, мада малобројним записима, уочава се правилност испољавања одређених елемената с обзиром на географски положај забележених примера, што заслужује коментар и тумачење.

Славске песме

На славама у Јасеници славске песме се већ генерацијама не певају; могле су се чути до приближно шездесетих година 20. века. Казивачи старије генерације памте да су овакве песме певали *људи*, за трпезом, и то у *глас*, то јест, једногласно. Од казивача који се таквог певања сећају, сазнајемо да се понекад догађало да се од силине звука у просторији угаси плинска лампа. На жалост, не располажемо ни једним примером старинског групног мушког певања славске песме са простора Јасенице; на терену су сви примери ове врсте снимљени у солистичком извођењу (примери 120-135).

Поред правих славских песама, од Другог светског рата наовамо приликом славе певане су и друге, лирске песме различитог садржаја.

Карактеристично је да ове песме припадају и славском и свадбеном жанру; неке од њих су певане у обредним приликама, али већина их је певана за трпезом. Оне су припадале старијем сеоском музичком слоју; казивачи данас то певање називају „у један глас“, што значи – једногласно, унисоно (мада је могуће да је понегде на западу области, па можда и на истоку, до одређеног времена током 20. века, било уобичајено да су извођене у старинској хетерофонији, за шта немамо никакву потврду). Није искључено да су, можда, понегде, могле бити извођене и *на бас*, или са неиздиференцираном физиономијом између новијег и старијег стила (у зависности од вештине и искуства самих певача), али о томе немамо података са терена.

У Јасеници су славске песме забележене у неколико мелодијских модела.

Најраспрострањенији модел славског певања представља поменути **Мелодијски модел II**, обично придружен песмама у тринаестеачкој версификацији и у више крајева Србије познат као *славски глас*. Један запис славске песме са истим моделом из краја који је могао обухватити и севе-

роисточни део Јасенице, потиче из 19. века (Веселиновић 1886: 60). Овај модел је на слави био извођен приликом ломљења славског колача и док свештеник кади софру (примери 120-123). Занимљиво је да старији казивачи на помен почетног стиха ове песме спонтано реагују и препознају га као означитеља славског жанра, што значи да су га у прошлости сасвим сигурно слушали у том контексту; међутим, упркос томе, они данас више нису у стању да га репродукују. Вероватно је да је у прошлости био распрострањен свуда где је било динарског становништва, али се до данас очувао у сећању малог броја казивача.

Исти модел, са истим текстом, певан је и на свадби, приликом извођења девојке, односно, момка, из куће и приликом припрема за полазак по девојку.

Наредна три модела славских песама у Јасеници везују се за консултацију гошћења на слави, за трпезом, дакле, за необредни део славља. Казивачи данас ове моделе неизоставно пропраћају коментарима да су њих гости певали „кад се мало загрију“, односно, „уз чашицу“, „кад се мало поднапију“.⁵⁷

Прва два модела, који се на терену срећу придружени текстовима *Домаћине, донеси нам вина или Кад пијемо, зашто не певамо?* садрже висок степен међусобне метро-ритмичке и мелодијске, па и текстуалне сличности. Тако, први од њих описан је у одељку о свадбеном певању, као **Мелодијски модел IV** (примери 124-128; Миљковић 1986, примери 245, 284). Његову варијанту налазимо међу нотним записима славских песама из 19. века (Веселиновић 1886: 60). Други модел, који није обухваћен нумерацијом (примери 129-132) заступљен је у Горњој Јасеници и у селима на граничном подручју два дела области, док га на истоку, према расположивим подацима, нема.

Четврти идентификовани модел песама које се певају на слави, такође без нумерације, придружен је искључиво тексту *Све ракију, те ракију* (примери 133-135, Миљковић 1986, примери 113, 285). Заступљен је у Доњој, али не и у Горњој Јасеници. Старији нотни запис ове песме потиче из друге половине 19. века и уз њега је приложена напомена да је песма певана у „смедеревском округу“ (Веселиновић 1887: 11), што би могло подразумевати и терен североисточног дела Доње Јасенице. Отуда, оправдано је донети претпоставку да од времена настанка овог записа (па, вероватно, и ранијег доба) до данас постоји континуитет певања оваквих песама на том терену.

57 Љубинко Миљковић је песме овог типа исправно сврстао у категорију „Здравице“, највероватније због полифункционалности описаних модела (мада у свом раду није назначио разлог таквог свог поступка).

Необредне песме

Песме уз послове

Према писању Јеремије Павловића, функција посленичких песама у првим деценијама 20. века још увек се састојала у томе да подстакну на бољи и ефикаснији рад и да га истовремено учине лакшим; сами текстови песама су у потпуном складу са таквом њиховом наменом (Павловић 1921: 149-150). Од тог времена, можемо пратити промену односа сељака овог краја према певању уз посао до данас, кад се у таквој прилици више никакво певање не може чути.

Велики број одговора на питања из анкете Миодрага Васиљевића, из безмало свих насеља одакле потичу испитаници, сведочи о томе да се певало уз различите послове: копање, комишање, прело и на мобама. Према истом извору, сазнајемо да је у Великој Плани и у селима Жабари, Јунковац и Горович у прошлости било песама које су певане у летњем периоду – приликом жетве и приликом кошења, („косилачких“), као и да између ових песама „нема никакве разлике“. На постојање разлике у тексту и у мелодији између ова два жанра указано је само у Горовичу, али, на жалост, без икаквог примера који би илустровао наведено.

Очигледна је значајна разлика у поимању певања у вези са пословима у прошлости и у новије време: највероватније је да је после Другог светског рата певање у току самог процеса рада постепено постајало реткост, док није сасвим ишчезло из праксе. Приликом рада на терену у најновије време и разговора с испитаницима који данас једино и могу да нам дају икакве релевантне податке о овој проблематици, бележимо казивања која дају нову слику: у деценијама после Другог светског рата, певање уз рад често је било сведено на поједине конситуације. У то време, пољски радови су били праћени песмама само на завршетку посла: певало се у предвечерје радног дана, или на крају читавог посла у њиви – певање је, како нам некадашњи учесници у овим радовима објашњавају, означавало да је „њива готова“. Друга казивања дају обавештења о певању у конситуацији „успут“, „при повратку кући“.

Ова сведочења бацају још једно, специфично светло на дату проблематику. Наиме, када наши данашњи казивачи (који су проводили младост у послератним годинама) из данашње перспективе говоре о певању као знаку завршеног посла, они, без изузетка, описују те ситуације бираним, најлепшим речима, као о најдражим успоменама на то време и обичаје. Чини ми се да је ово индикативно, и да је значајно да буде забележено: на прва постављена питања о певању у селу, многи казивачи данас спонтано говоре управо о томе, као о једном од последњих аутентичних и упечатљивих израза сеоског заједништва израженог у песми.

Сагласни су, такође, и у сведочењу да су се током каснијег времена промене одвијале таквом брзином да је до данас сваки траг тог колективног музичког израза, у то доба још присутног, потпуно ишчезао.

Међу песмама приликом заједничког посла, по најпотпунијим одговорима са терена и информацијама из литературе, издвајају се следеће целине репертоара песама: жетелачких, путничких и прелских. Њихови означитељи су намена у конкретном времену извођења (конситуацији), садржај текста и конкретне мелопоеетске особине. Репертоар који је певан у Јасеници на прелима, седељкама и комишањима углавном је заједнички за све три прилике и, према обавештењима која добијамо на терену у другој половини 20. и почетком 21. века, био је разноврстан.

О конкретним општим мелопоеетским особеностима репертоара са комишања у Јасеници немамо никаквих података са терена, а ни из литературе. Једини траг о могућем издвајању одређених особености овог жанра представља одговор једног од Васиљевићевих ученика из Клоке на анкетни лист: да се на комишању певају „разне песме али са одређеном мелодијом“ (Васиљевић 1951/1952). То би могло да указује на постојање утврђеног мелодијског модела за певање на комишању, али о томе није добијена потврда ни на терену, ни у другим написима о народној музици у том крају.

Углавном се на терену није наилазило на потврду постојања посебног жанра који је у литератури, па и у народу, назван „седељачким песмама“. На помен овог термина наилази се у Великој Плани, Саранову и Вишевцу (Васиљевић 1951/1952), док се за саму седељку у низинским селима Горње Јасенице користи израз *сѝдѝанка*.

Жетелачке (жетеличке, жетиочке) песме. Овај жанр несумњиво има свој дуги континуитет на простору Јасенице и чини битан део традиционалне певачке културе читавог краја. Вредно је напоменути да се текстуална варијанта једне од жетелачких песама нађених на терену крајем 20. века налази и у Вуковој *Народној србској нјеснарици* (1815: 199, песма бр. 98). Варијанте истих текстова жетелачких песама објављени су и у појединим етнолошким радовима у вези са овим тереном (Кнежевић, Јовановић 1958: 18-19). Између два светска рата одлазило се у позајмице или мобе, а жело се и за надницу (Павловић 1921: 120). У то доба био је обичај и да са жетеоцима иде и свирач „и непрестано свира“ (Исто). Казивачи старије генерације, сведоци певања на жетви у тим деценијама, сликовито се изражавају о томе: „Кад је сезона жетве, на све стране сам’уји жетеличка песма“ (Јовановић Ј. 1997: 27). После рата, ово певање се одржало још неко време, док се жело српом; о томе сведоче резултати Васиљевићеве анкете, који нам показују да се почетком педесетих година у многим местима (Страгари, Маслошево, Шаторња, Вукасовци, Божурња, Овсиште, Трнава, Сараново, Наталинци, Шуме, Велика Плана)

још могло чути жетелачко певање и да су га изводиле жене; податак да су се до тада већ изгубиле из употребе потиче само из Клоке (Васиљевић 1951/1952). На основу података којима данас располажемо, можемо само претпоставити да су носиоци ове праксе биле првенствено припаднице генерација рођених у другој и трећој деценији 20. века. Услед увођења механизације у пољопривреди, певање на жетви је постајало све ређе, док се током каснијих деценија из праксе није потпуно изгубило. Последњи забележени примери ове врсте добијени су на терену крајем осамдесетих година 20. века, од ретких казивача старих генерација, који су још били у стању да ове песме реконструишу и изведу по сећању.

Све до времена нестанка жетелачког певања из праксе, песме у оквиру овог жанра имале су утврђено место у одређеним конситуацијама током радног дана. Наши казивачи су тога били свесни, врло децидирани у разграничавању временā или добā дана када су певане одређене песме: поједини текстови су певани ујутру – по доласку на њиву; затим, певало се у време ручка (око 10 часова) и око поднева; одређене песме су биле везане за поподневну ужину и наставак рада, а поједине за време пред завршетак жетве и пред полазак кући.

На подручју Јасенице забележена су три мелодијска модела жетелачких песама, који припадају старијој сеоској певачкој традицији. Разликују се по територијалној распрострањености и учесталости на овом терену. Ова чињеница, уз све специфичности које ове моделе одређују, указује на њихово различито порекло и, највероватније, на различит степен старости у овом жанру на датом терену.

Први, најчешће и најшире заступљен у целој области, јесте специфичан дугачки напев, такозвани *жетелички глас* (примери 136-140, 141-148), који је Љубинко Миљковић окарактерисао као „дужи жетелачки глас“.⁵⁸ У овом раду он је одређен као *Мелодијски модел V*. Он се у Јасеници среће искључиво као означитељ певања на жетви; није везан ни за један други жанр. Индикативно је и да је његово присуство потврђено и у самом горњем току Јасенице, у Јарменовцима, на граници са предеоном целином Качер.

Други модел жетелачких песама припада групи песама обједињених *Мелодијским моделом VII*. На територији читаве Јасенице заступљен је само једним примером, који је Љубинко Миљковић забележио у Баничини, у источном делу Доње Јасенице (пример 149). Овај запис је у Миљковићевом мелографском зборнику сврстан у категорију *Краљичке песме*, вероватно због присуства речи *ладо* у склопу рефрена. Сматрам, међутим, да песму не треба сматрати краљичком, већ жетелачком песмом; основа за овакав став је чињеница да је у суседној области на југу,

58 Ова Миљковићева одредница потиче из његове усмене најаве песме *Јутрос рано сунце огрејало* на теренском снимку из Шаторње из 1981. године. Није познато да ли су ову одредницу користили сами казивачи. На исти назив сама нисам наишла на терену; уместо њега, у употреби је (био) само термин *жетелички глас* који се односи(о) на све начине певања на жетви.

Лепеници, у неколико места потврђено постојање жетелачких песама у истом мелодијском моделу, са различитим текстовима и скоро истоветним рефреном (пример 15 у *Прилогу IV*).

Жетелачке песме које се у Јасеници певају на **Мелодијски модел I и II** (моделе поменуте у одељку о свадбеном певању) Љубинко Миљковић је окарактерисао као „на краћи глас“. Реч је о силабичним моделима (примери **150-156**), који су придружени текстовима у десетерачкој и тринаестерачкој версификацији. Распрострањеност ових модела разликује се у Горњој и у Доњој Јасеници, о чему ће бити више речи у поглављу *Мелодијски модели*.

У Горњој Јасеници жетелачке песме по Моделу V певају се у хетерофоно-бордунском двогласу, а по Моделу I и II у хетерофонији. У Доњој Јасеници, у сва три модела, оне се певају у *један глас*.⁵⁹

Путничке песме / песме уз рабацијање. Реч је о жанру чији примери показују велику архаичност (као и сасвим специфичну музичку, естетску вредност по себи). Солистичко певање карактерише мелодијски модел у овом раду описан као **Мелодијски модел VI**. При најновијим истраживањима на терену Јасенице, подаци до којих се долази говоре да је овај жанр у свом изворном контексту (био) више изражен у селима Горње, него у селима Доње Јасенице. Термин којим се он емски означава односи се махом на солистичко певање: *путничко*, а понегде је упамћено и као *певање на глас*. О томе сведочи податак из једног одговора на анкети Миодрага Васиљевића, који гласи: „каже се на глас кад неко пева сам или сама, пева на глас; за више њих не постоји такав израз“; податак се односи на села Вишевац и Сараново, и врло је вероватно да овакав опис одговара управо солистичком путничком певању. На израз *рабацијско* или *рабацинско* не наилазимо у Јасеници кад је реч о певању, мада се исти термин користи за специфичну свирку на двојницама, са којом ове песме имају низ додирних тачака у структури и форми (према: Петровић Р. 1989: 30; видети и Глигоријевић 1993).

У Доњој Јасеници певање са одредницом *путничко* до данас је упамћено као солистичко (примери **157-161**). У овом, низинском крају, оно се могло чути само од житеља села оближњих брдских предела (Горње Јасенице или Лепенице), који су били на пропутавању кроз доњојањеничка насеља. С друге стране, казивачи су сагласни у томе да су овакве песме, именоване као *путничке*, певане солистички и у свакодневним ситуацијама: при изласку на воду или у њиву, при пуштању стоке на пашу, при повратку кући са рада у пољу (што је могло имати својеврсну сигналну функцију; ови подаци, из не тако давне прошлости,

59 Као резултат новијих процеса у развоју народног певања у Шумадији, и у Горњој и у Доњој Јасеници понегде се данас наилази на песме које сами казивачи означавају као *жетеличке*, али само због њиховог текстуалног садржаја (као што је *Јечам жела Гружанка девојка*), у двогласном извођењу – у маниру новије традиције, *на бас*.

у складу су и са описом једне битне функције оваквих песама, о којој је Радмила Петровић писала: „Народ је знао и препознавао ко долази у село, или ко пролази путем кроз шуму или планину“; Петровић Р. 1989: 30). Штавише, у Јасеници је овакво певање било посебно цењено.⁶⁰

Примери солистичког путничког певања којима располажемо нису бројни, али су бележени у различитим местима и у различитим периодима друге половине 20. века, што омогућава да се донесу одређене претпоставке о њиховој генези у овом крају.

Најстарији познати снимак, из шездесетих година 20. века, потиче из Јагњила, у Доњој Јасеници, у граничном појасу са горњим делом области (пример 158). Није јасно да ли епитет *ливадска песма*, који стоји уз овај тонски запис, потиче од самог казивача, или од записивача; уколико га је дао сам казивач, то би значило да се оригинална функција ових песама изгубила и из његовог сећања у време које не можемо тачно фиксирати (током прве половине 20. века?). С друге стране, у Горњој Јасеници, у Винчи, снимљен је крајем осамдесетих година пример за који поуздано знамо да је тридесетих година био извођен у оригиналном контексту (пример 157).

Друго казивање, из Трнаве, такође (као и Јагњило) на граничном подручју два дела области, речито упућује на контекст у којем су у Доњој Јасеници ове песме извођене – на ситуацију у којој се певач креће отвореним простором: наша казивачица објашњава да је тако певао човек који је живео у њеном суседству, у Горњој Трнави, током двадесетих година 20. века; певао је сам, у свакодневним приликама – „кад иде на воду [у оближњу шуму, прим. Ј. Ј.], кад пусти стоку на пашу, или кад пође у њиву да оре“. Његова песма је била израз радости: „Није сâм живео, зато је и пев`о кад иде на воду“ (Трнава).

Према казивањима људи рођених током треће деценије 20. века, у време око Другог светског рата још је било певача који су били вични *путничком* певању. Манир који се, према неким казивањима, везује за овај начин јесте да певач приликом певања стави прст у уво. Текст који је био певан, на жалост, казивачи не могу да реконструишу у сећању, али према њиховом сведочењу могло би се закључити да је била реч о отегнутом, мелизматичном извођењу, вероватно и са затамњивањем вокала, што је резултирало нејасном артикулацијом: „То су толико биле зановетане речи да ти ниси могао ни да прихватиш то“ (Орашац); „Ја се сећам, моја свекрва мет'е прс' у уво, па пева. Не знам ни шта каже, тол'ко то они отежу“ (Орашац). Казивања потврђују и да су житељи села ценили овакво певање: „Чује се одавде па до на Старчевића брдо. То је много лепо било, арија те песме да се чује“ (Орашац). Занимљиво је и то да се поједини казивачи не сећају да су такве песме певане на путовању, упр-

60 Према неким казивањима, било је случајева да су појединци, чувши песму, благосиљали оне који су на такав начин објављивали свој долазак у село.

кос томе што их називају путничким, већ их памте из свечарских прилика као што је свадба, када су их вешти певачи изводили на изричиту молбу присутних.

Ово је истовремено један од жанрова чије присуство, са параметри-ма који га чине карактеристичним, помаже одвајању елементе динарске од других музичких култура на терену Јасенице. Већина примера којима располажемо потиче из Доње Јасенице, из места која имају различит географски положај, а само један пример, најкасније забележен, потиче из Горње Јасенице. При томе, три примера: један из Горње Јасенице и два из граничног појаса горњег и доњег дела области – из Винче, Јагњила и Горње Трнаве (примери 157-159), показују велику међусобну сродност оличену у скоро идентичним особинама, заједничким примерима из западне Шумадије и западне Србије. С друге стране, примери из центра Доње Јасенице, из Мраморца, и из њеног источног дела, Придворице (надомак Смедеревске Паланке, примери 160, 161) показују одређене степене удаљавања од овог модела (о чему ће бити речи у поглављу *Посебности вокалне традиције Горње и Доње Јасенице*).

О **групном** путничком, односно, рабацијском певању у Србији до сада је у етномузиколошкој литератури писано у више наврата, као певању „на дугачак глас“, уз „отезање“ на тону тонике (видети опис оваквог начина певања у: Девих 1986: 45, 49-50, 294-295; Големовић 1990: 17; Глигоријевић 1993). Модел по којем се пева на овај начин описан је у овом раду као **Мелодијски модел Х**.

У првим деценијама 20. века у Горњој Јасеници ознаке путничког жанра биле су јасно профилисане, о чему сведочи текст Јеремије Павловића: „Путничке се песме певају отегнуто“, што у потпуности одговара опису који су истраживачи из каснијих периода дали за песме исте врсте из других крајева западне Србије. Уз то, Павловић бележи да је овај жанр у Горњој Јасеници био називан *ерским* певањем (Павловић 1921: 147) – значајно је да је овај термин све до данас задржан у употреби код старијих казивача у Доњој Јасеници, који се отегнутог певања са специфичним орнаментима сећају као *ерског*, без других жанровских одредница; не називају га *путничким*. Насупрот томе, у Горњој Јасеници у новије време термин *ерско* није забележен на терену, већ за овакво певање преовлађује термин *на глас*, који се не односи ни на један други вид старијег сеоског певања, баш као што назив *у глас* у Такову означава искључиво ову врсту старог бордунског двогласа (Големовић 1994: 101).

Овакво певање, међутим, у Јасеници у другој половини 20. века на терену више није било идентификовано као саставни део контекста путовања; у Горњој Јасеници те песме су попримиле друге функције. Њихови нови носиоци су постале жене, уместо мушкараца,⁶¹ и изводиле

61 Два једина позната снимка мушког путничког певања са подручја Шумадије потичу из Горње Руже и из Такова; први је и настао је 1959. године (в. Петровић и Јовановић 2003, пример 1),

су их најчешће као песме опште намене, које су могле бити певане на комишању, прелу или седељци, или у посебним приликама.⁶² Због тога ће о *ерском* певању бити више речи у одељку о певању приликом ових сеоских окупљања.

Занимљив изузетак од свега до сада реченог, а можда, парадоксално, и његова потврда, представља пример једногласног групног путничког певања из Горње Трнаве (гранична област између Горње и Доње Јасенице, пример 162), о којем ће такође бити више речи у одељку о певању на прелу.

Прелске / прелјачке / прелачке песме. Као што је у уводу овог потпоглавља већ речено, од целокупног репертоара певања уз рад (изузимајући жетву и путовање) у Јасеници се, по својој разноврсности и разновродним особинама, издваја репертоар певања на прелу. У његовим оквирима срећу се песме старијег и новијег слоја, као и *хибридни* облици. Тема нашег разматрања биће, на првом месту, примери старије сеоске вокалне традиције.

На основу постојећих мелодијских записа и провере података на терену, потврђено је да се Горња и Доња Јасеница значајно разликују у погледу репертоара певања на прелу.

У селима Горње Јасенице у тој прилици су певане песме које су и по садржају и по мелопоетским особинама међусобно различите. Према једном податку из Маслошева из средине 20. века, „на прелима певају и жене своје старе песме, такве песме народ у мом крају зове *на глас*“ (Васиљевић 1951/1952), на основу чега можемо претпоставити да је реч о старинском *ерском* певању.

С друге стране, у Доњој Јасеници се истиче читав низ песама које су чиниле обавезан део прелског репертоара, са прецизно утврђеном функцијом управо у контексту прела, са утврђеним временом када се у току прела певају и са изразито комуникацијском функцијом.⁶³ Према налазима из Јасенице, има аргумената за тезу да је прелска песма, како пише и Радмила Петровић, „служила и за временско одређивање“ (в. Петровић 1989: 26), то јест, да су се прелске песме смењивале одређеним редоследом и да је њихова тематика имала своје место у одређено време током прела. Оне истовремено показују изненађујући степен међусобне сродности по мелопоетским особинама. Присуство јединственог мотивског материјала потврђено је у забележеним примерима из великог броја истраживаних места.

а други двадесетак година касније (в. Големовић и Васић 1994, пример 22).

62 Певачица из Трнаве (Д. Јасеница) научила је једну такву песму од своје снахе, родом из Блазнаве (Г. Јасеница). Певале су је заједно у Трнави, увече после свадбе наше казивачице.

63 Комуникациони аспект прелских песама исказује се на више нивоа: оне су одржавале контакт са целим насељем и обавештавале на ком се месту прело одржава, време почетка и завршетка; биле су средство увесељавања окупљеног друштва и подстицај на рад; најзад, песмама су комуницирали и учесници прела која су приређивана истовремено на различитим местима (в. Петровић Р. 1989: 29).

Начин певања на прелу у Доњој Јасеници емски се означава терминима *прелачки* или *прељачки глас*, односно, изразом *пева се прелачки / прељачки*. У Горњој Јасеници, међутим, није констатовано постојање обједињујућег модела песама прелског жанра; штавише, тамо је разноликост репертоара далеко већа, а униформност се јавља само утолико што су у разним селима као део прелског репертоара идентификоване исте или врло сродне врсте песама.

О елементима *прелачког гласа* биће више речи у поглављу о мелодијским моделима. За сада можемо рећи да су они садржани у **Мелодијским моделима I, II, III и VII**.

Песма која је широко распрострањена у целој области јесте *Кићено небо звездама*, или *Осу се небо звездама* (примери 163-171). На територији Јасенице може се наћи у два мелодијска модела, од којих је један распрострањен у целој области, са одређеним варијететима, као **Мелодијски модел III**, а други модел, који није обухваћен нумерацијом, више је концентрисан у Горњој Јасеници и у граничном појасу између Горње и Доње Јасенице, и среће се у двогласном, хетерофоном извођењу (примери 169 и 170) и у форми *на бас* (пример 171).

Сам чин позивања на прело, оглашавања прела, разликује се у селима Горње и Доње Јасенице. У Горњој Јасеници постојао је обичај да неколико младића, попевши се на пропланак, вичући у један глас, позивају све који би желели да се придруже прелу (пример 172). У Доњој Јасеници то није било уобичајено. „Тако позивају `Ере`, `брђани`“, кажу нам у селу Клоки. У Доњој Јасеници у ову сврху су певане песме са функцијом позивања.

У Горњој Јасеници, уз велику хетерогеност прелског репертоара, забележено је, генерално, мало прелских песама које су тематиком и функцијом везане за овај контекст извођења. Оне су обухваћене **Мелодијским моделом I**: *Купите се, / Ладо, ладо, девојке на прело* (пример 173; Јовановић 2002: 85; варијанту овог текста записао је почетком века и Ј. Павловић, 1921: 151), у једноставнијим или сложенијим формама (примери 174, 175). Ранији подаци о извођењу песама са оваквим почетним стихом потичу из Страгара и Наталинаца (Васиљевић 1951/1952), што може упућивати на закључак да су такве песме у првој половини века биле шире распрострањене него касније, у време њиховог систематског бележења.

Прелски репертоар Горње Јасенице, као што је већ речено, хетероген је кад су у питању мелодијски модели, текстови и садржаји песама. Издваја се **Мелодијски модел I** (карактеристичан за свадбене песме), по правилу извођен у хетерофоном двогласу (примери 173-175). У осталом делу репертоара наилазимо на солистички и групно изведене песме, различитих особина и садржаја, засноване на **Мелодијском моделу IV**, група песама *на еј-ој* (такође присутним у свадбеном репертоару); његово

двогласно извођење може бити хетерофоно и *на бас* и на овај начин се певају различити текстови (примери 176-178).

У Горњој Јасеници, у току прела певане су и *бројанице* и *препевке* (о обе врсте биће речи у продужетку текста). Могле су бити певане и друге песме старије традиције, које порекло воде из других жанрова (на пример, песме описане у претходном одељку као динарске бордунске путничке песме, које су налазиле своје место и на прелу, и на седељци, и на комишању).

Теренски рад обављен у Горњој Јасеници у последњих неколико деценија показује, кад је реч о певању на прелу, резултате блиске онима који су добијени истраживањима у првим деценијама 20. века (Павловић 1921: 147-154). Стање се суштински није променило: прелски, односно, седељачки жанр у овом крају ни почетком, ни крајем века није био строго профилисан. Генерално, све песме недвосмислено показују елементе динарске музичке културе, изузев *Кићено небо звездама*, које се налазе и на западу и на истоку области, са различитим карактеристикама; оне по моделу у којем се изводе одговарају доњојасеничком *прелачком гласу*.

Остале песме које су певане на прелу и седељци у Горњој Јасеници засноване су на различитим мелодијским моделима и певане су у хетерофоном двогласу, у маниру *на бас* (примери 179-182) и, посебно у време када су вршена теренска истраживања, у другој половини 20. века, у читавој Јасеници нарочито су биле омиљене песме које припадају групи *хибридних облика*.

За прелско певање у Доњој Јасеници, међутим, карактеристична је својеврсна мелодијска и текстуална једнообразност. Штавише, изгледа да се, кад је реч о Доњој Јасеници, може говорити о заједничком репертоару и о јединствености музичког мотивског материјала, који је, штавише, заједнички са материјалом присутним у свадбеним, славским и, делимично, жетелачким песмама.

На самом почетку прела, биле су певане две песме са функцијом „позивања“, да сазову учеснике овог сеоског окупљања: *Вечерај, злато, вечерај* (примери 183-186; Миљковић 1986, примери 157, 155, 148) и *Оди, дођи, аго, драго, код мене на прело* (примери 187-189). Песме из ових двеју група имају елементе **Мелодијског модела II** и **III** и певају се, како из казивачи препознају, *прелачки* (по *прелачком гласу*).

За Доњу Јасеницу карактеристична је група песама са почетним стихом *Кога нема н'овом прелу* (примери 190, 191), које у горњем делу области нису познате. Овим варијантама заједнички је не само текст, већ и мелодијски модел, описан у овом раду као **Мелодијски модел VII** („обредни глас“).

У местима широм Доње Јасенице забележене су силабичне песме са изразито комуникативном функцијом, којима су се млади на прелима и

седељкама *натпевавали*, међусобно задиркивали, па и надметали (видети о овој димензији наизменичног певања у вокалној традицији Балкана: Родић 2006: 81-92). Казивачи су за њих до данас задржали термин *прескочице*. За смењивање двеју група певача у песми *Дајте нам, дајте*, у Трнави је коришћен израз *то се прехваћало*. Такве су и *препевке* са почетним стихом *Цвеће би`брала*.

Варијанте песме *Дајте нам, дајте*, у **Мелодијском моделу VII**, не јављају се с подједнаком учесталашћу у оба дела области. Наиме, у Горњој Јасеници снимљен је само један пример, и то у селу Влакча (пример **192**, на југозападу области, у близини границе са суседном Гржомом. С друге стране, у Доњој Јасеници њене варијанте су бројне, забележене су у безмало свим местима овог дела области (примери: **193-198**; видети Миљковић, 1986, примери 158-160, 259, 268, 272, 315, 316, у селима Баничина, Клока, Сараново, Водице, Стојачак, Вишевац, Мраморац, Шуме и Жабаре).

Назив *препевки*, са почетним стихом *Цвеће би`брала* (пример **199-201**), у **Мелодијском моделу XIII**, потиче отуда што су девојке, како се то каже у крају, *препевале* у песми „поједине девојке овом или оном момку“. О *препевању* на прелу или седељци писала је и Радмила Петровић (Петровић 1989: 28). На исти начин се, описујући овај обичај, изразио и Јеремија Павловић, и у свом раду навео текст песме идентичан ономе који је до данас упамћен широм Јасенице. У време Павловићевих истраживања, *препевке* у Горњој Јасеници певане су и на жетви, као песме које су, између осталог, биле погодне за узајамно подстицање на рад (Павловић 1921: 148-150). До краја века је, међутим, контекст жетве као прилике за извођење *препевки* био заборављен: казивачи с којима смо разговарали крајем 20. и почетком 21. века *препевке* везују само за прело, седељку и комишање.

Широм Доње Јасенице забележен је већи број варијаната песме која је певана пред крај прела и која садржи рефрен *Ноћ, тамна ноћ*. Све записане песме ове врсте имају елементе **Мелодијског модела II** и такође су од казивача означене термином *прелачки (глас)*. Карактеристично за ову групу варијаната јесте да њихови основни текстови могу бити различити, али их обједињује наведени рефрен, који се могао наћи у неколико облика: као претпевни, упевни, припевни и као рефренско окружење (примери **202-206**). Песме овог садржаја и са овим мелопоетским особинама нису забележене у западном делу Јасенице.

Две варијанте прелских песама из Жабара и Грчца, *Сјај, месече, не залази* и *Од` овамо да предемо* (примери **207, 208**) указују на присутност још једног специфичног мелодијско-ритмичког модела, веома различитог од уобичајених модела прелских песама, који због малог броја примера није уврштен међу нумерисане моделе.

Карактеристичне песме старије традицији бордунске структуре (о којима је било речи у одељку о групном путничком певању) у Горњој

Јасеници су очуване у женском извођењу као песме опште намене, певане углавном на прелу, седељци или комишању, у *Мелодијском моделу Х* (примери 209-212). За њих је у Горњој Јасеници задржан термин *на глас*, што их одваја од старинских песама других жанрова; то се подудара са налазом из Такова, где се искључиво за овај начин певања користи назив *углас* (Големовић 1994: 101), док се у Доњој Јасеници задржао само израз *ерско* певање. Може се, дакле, рећи да су опште одреднице оваквих песама у високој Шумадији следеће: одржане су у женском извођењу, означене терминима *на глас* или *углас* као посебна врста и сачуване су у контексту сеоских окупљања на прелу, седељци или комишању; то потврђује термин *прелски глас* који се за овај начин певања користи у Такову (Големовић 1994: 101 и примери 46, 47) и функција снимљених примера ове врсте у Грузи, као „на прелу или седељци“ (Петровић, Јовановић 2003, примери 15 и 25). Редовно их прати припевни рефрен, извик „И!“, док је узвик „Ко је!“ као означитељ мушког певања и са музичког и са функционалног аспекта (Големовић 2000: 37) потпуно нестало из употребе. Извик је, наиме, „физиолошки гледано, `природнији` женском гласу“ (Големовић 2000: 36), и отуда је „у народној пракси својом појавом означавао не само поједине облике већ и женско певање уопште“ (Исто). У овој врсти певања карактеристична је, мада у Јасеници не и доследна, појава оквирног стиха *Ој девојко / Ој дивојко миле моје*.⁶⁴ Њихова структура одговара наведеном опису који је дао Јеремија Павловић, говорећи о *ерском*, односно *путничком* певању, које је у време његових истраживања у Горњој Јасеници још било извођено у оригиналном контексту, по путу, што се до времена новијих испитивања потпуно изгубило из праксе.

Још једна велика група песама која је певана на прелу састоји се од лирских: љубавних и шаљивих песама, углавном песама опште намене, које су могле бити певане *на бас* или у неком од *хибридних* облика.

Породица песама са почетним стихом *Синоћ ми је долазио Гојко*, или са неким другим стихом лирског (љубавног) садржаја (примери 213-215) више је распрострањена у Доњој Јасеници; у Горњој је забележена само једна њена варијанта. Овај мелодијски тип такође није обухваћен нумерацијом

Варијанте песме чији је заједнички почетни текстуални мотив звезда која пада нису непознате у Јасеници и суседној Лепеници, и то као део прелског или седељачког репертоара. Због тога песму *Нишнула се звезда* из села Вишевац у Доњој Јасеници помињем у контексту прела, иако је њен текстуални садржај удаљава од њега; на жалост, не располажем податком у ком контексту је она могла бити извођена (пример 216).⁶⁵

64 Термин „оквирни стих“ користим према: Радиновић 2002: 116-132.

65 Проблематика везана за текст и мелодију песме *Нишнула се звезда* подробно је обрађена у засебном раду (Јовановић 2008а).

У читавој области, међу најомиљенијим и најбоље очуваним песама, певаним у разним приликама, па и на прелу, јесу оне са почетним стиховима *Широко је лишће ор`ово, Опадај, лишће, са горе, Ој ливадо, росна траво* и *Ноћ, тамна ноћ* (примери 217-223). Уз одређен степен међусобне сличности ових примера, они се значајно разликују у погледу мелопоетске форме и начина извођења у зависности од географског положаја места у којима су забележени (о чему ће бити речи у поглављу *Посебности вокалне традиције Горње и Доње Јасенице*).

Песме које се певају у различитим приликама

Епске (без инструменталне пратње) и приповедне (наративне) песме. Уз епске песме без инструменталне пратње, у овом раду се под појмом приповедне (наративне) песме подразумева „усмена приповедна песма с богато израженим елементима лирског и драмског карактера“, или „народна епика која не опева историјска збивања“; „темом и емоционалним током блиска је лирској песми, а композицијом и обликом епској“ (Pešić, Milošević-Đorđević 1984: 23, 215). Поред наведеног основног, књижевног критеријума одређења ове групе, у овом раду је као секундаран примењен и музички критеријум: особине наративних песама из Јасенице сагледане су према налазима изложеним у радовима о овом жанру на простору Србије (Максимовић 2006; Радиновић 2008). Записи песама ове врсте у Јасеници релативно су бројни, у мелопоетском погледу хетерогени и по мелопоетским особинама могу се груписати у неколико категорија. Кад је реч о версификацији, у њима се најчешће среће десетерац (4,6), осмерац (3,2,3 и 4,4) и деветерац (6,3).

Мотиви који су у њима заступљени различити су. Почев од варијаната широко распрострањених песама о Краљевићу Марку, Јанковић Стојану и Дамјану и његовој љуби, ту су песме са мотивом хајдука који се каје за своје злочине, о двама сестрама које се купају у реци и једна се дави, о оцу породице који се дави у реци, о делији девојци, и друге (примери 224-238). Као посебна категорија, издваја се група шалјивих песама са израженим елементом наратије (примери 239-245). Чињеница је да оне, према примењеном књижевном критеријуму, не представљају праве наративне песме; оне су овој групи придружене условно, не само с обзиром на изразити елемент наратије у њима, већ и с обзиром на сродност у музичком погледу са „правим“ приповедним и епским песамама. Реч је пре свега о заступљености истог мелодијског модела и о варијабилно-строфичном типу макроформе (примери 239 и 244).

На жалост, за већину примера наративних песама у Јасеници недостају подаци о функцији и контексту када су биле певане. За неколико примера извесно је да су извођене у свечарским приликама,

посебно о славама, а за неколико је утврђено да су их старији преносили директно на млађе у кругу породице, као неку врсту „градива“ у процесу учења традиционалних песама. Такође, недостају подаци о контексту у којем су извођене шаљиве песме, осим у веселим згодама, уз пиће. Носиоци приповедних песама су на простору Јасенице и мушкарци и жене.⁶⁶

Мелодијски модели на које су у Јасеници извођене приповедне песме релативно су бројни и међусобно различити. Ипак, сразмерно су најбројнији примери чији модел одговара ономе којег је Миодраг Васиљевић одредио као *динарски варијетет*, сродан моделу гусларских епских песама (Васиљевић 1950: 344; Радиновић 2008: 37, 39) и који је у овом раду описан као **Мелодијски модел VIII**.

Јасеница се, као део средишње Србије, убраја у подручја на којима је гусларска традиција до скоро – до друге половине 20. века – била жива.⁶⁷ Отуда, показује се као сасвим логично да се овај напев на њеном терену одржао као модел за мелопоетско обликовање десетерачких приповедних песама.

О постојаности и дубокој укоренености гусларског напева у традицији и памћењу житеља овог краја сведочи навод да су у годинама с почетка 20. века ученици основне школе у Саранову углас рецитовали стихове епских песама. „Када учитељица остави разред, она нам зада да читамо ту исту народну песму. Онда је цео разред у један глас отпочињао читање, али певајући, тако да је изгледало да цео разред уз гусле пева“ (Исаковић 2006: 52). По свој прилици, вероватно је да је овде реч о моделу сродном кратком силабичном напеву (занимљиво је питање, да ли уских интервала, или у дијатоници) који се понављао са сваким стихом, без мелодијског варирања. Управо такав модел је у Горњој Јасеници забележен од последњег правог, активног носиоца гусларске традиције (Јовановић 1996: 11-13; Иста 2007, нумера 40), али и од неколицине старих певача из оба дела области, на начин окарактерисан као „гусларски“.⁶⁸ У читавој области забележено је свега пет песама у овом идиому: три у

66 Према налазима везаним за околне области у Шумадији, жене су биле носиоци традиције извођења приповедних песама. Петар Ж. Петровић пише да у Рудничком Поморављу „има трагова да женскиње рецитије песме дугога стиха [...]“ као што су *Вино није Дојчин Петар, варадински бан и Купале се две девојке* (Петровић П. Ж. 1935: 16).

67 Током мојих теренских истраживања у Горњој Јасеници, последњи живи гуслар, носилац традиционалног музичког идиома краја у жанру епских песама био је Живан Вујић из Липовца (1919-1991). Млађи гуслари били су или мање вешти, или су, стицајем околности, били представници другачијег стила гуслања (в. Јовановић 1996). У Доњој Јасеници, Љ. Миљковић је последње снимке гуслања од неколико казивача начинио седамдесетих и осамдесетих година 20. века. На жалост, нису нам доступни ближи подаци о његовим казивачима.

68 Занимљиви су и подаци из једне анкете спроведене седамдесетих година 20. века међу ученицима старијих разреда основне школе у селу Стојник: када је требало да, у форми аутодиктата, по сећању, запишу стихове различитих песама које су знали напамет, показало се да су много лакше записивали текстове гусларских, него других песама које су научили у непосредном окружењу (Лазаревић 1979).

Горњој, и две у Доњој Јасеници (примери 224-229). Казивачи три прва примера припадају најстаријој генерацији.

Поред ових, релативно малобројних представника *динарског варијетета* приповедних песама, у Јасеници су далеко бројнији примери ове врсте који су засновани на другим мелодијским моделима.

Карактеристичан пример приповедне песме јесте она са почетним стихом *Планино моја, старино*, са варијантама, у несиметричном осмерцу (примери 230, 231). Затим, у Горњој Јасеници нађена је варијанта песме *Што Морава мутно тече* (пример 232), такође по мелодијском моделу који није обухваћен нумерацијом. Остали примери приповедних песама у Јасеници мање су учестали – њихови мелодијски модели заступљени су само по једним примером. Међу тим песмама, по мелодијским карактеристикама, издваја се група чије су мелодије заправо *арије* песама на бас, најчешће изведене солистички.

У Горњој Јасеници изразит пример те врсте је одломак из песме *Ропство Јанковић Стојана*, са почетним стихом *Гнездо вила `тица ластавица* (пример 233). Овај мелодијски модел, описан у одељку о песмама на бас у поглављу *Мелодијски модели*, налазимо само у Горњој Јасеници, тако да је и извођење ове приповедне песме по истом моделу карактеристично за тај део области.

У Доњој Јасеници забележене су релативно бројне и разноврсне приповедне песме. Већином су забележене у солистичком извођењу. Показују много већи диверзитет у мелодијском и мелопоетском погледу, него примери из Горње Јасенице. Реч је о песмама са почетним стиховима: 1) *Гором језду кићени сватови* (Г. Трнава) – упркос тексту свадбене песме, њен мелодијски модел је одваја од контекста свадбе; уз то, научена је и преношена у уском породичном кругу (пример 234); 2) *Лети соко више Сарајева* (Грчац; пример 235) – текстуална варијанта песме Јована Јовановића Змаја *Делија девојка* (в. Васиљевић 2003, пр. 222; Перић 2006: 84-85), а њен мелодијски модел показује сличност са напевом који данас углавном прати шаљиве двостихове заступљене у репертоарима свирача на свадбама код Срба у румунском Банату (Јовановић Ј. 2000: 100 и пример 39). Могуће је да је у овом случају реч о мелодијском моделу „позајмљеном“ из северних, панонских крајева. 3) Песма *Игра коло у росне ливаде* (пример 236) по свој прилици одражава везу са динарским музичким наслеђем; паралелу видимо у мелодији забележеној у Рашкој области, у свадбеном жанру (в. Васиљевић 1953, пример 12), по мелодијском моделу, мелопоетској форми и типу орнаментисања.

Занимљиво је да се у Доњој Јасеници наилази и на приповедне песме чија је мелодика заснована на моделима песама на бас (*аријама*). У овим случајевима реч је о новијим примерима наративних песама, са римованим двостиховима, као песма *Бела блуза у лавору прана* (пример 237), по мелодијском моделу идентификованом у раду Димитрија Го-

лемовића као Четврти тип арије (*Кад запевам овако малена*; Големовић 1983: 121, 138-139).

Шаљиве песме које се певају у различитим приликама. На терену Јасенице забележене су различите врсте мелопоетских облика са шаљивим текстовима. Такве песме се могу изводити у различитим приликама: на прелу, на комишању, на седељци – дакле, у приликама када се друштво окупља ради заједничког посла или ради разоноде. Понегде у Доњој Јасеници од казивача можемо чути да су такве песме могле бити извођене и приликом копања или на жетви.

Облик са шаљивим текстовима на који се наилази у Горњој Јасеници, са функцијом међусобног комуницирања, задиркивања и забаве, јесу *бројенице* или *бројанице*, које изводе одрасли, то јест, млади људи. На терену Доње Јасенице, међутим, као типичну форму која се изводи у истим приликама, са истом функцијом, налазимо шаљиве приповедне песме.

Општа заједничка особина већине шаљивих песама и *бројаница* из Јасенице јесте версификација: већина их је у симетричном осмерцу, док је један забележени пример шаљиве приповедне песме у несиметричном десетерцу. Такође, обе врсте песама засноване су на кратким мелодијским моделима. Констатовано је да се у Јасеници шаљиве песме певају према три мелодијска модела, међусобно различита, од којих је први **Мелодијски модел VIII** (*динарски варијетет*), карактеристичан и за епске и за приповедне песме, други, **Мелодијски модел XIII**, среће се у Горњој Јасеници и везује се за *бројенице* и *препевке*, а трећи, **Мелодијски модел XVII**, заступљен је претежно у Доњој Јасеници и на терену није забележен никакав посебан термин за песме у којима се он јавља. У моделима XIII и XVII, број мелостихова у мелострофама варира, зависно од садржаја текста и дужина појединих поетских целина у њему. Мелодијско варирање унутар мелостиха зависи од садржаја и метрике текста.

Шаљиве приповедне песме. У Јасеници наилазимо на следеће мотиве шаљивих приповедних песама:

1) подругљиво виђење еманципације жена и, нарочито, њихове склоности ка луксузном или модерном одевању (пример 239);⁶⁹

2) хумористичан приказ женидбе (пример 241, 244, мотив широко распрострањен у јужнословенском фолклору широм бивше Југославије, в. Големовић 2006е: 208 и фн. 14);

3) мотив мужа који се одао пићу и дошао у сукоб са својом женом (пример 240, 243);

4) мотив повампирења старца кога његова жена, старица, успева да савлада глоговим коцем (пример 242) и

69 Идентичан мотив налазимо и у *зумби* из Горње Груже, сачуваној у извођењу групе „Црнућанка“; в. Петровић и Јовановић 2003, пример 10.

5) мотив сусрета младића и девојке на извору – реч је о варијанти познате староградске песме *Девојка на студенцу* (аутора Бранка Радичевића), у интерпретацији сеоског певача и у сеоском музичком идиому. Испевана на овај начин, она носи хумористичну конотацију, непостојећу у изворној верзији (пример 245).

Од набројаних мотива, у песмама на простору Горње Јасенице налазимо мотиве 1), 2) и 5) (примери 239, 244, 245), а на простору Доње Јасенице мотиве 2), 3) и 4) (примери 240-243).

Међу примерима шаљивих приповедних песама из Јасенице, у мелопоетском погледу уочава се присуство две основне врсте; реч је о песмама заснованим на два различита основна мелодијска модела и на различитој версификацији.

Први мелодијски модел показује сродност са **Мелодијским моделом VIII** и моделом десетерачких епских песама певаним уз гусле. Пример ове врсте потиче из Горње Јасенице (пример 239). О таквим шаљивим песмама казивао нам је и стари гуслар из Липовца који их је описивао са презиром и називао их *прескочицама* или *спрдњама* (изразивши тиме сопствено јако уверење да се њиховим певањем исмева и деградира гусларско певање).

Други мелодијски модел, **Мелодијски модел XVII**, по броју примера заступљенији, придружен је стиховима у симетричном осмерцу (пример 240).

Бројенице (бројанице). Под овим терминима подразумевају се и деције разбрајалице, које претходе игри, и *бројенице* одраслих, које се певају у друштву, приликом различитих окупљања (седељке, прела, комишања) са комуникативном функцијом (*Речник* 1962: 203; Пешић, Ђорђевић 1984: 40; Вашић 1958: 241, 242). На овом месту биће речи о бројеницама које изводе одрасли.

У Горњој Јасеници бројенице су забележене у већем броју (примери 246, 248-250). Индикативно је да Љубинко Миљковић приликом својих истраживања у Доњој Јасеници није забележио ни један пример ове врсте. Ипак, приликом истраживања почетком 21. века, поједини примери *бројаница* су нађени у Трнави и Загорици, селима у граничном појасу са горњим делом области (пример 247).

Под истим називом у Горњој Јасеници су заступљене и шаљиве песме са одређеним карактеристикама (примери 246-250). Наиме, термин *бројеница* подразумева одређени начин извођења: *набрајање*, то јест, ређање стихова једног за другим – у питању може бити дужи текст – на исти, кратак и једноставан узлазно-силазни силабични мелодијски образац у дводелном метру. Бројенице су песме кратког напева, у овом раду описаног као **Мелодијски модел XIII**, у којима се „стихови ређају или `набрајају` један за другим док се не испева цела песма“ (Петровић Р. 1971: 219; Девић 1986: 292; Golemović 1987: 20,75) и представљају по-

себну врсту која се, како је потврђено у другим крајевима, међу казивачима и не сматра *песмом* (о томе видети: Golemović 1997b: 108 и фн. 3-5). *Бројенице* какве су забележене током последњих истраживања имају забавну и комуникативну функцију. Казивачи у Јасеници бројенице именују према начину извођења: „То је *бројаница*, зато што *бројим, набрајам*“, што се у потпуности уклапа у претходно дат опис. Текст је најчешће шаљивог садржаја и може да се састоји и од асоцијативног следа различитих слика, може да прати игру речи, па и да садржи различите видове уметања слогова или њихово необично размештање.

У Горњој Јасеници се изрази *бројање* и *набрајање* срећу и у вези са другим врстама вокалног изражавања: певањем детету и нарицањем за покојником (*кукањем*), баш као што је констатовано и за друге области насељене динарским становништвом (Golemović 1997b: 108). У таквим случајевима *броји* само по једна жена. Такође, израз *бројање* се користи и да означи низање силабичних песама на исти *глас* на свадбеном весељу; тада се каже: „песме се *броје*“. Поред тога, уз опис додолског певања у селу Винча казивачи су дали и следеће објашњење: „То није песма, да се *пева*, него се *броји*, као *бројеница*“ – што је, заправо, коментар за кратку, силабичну мелодију једноставне структуре.

Према начинима извођења, бројенице о којима је овде реч могу се рангирати у неколико врста: као једногласне (пример 246, 247), као двогласне, са елементима старијег и новијег сеоског певања (примери 248), и у маниру певања *на бас* (пример 249). Могу се изводити уз плескање рукама (пример 246), или у маниру скандирања, на тонове неодређене висине, чему се могу придодати и пратећи гласови са текстовима различитог шаљивог садржаја (пример 250).

Друга група песама које се у Горњој Јасеници такође називају *бројеницама* по садржају су лирске, најчешће љубавне песме, које у ову групу сврстава заједнички назив услед присуства дугог, силабичног припевног рефрена, дужег од певаног стиха. Овакви примери могу припадати старијем сеоском музичком слоју, у песмама *на глас*, где се рефрен јавља само на крају песме, или новијем музичком слоју, *на бас*, када је рефрен на крају сваке мелострофе (Јовановић 2001: 134-135). Од казивача добијамо објашњење да су такве бројенице (биле) певане на прелима, седељкама и комишањима, али и у другим приликама искупљања друштва, дакле, као песме опште намене (примери 251-264). Релативно бројне варијанте међу њима имају почетни стих *Вишњицица род родила*, или *Три девојке збор збориле*, али и друге, и певају се на *Мелодијски модел VII* („обредни глас“). Међу њима налазимо велики број варијетета у погледу мелопоетског облика (о разноврсности форми необредних песама по овом моделу, писано је у: Golemović 2006b: 68; указано је такође на разноврсност рефрена који им могу бити придружени, в. Dokmanović 1981).

Песме опште намене. Лирске песме опште намене какве су у Јасеници бележене у другој половини 20. и почетком 21. века најчешће су љубавног, а нешто ређе родољубивог садржаја. Значајна је чињеница да је међу сеоским песмама старије традиције из Јасенице тешко издвојити оне које нису имале никакву посебну намену. Рекло би се да песме опште намене по свом садржају и функцији припадају новијем времену; отуда је разумљиво да садрже карактеристике које их одвајају од песама старијег сеоског слоја. Реч је о примерима *хибридних* облика и песама новијег стила, *на бас* (примери 265-283).

Хибридни облици су карактеристични за терен Шумадије, па и Јасенице, и могу бити разноврсних, па и уникатних особина (према: Девећ 1997: 135). Такође, изузетно популарне и распрострањене на целом овом терену су песме новијег слоја, *на бас*. На терену Јасенице је забележен велики прој песама ове врсте, љубавног или родољубивог садржаја. Може се рећи да су у последњих петнаестак година овакве песме међу сеоским певачима у Србији добиле на популарности (што се односи и на Јасеницу), тако да оне данас на локалним смотрама и фестивалима представљају важан елемент комуникације између носилаца традиционалне певачке праксе. То значи да данас сеоски ансамбли не изводе старију сеоску традицију, иако је памте, или је таквих случајева мало; они у највећој мери опште кроз медиј новије сеоске песме. Посебно место на њиховим окупљањима, као значајан сегмент комуникације, заузимају песме у новијем идиому, и то са новим текстовима, чији су аутори чланови певачких група, или песници са села. Но, будући да је новији сеоски певачки стил, по свој прилици, на овом терену узео примат тек у периоду после Другог светског рата, и пошто је он, углавном, заменио многе старије облике певања, у овом раду нећемо наводити додатне примере ове врсте, поред оних који су већ дати у склопу објашњења варијантности неког од старинских мелодијских модела.

*

Кад је реч о **обредним песмама годишњег циклуса**, упадљива је разлика у заступљености овог репертоара у Горњој и у Доњој Јасеници. Коледарске, лазаричке и краљичке песме упамћене су до краја 20. века само у источном делу области. То може да буде плод утицаја порекла становништва овог краја: из југоисточних, источних и јужних делова данашње Србије, где су ови обреди очувани до најскоријег времена, а понегде и до данас. Можда њихово присуство може бити објашњено и утицајем стариначког слоја становништва, о чему можемо донети претпоставке, али без конкретних сведочанстава.

У погледу песама које прате божићне обичаје, пронађено је да постоји генерална разлика у репертоару у Горњој и Доњој Јасеници: у Горњој су заступљене народне божићне песме, по музичкој физиономији сродне песмама деци, а у Доњој су, поред наведених, певане и коле-

дарске, које показују висок степен сродности са примерима истог жанра из источне и југоисточне Србије.

Лазаричке песме, забележене само у Доњој Јасеници, одржане су до друге половине 20. века само у ромској извођачкој пракси. Потврде о присуству лазаричких обреда на истом простору у прошлости не постоје. Кад је реч о краљичким песмама, једини такав запис потиче из источне Шумадије, а према податку с почетка 20. века, извођење оваквих песама су крајем 19. века у Шумадији преузеле Ромкиње. Постоји мала вероватноћа и да једини запис којим располажемо показује континуитет са стариначком српском краљичком традицијом овог краја.

Додолске и крстоношке песме подједнако су заступљене и на западу и на истоку Јасенице. У њима се, са изузетком два примера из Доње Шаторње, налази на исти мелодијски модел, широко распрострањен у готово свим деловима Србије. Могуће је да примери из Шаторње одражавају већу архаичност.

Песме животног циклуса, генерално, у пунијој мери (на основу већег броја забележених примера) одражавају одређене специфичности вокалне традиције појединих делова области. То се показује највише у песмама намењеним деци и, нарочито, у свадбеном жанру, у којем је, од свих заступљених жанрова, диференцираност музичких елемената највећа. У жанру тужбалица констатовано је постојање јединственог мелодијског модела, али и одређених разлика међу његовим формама на истоку и на западу области.

Славски жанр такође показује варијетете истих модела на западу и на истоку.

Жетелачки жанр, у својим изразитим специфичним одликама, то јест, у форми „дугачког жетелачког гласа“, важан је елемент хомогености музичке традиције Јасенице. Истовремено, у појединим његовим аспектима читавају се и специфичности њеног западног, односно, источног краја.

У оквиру **прелског жанра**, Горња и Доња Јасеница се оштро разликују по заступљености мелодијских модела и репертоара. Западни део области у том погледу показује сродност са етапним динарским областима, а источни има своје специфичности које указују на прожимање на различитим нивоима.

Путничке песме у солистичкој форми заступљене су у целој области, али су показатељи њиховог динарског порекла сасвим јасно изражени у Горњој и у западном делу Доње Јасенице. Некадашње путничко, такозвано *ерско*, динарско двогласно, бордунско певање, очувано је само у Горњој Јасеници, као део репертоара прела, седељки и комишања, у женском извођењу. На истоку области овај жанр није непознат, али је потврђено да га казивачи тамо поимају као елемент *ерског*, елемент културе становника села на западу – као означитеља „туђег“, елемент различитости у односу на у њиховом крају преовлађујуће моделе.

Жанрови у којима се, у важним сегментима, показује хомогеност вокалне традиције целе области јесу првенствено свадбени, жетелачки, приповедне песме и тужбалице. У осталим жанровима музички елементи су преплетени на такав начин да се морају сагледати на засебном нивоу, независно од жанра: најпре уз помоћ мелопоетске анализе, а затим, сагледавајући мелодијске моделе као обједињујуће елементе, издвајањем одређених посебности везаних за вокалну традицију истока или запада области. Правилности које је могуће уочити посматрањем испољених карактеристика могу бити у вези са етногенетским процесима и историјским развојем музичке традиције на овом подручју.

КАРАКТЕРИСТИКЕ ВОКАЛНЕ ТРАДИЦИЈЕ ЈАСЕНИЦЕ

МЕЛОПОЕТСКА АНАЛИЗА

Стих

Версификација велике већине примера забележених у Јасеници у међузависности је са жанром у којем се јавља.

Несиметрични (епски) десетерац (4,6) присутан је у жанровима који су већим делом на терену заступљени као старија вокална традиција.

Свадбени мелодијски модели I (примери 48-64), IV (примери 88-104) и XI (примери 84-87).

Жетелачке и прелске песме по Мелодијском моделу I (примери 151, 155, 156; 173-175).

Славске песме по Моделу IV (примери 124-128) и друге, без нумерације модела (примери 129-132); прелске и опште намене по истом моделу (примери 176-178, 265-270).

Прелске песме по Мелодијском моделу II (*Оди, дођи, код мене на прело*, примери 187-189).

Жетелачке, на „дугачки жетелачки глас“, Мелодијски модел V (примери 136-148).

Солистичке путничке песме и *ерско* певање, Мелодијски модели VI и X (примери 157-162, 209-212).

Епске и приповедне песме по Мелодијском моделу VIII (примери 224-229), али и по другим моделима који нису обухваћени нумерацијом.

Лирске песме опште намене новијег и старијег слоја и примери *хибридних* облика (примери 251, 252).

Ретки примери успаванке и песме за буђење детета (примери 23, 42) по Моделу песама намењених деци 1.

Тринаестерац (4,4,5) је присутан у песмама по Мелодијском моделу II који обухвата свадбени (примери 65-73) и, делимично, славски (примери 120-123) и жетелачки жанр (примери 150, 152).

Несиметрични осмерац (3,2,3) доследно је заступљен у свадбеним и прелским песмама по Мелодијском моделу III (примери 74-83, 163-171, 183-186), а такође и у неколико приповедних песама (примери 230, 231).

Симетрични осмерац (4,4) веома је чест, и заступљен је у различитим жанровима. Најчешћи је у песмама по Мелодијском моделу VII: прелским песмама (190, 191, 207, 208), песмама опште намене (примери 217, 253-264), затим српским додолским и крстоношким песмама (примери 10-15, 18) и примеру жетелачке (пример 149). У овој версификацији су и прелске песме по Мелодијском моделу II (примери 202-206), тужбалице по Мелодијском моделу IX (примери 114-117), затим крстоношке по Мелодијском моделу XII (примери 19, 20), бројанице по Моделу XIII (примери 246-250), коледарске песме по Мелодијском моделу XIV (примери 1,2) и шаљиве приповедне песме по Моделу XVII (примери 240-243), као и ретким примерима приповедних, по Мелодијском моделу XVIII и у моделима без нумерације (пример 232) и славским песмама без нумерације (примери 133-135).

У овој групи је само једна песма намењена деци: молитва пред спавање по Моделу песама деци 4 (пример 41).

Шестерац је заступљен у краљичкој песми по Мелодијском моделу XVI (пример 9) и у највећем броју успаванки по Моделима песама деци 1, (2), 3, 3а (примери 21-22, 24-26, 29, 30, 32, 33), као и у божићним песмама (примери 3-6) и тужбалицама (примери 118, 119).

Петерац се среће у малом броју успаванки по Мелодијском моделу 1 (примери 28, 31).

Седмерац је карактеристичан за ромске лазаричке и додолске песме по Мелодијском моделу XV (примери 8, 16) и за цупалке по Моделу песама за децу 1 (примери 34-36).

Деветерац (4,2,3) заступљен је у лирским песмама по Мелодијском моделу XVIII (примери 218-220).

Мешовити стих

(2,4+4,4) – успаванка, жетва (примери 27, 154)

4,4,5 + 4,4 + 4,4,5 – жетва (пример 153)

4,4+4,3 – ругалица детету (пример 37)

Строфична форма (катрен) среће се у примерима песама намењеним деци и у прелским препевкама, у следећим формама:

VII-VII-VIII-VI (пример 38) и VII-VII-VI-VI (пример 39) у оба случаја реч је о примерима тепања детету по Моделу песама за децу 1.

V-V-VIII-VI (примери 192-201) у песмама са почетним стихом *Дајте нам, дајте и препевкама*, по Мелодијским моделима VII и XIII.

Из овог прегледа види се да је версификација појединих жанрова углавном уједначена и да у том погледу не наилазимо на изузетке, изузев примера силабичних жетелачких песама, прелских песама, тужбалица и песама намењених деци, где се наилази на највећу разноврсност заступљених стихова. Због тога је потребно на овом месту указати на специфичности које се јављају у вези са версификацијом у песмама намењеним деци.

Успаванке, најчешће са почетним стихом који садржи речи *љуљу, љуљу* или *лулу, лулу*, по правилу су у шестерачкој версификацији (примери 21-22, 24-26, 29, 30, 32, 33), или се шестерачким стиховима, као први стих, придружује петерац, као *дремала дремка* (примери 28, 31). На проширење појединих стихова наилазимо само у једном примеру успаванке (пример 27, Васиљевић 2008: 164), где сваком испеваном стиху у шестерцу следи његова проширена осмерачка варијанта, настала понављањем једне или убацивањем нове двосложне речи.

Цупаљке, најчешће са почетним речима *цуцу, цуцу* су у седмерцу (примери 34-36), а ругалица је у мешовитом стиху, осмерцу и седмерцу (пример 37).

У једној успаванци и у песми за буђење, заступљен је несиметрични десетерац, који није типичан за ову врсту песама деци (примери 23, 42). Вероватно се у овој појави огледа утицај лирских песама на овај жанр. Даље, у два примера певаних облика тепања из Светлића присутна је строфична форма – катрени у седмерцу, осмерцу и шестерцу (пример 38), односно, у седмерцу и шестерцу (пример 39). Највероватније је да је овакво устројство текстуалне форме развијено на основу обрасца *шалајке*, из северних делова Србије (Војводине; Ракочевић 2002, примери 96-98) и *сватовца* из дела румунског Баната (Бугарски и Марков 1983, в. примере текстова „док се [сватови] селом прате“, стр. 20-85).

Облици

Највећи део грађе из Јасенице која је узета у обзир за потребе израде овог рада припада старијој сеоској вокалној традицији, која у основи задржава принцип монотематизма, ређе битематизма у изградњи облика (Golemović 2006b: 61, 66-67). Као део баштине Јужних Словена и Балкана, она поседује особину астрофичности (Bartók 1974: 35, 36). У њеној основи је најчешће је једностих, ређе двостих (Петровић Р. 1971: 206). То значи да у изградњи облика великог дела грађе значајан удео има „рад са текстом“, у највећем броју примера подела („цепање“) стиха на чланке и рад са њима (Golemović 1997b; Radinović 1998: 45; Петровић Р. 1989: 75). Друга важна особина ове музичке грађе је често непоклапање граница мелодијских и текстуалних целина (Радиновић 2011: 4-10), као и при-

мена рефрена свих врста. Грађа је у овом погледу веома разноврсна и богата различитим варијантама. Кад је реч о музичкој компоненти форми старије вокалне традиције у Јасеници, преовлађује монотематизам: највећи део грађе је заснован на мотивском материјалу који има улогу „ујединитеља строфе“ из којег се развија цео облик (Елшек 1998: 46).

Методологија која је коришћена при формалној анализи примера за овај рад одговара начелима која је у својим радовима образложио Димитрије Големовић (Golemović 1990b; Isti, 1991; Isti, 2000; Isti, 2006b).

Монотематски принцип

Примери најједноставнијег једноделног облика типа А малобојни су; реч је о коледарској песми у којој је примењен и припевни рефрен са улогом упевног (пример 1), затим о неколико прелских песама (примери 169, 170, 183, 184, 186, 192) и о једном нетипичном облику песме *на еј-ој* који, за разлику од других пример ове врсте, почива само на једном мелостиху (пример 95).

Уобичајени су дводелни облици чији су делови неједнаке дужине, настали „цепањем“ стиха на чланке и излагањем чланака као засебних делова облика. У највећем броју примера заступљен је најједноставнији принцип – изградња облика на једностиховној основи.

Једностих, дводелни облик типа Аа са једанпут изложеним текстом, понекад са понављањем првог, или/и другог и трећег чланка (у осмерцу: VIII:3,2,3), налазимо у групи свадбених и прелских песама, по Мелодијском моделу III (примери 74-83, 185).

Једностих, дводелни облик Аав, сродан са претходно описаном по истом мелодијском моделу са једанпут изложеним текстом и понављањем другог и трећег чланка, с тим што је у овој групи примера при понављању примењено и незнатно варирање (примери 163, 164). У оквиру исте групе варијаната, на месту поновљених чланака стиха може бити изложен припевни рефрен одговарајућег / идентичног метричког устројства (пример 165).

Једностих, дводелни облик типа А а, са рашчлањеношћу стиха на једанпут изложени први и два пута изложени други чланак налазимо у групи старинских свадбених песама: у „рудничком“ сватовском гласу (Мелодијски модел XI, примери 84-87). Иста шема облика односи се и на прелску песму у којој први део доноси основни текст, а други, краћи део самостални припевни рефрен (пример 206).

Једностих, дводелни облик типа а А у коме се у првом делу излаже први чланак стиха, а у другом поновљени други чланак, среће се у примеру приповедне песме (пример 236).

Једностих, дводелни облик типа а Ав у коме се први чланак стиха излаже два пута (X: 4,4,6) заступљен је у бројним свадбеним, а понегде

и у жетелачким и прелским песмама, у случајевима примене истог мелодијског модела (Мелодијски модел I, примери 48-62, 64; 151, 155, 156).

Једностих, **троделни облик типа A a av** редак је, заступљен у лирској песми опште намене (пример 281).

Симетрични дводелни облик типа AA1, у којем други део облика доноси поновљени први део са изменом једино у каденцирању, заступљен је у ретким примерима прелских песама (207, 208), као и у случајевима новијег корака у еволуцији форме: понављања основног архаичног мотива, у новијем начину извођења, *на бас* (пример 171 – мотива већ описаног у његовој једноделној форми као дела старе сеоске традиције; примери 169, 170).

У форми једностиха или двостиха, овај облик налазимо у приповедним (примери 234, 237) и у лирским песмама (пример 277).

Дводелни облик типа A Av, са понављањем мелодијске и текстуалне фразе, уз промене у каденцирању, али и уз варирање у другим појединостима или употребу рефрена, **али и даље симетричан, без знатнијих промена у поновљеном делу**, често је заступљен у грађи из Јасенице.

Примењен је у једном делу свадбених песама: у оба вида испољавања Мелодијског модела IV: са претпевним рефреном *на еј-ој*, или у случајевима кад је он изостављен (примери 88-94, 124-128, 177, 178, 265-270) и са рефренском допуном *ој, девојко* или *дале моје* (примери 96-104). Примењен је такође у песмама које се певају на слави и свадби (примери 133-135); у једној новијој интерпретацији овакве песме, облик је унеколико проширен, удвајањем појединих мотивских целина (пример 134).

Облик овог типа, генерално, чешће налазимо у песмама *на бас* различитих намена (примери 181, 285), врло ретко са рефренском паузом (пример 282), и у лирским песмама старије традиције (пример 179).

Заступљен је у појединим обредним песмама: коледарским, где је примењен комбиновани рефрен: припевни са улогом упевног, али и рефренска допуна на почетку другог дела облика (пример 2), затим, налазимо га у ромској лазаричкој песми (пример 8) и у песмама које се певају на свадби и слави (примери 129-131). Такође, може бити заступљен у приповедним (примери 235-238) и лирским песмама опште намене (примери 264, 283).

Ова врста облика јавља се и у примерима са двостиховном основом. Типичан примери ове врсте су баладе / приповедне (примери 229, 232, 234) и шаљиве приповедне песме (пример 241). Иста форма се јавља и као сведена, солистичка варијанта певања *на глас* (пример 211).

Једностих, **дводелни облик AAв који не подразумева симетрију, већ различите облике варирања основног мотива и употребу рефрена**, налази се у Јасеници у многим варијететима.

Форма ове врсте карактеристична је за жетелачке (на *дугачки глас*, по Мелодијском моделу V) и за солистичке путничке песме (по Мело-

дијском моделу VI). И у једном и у другом жанру преовлађује епски десетерац; први део облика се састоји од два пута изложеног првог чланка стиха (4,4), затим следи цезура, а за њом други део, који доноси други чланак (6) и извик, или неки други узвик на завршетку (примери 136-148; 157-159). За жетелачке песме ове врсте карактеристична је употреба несамосталних претпевних рефрена *Oj* или *Ej-oj*,⁷⁰ који, својом узлазно-силазном линијом у релативно кратком трајању, имају своју улогу у „покретању мелодије и обележавању интонације“ (Големовић 2000: 59). Такав принцип се среће и у *хибридним* облицима (пример 275).

Кад је реч о солистичким путничким песмама, постоје и мала одступања од наведеног правила у излагању чланака стиха: када се у првом делу облика први чланак не понови цео, већ само његова прва два слога (пример 160); друга врста одступања већ је описана у одељку о једноделним облицима.

Овај тип облика налазимо и у приповедним песмама, са двосложним упевним рефреном (примери 230, 231), и у лирским песмама опште намене (примери 219, 279, 280), некад са једносложним упевним рефреном (пример 274), као и у карактеристичном мелодијском моделу *хибридних* облика песама, има форму која је заснована на понављању другог чланка несиметричног десетерца (примери 271-273).

Необичан асиметричан облик ове врсте налазимо такође у прелском репертоару (примери 166; 187-189).

Неколико примера српских додолских песама такође има облик овог типа, што је необично, с обзиром да монотематски принцип није типичан за обредне песме ове врсте (в. Големовић 2000: 66-67). После изложеног основног мотива („обредног гласа“), следи рефрен са истоврсним мотивским материјалом (примери 10, 11, 14).

У целокупној грађи из Јасенице наилазимо само на један пример у коме је дводелни облик заснован на инверзији стиха (пример 113).

Облик овог типа заснован на *двостиху* присутан је у свадбеној (пример 103) и у лирским песмама опште намене (примери 217, 218).

Међу примерима присутан је и облик заснован на *четворостиху*, у лирској песми (пример 216) и у примерима прелских *прескочица* (примери 193-198).

Троделни облици такође су, као и дводелни, у великом броју примера са једностиховном основом, засновани на монотематском принципу, и то на „цепању“ стиха и „радом са његовим чланцима“, или на додавању различитих рефрена.

Примери троделног облика **A a A1** или **A a Av** јављају се у лирским песмама (примери 214, 213, 215, 284).

70 У Јасеници није забележено да казивачи овај напев именују по почетним екскламаторним слоговима, али у суседној области Космај казивач је свестан њиховог присуства на почетку жетелачких песама као карактеристичне разлике у односу на, на пример, свадбене песме; видети коментар казивача у примеру 3 у *Прилогу II*.

Бројни су примери у **троделном облику** **A av av**, са понављањем последњег, петосложног чланка стиха на крају (4, 4, 5, 5: примери **65, 67-69, 71-73, 120-123, 152, 153**), у свадбеном, славском и жетелачком репертоару, у Мелодијском моделу II.

Облик типа **A Av Avv** срећемо у примерима песама *на бас* (пример **233**). Међу прелским песмама и песмама опште намене налазимо неколико различитих типова ове врсте облика: **A Av Avv** (примери **167, 276**), **A A1 Av** (пример **168**) и **A A1 A2** (пример **190**); у последњем примеру, као други и трећи део облика, следи несамостални припевни рефрен. Облике овог типа налазимо и у лирским песмама опште намене са припевним рефренима дужим од певаног стиха, као: **A Av Av** (примери **259, 260**), **A Av Avv** (пример **255**), и **A Av Av1** (пример **258**).

Четвороделни облик на принципу једностиха, типа **a A Av av**, са понављањем првог, четворосложног, и завршног, петосложног чланка (4,4,4,5,5), представља варијанту песама у Мелодијском моделу II (примери **66, 70, 150**) као и сродан облик, **a A A A** (пример **154**). Облик типа **A A1 Av av** јавља се у славској песми (пример **132**).

Нетипичан облик **A Av Av Av1** присутан је у српској додолској песми, на принципу једностиха са троделним рефреном (пример **15**).

Такође нетипичан облик је **||:A:||AvAa**, заступљен у неколико варијаната, са или без репетиције првог дела облика (примери **220, 221**).

Петоделан облик на принципу једностиха, али са троделним рефреном, **AA1AvAv1A2**, налазимо у једној славској песми (пример **132**)

Вишеделни облици који потичу од истог мотивског материјала, са неодређеним бројем мелостихова у зависности од смисаоних целина у тексту, облика типа **AAvAvvAvvv...**, чине значајан део грађе. У оваквим случајевима, принцип изградње облика заснован је на коришћењу и понављању једног модела у сваком мелостиху, ретко када у дословном облику већ уз мање или веће варирање, и уз формално заокружење смисаоне целине према осећају самог певача. Реч је о: песмама намењеним деци (примери **21-23, 27-31, 34**), тужбалицама (примери **114-119**), божићним (примери **5, 6**), краљичкој (пример **9**) и крстоношким песмама (примери **19, 20**), једној путничкој (пример **161**), неколицини приповедних (примери **224, 225**), у шаљивим приповедним (пример **240, 242-244, 245**), *бројевицама* (пример **245-250**) и, делимично, *препевкама* (пример **200**).

Најједноставније облике ове врсте представљају тродел, односно, четвородел, са највећим степеном сличности међу деловима облика, где најчешће једини елемент разлике чини каденцирање: у свим стиховима на хипофиналису, а у завршном на финалису; такви примери су наративне песме (примери **226-228**).

Међу примерима овог типа облика налазимо занимљиве изузетке од правила као карактеристика одређених вокалних жанрова. Тако, у неколицини примера песама намењених деци заступљен је строфичан

облик, одређен структуром текста – катреном, чије присуство на овом терену може бити резултат утицаја строфичних облика из градова или традиције у областима северно од Саве и Дунава (примери 38, 39).

Други јединствени пример песме намењене деци, за буђење, представља необичан облик настао деобом и диминуцијом мелодијског модела, а тек потом излагањем и понављањем модела у целини, тако да је добијена форма **а а А А** (пример 42).

На основу примера којима располажемо, примећујемо да *препевке* могу бити сасвим једноставног, репетитивног облика, али и нешто сложенијег, са елементима строфичности, што диктира структура текста. Тако, један пример има једноставнији облик заснован на понављању мотива према низу стихова без риме, облика **AAvAvvAvvvAv1** (пример 200), а два су строфична, са по четири стиха у низу и парном римом; њихови облици су: **AAvAvvAv1** (пример 199) и **AAvAvvAv1** (пример 201).

Тужбалице, иако су униформне по својим спољашњим обележјима, садрже мноштво међусобних разлика у детаљима који чине мелопоетску форму. Промене у основном моделу одвијају се у зависности од акцената у импровизованом тексту. У већини примера наилази се на рефренско окружење, а смисаону целину стиха чине два мелостиха, тако што је метрика „чистог“ стиха у сваком од њих заснована на једном чланку (4) симетричног осмерца (4,4), уоквиреног рефренима; реч је о примерима из Горње Јасенице и из села Трнава, у граничној области Горње и Доње Јасенице. Доњојасеничке тужбалице имају само претпевни рефрен и стихове променљиве дужине. Целокупан стих, међутим, укључујући и рефрене, по укупној метричкој организацији „чистог“ стиха и рефрена, најчешће одговара епском, несиметричном десетерцу (примери 115, 117-119). Ипак, у многим појединачним стиховима ових примера рефрени су изостављени и на њиховом месту је донет основни стих, некад променљиве метрике. Такође, у дужини, па и у садржају, могу варирати и сами рефрени.

О свему овоме биће више речи у одељку о рефренима.

Битематски принцип

Битематски принцип, са контрастирајућим деловима облика, у расположивој грађи из Јасенице је заступљен у мањој мери него монотематски. Најједноставнији облици ове врсте су **дводелни** и **троделни**.

Једностих, **дводелни облик типа АВ** присутан је у различитим видовима: у песмама *на бас* (пример 182) и у примеру певања *на глас*, где део В има улогу силабичног, самосталног припевног рефрена чији се садржај може мењати (пример 210); исти облик са припевним рефреном заступљен је и у песмама опште намене (пример 263). Облик истог типа

налазимо и у примеру где први део облика представља самостални претпевни рефрен, а други део доноси основни стих са новим мотивским материјалом (пример 202).

Једностих, **троделни облик типа А В В** или **А В Вv** типичан је за српске обредне песме: додолске и крстоношке са Мелодијским моделом VII („обредним гласом“) као основом, са придодатим рефренима (примери 12, 13, 18), а такође и за лирске песме по истом мелодијском моделу (пример 261).

Једностих, **троделни облик**, присутан је у прелском репертоару, као облик **типа А В А1**, где су први и трећи део облика рефренско окружење (пример 203, 205, 222), и **А В а1**, где је други део упевни рефрен (пример 204).

Вишеделан облик који се састоји од два контрастирајућа мотивска материјала налазимо у различитим жанровима.

Четвороделан облик, у форми једностиха, јавља се: у ромској додолској песми, као **А В А Вv** (пример 16), и у лирским песмама опште намене са дугим рефреном, као **А В В b** (пример 254). У песми истог овог типа, али са два рефрена који се измењују са сваким певаним стихом, јавља се као двоструки четвороделни облик, у следећој форми: **А а Av Avv (R1); А В Av Avv (R2)** (пример 256).

Четвороделан облик, у форми двостиха, заступљен је у песми *на глас* – **А В А Вv** (пример 209).

Петоделан облик, у форми једностиха, налазимо у два примера; у оба, реч је о једнапут изложеном основном стиху и о сложеном, четвороделном припевном рефрену. Такав облик је заступљен у по једној жетелачкој – **А В А В1 Вv** (пример 149) и прелској песми – **А ||:В В:||** (пример 191) из Доње Јасенице.

Шестоделан облик, у форми једностиха, срећемо у лирским песмама опште намене са припевним рефренима дужим од певаног стиха и фрагментарне структуре: облик типа **А А1 В b А2** (пример 252); **А av В В Вv Вvв** (пример 253); **А Av Avv Avvv В В** (пример 257) и **А Av Avv Av В В1** (пример 262).

Десетоделан облик који одговара петостиху, са измењивањем контрастних делова, јавља се као изузетак, у једном нетипичном примеру певања *на глас*: **АВ А1В1 Av1Вv1 Avv1Вvv1 А1В1** (пример 212); будући да је на терену изведен као реминисценција на некадашње *ерско* певање у крају, питање је да ли је овакав облик аутентичан, или је приликом реинтерпретације проширен са типичног, четвороделног (какав је пример 209) на десетоделан.

Вишеделни облици који се састоје од два контрастирајућа мотивска материјала, са произвољним бројем мелостихова у мелострофи, ређи су у односу на претходно описане групе. Срећу се првенствено у

песмама за децу, где се мелостих са контрастирајућим мотивом може јавити на различитим местима, што зависи од нахођења самог певача, тако да се добијају следећи облици: **A A Av A Avv Avvv B** (пример 26), **A B Av B Avv B Avvv B B Bv** (пример 25), **A Av Avv B B Bv Bv Avvv Avvvv** (пример 35), или **A B Av Bv1 Av Bvv Avv Bvv1 A Bvvv1** (пример 24).

Политематски принцип

Вишеделни облици састављени од три или четири контрастирајућа мотивска материјала ретки су међу расположивим примерима. Таква је лирска песма опште намене, као **||:A:| B ||:C:| bv**, где је очигледан утицај варошке музичке традиције (пример 223).

Пример шаљиве песме из Винче, Горња Јасеница (пример 239) доноси врло развијен, тако рећи прокомпонован облик, у коме број великог броја мелостихова у мелострофама зависи од смисаоних целина текста. Први, најдужи део, обухвата деветнаест мелостихова и садржи „гусларски“ мелодијски модел (**A**), са различитим степенима варирања при његовом понављању; овај први низ мелостихова завршава се кратком ономатопејом, шаљивим имитирањем звука свирке на гулама (**a(r)**). Наредних девет мелостихова представљају нову, засебну варијанту основног модела (**B**), која се у мелодијском погледу намеће као контрастирајућа (последња четири мелостиха међу њима засновани су на симетричном осмерцу); следећи мелодијски модел доноси нови контраст (**C**), а последња два мелостиха (у шестерцу) представљају реминисценцију на основни, почетни и преовлађујући модел (**Av**). Шема облика је следећа:

I-XIX: **A Av Avv.....a(r)**
 XX-XXIII: **B B B Bv.....**
 XXIV-XXXVI **C C C C.....**
 XXXVII **Av**

Релативну сложеност форме, нарочито с обзиром на њене невелике димензије, налазимо у успаванки из Грчца, Доња Јасеница. Њена вишестиховна форма обухвата чак четири контрастирајућа мотивска материјала, што је типично за доњојасеничке песме деци: **A Av Av B B Bv Bv C C D** (пример 36).

Облик са разноврсним мотивским материјалима налазимо и међу примерима лирских песама опште намене са самосталним припевним рефренима дужим од певаног стиха, фрагментарне структуре, облик типа: **A Av B B B B C C1** (пример 251).

Рефрени

Рефрени се у вокалној традицији Јасенице испољавају у веома различитим облицима и на различите начине. Поред типичних и устаљених облика, наилази се на занимљиве, посебне случајеве, од којих поједини подстичу на размишљање о могућој генези појединих вокалних облика у Горњој и у Доњој Јасеници.

Претпевни рефрени

Несамостални. Најједноставнији рефрени ове врсте, малог обима, ретко се срећу у расположивој грађи. У форми слога *Ој*, *о* или полугласа, јављају се у приповедним и шаљивим приповедним песмама *на гусларски начин* (примери 224, 225, 239). Као претпевни рефрен на једном слогу, али дужег трајања, на истакнутом мелодијском тону као својеврстан сигнал почетка мелострофе, јавља се у шаљивим приповедним песмама (*цумбама*) из Доње Јасенице (пример 242).

Претпевни рефрен *Еј Ој*, *Еј* или *Ој* среће се, пре свега, у групи песама именованој *на еј-ој* у Горњој Јасеници; у Доњој су примери са овим претпевним рефреном, по истом, Мелодијском моделу IV, много ређи. Налазе се у свадбеним и лирским песмама опште намене (пример 89, 90, 92, 95, 266-270). Занимљив податак у вези са семантиком оваквог претпевног рефрена забележен је у Наталинцима, где је ова уводна мелодијска формула, заједно са начином њеног извођења, емски окарактерисана као елемент динарског начина вокалног изражавања, утолико упечатљивијег што он у исто време означава *различито* од уобичајеног у крају где је забележен. Израз нашег казивача који сведочи о томе јесте „Отежеш као Ера!“⁷¹

Поред тога, претпевни рефрени ове врсте редовна су, карактеристична појава у старинским жетелачким песмама у целој области, по Мелодијском моделу V (примери 136-148); они се јављају као претпевни за оба дела облика – на самом почетку песме, и после цезуре, и због тога се могу тумачити као *претпевни рефрен са улогом увечног* (предлог за именување ове врсте рефрена на овом месту је дат по узору на: Големовић 2000: 61). Препознавање овог претпевног рефрена као значајног елемента жетелачког напева није забележено у Јасеници, али јесте у суседној области Космај (в. коментар казивача у примеру 3 у *Прилогу IV*).

Самостални. Самосталан претпевни рефрен већег обима, као заокружена мело-ритмичка и смисаона целина, забележен је само у оквиру једне групе прелских песама из Доње Јасенице (пример 202).

71 Казивач који се изразио на овај начин илустровао је своја казивања о некадашњем раду групе „ЖиТо ЖиТо“ из Саранова, чији је био активни члан. Овим речима и овим примером он је окарактерисао манир у певању солисте групе, при мелодијским покретима који упућују на уводну формулу песама *на еј-ој*.

Упевни рефрени

Као рефрени мањег обима, **несамостални**, јављају се у прелским (166, 187, 213, 215), приповедним (пример 230, 231) и у лирским песмама (пример 218, 274), а у прелским и као самостални рефрени, заокружене мело-ритмичке и смисаоне целине (пример 204).

Рефренски трио је ретка појава међу примерима из Јасенице, забележен је само у једном примеру песама *на бас* (пример 252).

Рефренска допуна је заступљена у групи свадбених песама у Мелодијском моделу IV, са текстом *ој девојко* или *дале моје* (примери 96-99, 102, 104).

Вишеструка појава упевних рефрена среће се у свадбеним (примери 110-112) и прелским песмама (пример 188, 189), као и међу песмама опште намене, у сасвим нетипичном облику (пример 214).

Припевни рефрени

Несамостални. Рефрени овог типа јављају се најчешће у форми једносложног силазног или, ређе, сасвим кратког извика на слогу *И!* – *вриштања* – на крајевима мелостихова, у свадбеним и жетелачким песмама (претежно су Горњој Јасеници), а понекад и у солистичким путничким, па и песмама *на глас* (примери 48, 49, 51, 53, 59, 60, 65, 69, 70, 74, 77, 78, 82, 84-86, 136-140, 147, 148, 150, 151, 153, 158, 159, 209-212). Извик може бити и двосложен, *И-ју!* Или *И-ху!* (примери 53, 67, 93, 154) или вишесложен (пример 112). Ретко се налази на силазни извик на слогу *Ој* (пример 247). Понекад извику претходи слог *хој* или *ха* на хипофиналису, у песмама хетерофоне структуре (примери 50, 52, 210, 212).

Припевни рефрени некад чини слог *ој* на хипофиналису, без извика (примери 57, 80).

Припевни рефрен *ој, хај, она* или *у-шарај-дај-дај* („рефренска игра“, према: Големовић 2000: 58) јавља се и у шаљивим приповедним песмама из Доње Јасенице (примери 241, 243, 244).

Понирања гласом су веома ретка; јављају се понегде у свадбеним песмама и у једној путничкој (примери 88, 162). Узвик *Шар!* уз понирање јавља се само у једној путничкој песми (пример 157).

Самостални припевни рефрени различите дужине присутни су у додолским и крстоношким песмама (примери 10-15, 18-20); њихов садржај је у потпуности у складу са обредном наменом песама.

У необредним песмама, ова врста рефрена се среће у прелским (165, 167, 168, 190, 191, 193-198, 206, 263), и у примерима песама *на глас*, где се силабични рефрен јавља у оштром контрасту у односу на развучени, мелизматични модел песама ове врсте; присуство силабичних рефрена

на крајевима ових песама целу песму емски карактерише као *бројаницу* (примери 209, 210).

Припевни рефрен са улогом упевног рефрена јавља се у коледарској песми (пример 1), затим у жетелачкој, са проширењем на крају мелострофе (пример 149) и у приповедној песми *на бас* (пример 238).

Комбиновани рефрен: припевни са улогом упевног, а затим, на почетку другог дела облика, рефренска допуна, налази се у једном примеру (пример 2).

Припевни рефрен, као вербални, текстуални додатак певаној форми, јавља се у примерима божићних песама (пример 3), песама деци (примери 30, 31, 33, 40, 41) и путничких песама (примери 157, 162).

Дуги припевни рефрени срећу се у појединим примерима славских песама (пример 132). У лирским песмама опште намене, текстуални садржај рефрена не мора имати смисаоне везе са садржајем песме (примери 251-262); међу њима наилазимо на примере „рефренске онома-топеје“ (примери 251, 253).

Рефренска онома-топеја – подражавање гуларске свирке на крајевима мелострофа, уметањем слогова гн, гн, гн јавља се у шаљивој приповедној песми (пример 239).

Комбиновани рефрени

Рефренско окружење, у виду појаве истоветног рефрена на почетку и на крају мелостиха или мелострофе (према: Големовић 1999: 47), присутно је у краљичкој песми (као важан означитељ жанра; пример 9).

Занимљиве примере ове врсте налазимо у групи прелских песама из Доње Јасенице (примери 203, 205) и у лирским песмама (примери 222, 223).

Исти принцип, рефренско окружење, налазимо и у већини забележених тужбалица – *кукања* из Јасенице, и то претежно из њеног западног дела и из предела на граничном подручју између западног и источног. На овом месту ћемо шире образложити проблематику рефрена у овим тужбалицама, будући да се у овом жанру наилази на много варијетета и одступања од правила.

Рефренско окружење о којем је реч, у нашим примерима из Горње Јасенице и села Трнаве чине 1) четворосложни претпевни рефрен, са обавезном првом речју *Јао* или *Јаој*, док је друга реч име сродства или лично име особе којој је тужење намењено (*брале; оцо; Даро; мајко; сејо*), и 2) двосложни припевни рефрен, који обично понавља другу реч из претпевног рефрена. Смисаону целину стиха тужбалица чине два мелостиха, од којих сваки почиње и завршава се рефреном (I: r1 r2 a1 r2; II: r1 r2 a2 r2), тако да два „чиста“ стиха, без рефрена, дају укупан збир слогова који одговара симетричном осмерцу (примери 115-117).

Међу примерима ове врсте из Јасенице, само један, са запада области, у потпуности садржи наведене одлике (пример 114). У основи овог примера је симетричан осмерац, са четворосложним оквирним рефреном (двосложним претпевним – *Јаој* – и двосложним припевним – *Даро*) и четворосложним „чистим“ стихом. Третман текста и рефрена је врло слободан: повремено, када основни стих досегне већу дужину, рефрен се сажима на једносложни; повремено се изоставља по један рефрен, што је некад надокнађено дужином основног текста, а некад није, тако да поједини стихови имају или само претпевни или само припевни рефрен; понегде основни стих достиже цео симетрични осмерац. Карактеристично је да у два маха један четворосложни стих настаје комбинацијом два рефрена (*Јаој, Даро*). Стиче се утисак да је основна метричка јединица којом се оперише у импровизовању – четворосложна целина, која некад добија улогу стиха, а некад рефрена.

Већ је речено да већину примера из Јасенице карактерише формални оквир епског десетерца; то је, наиме, збир слогова, рачунајући (уколико су заступљени) претпевни и припевни рефрен, често у форми рефренског окружења, и основног стиха. Због тога, генерално, форму ових примера можемо објаснити на два начина: као (што је већ речено) сложену конструкцију са оквирним рефреном, и као форму у чијој изградњи учествује принцип хомологије (пример 115, в. опширније Golemović 2006: 28), али и дословна хомологна примена рефрена. Наиме, у улози рефрена јављају се двосложно име, или назив сродства коме се обраћа, а које се у току једне тужбалице може променити (пример 117-119). Даље, функција речи које означавају име или сродство мењају своју улогу у стиху: од рефрена, до интегралног дела стиха, по архаичном принципу који је констатован у пракси певања пчелских песама (Golemović 2007: 135).

Доследно спроведен продужени претпевни рефрен налазимо у једном примеру (пример 116): ту претпевни рефрен садржи шест слогова (*јаој, куку мене*), а припевни два (*мајко*), док „чист“ стих, између њих, задржава четири слога. Уколико би се у овом примеру реч од кључног значаја за разумевање коме је тужење упућено – зазивање сродства – схватила искључиво као припев, смисао тужбалице би остао неразумљив; суштинска улога ове речи је, дакле, двојака. На исту појаву наилазимо и у примеру 118, где четворосложни претпевни рефрен истовремено може бити схваћен и као стални интегрални део десетерачког стиха, без припевног рефрена. У сродном примеру 119, ситуација је слична, с тим што је ту претпевни рефрен променљив.

Према наведеним особинама: рефренском окружењу и стиху који је издељен на чланке и који се чита од једног мелостиха до другог, облик *кукања* у Горњој Јасеници сасвим је сродан начину тужења у целој западној Србији, несумњивог динарског порекла (Исто, 46-47).

О *запевању* у Доњој Јасеници сазнајемо на основу забележених примера из села Доња Трнава, Грчац и Баничина и (примери 116-119, в. Миљковић 1986, пр. 276, 278). Док примери из Трнаве задржавају јаку везу са „западним“ начином тужења, у примерима са истока области уочава се одсуство припевног рефрена, „чист“ текст у шестерцу (4,2) и дијатонски тонски низ, опсега до чисте кварте.

Примери *кукања* из Трнаве, у граничном пределу између Горње и Доње Јасенице, показују двојачке одлике: оне које везују овај начин тужења за динарске крајеве, и за крајеве источне Србије. У једном од примера (пример 117) присутан је својеврсни променљиви рефрен, који се састоји од различитих видова кукања и зазивања имена двоје покојника: *Јаој, мене; јој, куку мене; јаој, Жико; јаој, Живадинка*; дакле, реч је о рефрену променљивог садржаја и променљиве форме. Овакви стихови, различите версификације, с једне стране, делимично задржавају динарску формалну (метричку) строгост у присуству рефренског окружења (у прва два стиха), а с друге стране у више стихова се претпевни рефрен проширује а припевни изоставља, уз продужење основног текста; оваква одступања одвијају се у два наврата: у трећем и четвртном, па затим у осмом и деветом стиху; после сваког проширења следи повратак на почетну краћу форму, без припевног рефрена, са шестерачким основним стихом. Рефренско окружење је поново примењено тек у претпоследњем стиху.

Тонски низови

Записи Љубинка Миљковића и проблем идентификовања тонских висина

Неопходно је на овом месту појаснити још једну околност која је имала удела у изграђивању методологије овог рада. Наиме, чињеница је да је, сматрајући класичну западноевропску нотацију неадекватном за записивање нетемперованих тонских односа у српској (и балканској) вокалној традицији (што је у складу и са искуством водећих етномузиколога који су се посебно бавили проблематиком ове врсте; в. Hood 1982: 50-122), етномузиколог Љубинко Миљковић примењивао метод транскрибовања народних мелодија који проистиче из резултата рада Алена Даниелуа (Daniélou 1959; Isti, 1967). Међутим, водећи ауторитети у области српске етномузикологије овај метод не усвајају као практичан и прихватљив, уз аргументацију да су записи по Даниелуовом систему тешко читљиви и разумљиви и, сходно важећој пракси у европској науци (Reid 1977: 415), предност дају класичној нотацији (као што је осведочено у великом броју објављених монографија и студија о музичкој

традицији различитих предеоних целина). Због тога је, ради осведоче-ног лакшег читања, тумачења и поређења великог броја примера који изражавају међусобне сродности и различитости,⁷² за потребе овог рада било потребно извршити транскрипцију Миљковићевих записа архаичних мелодија са Даниелуовим ознакама у стандардну нотацију. У том послу је главни путоказ била Даниелуова табела (Daniélou 1967: 82-86), на коју се ослањао и сам Миљковић, одређујући систем ознака којима ће се служити при транскрибовању. За свако поређење записа Миљковићевих примера наведеним у овом раду са оригиналним записима овог аутора, може се консултовати нотни зборник *Доња Јасеница* (1986).

На овом месту дајемо образложење принципа руковођења при изради транскрипција.

Будући да се српски етномузиколози у свом раду на транскрипцији руководе слушним утиском, без обзира на то који носач звука користе у раду, и да се, услед недостатка адекватних техничких средстава, за сада не служе тонским мерењима, било је неопходно идентификовати односе између тонских висина, односно, поједине интервалске величине у Миљковићевим записима. Другим речима, било је потребно извршити транскрипцију Миљковићевих записа Даниелуовим ознакама у класичну нотацију, прилагођену потребама тонских низова дате традиције. Основа за израду транскрипција био је, с једне стране, слушни утисак (чији значај не треба потцењивати, чак и у односу на могућности техничких помагала; в. List 1974: 375) и, с друге стране, акумулирано искуство у слушању тонске грађе исте врсте, стечено на основу доброг познавања терена и преслушавања снимака које су у истим насељима начинили и други истраживачи.⁷³ Величине интервала, дате у центима, преведене су у класичну нотацију, којој су на појединим местима додате посебне ознаке – стрелице које показују нешто виши или нешто нижи тон од записаног, што је било неопходно, с обзиром на то да је реч о нетемперованим односима (према: Dević 1980). Тиме интервалски поредак који је дао Љубинко Миљковић није нарушен, већ је само учињен приступачнијим, лакше читљивим, лакше схватљивим и, што је нарочито важно, компатибилним са другим записима српских етномузиколога. На основу Даниелуове табеле, дата су два прегледа интервалских величина које улазе у састав мелодија из Доње Јасенице, описане у *Предговору* Миљковићеве

72 Тиме сама транскрипција испуњава своју сврху, ако прихватимо да је њена примена у науци „активност која води до схватања суштине неког облика музицирања“ (Kenjalović 2005: 202).


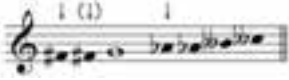
73 У приступу записима Љубинка Миљковића била сам суочена са неколико проблема. Прво, за највећи број примера нисам имала звучни извор, који бих могла упоредити са Миљковићевим транскрипцијама, што би свакако било најбољи пут ка адекватном превођењу ознака једне врсте у ознаке друге врсте. Друго, нова тонска мерења није било могуће спровести, па самим тим ни адекватну проверу резултата мерења самог Миљковића, нити су у потпуности извршена мерења мојих теренских записа. Транскрипције настале „превођењем“ Даниелуових ознака у класичан нотни систем резултат су покушаја остварења еквиваленције између ова два различита нивоа расположивих података.



студије (Миљковић 1986: XII-XIII): интервалске величине у односу на финалис, и интервалске величине између појединих тонова у употребним тонским низовима.

*Тонске структуре старије традиције из Доње Јасенице
према систему Даниелу – Миљковић*

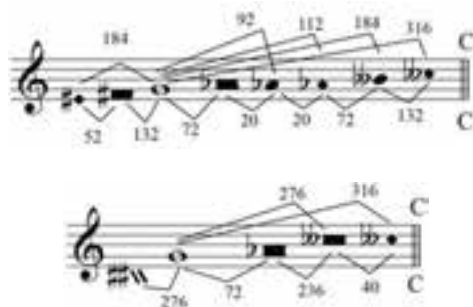
Интервалске величине у односу на финалис:

Удаљеност од g^1		износи 276 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 184 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 132 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 72 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 92 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 112 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 184 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 204 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 276 С и тумачи се као	
Удаљеност од g^1		износи 316 С и тумачи се као	
односно, зависно од структуре низа, као		или као	

Низ:  тумачи се као: 

Низ:  тумачи се као: 

Интервалске величине између појединих тонова у употребним тонским низовима:



Показује се да је Миљковић на терену Доње Јасенице идентификовао три интервалске величине испод финалиса: једну, која би на основу слушног утиска могла бити записана као мала терца (e^1), или као повећана велика секунда (ниско f^1); друге две су различите величине тона fis^1 , од којих би једна, величине 184 цента, била обележена стрелицом наниже.

Величине изнад финалиса су следеће: Миљковић уочава чак три висине хиперфиналиса, тона as^1 : 72, 92 и 112 центи удаљености од финалиса. Но, у Миљковићевим записима из Јасенице нигде се не јављају све три величине хиперфиналиса, већ једна или две, зависно од интонационог поља одређеног жанра или одређеног мелодијског модела (упор. Миљковић 1986: 41, 53, 58, 59, 82, 83). С друге стране, на основу слушног утиска и досадашњег искуства у транскрибовању вокалне грађе из Јасенице, Груже, Лепенице и Космаја и других, нарочито западних крајева Србије, етномузиколозима су до сада биле познате две величине тона as^1 , које се јављају у поступном силазном кретању мелодије ка финалису; висина ближа финалису обележава се стрелицом наниже. Зато је исти принцип примењен и у овом случају.

Величине трећег ступња у односу на финалис код Миљковића такође налазимо у три варијанте: са удаљеношћу од финалиса за 184, 204 и 276 центи. Прве две висине у класичној нотацији означавамо као $heses^1$; нигде у Миљковићевим записима не налазимо обе ознаке једну до друге, већ се користе појединачно, у различитим случајевима, у склопу разли-

читих тонских низова. Трећа висина, међутим, која је код Миљковића означена као *ceses¹*, на основу недвосмисленог слушног утиска, и на основу величине изражене у центима, што показује да је она приближна темперованој малој терци изнад финалиса, у нашој класичној нотацији обележена је као *b¹*.

Величину четвртог тона у односу на финалис код Миљковића налазимо у једној варијанти, висини удаљеној од финалиса за 316 центи. У оваквим случајевима, превођење ове висине у класичну нотацију двојака је – у зависности од слушног утиска у целокупном интонационом пољу. Наиме, ако је у тонском низу трећи тон у класичној нотацији означен као *heses¹*, четврти тон обележавамо као *ceses¹*, сходно његовој величини која одговара нешто повећаној темперованој малој терци у односу на финалис. Ако је, међутим, трећи тон тонског низа *b¹*, четврти тон, удаљен од њега (према Миљковићевом налазу) само 40 центи, биће означен као *ces¹*. Ово наизглед противречно решење донето је с разлогом: на основу слушног утиска тај интервал опажамо као полустепен у односу на *b¹*; с обзиром на његову величину у центима, обележавамо га додатно и стрелицом наниже. (Друго решење би било да се четврти тон у низу запише као *ceses¹*; међутим, тада бисмо добили нови, тешко решиви проблем, јер би се један до другог нашли тонови *b¹* и *ceses¹*, енхармонски заменљиви, што би запис у класичној нотацији учинило нејасним и непотребљивим.)

Овакав поступак је примењен на основу досадашњег искуства у транскрибовању и на основу слушног утиска. Такође, из овако урађене транскрипције сасвим се јасно показује постојећа разлика између тонских низова који преовлађују у Горњој, односно, у Доњој Јасеници, као и разлика између тонских низова у појединим жанровима и мелодијским моделима. Разлику о којој је реч описао је и сам Миљковић, објашњавајући је методама које се ослањају на радове Алена Даниелуа (Миљковић 1986: XII-XIII; Исти, 1998: 420-440; Исти, 2000: 147-162). У том погледу, може се рећи да транскрипција Миљковићевих записа у класичну нотацију не нарушава слику интонационог поља које је овај научник препознао, нотирао и историјски образложио, већ је само чини читљивијом и погоднијом за даља поређења.

Тонски низови у Јасеници

На терену Јасенице наилази се на разноврсност кад је реч о тонским низовима, али и на правилности у њиховом испољавању. Уочавају се архаични низови, везани за старију вокалну традицију, и дијатонске структуре углавном мањих опсега (што указује на њихово највероватније рурално порекло, према: Девић 1997), као и симбиозе које упућују

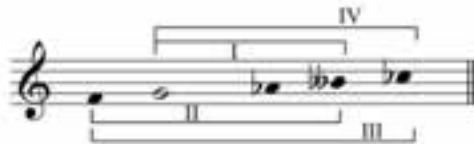
на различите процесе у животу и развоју вокалних фолклорних облика на овом терену, највероватније у вези са етногенетским процесима.

Старију традицију, генерално, карактеришу три основна тонска низа. Они су у Јасеници заступљени у зависности од три чиниоца: географског положаја насеља, жанра и мелодијског модела. Прва два низа су хроматски, узаних интервала, међусобно различити по унутрашњој структури. Трећи је близак дијатонском, са специфичним одликама. Новију традицију и један део примера старије традиције карактеришу дијатонски низови, различитих карактеристика, што ће бити показано у наставку.

I Низ узких интервала карактеристичан је, генерално, за старију вокалну традицију Горње Јасенице: јавља се у свим заступљеним жанровима. Спорадично се може наћи и понегде у Доњој Јасеници, везан за одређене жанрове и мелодијске моделе, али и у зависности од географског положаја насеља у коме је заступљен.

- **низ Ia**

I: као трихорд, заступљен је у ГЈ: седељачка: 178; кукање: 114.



II: деци (ГЈ): 24, 25, 28, 42, 46; свадбене (ГЈ): 49-53, 55, 65-70, (ДЈ): 71, (ГЈ): 74, 75, (ДЈ): 76, (ГЈ): 84-88; (ГЈ); свадба/слава (ГЈ): 124; жетелачке (ГЈ): 137, 139, 150-155; прело (ГЈ): 163, 164, 167, 170, 173, 174, 177, 192, 199; *на глас* (ГЈ) 210; шаљива приповедна (ГЈ): 244.

III: деци (ГЈ): 35; путничка соло (ДЈ): 158; *на глас* (ГЈ): 209, 211, 212.

IV: *кукање* (ГЈ и Трнава): 115-117

Овај основни тонски низ се може јавити у више варијаната:

- **низ Ib** – са променљивим хиперфиналисом или са различито интонираним највишим тоном:

I: божићна (ГЈ): 3, додолска српска (ГЈ): 10; деци (ГЈ): 22, (ДЈ) 38.



II: деци (ГЈ): 37.

- **низ Iv** – са полустепеним хипофиналисом:

I: свадба (ДЈ): 57, 58



II: свадба (ДЈ): 73; лирска опште намене (ДЈ): 263

- низ Iг – са проширеним обимом:

I: путничка соло (ГЈ): 159



II: деци (ГЈ): 23; жетелачке (ГЈ): 136, 140, (ДЈ): 147; приповедна (ГЈ): 224.

- низ Iд – са променљивим хипофиналисом и проширеним обимом:



I: свадба (ГЈ), 48; жетва (ГЈ): 138. (у питању је исто село, Вукасовци)

II: приповедна (ГЈ): 225

III: путничка соло (ГЈ): 157.

- низ Iђ – са три висине хипофиналиса:

I: свадба (ДЈ): 72

II: свадба (ДЈ): 59.



- **низ Ie** – са променљивим хипо- и хиперфиналисом:



Прело (ДЈ): 188; свадба (ДЈ): 58.

II Низ уских интервала, опсега умањене терце, јавља се као карактеристика старије вокалне традиције Доње Јасенице. Одликују га две висине полустепеног хипофиналиса и две висине полустепеног хиперфиналиса. Заступљен је скоро искључиво у свадбеном репертоару.

Поред полустепеног хипофиналиса, који може имати две варијанте: вишу и нижу, у овим примерима, у записима Љубинка Миљковића, налазимо и две варијанте полустепеног хиперфиналиса (примери 57, 61, 62, 64, 156), које, међутим, нису потврђене приликом израде нових транскрипција истог тонског материјала (пример 62а), или њему сродних примера (пример 60). Врло је могуће да је до овог разилажења дошло услед немогућности провере новијих транскрипција тонским мерењем.

Низ о којем је реч заступљен је првенствено (скоро искључиво) у свадбеном жанру, уз „мањи део прелских и осталих лирских песама“ (Миљковић 1986: XII). Љубинко Миљковић га описује као „најмасовније заступљен варијетет у свадбеном певању свих доњојасеничких села присутан [...] чак и у оним граничним према Горњој Јасеници (нпр. Жабаре и Горња и Доња Трнава) или према Лепеници (нпр. Вишевац).“ Затим додаје да је „извођење свадбених песама у селима Доње Јасенице изузетно хомогено, најчешће са веома малим индивидуалним певачки префињеним променама, а има доста примера да између чак релативно удаљених насеља у том делу свадбених песама не буде никаквих, ни мелодијских, нити ритмичких разлика“ (Миљковић 1986: XII-XIII).



Свадба (ДЈ): 61, 62, 64; жетва (156); прело (204).⁷⁴

III Низ близак дијатонском, специфичан по томе што га чине низак целостепени хипофиналис, и, од финалиса навише, распоред интервала: полустепен–цео степен–полустепен. Заступљен је у старијој

⁷⁴ Овај низ је заступљен у свадбеним песамама у великом броју насеља Доње Јасенице, што као податак није обухваћено овим кратким списком примера. Распрострањеност овог низа у пуној мери је приказана у *Прилогу I*, Карти II/3.

вокалној традицији Доње Јасенице, пре свега у посленичким (жетелачким, прелским), али и лирским песмама опште намене.

За овај тонски низ могло би се рећи да је особност овог дела области; по грађи је, како се Миљковић изразио, „сасвим различита у односу на претходну“, а такође и по жанровској припадности – везује се за посленичке песме: жетелачке и прелске, а веома ретко, тако рећи изузетно, за свадбене (Исто, XIII). Миљковићевој констатацији да се у њему јавља само једна висина хипофиналиса, чија удаљеност од финалиса износи најмање 270 центи (величина скоро еквивалентна темперованој малој терци; в. Исто, XIII) придружили бисмо налаз да се уз ову висину хипофиналиса, на терену Доње Јасенице може наћи и мања, коју бележимо као полустепену, и која се јавља чак и у току истих примера где је заступљена и претходно поменута.



I: свадба (ДЈ): 109; свадба/слава (ДЈ): 125; прело (ДЈ): 168, 190.

II: свадба (ДЈ): 80, 81, 83; свадба/слава (ДЈ): 132; жетелачке (ДЈ): 141, 144, 146;

путничке соло (ДЈ): 160, 161; прело (ДЈ): 165, 169, 183-185, 189, 193-195,

202, 203, 205, 208; лирска (ДЈ): 264.

IV Тонски низ заснован на тетраорду са целостепеним хиперфиналисом

- низ IVa – у распону од *c1* до *d2*:

I: коледарска (ДЈ): 2; божићна (ДЈ): 5; додолске српске (ДЈ, ГЈ): 11, 13, 14, крстоношка (ДЈ): 18; запевање (ДЈ): 118, 119; жетелачка (ДЈ): 149; прелске (ДЈ): 197, 198; шаљива

приповедна (ДЈ): 240.

II: свадба (ГЈ, оркестар): 113; приповедна (ДЈ): 235

III: деци (ДЈ) 26; свадба/слава (ДЈ) 127; прело (ГЈ): 179; приповедне (ДЈ) 227, 237.

IV: деци (ДЈ): 36, свадба (ГЈ, ДЈ): 95, 97, 98, 100-107, 111; свадба/слава (ДЈ) 128;

путничка (ДЈ), 162; приповедне (ДЈ, ГЈ): 226, 229, 232, 234;

V: додолска српска (ГЈ): 15, лирске опште намене (ГЈ, ДЈ): 213, 215, 254, 255, 260.

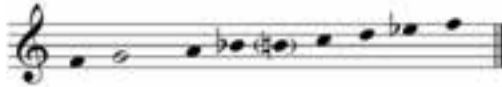
VI: лазаричка ромска (ДЈ): 8

VII: додолска ромска (ДЈ): 16

- **низ IVб** – са обимом сексте, чији је највиши тон *des2* лирска опште намене (ДЈ): 256.



- **низ IVв** – са распонем: од *f1* до *f2* и са појавом *h1* као пролазног тона:



приповедна (ГЈ): 228, шаљиве приповедне (ДЈ): 242, 243.

- **низ IVг** – са променљивим хипофиналисом: лирска опште намене (ДЈ), 216.



V Тонски низ заснован на тетрахорду са полустепеним хиперфиналисом

- **низ Va** – са устаљеном малом терцом изнад финалиса:



I: свадба (ГЈ): 54, 56, прело (ГЈ): 172, 176, приповедна (ДЈ): 236.

II: прело (ДЈ): 175, лирска (ДЈ): 223.

III: деци (ДЈ): 41.

- **низ Vб** – са смењивањем *b1* и *h1*:



коледарска (ДЈ): 1; прело (ДЈ): 191.

- **низ Vв** – са променљивим хиперфиналисом:

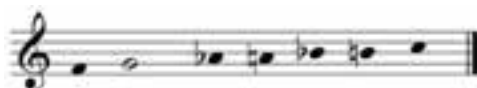


I: деци (север ГЈ, ДЈ): 33, 39, 40; свадба (ДЈ): 79

II: деци (ДЈ): 31

III: додолска српска (ДЈ): 12.

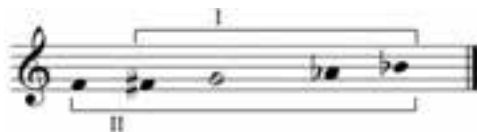
- **низ Vг** – са променљивим хиперфиналисом и променљивим



трећим тоном од финалиса:

свадба/слава (ДЈ): 135 и бројаница (ДЈ): 247.

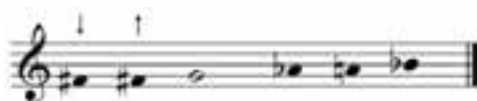
- **низ Vд** – са променљивим хипофиналисом:



I: свадба (ДЈ): 63, 77, 78

II: свадба (ДЈ): 82; жетва (ДЈ): 145; путничка соло (ДЈ): 160; прело (ДЈ): 187, 196.

- **низ Vђ** – са променљивим хипо- и хиперфиналисом:



свадба/слава (ДЈ): 133.

- **низ Ve** – са обухваћена два тона у низу испод финалиса:



I: крстоношка (ГЈ), 19

II: деци (ГЈ), 27.

VI Трихордални низови

	божићна (ДЈ): 4; шаљива приповедна (ДЈ): 241
	детету (ГЈ): 29
	детету (ГЈ, град): 30
	деци (ДЈ): 32; свадба (ДЈ): 79; прело (ДЈ): 186, 204, 206
	божићна (ДЈ): 6
	божићна (ГЈ): 3, седељачка (ГЈ): 178
	краљичка (ДЈ): 9

Низови у једногласним и двогласним песмама старије традиције

Из приложеног видимо да су у старијој вокалној традицији највише заступљени низови I и III, док се употреба низа II ограничава само на подручје Доње Јасенице и само на свадбени репертоар (на Мелодијски модел I). Такође, у жанровима обредно-обичајног циклуса и у песмама опште намене, јавља се релативно често низ IV и, ређе, низ V.

Низ I са својим варијететима заступљен је како у солистичком певању, тако и у групном – двогласном певању хетерофоне, хетерофоно-бордунске и бордунске фактуре, и то махом на територији Горње Јасенице (у Доњој, такви примери су забележени само у селу Трнава).

У хетерофоном двогласју, заступљен је низ Ia, са својом варијантом II. Обе певачке деонице имају исти низ од финалиса навише, а хипофиналис изводи већином водећи глас. У неколицини примера, и пратећи глас изводи овај тон, али само у завршној каденци (видети о томе у одељку *Каденце*).

У хетерофоно-бордунском двогласју заступљен је низ Ig, проширен за још један тон навише у односу на низ карактеристичан за хетерофони двоглас. Реч је о жетелачким песмама Горње Јасенице, где се хипофиналис не среће у пратећем, већ само у водећем гласу.

Песме бордунске фактуре, где пратећи глас изводи само тон финалиса, имају у водећој деоници различите варијетете низа I: низ Ia, варијанте II и III.

Једногласје – групно певање у *један глас* – подразумева исти тонски састав у обе певачке деонице. Кад је реч о старијој традицији, такво певање је највише заступљено на простору Доње Јасенице, у различитим низовима: II, затим III и Vд, варијанта II.

Низови из групе I ретко су заступљени у једногласним песмама; такви су ретки примери једногласја из Горње Јасенице и примери једногласја у селима Светлић и Трнава у Доњој Јасеници, сви у низу Ia, варијанта II. На низ Ib, варијанта II наилазимо у селу Стојачак, на истоку области, што се у том погледу може сматрати изузетком.

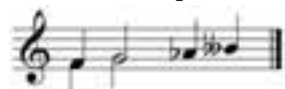
Као специфичне по свом тонском саставу и опсегу, издвајају се солистичке путничке песме. Оне имају најшири забележен опсег међу песмама старије традиције на овом терену. Њихов низ може бити: низ Ia, варијанта III; низ Ig, варијанта I;и, најзад, низ Id, варијанта III. На истоку Доње Јасенице низ путничких песама је другачији, јавља се као низ III, варијанта II.

Низови у двогласним – хибридним облицима и песмама на бас

Кад је реч о хибридним облицима и песмама *на бас*, у њима се низ и опсег водеће и пратеће деонице значајно разликују. Водећи глас најчешће обухвата тонове од хипофиналиса до кварте изнад финалиса, у низовима који могу бити дијатонски и хроматски; ретки су примери опсега водећег гласа до сексте или октаве. Деоница пратећег гласа увек обухвата хипофиналис и финалис; ово правило важи и за *хибридне* облике, и за песме *на бас*. Опсег пратеће деонице може обухватити и хиперфиналис и терцу испод финалиса, а ређе и терцу навише од финалиса. Појава доње квинте у односу на финалис не подлеже чврстом правилу; некад се може јавити само као украсни тон, некад у току мелостиха али не и у каденци. У песмама *на бас*, каденца у квинти је скоро сасвим уобичајена, мада од овог правила има изузетака.

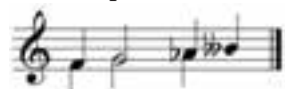
У песмама у којима је, у водећем гласу, заступљен тонски низ I и његови варијетети, опсег пратећег гласа може обухватати:

- само финалис и хипофиналис:



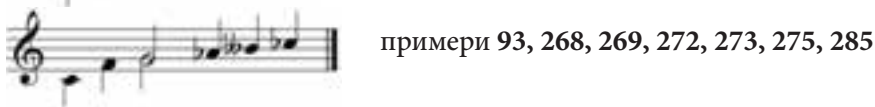
примери 89, 280

- финалис, хипофиналис и хиперфиналис (ређа појава):



пример 91

- финалис, хипофиналис, хиперфиналис и квинту испод финалиса:

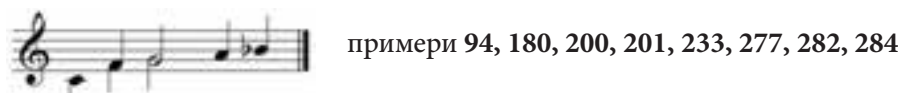


На истоветан поредак наилазимо и у примерима са дијатонским низом IV:

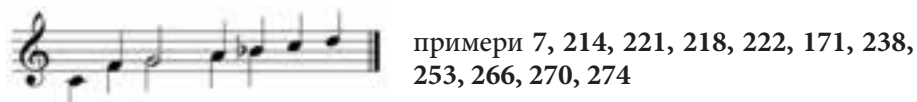
- без присуства тона *c1*:



- са присуством тона *c1*:



- са укључењем хиперфиналиса у пратећем гласу:



- са терцом испод финалиса:



Некада и обим водећег гласа може бити проширен, при чему се пратећи глас, уз присуство тона *e1*, креће:

- пратећи глас се креће навише до хиперфиналиса:



- пратећи глас се креће навише до тона *b1*:



Са тонским низом V у водећем гласу, пратећи глас такође може:

- обухватити само финалис и хипофиналис:



- обухватити тон *c1*:



- обим водећег гласа може бити проширен:



- пратећи глас може да обухвати и хиперфиналис:



- пратећи глас може имати пун низ од *c1* до хиперфиналиса:



У примерима са две варијанте хиперфиналиса такође наилазимо на две варијанте тонског састава пратећег гласа:

- само са финалисом и хипофиналисом



- са финалисом, хипофиналисом и тоном *c1*:



Из приложеног прегледа тонских низова песама *на бас* и *хибридних* облика, показује се да се од низова старије традиције једино тонски низ I јавља у оквиру оваквих примера. Низове II и III не налазимо у песмама новије традиције, већ само у примерима старијег певања, у једногласној фактури.

Важно је указати на још нешто у вези са присуством нетемперованих тонских односа у новијој сеоској певачкој традицији и са *хибридним* облицима у Доњој Јасеници. Наиме, у досадашњим незваничним дискусијама у домаћим етномузиколошким круговима око умногоне интригантних, али и оспораваних Миљковићевих транскрипција заснованих на Даниелуовом систему, постављано је питање исправности његових записа песама *на бас* и *хибридних* облика из Доње Јасенице као искључиво дијатонских. Аргумент за сумњу у оправданост упадљивог одсуства назнака нетемперованости у Миљковићевим записима оваквих песама, јесте чињеница да се у другим, до сада истраженим крајевима Шумадије, па понегде и у другим областима Србије, у песмама *на бас* наилази на нетемпероване тонске низове, или на знаке нетемперованости у дијатонским низовима. На овом месту морам рећи, на основу сопственог искуства стеченог на терену у Доњој Јасеници, као и искуства у слушању снимљеног материјала из те области, да су у песмама *на бас* из овог краја тонски односи скоро искључиво дијатонски. Једини доњојасенички пример ове врсте у нетемперованом, уском тонском низу потиче из Доње Трнаве (пример 279). Сви остали примери певања *на бас* из овог краја без изузетка су у дијатонском систему. Може се закључити да трагови нетемперованости у песмама *на бас* Доње Јасенице, осим у ретким изузетцима нађеним на територији прелазног појаса између Горње и Доње Јасенице, у време систематских етномузиколошких истраживања, у другој половини 20. века – једноставно нису били присутни.

Миљковић управо ишчезавање нетемперованих тонских односа и, на њиховом месту, појаву дијатонике, тумачи као први предуслов за развој новијег сеоског певања у Доњој Јасеници (Миљковић 1986: XXX). Сасвим је сигурно да је разлог за ово објашњење чињеница да овај научник у време својих истраживања на простору Доње Јасенице није затекао примере певања *на бас* са нетемперованим низовима, као што се

може наћи у Горњој Јасеници (и које је, као што је показано, присутно само понегде у Доњој, близу границе са западним делом области; видети још о томе у наставку овог поглавља).

Други предуслов развоја певања *на бас* у овом крају, по Миљковићу, јесте појава тона *с1* у каденци; Миљковић је, такође, први међу нашим етномузиколозима указао на нечисто – превисоко интонирање овог интервала у традицији Шумадије (Исто, XXXI).⁷⁵

Генерално, у тонским низовима из Јасенице уочава се велика варијабилност у интонирању тонова изнад финалиса; то се односи на висину хиперфиналиса и трећег тона у низу. Такође, интервалска величина финалис-хипофиналис показује знатну разноликост: целостепени однос се, као једна од најпостојанијих величина у нашој народној музици (Петровић Р. 1989: 73) потврђује само у варијететима тонског низа I и III. Уз то, полустепени однос, којег могу творити различите величине интервала, које потичу од различито интонираног полустепеног хипофиналиса, појављује се сразмерно често у разним видовима тонских низова, чак и у току једне исте песме. За сада, на основу грађе из Јасенице, правилност по којој се испољавају овако различите величине хипофиналиса није уочена.

Промене тонског низа у току исте песме

Забележено је неколико случајева промене тонских низова у току певања; реч је о спорадичној појави, која заслужује коментар као показатељ неустаљености једне јединствене праксе у начину интонирања. Та неустаљеност потиче, по свој прилици, од јаког утицаја дијатонице и, с друге стране, присутности архаичних низова у свести певача.

Занимљива је чињеница да су све уочене промене нотирани на терену Горње Јасенице, где је констатована начелна већа једнообразност у погледу архаичних низова. Реч је о по једном примеру песама за децу (пример 21), свадбених песама (пример 110) и лирских песама опште намене (пример 262) и о два примера шаливих приповедних песама (примери 245 и 239).

У прва два наведена примера (примери 21 и 110) прво је примењен дијатонски, а затим хроматски, уски тонски низ. У трећем (пример 262), после солистичког увода у дијатоници, одмах при прикључењу пратећег гласа оба певача прихватају хроматски, уски низ. Занимљиво је да се ова појава одвија симултано са појавом хетерофоног двогласа; очигледно је да је међузависност сазвучне и интервалске компоненте у овом случају веома висока. У истом примеру, последњи део облика отпеван је унисоно и у дијатоници, очигледно по угледу на друге, бројне дијатонске варијанте исте песме.

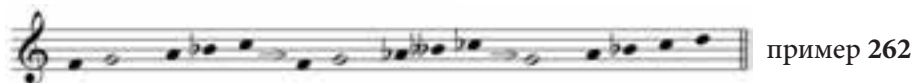
⁷⁵ На жалост, ни у једном свом запису песама *на бас* није графички означио ову појаву.



пример 21



пример 110



пример 262

Промена низа у смислу транспозиције мотива јавља се код једног певача, извођача приповедних песама (примери 245 и 239). У примеру 245 мотив је најпре транспонован за кварту наниже, а затим се постепено, за по полустепен, подиже до првобитне интонације. У примеру 239, уз промену интонације, примењена је и промена основног мотива; у овом случају се, такође, интонација завршетка песме поклапа са интонацијом њеног почетка. У оба случаја, реч је о намери певача да унесе контраст у тоналном погледу, свакако подстакнут чињеницом да се песме ове врсте састоје од неограниченог понављања основног мотива. На овај начин, интерпретација добија на динамичности и драматици.



пример 245



пример 239

На основу свега изложеног, може се уочити диференцираност начина вокалног изражавања у појединим деловима Јасенице у погледу тонских низова, нарочито у домену старије певачке традиције, што се нарочито односи на жанрове везане за обредно-обичајни сегмент традицијског живота.

Јасно се уочава да је за вокалну традицију Горње Јасенице, то јест, западног дела области, у целини, карактеристична заступљеност тонског низа I и његових варијетета; од овог правила има индикативних одступања. Старија вокална традиција Доње Јасенице, источног дела, у овом погледу је разноврснија: заснива се на низовима II и III, али и на различитим варијантама дијатонских низова.

У граничном појасу западног и источног дела срећу се сва три архаична тонска низа, као и дијатонски низови у различитим варијантама, и то делимично у зависности од жанра. Даровити носиоци традиције,

сеоски певачи, могу певати на два или на три начина; они поседују особину бимузикалности, тако да и саме жанрове одређују и препознају интонирајући различите тонске низове.

Кад је реч о Горњој Јасеници, у највећем делу старинског репертоара из овог дела области заступљен је узани тонски низ I са његовим варијететима, који у великој већини имају целостепени хипофиналис. Реч је о песмама деци, свадбеним, жетелачким, прелским и божићним примерима старог стила и примерима *кукања*, затим *препевкама* и *бројеницама*, у песмама *на глас*, у приповедним и шaljивим приповедним песмама и ретким примерима додолских песама. Све побројане жанрове из Горње Јасенице карактерише, дакле, низ узаних интервала I.

Овим примерима се, по истом тонском низу, придружују и примери из појединих села Доње Јасенице, и то оних села која се налазе на рубном подручју два дела области: Светлићу, Јагњилу, Трнави и Маскару, и то у склопу свадбеног, путничког и жетелачког репертоара, у песмама деци, *бројеницама* и у *запевању*. У свадбеним примерима из Трнаве и Јагњила, хипофиналис је на малој секунди, нешто нижој од темпероване, или се јавља у различитим варијантама (примери 57-60, 155).

Индикативно је да на терену северног (претежно низинског) дела Горње Јасенице, у крају у којем становништво динарског порекла чини апсолутну већину, пронађена и потврђена вишедеценијска заступљеност дијатонског тонског низа у свадбеном репертоару (примери 54, 56) – уместо низа уских интервала I, типичног за остали (брдски и брдско-планински) део ове области.

Као засебна група издвајају се примери у уском тонском низу II, са обимом умањене терце. Значајна чињеница је да је Љубинко Миљковић песме овако уског опсега бележио у врло великом броју и у практично свим насељима Доње Јасенице у којима је истраживао.

За тонски низ III може се рећи да представља једну од општих карактеристика вокалне традиције источног дела области. Заступљен је у посленичким – жетелачким и прелским песмама из Доње Јасенице (видети примере 189, 202-206; 141-146).

Једна од разлика у тонским низовима у старинском репертоару Доње Јасенице јесте разлика у интонирању хипофиналиса, по чему примери из овог дела области показују хетерогеност, без обзира на тип тонског низа – хроматски или дијатонски (примери 77, 78, 82, 187). Поређења ради, полустепени хипофиналис налазимо и у суседним областима Космај и Лепеница (примери 1-3, 18, 20 у *Прилогу IV*).

Различитости у начинима интонирања на терену Јасенице први је приметно и наведене тонске низове старе традиције у својим радовима окарактерисао Љубинко Миљковић (Миљковић 1998: 426, 431). Он

је тонске низове I и II уврстио у категорију „старијег“, а низ III у категорију „млађег архаичног певања“ (Миљковић 1997: 420-437; Исти, 2000: 147-162). У својим теоријским образложењима доводио их је у везу са старогрчком енхармонском лествицом (Исти, 1997: 440; 2000: 147). Расправа о релевантности његових налаза, међутим, услед комплексности проблематике, превазилази оквире овог рада.

На основу изнетих података о тонским низовима у Јасеници, може се уочити да већа једнообразност постоји на западу области, док је на истоку заступљена сразмерна хетерогеност. Она се може објаснити, с једне стране, хетерогеношћу вокалних традиција, односно, вокалних дијалеката, еквивалентно говорним дијалектима који су се сусрели и преплели на том подручју (Јовановић Ј. 2013) и, с друге стране, отвореношћу тог простора и развијеним комуникацијама са варошким и градским центрима и њиховим музичким праксама.

Каденце

Начини каденцирања у вокалној традицији Јасенице зависи од солистичког или групног начина извођења, затим од тога да ли је у питању једноглас или двоглас, од типа заступљеног двогласа, од жанра, али и од предела – географског положаја села из којих поједини примери потичу.

У неколицини случајева, у току истих примера групног певања, вероватно из разлога недовољне издиференцираности улога појединих деоница, могу се јавити различити облици каденцирања, у виду изузетака од општих правила.

Солистичко певање

Статичка каденца. Солистички отпеване песме најчешће каденцирају на *g1*, у виду статичке каденце. Зависно од жанра и мелодијског модела, каденцирајући тон може, али и не мора имати продужено трајање, некад са вибратором и декрешендом (упоредити различите манире у примерима 1, 4, 56, 58, 141, 183, 186, 190, 193, 204, 232, 257).

У завршни тон најчешће се улази силазним покретом из хиперфиналиса (примери 14, 29...), ређе узлазним покретом из хипофиналиса (примери 12, 15, 21, 58...). Забележени су и примери са више пута поновљеним финалисом пред каденцирање (примери 1, 2, 5, 8, 9, 24...).

Динамичка каденца може имати различите дивове:

- групу украсних тонова пред дугим задржавањем на финалису (примери 59, 60, 158),



пример 59



пример 60



пример 158

- узлазни предудар пред финалисом (примери 54, 111, 228, 254),



пример 54

- силазни предудар пред финалисом (примери 157, 241),



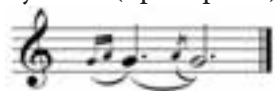
пример 157

- понирање гласом из финалиса наниже (пример 88).



пример 88

- орнаменти на каденцирајућем тону који имитирају свирку на гуслама (пример 239).

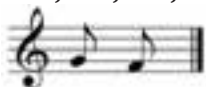


пример 239

Изузеци:

- Каденцирање на хипофиналису

У виду статичке каденце, каденца на хипофиналису се среће у различитим жанровима, углавном на терену Доње Јасенице (примери 10; 104; 160, 161; 164, 165, 177, 195, 196, 202, 207).



пример 10



пример 104

У виду динамичке каденце, реч је о поступном силаску са хиперфиналиса на хипофиналис (примери 28, 139, 140, **Рефрен II у пр. 210, 211, 225**), понекад са понирањем (пример 224). Овакви примери листом потичу са терена Горње Јасенице; реч је о песмама деци и свадбеним, па и путничким и прелским песмама.



пример 28



пример 139



пример 140



пример 210



пример 211



пример 225



пример 224

- Полукаденца на хипофиналису

Оваква полукаденца, било као статичка, било као динамичка, јавља се пред цезуру (паузу) између делова облика у појединим соло извођењима жетелачких песама из Доње Јасенице (примери 141, 142).

- Каденцирање у говорним формама

У говорним формама примера песама за децу и појединим примерима других жанрова, на последњим слоговима се могу наћи понирања гласом (примери 40, 41, 162), или узвик на већој висини (примери 46, 244), па и, сасвим изузетно, каденца на доњој квинти у односу на финалис (пример 245).



пример 40



пример 244

Групно певање старије традиције

Једногласно певање. Каденце у групним једногласним („истогласним“) извођењима су увек у унисону; реч је углавном о традицији Доње Јасенице: свадбеним, жетелачким, прелским песмама, (примери 62, 64, 71, 76, 77, 79, 81, 92; 143, 145; 185, 188, 198, 205) и о неколицини примера из Горње Јасенице (пример 199).

Хетерофоно двогласје. У примерима хетерофоног двогласја, и то *устаљене* хетерофоније (према: Големовић 1996: 13), најчешћа је динамичка каденца, при чему се из унисона један од гласова, чешће је то водећи глас, спушта из финалиса у хипофиналис, а други глас остаје на финалису. Ређе се среће статичка каденца, у прими или секунди.

Статичке каденце

Овакве каденце су генерално мање заступљене међу примерима хетерофоног двогласја у Јасеници. Каденце у унисону се већином везују за Мелодијски модел XI (тзв. „руднички“ сватовски глас), али има и других, појединачних случајева (примери 66, 75, 84-86; 192; 199).



пример 66



пример 75



примери 84-86



пример 192



пример 199

Статичка каденца у секунди ређа је појава (примери 169).



пример 169

Статичка каденца у секунди

Најчешћи каденцијални сазвук је велика секунда финалис-хипофиналис, с тим што тон хипофиналиса изводи водећи глас (примери 48-50,

65, 150, 151, 152, 176). Некада је ова секунда интонирана ниско, тако да одаје слушни утисак велике терце; примери ове врсте забележени су само у Овсишту (примери 55, 67).



пример 48



пример 49



пример 50



пример 55

Случајеви да деоница пратећег гласа изводи хипофиналис такође су забележени: са великом секундом испод финалиса (примери 51-53, 68-70, 80, 89), у селима Страгари, Влакча, Маслошево, Пласковац, Доња Трнава, и малом, или повећаном малом секундом испод финалиса, у селу Горња и Доња Трнава (примери 57, 169, 205).



пример 51



пример 57

Изузеци

У појединим примерима наилазимо и на неиздиференцираност вида статичке каденце: у неким мелостиховима она је у секунди, а у неким у унисону (пример 163).

Каденцирање у дурском квинтакорду (пример 87), као ретка појава, среће се у извођењима певачких група које су биле активни учесници на различитим фолклорним манифестацијама.



пример 87

Хетерофоно-бордунско двогласје. Ова врста двогласја заступљена је једино у жетелачким песмама Горње Јасенице. У овим примерима посматрамо каденцирање у полукаденци, пред цезуру, и каденцирање на крају мелостиха. Полукаденца може бити статичка, у секунди, са во-

дећим гласом на хипофиналису а претећим на финалису, а може бити и динамичка, са поступним покретом водећег гласа наниже у хипофиналис. Завршна каденца је увек динамичка, некад са украсима у водећој деоници, а затим, из унисона, његовим скретањем у хипофиналис (примери 136-138).



пример 136



пример 137

Завршни сазвук је скоро увек у великој секунди, од чега постоје изузеци (пример 138).



пример 138

Бордуноско двогласје. У овом типу двогласних песама (искључиво са терена Горње Јасенице) каденце су у великој секунди, са водећим гласом на хипофиналису и пратећим на финалису; ређе су статичке, а чешће динамичке (примери 210, 210а, 212). Каденцирању може претходити, на претпоследњем слогу, дуже орнаментално обигравање водећег гласа око финалиса, којег, у виду бордуна, изводи пратећи глас; у том случају, каденца је статичка (пример 209).



пример 209

Чешће су динамичке каденце, чије трајање може бити продужено, са израженом импровизацијом у слободном ритму (примери 210, 210а, 212).



пример 210



пример 210а



пример 212

Хибридни облици и песме на бас

У овим врстама песама срећу се различите варијанте каденцирања: у секунди и квинти, као статичке и као динамичке каденце, са различитим мелодијским покретима у водећој и пратећој деоници који каденцирају непосредно претходе.

Каденце у секунди

Статичке каденце:

- истовремено извођење финалиса и хипофиналиса, у једнаком трајању (примери 108, 112, 220, 222, 267, 282, 284);



пример 108



пример 112

- истовремено извођење финалиса и хипофиналиса, у једнаком трајању, с тим што је овоме, на претпоследњем слогу, претходио скок доње деонице са квинте испод финалиса навише на хипофиналис, са задржавањем у секундном сазвуку (примери 90, 93, 96, 266, 268);



Пример 90



Пример 93



Пример 96



Пример 266

- истовремено извођење финалиса и хипофиналиса, у једнаком трајању, с тим што је овоме, на претпоследњем слогу, претходило унисоно извођење финалиса и силазак пратећег гласа на хипофиналис, некад са са дугим, а некад са кратким задржавањем у секундном сазвуку (примери 89, 91, 265, 280).



пример 89



пример 91



пример 265



пример 280

Динамичке каденце:

- горњи глас: силазак са хиперфиналиса на финалис; доњи глас: дуго држани хипофиналис (примери 248, 269, 276);



пример 248



пример 269



пример 276

- доњи глас: поступни силазак са финалиса на хипофиналис, скок на доњу квинту и повратак на хипофиналис (примери 277, 278), понекад уз екскламацију *Oj* (пример 281).



пример 277



пример 278



пример 281

Каденце у квинти:

Статичке каденце:

- каденца у квинти (пример 171, 200, 201, 214, 218, 230, 238, 243, 249, 252, 253, 258, 284).



пример 171



пример 200

- каденца у квинти, са предударом или поступним силаском из хипофиналиса (или, ретко, из доње терце у односу на финалис) у доњу квинту у пратећем гласу (примери 180, 217, 270, 274, 285).



пример 180



пример 217



пример 285

Динамичке каденце:

- истовремени покрет наниже у оба гласа: у водећем из хиперфиналиса у финалис, а у пратећем из хипофиналиса у доњу квинту (пример 181, 182, 221, 251, 259, 279); покрет у пратећем гласу некад може бити са глисандом (пример 261).



пример 181



пример 182



пример 279



пример 261

- горњи глас: орнаменти око финалиса; доњи глас: предудар са хипофиналиса наниже (примери 231, 233)



пример 231



пример 233

Изузеци:

У примеру са наизменичним јављањем унисона и двогласја, каденца може бити у унисону, динамичка, са силазним предударом пред финалисом (пример 246). У примеру са наизменичним јављањем једногласја и хомофоније, први мелостих каденцира у унисону, а остали у секунди (пример 112).

Ретки су и нетипични случајеви каденцирања у дурском квинтакорду (пример 134).

Као значајна посебност у погледу каденцирања, у једном броју примера издваја се присуство једнообразне каденцирајуће формуле, која може да претходи било завршетку у квинти, било завршетку у секунди. Формула се састоји у следећем: водећи глас има силазни покрет са трећег тона изнад финалиса, застаје на хиперфиналису и има дуги застанак на финалису; пратећи глас се спушта са финалиса и хипофиналиса на тон *c1* (пример 273), или се пак зауставља на хипофиналису, док траје силазни покрет водећег гласа (примери 219, 271-273, 275; видети такође и каденцу у примеру 278). Сродна формула је и раније запажена, описана и именована као „прелазни тип“ каденци (Големовић 1983: 132). На основу расположиве грађе из Јасенице, показује се да се ова каденцијална формула може сматрати једном од карактеристика *хибридних* облика.



пример 219



пример 271



пример 272



пример 273



пример 275

Метар и ритам

Кад је реч о овом аспекту вокалне традиције Јасенице, неопходно је указати на чињеницу о различитим приступима троје истраживача (Љ. Миљковић, М. А. Васиљевић и Ј. Јовановић) при идентификовању метричких формација у мелодијама исте врсте, са истог терена. Реч је, с једне стране, о мелодијама у којима различите метричке целине потичу од метрике певаног текста; таквих примера има међу мелодијама у ритму *giusto syllabic*, у ритму *rubato*, али и међу онима, сразмерно бројим, који се не могу сврстати ни у једну од ове две групе. Наиме, док су у записима Миодрага Васиљевића и Јелене Јовановић пуним или испрекиданим тактним цртама назначене само текстуалне и мелодијске метричке целине, у записима Љубинка Миљковића наилазимо на тумачење истоврсних мелодија у 2/4-ским или променљивим тактовима. С обзиром на овако различите поступке аутора транскрипција, мора постојати пуна мера опреза у аналитичком приступу грађи и разврставању постојећих записа. То се нарочито односи на свадбене песме по Мелодијском моделу I-IV, жетелачке песме по Моделу V, на различите примере прелских песама и на тужбалице.

На овом месту биће указано само на меру заступљености одређених врста ритма у вокалној традицији Јасенице с обзиром на жанрове и, делимично, мелодијске моделе у којима се јављају. Конкретне ритмичке формације карактеристичне за Јасеницу приказане су у поглављу *Мелодијски модели*, као основа за најзаступљеније мелодијске обрасце.

Ритам *giusto syllabic* сразмерно је највише заступљен у грађи из Јасенице, у песамама најразличитије жанровске припадности и најразноврснијих мелопоетских структура. Реч је о свадбеним, прелским, приповедним песамама и бројаницама (примери 48-87; 110-112; 120-135; 150-156; 163-199; 202-206; 216; 226, 227, 229, 232, 234, 236..).

Дистрибутиван ритам. На ову врсту ритма наилазимо у неколико врста календарских, обредних песама: у коледарским, божићним, додолским (српским и ромским), крстоношким, па и прелским и лирским песмама опште намене (примери 1, 2, 5; 10-20; 200, 201; 213-215, 218; 220, 221, 223, 235, 240-264), и у једној солистичкој путничкој песми (пример 161).

У овим примерима, преовлађују парни тактови, и то 2/4-ски: у коледарским српским додолским и крстоношким, песмама намењеним деци, ретким свадбеним, славским, прелским (примери 1-6, 10-15, 18-26, 29..., 111, 132, 168, 191, 193-201,...240-264).

Четвороделни тактови, 4/4, заступљени су у лирским песмама, свадбеним и другим (примери 7, 134...).

Троделна мера је заступљена као 3/8-ски такт у ромским лазаричким и додолским песмама (примери 8, 16) и 3/4-ски у свадбеним (примери 105, 107, 108).

Комбинације различитих тактових мера заступљене су независно од жанра (примери 27, 47, 109, 123, 133, 135, 169, 178...).

Ритам *rubato* налазимо у тужбалицама, у жетелачким, путничким, приповедним, песмама на глас и хибридним облицима (примери 114-119; 136-148; 157-160; 209-212; 217, 219, 222, 224, 225, 228, 230, 231, 233, 237-239, 271-276, 280).⁷⁶ Жетелачке и путничке песме у овом ритму карактеристичне су за целу област Јасенице

У примеру шаљиве приповедне песме (пример 239) ритам и метар варирају од стиха до стиха, са бројним убрзавањима и успоравањима, у функцији хуморног исказивања текстуалне садржине. Ритам *giusto* успостављен је тек у последња два мелостиха, да би тиме била истакнута смисаона поента садржаја текста песме.

Примери ритма који се не може објаснити ни као *giusto* ни као *rubato* такође се налазе међу грађом из Јасенице. То се нарочито односи на песме по Мелодијском моделу IV, али и друге (примери 28, 88-104, 113, 124-128, 265-270,...),⁷⁷ а такође и на примере песама на бас опште намене (примери 276-279,...).

76 Крајње је неочично да је Љубинко Миљковић тужбалице и жетелачке песме „на дугачки глас“ записивао у четворочетвртинском, двочетвртинском и трочетвртинском такту, или са променама тактова (примери 118, 119, 141-144, 146). Иако је у примерима истих жанрова, исте врсте, које сам сама записала у ритму *rubato*, без тактица, понегде могуће уочити груписање ритмичких јединица на начин који би се могао протумачити и као унутрашња дводелни или троделни метар (па је мелодије можда било могуће записати и са сменом 2/4, 3/4 и 4/4-ског такта), моје је мишљење да је прави увид у карактер ових мелодија могуће стећи само према записима који дају слику слободних трајања тонова. Промене трајања ритмичке јединице у току мелостихова – њихово агогичко незнатно продужавање и скраћивање, сматрам важном карактеристиком ових жанрова јер упућује на другачији начин музичког мишљења него што преовлађује у дистрибутивном ритму, чије је постојање наговештено у Љубинковићевим записима.

77 За разлику од Љ. Миљковића, који је песме у овом моделу записивао са променама тактових мера (у зависности од метрике текста), сама сам овакве примере записивала без ознака метричких целина (само са знаком главне цезуре између два дела симетричног облика). Изузетак је начињен у једном случају, ради показивања метричке компатибилности са Миљковићевим записима – у примеру 99.

Аксак ритам. У домаћој етномузиколошкој литератури већ је истакнуто да се мешовити ритмови ретко јављају у традиционалној музици Срба (у чему изузетак представља терен Косова и Метохије; в. Фрациле 1994: 36-37, 40). Промене метра које би се могле протумачити и као мешовите мере потичу од нагласака који су у најтешњој зависности од метрике текста и најчешће нису униформне, нити представљају део целовитог метричког система (у чему се може успоставити паралела са руским народним мелодијама; упор. Щуров 1997: 5, 6). Ритмичке формације у доследном аксак ритму су нетипична појава и у Јасеници. У Горњој Јасеници, у оквиру репертоара старије традиције у овом ритму није забележен ни један пример, док је неколико старинских примера ове врсте прикупљено на простору Доње Јасенице, у оквиру жанра краљичких, свадбених и прелских песама: реч је о примерима у такту $7/8$ и $5/8$ (примери **9, 106, 207, 208**).

Необичан пример заступљености ритма $7/8$ у Доњој Јасеници представља варијанта свадбене песме *Ој девојко душо моја*, која се, према прикупљеним подацима из других делова области, из различитих временских периода, уобичајено пева у равномерном, троделном метру. Од тог општег правила одступају варијанте из села Светлић у Доњој Јасеници (пример **106**). Наиме, у полукаденци и у каденци наилазимо на трајање чији се *хронос протоси* – осмине нота, двоструко краће од основне ритмичке јединице оба дела облика – могу избројати као правилно груписани у мешовите мере, као тактови $7/8$. Будући да је ова појава уочена у свакој снимљеној мелострофи – да су, дакле, завршеци свих мелостихова идентичног трајања – сматрам да она не може бити случајна, већ да представља правило и да је у запису треба представити баш на овај начин, а не, што би могло бити компромисно решење, као дугу нотну вредност обележену короном. Тај налаз може да упути на претпоставку о присуству мешовитих тактових мера у колективном музичком памћењу певача из села Светлић. Могуће је да овај елемент потиче од традиције једног дела становника Светлића, оног који је тимочко-браничевског порекла.

Неколицина доњојасеничких прелских песама јавља се у такту $5/8$, са структуром $2+3$ (примери **207, 208**), која се (у односу на обрнут образац, $3+2$) у балканским традицијама у целини јавља релативно ретко (Барток 2000: 6). Могућности објашњења његовог присуства у Јасеници двојаке су.

Пример **споја дистрибутивног и аксак ритма** указује на неиздиференцираност ових ритмичких образаца услед спорадичне неопредељености извођача између два система (пример **234**).

Дечији ритам у Јасеници се јавља у песмама које су намењене деци: успаванкама, цупалкама и другим врстама из ове групе, у народним божићним песмама (примери **3-6, 21-26, 29-47**), прелским *препевкама*

(примери 192-200), шaljивим приповедним песмама и бројеницама одраслих (примери 240-250).⁷⁸

Једноглас и облици двогласа

Заступљеност једногласног, односно, двогласног певања у старијој традицији Јасенице такође је важан елемент различитости традиција западног и источног дела области. У Горњој Јасеници заступљено је, у огромној већини примера, старије двогласно певање, а у Доњој Јасеници – једногласно.

Захваљујући одговорима на поменућу анкету Миодрага Васиљевића, забележени су поједини термини који су средином 20. века на терену Јасенице били у употреби, да означе двогласно певање. На жалост, описи и објашњења који прате ове податке најчешће нису довољно прецизни и не осветљавају ближе појаве које означавају, али, с обзиром на велики број насеља из којих потичу, ипак дају одређену основу за стицање слике о распрострањености појединих аспеката вокалне традиције у овом крају.

Реч је о следећим одговорима:

1) „Двогласно певање се назива најчешће `из гласа`“; овај одговор се односи на села Бања, Трнава, Маслошево и Врбица. С обзиром на то да се већина ових места налази у Горњој Јасеници, са изузетком Трнавечији је положај на граници горњег и доњег дела области, може се претпоставити да се овај одговор односи на старије двогласно певање.

2) „Двогласно певају само жене“, одговор добијен у Маслошеву, може се односити, с једне стране, на хетерофоно или бордунско и, с друге стране, на певање *на бас* или у *хибридним* формама, што данас ни на основу чега не можемо знати. Стари облици двогласа су средином века још могли бити присутни и у мушком извођењу; последњи такав пример из Шумадије снимљен је недалеко од нашег терена, на Руднику, 1959. године (в. Петровић и Јовановић 2003, пример 15), али је таква пракса до тада у Маслошеву (месту на мањој надморској висини и ближем комуникацијама) можда већ могла и ишчезнути из праксе певања мушкарца. С друге стране, певање *на бас* или *хибридних* облика могло је бити израз женског начина музицирања у условима зачетка развоја еманципације, или можда под утицајем партизанских песама после Другог светског рата; у том случају, необично би било да и мушкарци нису преузели такве моделе вокалног изражавања.

78 Овом приликом, због основног усмерења рада и његових циљева, није могла бити посвећена већа пажња општој проблематици мелодијског (импровизацији) и формалног обликовања бројних песама у дечијем ритму у Јасеници, што би могло дати вредне резултате, нарочито с обзиром на специфичности солистичког и групног извођења.

3) Синтагме: „двогласно певање се назива *басирање*“ из Клоке и Горње Трнаве, и „ти води глас, а ја ћу да *басирам*“ из Трнаве показују да је у то време у овим местима Доње Јасенице било заступљено певање *на бас*.

4) Израз „*праћење*“ из Наталинаца и Маслошева може се односити и на старију и на новију вокалну традицију.

Из ових одговора, могло би се закључити и то да је термин „из гласа“ средином 20. века коришћен искључиво у Горњој Јасеници, као означитељ старијег двогласног певања. Термин „*басирање*“ такође је у то време био распрострањен, као, по свој прилици, и новија сеоска традиција, *на бас*.

На основу расположивог писаног и звучног материјала из Јасенице прикупљеног до данас, начињен је преглед начина певања у овој области с обзиром на начин извођења: у једногласју или у различитим типовима двогласја.

Једногласно (по П. Вукосављевићу, „истогласно“) **певање** присутно је у Горњој Јасеници у свега неколико примера *бројеница* и *препевки* (пример 199, делимично и 246).

У Доњој Јасеници, једногласно певање је једна од кључних карактеристика старије вокалне традиције. На тај начин се певају све обредне и обичајне песме које припадају овом слоју, укључујући свадбене и славске, као и песме уз рад: *жетелачке* и *прелске*.

Кад је реч о типовима **двогласног певања**, на простору Јасенице је заступљено више облика двогласја познатих у српској сеоској традицији. Они, међутим, нису равномерно распрострањени на целој територији.

Старије двогласје хетерофоне фактуре присутно је у Гоњој Јасеници, а на простору Доње Јасенице потврђено је само у једном месту – у Трнави – и то у записима из друге половине 20. века, не у каснијим. У целини, оно је, као *устаљена* хетерофонија, заступљено у старинским свадбеним песмама (уз свадбене, на овај начин се певају и *жетелачке* песме у којима су заступљени Мелодијски модели I, II и III, онај њихов слој који, највероватније, представља последицу нивелације жанрова) и у прелским песмама и *бројеницама*.

Старије певање хетерофоно-бордунске фактуре забележено је само у Горњој Јасеници, и то само у старинским *жетелачким* песмама „на дугачки *жетелачки* глас“. У Шумадији је, генерално, овакво певање (било) присутно само у њеним западним, брдским и планинским крајевима.

Старије певање бордунске фактуре, и то континуираног бордуна (према: Големовић 1996: 16), **динарског типа**, заступљено је само у Горњој Јасеници, као део женског репертоара на прелима, комишањима и седељкама. Казивачи са подручја Доње Јасенице сматрају га специфичношћу *ерског* идентитета.

Певање у хомофоној фактури: Хибридни облици и песме на бас у овом раду су третирали у оквиру једне јединствене групе. Овакво решење наметнула је сама грађа, која пружа, с једне стране, велику хетерогеност примера који би се могли сврстати у једну или другу групу, и, с друге стране, изостанак чврстих правила којима би се несметано могло руководити при класификовању грађе.

Јасеница као терен пружа изузетно разноврсне примере хомофоне фактуре и место је сучељавања не само старије и новије вокалне праксе, него и више различитих естетских и стилских принципа у креирању водеће мелодије, у третману пратеће деонице и у њиховом међусобном односу. Реч је, затим, и о разноврсним видовима интерпретације мелодијских модела који су у домаћој етномузикологији већ установљени и описани, као и других, описаних по први пут на овом месту. Отуда, налазимо сразмерно велики број, рекло би се, уникатних решења међу примерима хомофоне фактуре, што је у сагласју са констатацијом Драгослава Девића о „прелазним“ (*хибридним*) облицима: „Народно поимање стилски чистог извођења [ове врсте песама је] ћудљиво и оригинално“ (Девић 1979). Циљ разматрања ове занимљиве и сложене теме на овом месту није успостављање нових критеријума за разграничење ових двеју блиских категорија новије сеоске традиције, већ прилог проблематици и указивање на до сада недовољно размотрене могућности успостављања критеријума за њихово диференцирање.

У неколико до сада објављених радова посвећена је пажња овим двема врстама сеоског вокалног изражавања у Србији: почев од радова који *хибридне* облике третирају као песме *на бас* са секундним завршетком, укључујући подробну анализу елемената старијег певања у њима (Голомовић 1983: 124-125, 134, 135, 136; Исти 1997: 26), преко оних који конкретизују њихове карактеристике које их одвајају од категорије песама новије традиције (Девић 1997: 133-136), до оних који, према уоченим и описаним правилностима, идентификују *хибридне* облике у Горњој Јасеници и у другим географским областима где је присутно сучељавање старије и новије сеоске традиције и различитих културних ареала (Јовановић Ј. 1999: 32; Ранковић 2007: 39-40). Полазећи од премиса на које је указано у наведеним радовима, као основних одлика *хибридних* облика, показује се да се оне веома тешко могу применити на примере са датим карактеристикама са простора читаве Јасенице и да досадашњи напори у дефинисању ове категорије песама захтевају допуну у новијим истраживањима.

Укупан збир песама које су у Јасеници забележене као хомофоне доноси један број примера који су са завршном каденцом у секунди, разнородних особина на микроплану, и они који су стилски чисти примери певања *на бас*.

На основу истраживања на ширем простору Србије и у Горњој Јасеници, установљени су основни елементи који *хибридне* облике одређују као засебну врсту. То су: хомофона фактура, каденца у сазвуку велике секунде, нетемперовани (уски) тонски низ, наизменично узимање даха у водећој и пратећој деоници, употреба претпевног рефрена *ој* или *еј-ој* и/или припевног рефрена *ој*, затим статична, инертна пратећа деоница која понекад поприма особину бордуна, и, насупрот њој, сразмерно велика слобода солистичке деонице у погледу агогике и мелодијског варирања (в. опширније: Јовановић Ј. 1999: 32).

Овоме бисмо могли додати још и монотематски принцип изградње облика који је релативно сложен: обично је дводелан или вишеделан. Такође, у хомофоним примерима из овог краја запажена је заступљеност једне јединствене каденцијалне формуле, са динамичком каденцом (описаном у претходном одељку овог поглавља), која би се такође могла приписати логици креирања *хибридних* облика. На овакво тумачење је у свом ранијем раду указао и Драгослав Девић, констатујући да се у „прелазним“ облицима песама у Шумадији јавља „отезање напева на слогу *ој* на почетку и на крају“ (Девић 1979), што се, дакле, односи на каденцијалне, али и на иницијалне формуле оваквих примера.

Руковођење у разврставању песама *на бас* и *хибридних* облика из Јасенице на основу критеријума врсте каденце – у секунди или у квинти, показује се неделотворним, будући да је каденцирање у великој секунди уобичајна појава у новијем певачком репертоару Јасенице. Остали наведени критеријуми такође у овој грађи не доводе до задовољавајућег решења; кад је реч о јасеничком репертоару ове врсте, веома је тешко сагледати правилности у испољавању наведених карактеристика ове две категорије, колико је уопште могуће говорити о правилностима у том погледу. Због тога је међу овим примерима спроведена анализа која узима у обзир раније успостављене опште критеријуме, али и неколицину нових, као додатне чиниоце који одвајају ове две категорије хомофоновог певања у Шумадији.

Реч је о следећим критеријумима: 1) примена одређеног мелодијског модела (модел који се не срећу у песамама *на бас*, vs. њихове „стандардне“ *арије*), 2) начин каденцирања (у великој секунди, као статичка или динамичка каденца, vs. у чистој квинти), 3) третман тона *с1* у току мелострофе (његов изостанак, vs. присуство), 4) тонски низ (нетемперован, vs. близак дијатонском), 5) уз монотематски принцип изградње мелодије, мелостиха, логика његове микроструктуре (фрагментарност, vs. целовитост дуже мелодијске линије), 6) степен међусобне независности певачких деоница (слобода солисте у односу на статику пратње, vs. хомогеност наступа обе деонице) и, најзад, 7) присуство, односно, одсуство карактеристичне каденцијалне формуле.

На основу критеријума примене одређених мелодијских модела, показује се следеће.

У примерима који су засновани на раније идентификованим моделима као *аријама* песама на *бас* (примери 108, 112, 219-222, 251, 276, 283-285), уз каденцу у секунди и, ређе, у квинти (примери 251, 279, 284, 285),⁷⁹ наилази се, већином, на дијатонски тонски низ (примери 108, 112, 219-222, 276-278, 281-284), на спорадичну појаву тона *с1* у току мелострофе (примери 221, 277, 278, 281-285); у делу ових примера заступљена је јединствена мелодијска линија примењене *арије*, без модификација (примери 108, 220-222, 278, 283-285), док певачке деонице у овим примерима стоје у међусобно зависном односу (примери 219-222, 277, 281, 282, 284).

Међу примерима из исте групе (заснованим на *аријама* песама на *бас*), наилази се и на такве који представљају изузетке од ових појава: изостанак тона *с1* у току мелострофе (примери 108, 112, 219, 220, 276), нетемперованост (примери 279 и 285), независност деоница (пример 219, 276, 278, 279, 283, 285) и *арију* која је модификована тако да је њена мелодијска линија издељена у фрагменте, блиско мелодијском обликовању у старијој вокалној традицији (примери 219, 276, 277, 279-282).⁸⁰

У примерима који су засновани на другим моделима, нетипичним за традицију певања на *бас* (наведеним и описаним у поглављу *Мелодијски модели заступљени у Јасеници*), показује се следеће: изостанак тона *с1* у току мелострофе (примери 89, 91, 265-270, 273, 280) или његово спорадично јављање (примери 93, 94, 268, 275), нетемперованост (примери 89-93, 268, 269, 271-273, 275), међусобна независност деоница (примери 89, 93, 94, 268-275); изузетке од правила у овој групи примера чине каденце у квинти, и то само у песмама опште намене (примери 270, 273, 274, 279).

На основу изнетих података, уочава се немогућност успостављања правила по којима се у песмама хомофоне фактуре, са каденцом у секунди и другим особинама везаним за слој старије традиције, испољавају поједини елементи одређени као елементи диференцирања песама на *бас* и *хибридних* облика. Одређени степен правилности у смислу кохерентности особина *хибридних* облика постоји само у низу примера по мелодијском моделу *планинског гласа* и, делимично, Мелодијског модела IV, групе песама на *еј-ој* (примери 89-94, 271-273 и 268, 269).

79 Укупна снимљена грађа из Јасенице садржи сразмерно далеко већи број примера песама на *бас* са каденцом у квинти. Упркос томе, због природе теме овог рада, у којем је тежиште на старијем певању и оним елементима традиције који одражавају јачу везу са старим слојем, новији сеоски певачки слој овог пута није узет у обзир у пуној мери. Тако је и при избору примера хомофоне структуре предност дата нетипичним примерима песама на *бас* и *хибридним* облицима, док су типични примери певања на *бас* представљени сразмерно малим бројем, као припадници категорије која је до сада у нашој литератури у више наврата детаљно описивана. О њима ће бити речи у наставку овог одељка.

80 Овој групи примера припадају и песме забележене у Јагњилу, објављене у раду: Девић 1997, примери 6, 9.

Још једна важна чињеница јесте да овакви примери готово листов потичу са терена Горње Јасенице. На истоку области преовлађују хомофоне вокалне форме које појединачно и у различитим комбинацијама садрже већи део описаних специфичности; међу њима, међутим, нема примера који поседују пуну кохерентност у том погледу, у смислу у којем то јесу примери са запада Јасенице и, уз Горњу Јасеницу, из села Трнава у граничном појасу два дела области, где је забележено више различитих примера ове врсте

Примери ове врсте из Доње Јасенице разликују се пре свега по тонском низу: у Доњој Јасеници они се певају искључиво у дијатоници, понекад са две варијанте хиперфиналиса (примери 265-267, 276, 277). Мада се чини необичном чињеница да у Миљковићевим записима *хибридних* облика и песама *на бас* нигде нема назнака нетемперованости, новија теренска истраживања и образложење самог Миљковића показују да је у Доњој Јасеници дијатоника преовладала у свим хомофоним вокалним формама (примери старијег певања и *хибридних* облика из Трнаве представљају изузетак). Миљковић наводи да је на овом терену, на истоку Јасенице, прелазак из нетемперованих низова у дијатонику један од првих предуслова развоја певања *на бас*: „Полазни предуслов за евентуални почетак таквог процеса свакако би морао бити означен одмаклим променама тонског низа старе вокалне традиције у смислу удаљавања од микроинтервалске ка дијатонској структури“ (Миљковић 1986: XXX). Наведена констатација се никако не односи на запад области, где је нетемперованост остала очувана и у различитим примерима хомофоног певања.

Чини се да би параметар који би у будућим истраживањима *хибридних* облика могао да буде узет у обзир као значајан, јесте заступљеност одређених мелодијских модела и, уз то, њихов третман у појединим примерима, са нагласком на елементима мелопоетске микроструктуре. На основу увида у начин мелодијског моделовања у хомофоним примерима са секундном каденцом из Доње Јасенице, показује се да међу њима има и таквих који су настали модификовањем *арија* песама *на бас* на начин који им даје нову физиономију и карактер. Појава која је уочена као релевантна за овај процес јесте фрагментација мелодијских фраза *арије* и њене мелопоетске форме, понекад и уз увођење рефренске паузе.

Стилски „чисти“ примери песама *на бас* присутни су и у Горњој и у Доњој Јасеници. Велики број забележених примера показује да су овакве песме у другој половини 20. века постале један од омиљених начина музичког изражавања овог краја. Међу овим примерима има типичних облика своје врсте (примери 7, 134, 171, 180-182, 200, 201, 214, 218, 220, 230, 231, 233, 238, 243, 249, 251-253, 258, 259, 261, 270, 285), али и оних у које су укључени елементи старијег певања, најчешће секунда у каденци (примери 2, 93, 94, 108, 112, 220-222, 242, 248, 281, 282, 284) и наизме-

нично узимање даха (примери 182, 233, 283) или неиздиференцирани начини каденцирања од једне до друге мелострофе (пример 99, 112).

Специфичности које означавају њихову припадност западу, односно истоку ове области јесу: могућност присуства нетемперованости или строга дијатоника, и међусобна независност у кретању деоница или њихова потпуна усаглашеност / паралелизам.

Специфичности немалог броја песама у хомофоној фактури из оба дела области су каденце у секунди и изостанак појаве тона *c1* у целој песми, тако да пратећа деоница веома често обухвата само два тона, *g1* и *f1*. Могуће је да су овакви примери у Доњој Јасеници новијег датума, односно, да је у њима током 20. века једногласје уступило место двогласју првенствено у песмама лирског садржаја, али са недовољно јасно профилисаним законитостима кретања пратеће деонице.

Једна од оштрих карактеристика групног извођења на терену Јасенице, уочена у песмама хомофоне фактуре јесте **непотпуна дефинисаност међусобног односа деоница водећег и пратећег гласа**. На терену Горње Јасенице наилази се на појаву да су понегде неиздиференцирани једноглас и хетерофони двоглас, а понегде *хибридне* форме и форме *на бас*, некад са секундном, а некад са квинтном каденцом.

Двогласје је у Доњој Јасеници заступљено само малим делом у виду старијег хетерофоног певања; на такве примере наилазимо искључиво на граничном подручју између горњег и доњег дела области, у селу Трнава. На терену истока Јасенице, потврђено је, такође, да ни певање *на бас* није увек сасвим јасно профилисано. Тај налаз не важи подједнако за сва истражена места; у неким су записани двогласни примери *на бас* са јасном улогом групе која прати, а у неким је та улога или променљива, или скоро потпуно недефинисана (в примере 93, 112).

Тако, различите видове извођења уочавамо у примерима *бројеница* и *препевки* (терен Горње Јасенице). Поред тога што су ови примери снимљени у извођењу група, солиста и дуета, оно што уочавамо јесте неиздиференцираност групног начина извођења чак и у току певања истих песама. Једногласно извођење се среће ретко; уз то, такво извођење у датом примеру (у *бројеници*) није спроведено до краја песме, већ после већег броја стихова група певача спонтано уводи пратећу деоницу у хомофоном слогу, али као паралелну линију, без појаве тона *c1* као *басирајућег*; од средине последњег мелостиха поново је заступљен једноглас, а затим каденца у унисону (пример 246). У другом примеру, заступљена је доследна хетерофонија, са каденцом у унисону (пример 192); понекад се хетерофонија измењује са једногласјем (пример 199). Хомофони облик извођења, у облику *на бас*, доследно је спроведен у неколико примера (примери 200, 201, 248, 249); у једном од њих каденца је у секунди (пример 248).

На терену Доње Јасенице, неиздиференцираност се јавља у певању *на бас*: реч је о недоследној појави тона *c1* и неустаљености начина каденцирања: у унисону, у секунди (некад повећаној, тако да звучи као мала терца) и у квинти. Сами казивачи говоре о томе да ни у прошлости није увек била сасвим јасна улога пратећег гласа. „Певао је како је ко умео“, кажу на терену, што подразумева управо различите варијанте пратећег гласа, који је у неким случајевима јасно профилисан као пратећа деоница у певању *на бас*, у неким као линија која у терцном паралелизму прати ток водеће деонице, или пак као бордун на тону хипофиналиса.

На сличне податке долазимо и у вези са шаљивим приповедним песмама из Доње Јасенице. На основу казивања у селима овог краја, пратећи глас који изговара *цумба, цумба* или *цумбе, цумбе* није увек имао јасну физиономију; казивачи објашњавају да га пева „како ко уме“ и „ако уме“. Намеће се, дакле, закључак да чврсто правило на општем плану у том погледу на овом терену готово да није ни постојало, већ се успостављало на лицу места, у зависности од искуства и вештине појединаца укључених у песму.

Двогласје, и то певање *на бас*, као својеврсна иновација у пракси извођења обредних песама, јавља се у случају коледарских песама, где се други глас укључује као фактор „звучног обогаћења“ (термин преузет из: Golemović 1987).

Особености извођења

Извикивање на завршетку мелостиха, као општа, широко распрострањена особина женског певања у старој вокалној традицији више словенских народа (Czekanowska 1990: 64), према расположивој грађи, није у потпуности и са сигурношћу потврђено на територији целе области. Оно је присутно у свим снимљеним свабеним и жетелачким примерима старог стила из Горње Јасенице и у примерима солистичког путничког певања из оба дела области; у прелским примерима извика (или, како се у Јасеници каже, *вриштања*) нема. Кад је реч о терену Доње Јасенице, мада међу објављеним записима свадбених и жетелачких песама не налазимо ни један пример са извиком, новији теренски налази показују да је и у том крају *вриштање* било обавезан прагилац свадбених песама старе, па и новије вокалне традиције. Остаје нејасно због чега извици потпуно изостају из раније начињених записа са ове територије (в. Миљковић 1986); могуће је да се део одговора на то питање састоји у приликама у којима су песме снимане – ван њиховог оригиналног контекста. Уочено је да се певачице у таквим ситуацијама уздржавају од извикивања, што је нарочито изражено у најновије време (почетком 21. века): такав начин

оглашавања оне сматрају друштвено неприличним,⁸¹ и тек на изричиту молбу (па понекад и инсистирање) истраживача, пристају да „покажу“ како песма изгледа са *врштанјем* на крају.

У примерима жетелачких песама по Мелодијском моделу V постоји одређена разлика у погледу појаве или изостанка извика, и то у зависности од места бележења. У скоро свим забележеним примерима ове врсте из Горње Јасенице, оба дела облика се завршавају краћим силазним извиком на вокалу *И* (примери 136-141). Насупрот томе, у Доњој Јасеници извик није забележен готово ни у једном примеру жетелачких песама; изузетак представља један пример (који је и по другим параметрима сродан примерима ове врсте са запада области, пример 147). Уз то, жетелачке песме из овог краја понекад су пропраћене сасвим кратким извиком на средини и на завршетку мелострофе (пример 148), као и маркирањем краја мелострофе изразитим квоцајућим тоном (пример 145).

Појава експламаторног слога *хој* или *ој* у каденцама среће се дешава у Горњој, мада и понегде у Доњој Јасеници, и то првенствено у двогласном извођењу (примери 57, 166, 169, 205, 210, 212). О овом маниру у извођењу већ је писано, као елементу динарске певачке традиције (Девећ 1986: 14).

Понирање гласом у каденцама веома је ретка појава (примери 88, 224).

У функцији ових естетских идеала у старијем певању Горњег и Доњег дела истражене области, формиране су и запажене **артикулационе особености извођења истих мелодијских модела у двогласном, односно, у једногласном ставу**. Њих посматрамо као посебно важан чинилац по којем се могу идентификовати одређене специфичности музичког дијалекта који преовлађује у Горњој, односно, Доњој Јасеници.

Већ је речено да се истоветни мелодијски модели, заступљени у читавој истраженој области, на њеном западу срећу у двогласном (хетерофонном или хетерофоно-бордунском) извођењу, а на истоку – у једногласју. Сама ова чињеница упућује на закључак да отуда и манири у певању морају бити различити, што, с једне стране, диктира сама природа двогласа или једногласа, а, с друге стране, зависи од преовлађујућег естетског критеријума за добро (лепо, успешно, тачно) извођење у музичком идиому одређеног дела области. Тако, наилазимо на разлике у артикулисању у извођењу мелодијских модела I, II, III, IV (у Моделу IV, реч је о групи песама са рефреном *ој девојко*), као и Модела V и XI. Разлике су садржане у начину артикулисања упоришних и пратећих мелодијских тонова, затим у маниру „силаска“ на хипофиналис, као и у начину извођења ситних ор-

81 Приликом најновијих теренских снимања, наше испитанице су пристајале да *врису* тек пошто би се увериле да их нико од суседа не може чути, или после краћег саветовања о томе какав то утисак код њих може произвести.

намената. Ове особености су, између осталог, у директној зависности од тога да ли је песма певана у двогласју или у једногласју.

У погледу артикулисања мелодијске линије, у примерима са запада приметни су акценти на мелодијски и ритмички истакнутим – природно наглашеним слоговима, што понекад оставља утисак благог скандирања у певању. Овакав принцип најочљивији је у песмама хетерофоне и хетерофоно-бордунске структуре из Горње Јасенице, насупрот једногласним, из доњег дела области, и то: песмама по моделима I-III; акценти у мелодији су најизразитији у извођењу Модела XI, „рудничког“ сватовског гласа. Насупрот томе, у примерима са истока, у истим моделима изведеним једногласно (са изузетком Модела XI, који на истоку није заступљен) тежи се лаганим покретима, чак некада и назнакама глисанда, у циљу мирног вођења мелодијског тока. Готово сви орнаменти су отпевани у савршеном сагласју деоница, без трага акцентовања појединих тонова.

У погледу начина артикулисања тона хипофиналиса, у примерима старије традиције из Горње Јасенице (и појединим забележеним из Трнавe, на граници са Доњом) – реч је о свадбеним и прелским песмама у хетерофоном двогласу – заступљен је сазвук велике секунде, настао најчешће као последица укрштања деоница. Он је истовремено и знак звучног раздвајања деоница, њиховог звучног сукоба, који има посебан значај у емском естетском доживљају ових песама (о чему је подробно писано у: Петровић Р. 1989: 67; Големовић 1996: 12).

Начин артикулисања ових сазвука на западу области у блиској је вези са маниром *предвајања*, као сигнаlima завршетка мелодијске фразе, и *усецања*⁸², као орнаментa (о чему је, као елементима динарске певачке традиције, већ писано: Девић 1986: 294, Големовић 1990: 19-21). Значајно је да су по овим певачким манирима примери из Горње Јасенице (и Трнавe) сродни са примерима истих жанрова из суседних области западне, високе Шумадије (Такова, Горње Груже). Такође је значајно да управо овај манир, силазак на хипофиналис на начин како се то изводи у Горњој Јасеници и западној Шумадији, казивачи из села Доње Јасенице без изузетка емски карактеришу као одлику *ерског* певања, у смислу – туђе, нечега што њима није својствено као манир у певању.

С друге стране, у Доњој Јасеници, хипофиналис никада није носилац напетости која потиче из сазвучне компоненте; он најчешће припада филигрански изведеним групама орнаментa, што је у функцији остарења естетског идеала једногласја.

Утисак о различитом звучању истог мелодијског модела са запада и са истока, можда се најбоље може сагледати на основу поређења приме-

82 Под овим појмом се подразумева „спуштање деонице која води за секунду испод деонице која прати. У највећем броју случајева то је спуштање гласа испод финалиса за велику или малу секунду“ (Петровић Р. 1989: 101-102).

ра који припадају Мелодијском моделу V: старинских жетелачких песама, снимљених у Горњој, односно, у Доњој Јасеници.

Усецања водећег гласа у жетелачким примерима у Горњој Јасеници творе двогласне сазвуке који имају сигналну улогу – када су на месту стиховне цезуре⁸³ – и орнаменталну – када се понављају у дужем трајању (примери 136-138); посебно је занимљив пример из Шаторње, где се учестали силасци водећег гласа на хипофиналис, уз непрекидно трајање финалиса у пратећем гласу, намећу као значајан стилски елемент са улогом орнамента (сродног ономе у *ерском*, бордунском певању; упор. пример 136 са примерима 209 и 212). У групно отпеваним примерима из Доње Јасенице, међутим, овај покрет певачи чине заједно, у унисону, са савршеном правилношћу (примери 143, 145).

На карактеристичан слушни утисак примера са запада и са истока области утиче и висина хипофиналиса, што је такође један од елемената различитости естетских мерила. Отуда, у примерима из Шаторње, Винче и Вукасоваца (примери 136-138), у тон хипофиналиса улази се оштро, наглим покретом којим се потцртава звучни сукоб деоница. С друге стране, пример исте врсте из Маскара (пример 145) доноси минуциозно унисоно обигравање око финалиса, у ситним двоструким орнаментима, који дискретно али константно укључују полустепени хипофиналис, и у коме преовладава лагани покрет у потпуном сагласју деоница.

Значајно је да су поред овог, минуциозног извођења ситних орнамената око финалиса, по карактеру битно другачијем од оног на западу области, за Доњу Јасеницу карактеристични и други орнаменти, изведени унисоно изнад тонике, такође у савршеном једногласју (примери 143, 145).

Специфичност музичког језика Горње Јасенице и, шире, динарског начина музичког изражавања, јесте, генерално, старинско бордунско певање динарског типа (према: Девећ 2002), за које се у овом крају користе емски термини *певање на глас* или *ерско*, и елементи које га карактеришу. „Тако певају *Ерци*“, кажу нам у Доњој Јасеници. Ретки певачи (старије генерације) из овог краја који овакво извођење познају, поуздано сведоче да су га чули, а понеки и сами преузели од певача из села ближих Руднику, из Горње Јасенице (Блазнава) или појединих брдских села у Горњој Лепеници (Шењ). Даље, казивачи из Доње Јасенице (Светлић, Трнава, Сараново) препознатљивим елементима *ерског* певања сматрају три извођачка манира: украсне тонове (блиске „потресању“ гласа) које солиста изводи на доњој секунди у односу на бордун на тоници, затим отегнуто извођење са дугим држаним тоновима и, најзад, наизменично узимање даха код певача водеће и пратеће деонице. Поједини певачи овакво певање карактеришу као „отегнуто“ и о томе дају недвосмислена

83 Овај манир је важна одлика *устаљене* хетерофоније; в. Големовић 1996: 13-14. У нашим примерима, он има истоветну улогу у хетерофоно-бордунском ставу.

објашњења; наиме, певач из Саранова, некадашњи вођа певачке групе из овог места, каже да је током рада са групом употребљавао узречицу: „Отежеш као Ера!“ када би солиста изводио мелодијску линију у ритму *rubato*, са много агогичке слободе.

Веома је занимљиво сведочење из Трнаве: једна оваква песма је у том селу певана у јединственој прилици када то нико од присутних није очекивао – на свадби, пред свођење младенаца – са циљем да се на житеље тог места остави несвакидашњи утисак, и то певањем какво се у њиховом крају не негује. Таква песма је у тој ситуацији означавала нешто ново и понајмање очекивано, што житељи села Трнаве не познају, што је различито од традиционалног певања у њиховом селу. Ако даље размишљамо на ову тему, можда би логично било претпоставити и да је непосредно подсећање на *ерску* песму у Трнави – где је такво певање већ било изобичајено – могло значити много више од пуког фасцинирања „непознатим“: могло би значити евоцирање заборављеног, а значајног, карактеристичног елемента заједничког, динарског музичког идентитета, изобичајеног из колективне музичке праксе, из домена јавног у селу.

Елементе који су побројани као одлике *ерског* певања налазимо и у песмама *на бас* из Горње Јасенице, као и у примерима *хибридних* облика, претежно са истог терена, где је изражена извођачка слобода солистичке деонице у односу на статични пратећи глас који у моментима најјаче експресивности преузима улогу бордуна (примери 219, 230, 231, 233, 268, 269, 271-276, 278, 279, 283, 285).

Одређени певачки **виртуозитет** свакако, може се сматрати, потребан је за извођење солистичких путничких песама (примери 157-160). Њихова специфичност је, по правилу, богата, изразита мелизматика, коју чине групе орнамената око упоришних тонова мелодије, релативно великог опсега. Овакве песме имају велику изражајну снагу.

Моторичност се издваја као занимљива особеност извођења горњојасеничких *бројеница*. Наиме, из приложених примера се може видети да мелодијског варирања у мелостиховима *бројеница* нема; ако се јавља, то је појава на микроплану, и не доследна, не у свим мелостиховима. Према расположивој грађи, па и на основу слушања, рекло би се да старији извођачи не уносе мелодијска варирања приликом певања оваквих песама. Тиме се, на први поглед, добија утисак монотоније у извођењу; међутим, из оваквог опредељења певача произлазе две важне особине као коначни, по свој прилици жељени резултат: на плану целине добија се једнообразност, а на плану карактера и стила – моторичност, у чему важну улогу има ритмичка компонента, која пре прати логику говора, него мелодијског моделовања (в. Јовановић Ј. 2001: 134). Међутим, поједина извођења, која можда можемо условно сматрати *модернијима*, уводе доследна орнаментална варирања која, условно, мелодијски обогаћују једноставан, рустичан мотив *бројенице* (упор. примере 248 и 249);

она доносе промену која вероватно проистиче из естетике певања *на бас*. Слично се може констатовати и за начин певања *преневки*.

Шаљиве приповедне песме Доње Јасенице такође се изводе тако да ова особина долази до изражаја. Разлика у односу на моторику Горње Јасенице састоји се у израженијем *legato* извођењу, при чему акцентовање произлази из „мекше“ артикулисаних тонова.

Ритмичко скандирање текста, у вишегласном ставу, где се придружује неколико деоница које у устаљеном ритму изговарају различите слогове у различитим гласовним регистрима, налик на мали вишегласни вокални ансамбл, понекад се среће у извођењу *бројаница*. Овакав начин извођења изискује промену у интонирању мелодијског модела, који поприма особине повишеног говора, а не певања, са задржаним смером мелодије (препознатљивим мелодијским моделом) и промењеним интервалским односима (пример 250).

Постојање **антифоније** у вокалној традицији на терену Јасенице није потврђено теренским испитивањима. Међутим, у једној од аматерских публикација⁸⁴ о народном животу и обичајима забележено је да је у прошлости она била заступљена, и то у две прилике: у конситуацији позивања на прело, и у оквиру свадбених обичаја. Подаци се односе на Сараново (Ђурић 2006: 78, 102). О томе аутор пише: „Чим би се смрарило, група девојака и жена би дошла на договорено место и отпевала, грлено и отегнуто, позивну седељачку песму: *Вечерај, злато, вечерај* [...]. Певање се изводило у две групе по принципу канона. Померале су се у круг, тако да се песма чује на све стране.“ (Исто, 78). У другој прилици, песма са почетним стихом *Одавно коло не игра* или *Поведи коло, Бојано*, како тврди наш казивач из Саранова, у прошлости је певана увече уочи свадбе код момкове куће, и то антифоно: певале су је две групе певачица, са преклапањем почетака и крајева фразе, што описује на следећи начин: „И ове песме се певају грлено, једногласно, по принципу канона. Једна група пева, а друга почиње истом мелодијом само неколико тактова касније. Прва их не чека, већ пева даље, па песма траје без прекида“ (Исто, 102). Занимљиво је да се у оба случаја ради о истом мелодијском моделу, Моделу III (потврда о овоме добијена је из Ђурићевог певања и казивања, али и на основу записа песама са истим текстовима из Саранова и других места Доње Јасенице; в. примере 82, 183 и друге).

За наведене податке о постојању, односно, о траговима антифоније нисам пронашла поврду нигде на терену Доње Јасенице, нити је њено постојање наговештено у радовима Љубинка Миљковића. Начин певања који остали казивачи памте као најближи антифоном јесте наизменично певање мелострофа прелске песме *Дајте нам, дајте*, где се две групе у певању измењују, па и надмећу.⁸⁵

84 Реч је о књизи Томислава Ђурића *Белег времена* (2006).

85 Једини до сада познати снимак антифоног певања, са преклапањем крајева и почетака фразе

На ове податке могли би се надовезати једини постојећи поуздани подаци о постојању антифоновог принципа извођења на простору Шумадије: у свадбеном, славском и седељачком певању у Левчу и Темнићу (Мијатовић 1907: 34, 36, 60, 64, 71, 155). С обзиром на постојећу етничку везу ових области са Доњом Јасеницом, начелно не мора бити потпуно искључена могућност да је антифонија у оквиру ових жанрова у не тако давној прошлости заиста и била заступљена на другим подручјима ниске Шумадије, па и у Доњој Јасеници. Уколико је постојала, антифонија је свакако ишчезла из праксе до друге половине 20. века, јер о њој, осим наведеног, нису сачувана никаква сведочанства.

Индиција да је на терену Шумадије, па и Јасенице у прошлости антифонија приликом певања жетелачких песама могла бити присутна, јесте карактеристичан, дводелан облик оваквих песама у Мелодијском моделу V, на „дугачки жетелачки глас“ (примери 136-148), у којима оба дела облика потичу из заједничког мотивског материјала, то јест, у којима преовлађује принцип монотематизма са великим степеном сличности међу деловима облика. Таква дводелна форма, према резултатима истраживања, може потицати управо из претпостављене некадашње, давнашње праксе антифоновог певања и при томе дословног понављања мелопоетских целина, али и понављања појединих елемената мелопоетског облика (о томе видети детаљно у: Golemović 1990b: 9; друга наведена могућност је случај управо са јасеничким примерима жетелачких песама).

Мелопоетски облик који се састоји од целина одвојених паузом забележен је у више места у Србији, а објашњење његове семантике могло би бити оно које налазимо у раду о обредно-обичајним песмама, између осталог, и жетварским, у Заплању, где је истакнута улога паузе (мелодијске цезуре) „чије присуство [баш као ни у жетелачким песмама Јасенице, прим. J. J.] није узроковано физиолошким потребама дисања“, и чија појава „има улогу да створи ефекат специфичне дводелности“ и непрекидног кружног кретања у антифоном извођењу (Радиновић 1997: 457 и пример 2).

Друго сведочанство о сродној појави у жетварским песмама Буцака, везано је такође за овакву певану форму: „Током дана певају се песме различитог садржаја, а на крају, кад Сунце залази, обично се отпева *Сл`нице зајде*, *лад по поље паде*, антифоно, тако што једна певачица отпева први чланак, *Сл`нице зајде*, а на супротном крају друга јој одврати *лад по поље паде*“, с тим што је таква пракса у време бележења песама већ била изгубљена (Рајшић, Рогановић 1998: 228). Велика је вероватноћа да је антифонија у жетелачким песмама ове врсте у прошлости била далеко шире распрострањена него што данас можемо наћи трагове о њој, и много више уобичајена, као важан обредни и комуникацијски елемент.

у измењивању двеју група певача у Шумадији, начинила је Славица Михаиловић на терену Груже. Но, у овим случајевима реч је о случајној појави антифоније, о одступању од правила при извођењу оваквих песама.

Још један податак којим располажемо, такође из друге половине 20. века, овог пута са подручја западне Србије, сведочанство је о појави да на жетви две физички удаљене групе радника комуницирају песмом, чак и са сасвим измењеним структурним особинама, тако да добијени резултат може бити музичка контаминација: „иде из вика, па бас прихвата“ (Големовић 1990: 26).

Подаци из различитих, и то углавном географски неповезаних крајева Србије (са изузетком забележеног музичког материјала из Јасенице, Лепенице и Белице) остављају простор могућности да је у прошлости, можда и у време пре великих померања српског становништва у 15. веку, на широком простору, па и у Шумадији, постојао обичај антифоног певања на жетви, чему у прилог говори сама мелопоемска форма овдашњих жетелачких песама, са цезуром између делова мелостиха, наглашеној извиком.

*

На основу анализираних грађе из Јасенице, показује се да је једна од кључних карактеристика њене вокалне традиције – изражена хетерогеност у погледу заступљености појединих елемената музичке структуре. Аналитички увид у све ове елементе такође показује и разновидност њиховог испољавања; отуда је само на основу резултата анализе практично немогуће сагледати правилности груписања одређених особина вокалне традиције читаве географске области. Због тога ће начини груписања појединих параметара музичке структуре у мелопоемским облицима на терену бити сагледани у наставку рада. У наредна два поглавља биће описани најпре елементи који представљају кључне *обједињујуће* карактеристике целокупне грађе – мелодијски модели, а затим специфичности (посебности) које се испољавају у односу на мелодијске моделе, а које представљају различите видове одступања од „правила“, у зависности од географског положаја самог терена на којем су забележене.

МЕЛОДИЈСКИ МОДЕЛИ

Будући да је основни циљ овог рада указивање на особине вокалне традиције Јасенице као предеоне целине, а затим и указивање на специфичности традиције њених субрегиона, у експликацији се мора поћи од константи на којима почива укупна слика њеног музичког наслеђа. На основу претходног аналитичког сагледавања укупних особина, и с обзиром на условну жанровску и музичку хетерогеност расположиве грађе, која је у непосредној вези са географским положајима насеља у којима је забележена, уочено је да су структурни елементи који ову грађу обједињују – карактеристични мелодијски модели. Сваки вид синтезе по другим критеријумима са аспекта музичке структуре пре би морао да пође од *различитости* одређених параметара, а не од *сличности*, што се може видети из резултата анализе у претходном поглављу: реч је о различитостима на нивоима тонских низова, типова двогласа или једногласа, мелопоетских облика и другог – практично свих параметара музичке структуре. У мелодијским моделима, који су узети као константе за вокалну традицију целе области, показују се специфичности традиције у њеном западном, односно, источном делу. На овај начин се лакше могу уочити и преклапања и подударности одређених елемената у различитим географским целинама овог краја.

Према томе, основни критеријум сродности у музичком погледу, по којем су примери груписани, јесте њихова припадност одређеним мелодијским моделима. То подразумева, према мерилима која су предлагали и други проучаваоци великог броја варијаната са одређених терена (Гошовский 1971: 20-27; Czekanowska 1990: 202): 1) истоветну или веома сличну метро-ритмичку слику, 2) исти распоред акцената у тексту и мелодији и 3) исту или веома сличну мелодијску контуру.

Критеријум истоветне структуре стиха показује се недовољно одрживим – у неколико истраживаних јужнословенских области, у радovima који су посвећени различитим вокалним жанровима, показало се да структура стиха не мора да буде, и није увек, одлучујући чинилац за припадност више варијаната једном мелодијском моделу (Ziegler 1982; Радиновић 2001; Јовановић Ј. 2002; Закић 2009. и др.). Такође, припадност истом мелодијском моделу може, али и не мора подразумевати идентичну мелопоетску форму. У том погледу, од одлучујућег је значаја присуство монотематског принципа који обједињује примере различитих облика истим мотивским материјалом. На тај начин, полазна основа за сагледавање особина вокалне традиције Јасенице јесте став да је критеријум за груписање „модел [...] при чему се као основне одреднице узимају ритмичка структура стиха и ритмичка форма музичке целине“ (Гошовский 1971: 20). Према раније установљеном методу, и на терену Јасенице је примењен принцип по којем се „општост типова

песама [мелодијских модела], установљавање њихових ареала распроси-тирања и генетске везе напева у оквирима једног типа песама“ показују суштинским „за упоредна изучавања музичког фолклора“ (Исто, 27).⁸⁶

Према искуству руских колега у дугогодишњем истраживању ове проблематике (Пашина 2003: 34), под моделом се такође подразумева и скуп мело-ритмичких формула (мотива, ћелија) које се на стваралачки начин примењују у различитим мелопоетским склоповима. Чињеница која говори у прилог оправданости овог поступка јесте – да су различити облици који се тумаче на овај начин обједињени заједничким емским називима, као, на пример, *прелачке* песме у Доњој Јасеници; у њима су на стваралачки начин, уз стихове различите версификације, коришћене исте мело-ритмичке формуле.⁸⁷

Сходно овим принципима, уочене посебности вокалне традиције Јасенице графички су приказане у *Прилогу II*, Картама II/2-13. У исто време, модели су и показатељи повезаности вокалне традиције Јасенице са традицијом других географских области у Србији. Овај ниво распрострањености мелодијских модела приказан је у *Прилогу II*, Картама III/1-6.

Овако постављен критеријум разврставања грађе, према припадности одређеном мелодијском моделу, полази од концепта појма *глас* као обликотворног принципа, чија је функција *стваралачка*, о чему је у нашој литератури писано у више наврата (в. Васиљевић 1964: 377; Петровић Р. 1989: 85-86; Девић 1986: 44; Мокрањац 1996: 125; Ziegler 1982: 161; Gligoriјевић 1991: 89, 90; Радиновић 2001: 34, 36, 37; Комазец 2004: 2; Ловрић 2005: 5-6, 10-11). На овај начин биће посматрани, на првом месту, мелодијски модели који припадају старијем сеоском музичком слоју, онеме за који претпостављамо да може сезати у што даљу историјску прошлост. Такође, овој врсти анализе биће подвргнути и поједини примери модела новијих сеоских песама, *на бас*. Поређење примера који припадају истом мелодијском моделу биће засновано, пре свега, на идентификовању елемената који међу њима представљају *константе* (постојани елементи; Гошовский 1971: 16), на првом месту ритам (окарактерисан у овом контексту и као „пулс интонирања“; Zemtsovsky 1990: 210) У стваралачку функцију *гласа* у знатној мери је укључен и сам стих, са својом конструктивном улогом, нарочито с обзиром на то да је реч о песмама старије традиције где махом преовлађује монотематски принцип, са једним јединственим мотивским језгром као „ујединитељем строфе“ (Елшек 1998: 46); при томе се има у виду „рад са текстом“ и употреба различитих рефрена.

У оваквом поретку, други параметри као што су тонски низови, тип

86 Гошовски предлаже термине *изомели*, *изоритмови*, *изофони* за границе распрострањености заједничких елемената музичке традиције у њеним различитим аспектима (Исто, 20).

87 Мноштво варијетета и слобода у комбиновању истих мело-ритмичких ћелија може се сматрати сведочанством о њиховом дуготрајном опстанку на датом терену у живој извођачкој пракси (в. Јовановић, 2011).

двогласја или једногласје и друго, од секундарног су значаја, и по правилу указују на регионалне разлике у оквиру заступљености истих модела; они, дакле, у највећем броју случајева представљају елемент *променљиве* (према: Гошовский 1971: 20). На ову чињеницу указује и налаз Љубинка Миљковића, који се односи управо на феномен заједничких структурних оквира (мелодијских модела) у којима се пројављују значајне разлике: „Варирањима унутар одређених делова као јединствених оквира најстарије музичко-вокалне традиције дијалектички се потврђује припадност најстаријих облика музичког изражавања у Јасеници тонским низовима у основи истих структуралних односа, а неједнаких квантитативних пропорција и зато делимично неподударних начина тонске креације“ (Миљковић 1986: XXXI).

Према уоченој територијалној распрострањености модела и њихових специфичности, то јест, „картографисаних особености музичког дијалекта“ (Гошовский 1971: 18), могуће је сагледати и одређене правилности у њиховом испољавању. Те правилности могу да укажу на специфичности генезе одређених мелодијских модела на датом подручју, и то, највероватније, у тесној вези са процесима етногенезе. На тај начин, мелодијски модел као основни критеријум класификације музичког материјала у овом раду постаје и знак територијалне распрострањености, одакле могу да следе претпоставке о његовој старости и генези на одређеном подручју, па и претпоставке о његовој примарној припадности одређеном музичком дијалекту, чији се поједини елементи налазе на терену централне Шумадије, и то – у неким случајевима сасвим препознатљиви, а у другим у типичној или нетипичној симбиози са другим елементима. Занимљивост коју пружа терен Јасенице јесте чињеница да се у варијантама које припадају истим (а некад и различитим) жанровима, истовремено уочава и висок степен сличности / сродности – на нивоу мелодијских модела, и значајан степен различитости – на нивоу других параметара.

Мелодијски модели ће у наредном излагању бити описани по редоследу који диктира сама грађа, то јест, према степену њихове заступљености у старијој вокалној традицији, на територији Јасенице. У првом делу поглавља биће описани модели заступљени у целој области, а затим они који су карактеристични претежно за Горњу, односно, Доњу Јасеницу, и, најзад, неколицина других модела који су заступљени у мањем броју забележених примера. На крају поглавља ће бити речи о текстуалној садржини једне групе варијаната, као веома карактеристичној кад је реч о етногенетској вези централне Шумадије и источне Србије.

Модел који ће овде бити издвојени и представљени одабрани су према учесталости испољавања на датој територији, то јест, према броју расположивих примера. Такав поступак у складу је са методама које су примењиване и у историјској дијалектологији, о чему је писао Павле Ивић: „Познати закон великог броја, један од основних фактора рачуна

вероватноће и сваке статистичке анализе, допушта само мали број случајних поклапања; многобројна детаљна подударања не могу бити плод случаја. Утврђивање места где се сече велики број изоглоса представља стога најсигурнији метод за утврђивање порекла једне исељеничке групе (такав методски поступак разрадила је нарочито немачка дијалектолошка наука која на овај начин врши „Beheimatung“ многобројних немачких исељеничких дијалеката). Притом и ситне особине имају значај који се не сме потценити. Пошто не задиру дубоко у језички систем, оне не значе много као критеријум за *припадање* неког говора једном или другом сродном дијалекту, али у погледу *порекла* једног говора могу да буду врло карактеристичне.“ (Ивић 1957: 410).

Описано је укупно девет модела, као елемената музичке структуре заједничких за старију вокалне традиције целе Јасенице, и по четири модела карактеристична за горњи (западни), односно, доњи (источни) део области; овим моделима придружено је још неколико образаца песама намењених деци: два (на западу), односно, три (на истоку). Модели су именовани према учесталости њихове примене у одређеним жанровима.

Модели који су заједничка особина старије вокалне традиције целе Јасенице, јесу следећи: четири модела примарно везана за свадбу, славу и прело, и по један везан за жетву, путовање, за различите жанрове годишњег циклуса и песме опште намене, као и по један, карактеристичан за приповедне песме и за тужбалице.

Модели који су идентификовани претежно на територији Горње Јасенице (на западу области) јесу: по два различита модела прелског жанра (један потиче из праксе путничког певања) и песама намењених деци, и по један модел свадбеног и крстоношког певања. Модели који су карактеристични за традицију Доње Јасенице већином припадају жанровима годишњег циклуса: коледарском, лазаричком / додолском и краљичком, као и жанру приповедних песама, а три модела су идентификована у жанру песама намењених деци.

Мелодијски модели заступљени у целој области

Током ранијег рада на проблематици јасеничких свадбених песама (Јовановић Ј. 2002) дошло се до налаза да у оба дела области Јасенице емском појму *сватовски глас* припадају песме које могу бити у различитој версификацији: десетерачкој, тринаестерачкој и осмерачкој, али које се певају по истом мелодијском моделу (Исто, 79-87; видети примере 9-11, 13-16, 19, 21-23, 25-27, 72-77). Подударност о којој је реч објашњена је као одраз давнашњег постојања заједничког генетског језгра (према: Девић 1986: 43-44) из којег се, следствено макам-принципу (према: Szabolcsi 1959: 223-235), временом развило неколико сродних, по структури сасвим блиских мелодијских узора, устаљених у песмама са различитом версификацијом (Јовановић Ј. 1991; Иста 2002: 80-84).

Међутим, новија сазнања о рапрострањености и укупној жанровској заступљености сваког од ових мелодијских модела различите версификације, до којих се дошло увидом у тонску грађу првенствено са подручја Доње Јасенице и других подручја ниске Шумадије у непосредном суседству – Космаја и Лепенице, иницирала су потребу за успостављањем критичког односа према овом налазу и за његовим преиспитивањем. Основна чињеница која наводи на то је следећа: констатовани мелодијски модел у примерима са различитим врстама стихова *не потврђује се* на исти начин у Горњој и у Доњој Јасеници. Његови кључни структурни елементи су у примерима са запада и са истока области различито заступљени, што упућује на закључак друге врсте.

Уместо тумачења да мотивско јединство песама различите версификације, потврђено и заједничким емским називом, *сватовски глас*, потиче од заједничког генетског језгра, изгледа вероватније да је реч о резултату мешавине и прожимања различитих елемената вокалне традиције на овом простору. Другим речима, мотивско јединство свадбених (и других) песама различите версификације на терену Јасенице изгледа да је специфичност овог терена, настала развојем и променама у вокалној традицији на том подручју, о чему ће бити више речи у овом и наредним поглављима.

Мелодијски модел I – модел свадбених песама

Модел о којем је овде реч јавља се у свадбеним песмама у несиметричном десетерцу и за њега се међу житељима Јасенице користи термин *сватовски* или *свадбачки глас* (примери 48-64). Исти модел, заступљен у мањој мери у жетелачким песмама Јасенице, Љубинко Миљковић је називао „краћи жетелачки глас“, да би га одвојио од карактеристичног дугачког жетелачког модела, мада постојање оваквог термина на самом

додат четвороделни упевни рефрен *аго, драго*, што омогућује да се добијена метричка целина лако поима као стих од четрнаест слогова, по размештају акцената близак тринаестерцу.

Иницијална формула В препознатљива је у целости само у примеру из Вишевца (мада је њен почетак мелодијски вариран, в. пример 187); поред тога, његов облик је дводелан – ААв, и одговара облику горе описаних свадбених, славских и жетелачких песама тринаестерачке версификације. Друга два примера, из Мраморца и из Баничине (примери 188, 189) имају облик истог типа, али само у другом делу облика задржавају метро-ритмичку и, делом, мелодијску сродност са Иницијалном формулом В. Први део облика у овим примерима показује сродност са „обредним гласом“, са два „таласа“ у силазном покрету, с тим што је у примеру из Мраморца сличност са „обредним гласом“ већа услед веће ритмичке сличности (посебно је занимљиво да је баш у овом примеру заступљен узани тонски низ I, типичан за песме са запада Јасенице, а не са истока, где је пример забележен), док се иницијална формула примера из Баничине удаљава од модела о којем говоримо услед ритмичке организације иницијалног дела, са дужим нотним вредностима – штавише, приближава се ритму *rubato*.

Друга група примера која показује елементе припадности овом моделу, јесте група са рефреном *Ноћ, тамна ноћ* (примери 202-206). Овакве песме су забележене само у Доњој Јасеници, уз објашњење казивача да се и оне певају *прелачки*. Њих карактерише Иницијална формула В, која, међутим, у овој групи не задржава своје стално место у мелопоетској форми: она, наиме, нема увек улогу иницијалне формуле, већ се јавља уз „чист“ стих песама и у свим наведеним примерима је присутна у улози различитих делова облика. Такође, у већем броју примера, мотив о којем је реч претрпео је мелодијске и, делом, ритмичке варијације (примери 202, 203, 205), или поједностављивање (пример 206). У два примера запајају се елементи Иницијалне формуле В2 (примери 202, 205), о којој ће бити речи у наредном одељку о мелодијском моделу осмерачких свадбених и прелских песама.

Друга важна карактеристика ове групе песама јесте присуство рефрена *Ноћ, тамна ноћ*, који се у овој групи варијаната налази на различитим местима у мелостиху: као претпевни (примери 202), као рефренско окружење (203, 205), као упевни (204) и као припевни рефрен (206). У свим примерима он има исти мелодијски модел: благ покрет навише и наниже у близини финалиса, затим скок или поступно досезање највишег тона у низу и постепен повратак на финалис.

У овом контексту, изузетно је важно истаћи још једну чињеницу, која говори у прилог троструке – мотивске, жанровске и значењске јединствености описаних прелских песама у овом моделу у Доњој Јасеници. Наиме, казивачи из овог краја за све варијанте описаних прелских песама кажу да се певају на исти начин – *прелачки* / *прељачки* или, ређе,

на *прелачки глас*. То може значити да су и казивачи свесни ове мотивске јединствености прелског репертоара. По томе се терен Доње Јасенице значајно разликује од терена Горње, где овакву емску одредницу прелског певања не налазимо.

Према раније изложеном, долазимо до налаза, да присуство Иницијалне формуле А повезује свадбене (делом и жетелачке) песме по Мелодијском моделу I и II, а присуство иницијалне формуле В повезује свадбене и славске песме из целе области, жетелачке из Горње, а такође и прелске песме из Доње Јасенице по Мелодијском моделу II. У десетерачкој и осмерачкој версификацији, употреба рефрена омогућава укупан број певаних слогова у оној мери која је потребна да се омогући примена датог мелодијског модела. Ова слобода у компоновању стихова и њиховом импровизовању и комбиновању са рефренима, уз коришћење исте мелодијске формуле која се примењује на различите структуре стиха, говори о задивљујуће учесталој присутности Иницијалне формуле В у свести старих певача и о њиховој окретности у њеној примени при стварању нових песама. Реч је о изразитом примеру стваралачке функције мелодијског модела, односно, *гласа*, у случајевима одступања од трианестерачке версификације и међусобног прилагођавања мелодијске компоненте и организације стиха, укључујући и употребу рефрена.

На тај начин, постају разумљивије и емске одреднице *сватовски* и *прелачки*: прва се односи на мелодијске моделе I, II и III, првенствено на терену Горње Јасенице где су сва три модела у употреби у свадбеном жанру, а друга на мелодијске моделе II и III и њихове варијанте, на терену Доње Јасенице. Могуће је да оне, као још живе одреднице на самом терену, одражавају не само свест казивача о текстуалном садржају намењеном извођењу у одређеној прилици, већ и о употреби мело-ритмичких мотива који се у овим групама песама, уз различите текстове, појављују као обједињујући чиниоци. Ово је појединост вредна научничке пажње, јер „сам назив појаве традиционалне духовне културе његова је интерпретација“ (Плотникова 2004: 27).⁸⁸

Мелодијски модел III – модел свадбених и прелских песама

Мелодијски модел III у Јасеници је заступљен у свадбеним и прелским песмама. На свадби је коришћен у конситуацији кад се изводи момак и кад се изводи девојка, са почетним стихом *Изви се танац из града, Изгреја звезда Даница* и слично, и увече уочи свадбе, на текст *Одавно коло не игра* и/или *Поведи коло, Бојана*. Међу прелским песмама, заступљен је приликом оглашавања прела, то јест, са функцијом „позивања“, *Вечерај*,

88 Другим речима, „сваки термин који улази у лексичко поље културне реалије, као да представља наслов одређеног текста, његов вербални симбол, претворен у назив те реалије“ (Плотникова 2004: 27-28).

злато, вечерај (у Доњој Јасеници), али и у песмама са почетним стихом *Кићено небо звездама* (у целој области). Овај модел квантитативно је више заступљен на територији источног дела Јасенице, тако да би било оправдано посматрати га и као специфичност овог субрегиона; ипак, његова анализа је изложена на овом месту због његове изразите мотивске сродности са претходно описаним Мелодијским моделима I и II.

Особине које овај модел карактеришу су следеће: благо таласаста мелодија која полази од тона *heses*¹ или *b*¹ наниже, која у силазном покрету два пута досеже хипофиналис, а трећи пут се зауставља на овом тону. Облик је најчешће једноделан. Важна особина овог мелодијског модела је његова иницијална формула, која је сродна Иницијалној формули В, али је нешто краћа, и која ће у овом раду бити означена као Иницијална формула В1. У овом мелодијском моделу, иницијална формула се пројављује се у своје две варијанте: Иницијалној формули В1 и Иницијалној формули В2.

Иницијална формула В1



Примери мелодијског модела о којем је реч, са Иницијалном формулом В1, потичу углавном из Горње Јасенице (примери 74-79, 80, 81, 83, 163-168, 186):

На терену Доње Јасенице наилазимо на још једну специфичност у постојању треће варијанте Иницијалне формуле В, коју ћемо означити као Иницијалну формулу В2; присутна је у прелским песмама и у делу свадбених по овом мелодијском моделу. Ова формула, чија се мелодија креће, као и у формули В и В1, од тона *b*¹, али нема двоструко скретање наниже, као у наведеним формулама, већ таласаст покрет навише, на тон *ces*², а затим поступан покрет наниже, ка финалису (примери 81, 83, 183-186).

Иницијална формула В2:



Мелодијски модел III и његова метро-ритмичка основа:



У примерима ове врсте, истоветан лучни покрет навише и наниже јавља се и у наставку мелодије; другим речима, овај покрет иницира и унеколико измењен ток мелодијског модела (примери 80, 81, 83).

У примерима са запада наилазимо само на Иницијалну формулу В1, а у примерима са истока и на В2 (в. Прилог II, Карту II/6). Прелске песме по овом мелодијском моделу казивачи на терену Доње Јасенице, управо као и прелске примере већ описане у одељку о Мелодијском моделу II, сматрају *прелачким* или *прељачким певањем*. Примери у оба модела се, дакле, према њиховом поимању, сврставају у исту групу, именовану на исти начин, са истом наменом, без обзира на различиту версификацију. Исти термин се односи на песме са Иницијалном формулом В1 и В2.

На нивоу саме мелодије, показује се да се поменути део осмерачких свадбених песама у Доњој Јасеници по иницијалној формули В2 и по укупном мелодијском току одваја од других песама овог мелодијског модела, па и од других песама по Мелодијском моделу I и II. Поред тога што постоје показатељи сродности са другим јасеничким свадбеним моделима, као што су фрагменти метро-ритмичке основе и мелодијска контура, што је било закључено приликом ранијих истраживања (Јовановић Ј. 2002: 79-84), нађени елементи разлике упућују на могућност трагања у још једном правцу: за њиховом сродношћу, па можда делом и пореклом у сасвим другим географским областима, од оних за које примарно везујемо Мелодијски модел I и II (на шта је већ и раније скренута пажња; в. Исто: 87, 96)

Мелодијском моделу III припадају још две групе прелских песама у несиметричном осмерцу: варијанте са почетним стихом *Кићено небо звездама* (примери 163-168) и *Вечерај, злато, вечерај* (примери 183-186).

Песме са почетним стихом *Кићено небо звездама* углавном садрже Иницијалну формулу В1 (могуће је да је у Доњој Јасеници била распрострањена и формула В2; в. мелодијску варијацију у примеру 168). Варијанте из два дела области међусобно су сродне по заступљености истог мелодијског модела и по монотематском принципу изградње облика, а различите су по облику, тонском низу и рефренима.

Као елемент променљиве јавља се садржај рефрена. Песме из Горње Јасенице понекад имају припевни рефрен *ој дико, ој девојко*, што може одражавати везу са кругом песама из динарских крајева са оваквим оквирним стихом (највероватније давнашњег обредног порекла; в. Радиновић 2002: 122; Golemović 2006: 37; Јовановић Ј. 2009: 159-160). За примере из Доње Јасенице карактеристично је излагање целог стиха, без „рада са текстом“. Као рефрен јавља се *звездане дане*, као упевни и припевни, и *звездане дане, / звездале дале, мој мио брале*, увек као припевни рефрен (примери 165, 166, 168).

Другу групу прелских песама из Доње Јасенице, *Вечерај, злато, вечерај*, карактерише Иницијална формула В2 (примери 183-186). Облик ових примера је једноделан или дводелан, увек монотематски, са евентуалним минималним радом са текстом.

Показује се да је присуство Иницијалне формуле В1 односно В2 један од показатеља припадности овог модела вокалној традицији Горње, односно, Доње Јасенице.

Још један спој традиција свадбеног певања становништва различитог порекла у Доњој Јасеници може бити контаминација стихова двеју свадбених песама, пореклом из различитих матичних крајева досељавања. Реч је о стиховима обједињеним Мелодијским моделом III: *Одавно коло не игра* и *Поведи коло, Бојана*, у једној песми која се изводи увече уочи свадбе, код момкове куће (примери 82, 83). Ова контаминација свакако указује на могућност сагледавања паралелног присуства свадбеног репертоара Срба из динарских крајева и Срба са Косова (упор. Јанковић 1937: 66,146), који су нашли заједнички именуатељ у повезивању стихова различитих песама у јединствену целину, чинећи је карактеристичном за овај део Шумадије.

Занимљива је и чињеница да на терену Горње Јасенице није потврђено постојање ни једне од ове две песме.

Мелодијски модел IV – модел свадбених, прелских и лирских песама опште намене

Мелодијски модел IV посматрамо у двоструком појавном облику, односно, у две групе варијаната: 1) групе са претпевним рефреном, емски позната као *на ој* или *на еј-ој* и групе са рефренском допуном⁸⁹ *ој девојко* или *дале моје*. Између ове две групе варијаната постоји висок степен сродности исказан у следећим константама: имају готово истоветну метро-ритмичку основу, исти распоред акцената, висок степен сличности контура мелодијских линија, истоветну мелопоетску форму (симетричну, дводелну, типа ААу, уз ретке и нетипичне изузетке, пример 95) и исту метричку структуру стиха. Из ових чињеница могу произаћи даље претпоставке у вези са генезом ових модела на терену централне Србије.

Примери модела *на еј-ој* забележени у разним местима имају различите функције: на терену Горње Јасенице, они су свадбени, славски, песме опште намене, или, ређе, прелски; у Доњој Јасеници у овом моделу су се већином очувале славске и песме опште намене, док су свадбене ређе (в. примере 88-95, 124-128, 177, 178, 265-270 и Прилог II, Карту II/7). Текстурални садржај песама које се певају на овај модел може бити веома различит, и зависи од њихове функције. Насупрот томе, модел са рефреном *ој девојко* распрострањен је широм Јасенице, увек као модел свадбених песама (примери 96-104; видети Прилог II, Карту II/2).

Група песама на ој или на еј-ој. Термини по којима је ова група названа преузети су од самих казивача, носилаца овог мелодијског модела

89 Термин „рефренска допуна“ користим према објашњењу које даје Д. О. Големовић. Наиме, овај облик упевног рефрена среће се у песмама „у којима је мелострофа изграђена излагањем мелостиха, а потом и његовим делимичним понављањем“, јавља се као „елемент који употпуњује мелопоетску целину“ и „по свом обиму и броју слогова најчешће је једнак 'изостављеном' делу“ (Големовић 2000: 64-65).

(Јовановић Ј. 2002: 84, 89; Golemović 2005: 5); ови термини се, кад је реч о Јасеници, односе на читав низ песама по истом моделу, са једносложним или двосложним претпевним рефреном (примери 90, 92, 93, 95, 266-270). Међутим, на терену и међу записима Љубинка Миљковића пронађено је још примера песама по истом моделу, али без претпевних рефрена (примери 88, 89, 91, 94, 124-128, 177, 178, 265); за ове примере нису забележени никакви посебни емски термини (осим оних општег карактера, који означавају функцију: *свадбачки*, *свадбарски*, *славски*). Будући да је већина параметара који одређују све ове варијанте истоветна, у овом раду ће термин *на еј-ој* бити коришћен за целу ову групу варијаната, без обзира да ли поседују овај претпевни рефрен или не.

Кад је реч о ритмичкој окосници модела, њу карактерише равномеран ритам у првих шест слогова мелостиха, а затим застанци – дуже нотне вредности као носиоци седмог, осмог и деветог слога десетерачког стиха, што прати ослонац мелодије на хиперфиналису и финалису. Десети слог, на тону финалиса, најчешће је кратког трајања, у осмини, некад у *portato* извођењу, са израженим акцентом.

У оквиру ове групе Модела IV, разликујемо два варијетета: са претпевним рефреном и без њега. Разлика међу њима састоји се само у присуству или одсуству карактеристичне иницијалне формуле, чији је носилац претпевни рефрен *ој* или *еј-ој*. У варијантама са рефреном (примери 90, 92, 93, 95, 266-270), он је узлазног смера, са застанком на трећем тону изнад финалиса, одакле почиње мелодија „чистог“ стиха. У варијантама без рефрена, иницијални покрет мелодије такође је узлазни (примери 88, 89, 91, 94, 125-132), дакле, „чист“ стих започиње на тону хипофиналиса или финалиса. Када се апстрахује претпевни рефрен, метро-ритмичке особине обе групе варијаната су истоветне, а мелодијске контуре су у великој мери сродне.

Иницијална формула претпевног рефрена:



Мелодијски модел IV, група *на еј-ој* (без претпевног рефрена) и његова метро-ритмичка основа:



Група песама са рефренском допуном *ој девојко* или *дале моје*. Рефренска допуна *ој девојко* заступљена је у овој врсти песама на ширем простору Јасенице (примери 96-100, 102), а рефренска допуна *дале моје* – само у њеном источном делу (примери 101, 104). Метро-ритмичка

окосница ове групе варијаната разликује се од претходно описане само по дужим трајањима прва два слога.

Још једна значајна разлика између ове две групе песама унутар Мелодијског модела IV састоји се у изостанку, односно употреби мелизама; наиме, мелодијска линија модела *на еј-ој*, једноставнија је и статичнија, са израженијом силабичношћу, већим гравитирањем ка финалису и са дужим задржавањима на по једном тону мелодије; мелодија модела *ој девојко* је богатија, разигранија, већег опсега и са више украса који, уз варирање у мелодијској линији, ослабљују изражајну снагу упоришних тонова-носилаца акцената. Овакве мелодијске особине узрокују и различитост карактера ове две групе песама.

Будући да група песама са рефреном *ој девојко* не садржи претпевни рефрен, њене иницијалне формуле можемо поредити само са варијантама претходне групе без претпевног рефрена. Сличност са групом *на еј-ој* очигује се у узлазно-силазном смеру мелодије (у групи *ој девојко*, обим је проширен), који, међутим, није увек заступљен, тако да се у овој групи песама налази на различите варијанте иницијалних формула.

Иницијалне формуле:



Мелодијски модел IV, група са рефренском допуном *ој девојко* и његова метро-ритмичка основа:



Рекло би се да наведене сличности и различитости између ове две варијанте истог модела, па отуда и процес који је могао довести до њиховог одвајања, можемо сагледати на нивоу неколико параметара: иницијалном мелодијском покрету и његовом ритмичком устројству, затим ритмичкој и мелодијској статичности, односно динамичности, и у начинима каденцирања. Поред *константи* које су већ побројане, уочавамо и *променљиве* – иницијални покрет, мелодијски ток и форму полукаденце и каденце. Такође, на основу жанровске припадности, места и времена бележења карактеристичних примера у којима ове појаве сагледавамо, можемо донети и предлог за постављање одређених претпоставки о току дијахроног процеса промена од модела *на еј-ој* до модела *ој девојко*.

Као *константа* се, дакле, јавља (осим у иницијалној формули) ритмички ток у четвртинама, у којем је седми слог десетерца устаљен као носилац јаког ритмичког и мелодијског акцента. Тај елемент постојаности мелодијског модела налазимо у свим примерима Мелодијског модела IV,

без обзира на то којој од две описане групе припадају. Он се издваја као тачка у којој модел, после иницијалне формуле и мелодијског тока који може бити вариран, успоставља своју елементарну физиономију и чврстину у мелодијском и ритмичком погледу.

Као прва *променљива* издваја се иницијални мелодијски покрет; у том погледу наилазимо на велики диверзитет од примера до примера из обе групе, нарочито у групи *ој девојко*. Као типично, уочава се губљење силабичног, унеколико статичног („динарског“?) карактера мелодијског модела на *ej-oj*. Почетак мелодије је често „умекшан“, са орнаментима у силазном (а не узлазном), или у таласастом мелодијском покрету. Индикативна је, и у прилог овој тези говори чињеница да се иницијални мелодијски покрети у овим примерима међусобно разликују – дакле, није реч о *типском* обликовању иницијалне формуле, што би могло имати корена у одређеном традиционалном обрасцу, већ је реч о изменама насталим независно једних од других, сасвим индивидуалним интервенцијама, али које су проистекле из заједничке потребе за мелодијским покретом као заменом за статику.⁹⁰

Друга *променљива* у овом моделу је форма полукаденце. У групи песама на *ej-oj* полукаденца је на трећем тону од финалиса, на *b1*, односно *heses1*; у групи *ој девојко* полукаденца је на *a1*, што упућује на узор у каденцирању у песмама на *бас*.

Трећа *променљива* је у трајању самог каденцирајућег тона. Елемент модела на *ej-oj* са кратким, осминским задржавањем на финалису, који се среће и у примерима модела *ој девојко* (примери 88-92, 94, 97, 98, 100-102, 125, 126), у другим случајевима се губи и бива замењен незнатно или веома продуженим трајањем завршног тона (примери 93, 96, 99, 103, 104, 127, 128).

Нивои сличности и различитости о којима је реч могу се најлакше пратити на основу два одабрана примера славских песама из Доње Јасенице, из Ратара и Рабровца (примери 127, 128).⁹¹ У њима се уочава да се наизменично јављају елементи слободнијег мелодијског обликовања – у иницијалним покретима и у полукаденци – и учвршћења, повратка строгости мелодијског и ритмичког тока од седмог до деветог слога мелостиха; идентипан поредак је присутан и у другом делу симетричног дводелног облика.

С обзиром на то да су ова два примера забележена на територији источног дела Јасенице, највероватније је да су ове промене у непосредној вези са музичким сензибилитетом окружења носилаца ове традиције, сходно музичком укусу који није „динарски“. Затим, индикативно је да

90 О проблематици обележавања почетка и завршетка народних песама писао је, на надахнут начин, са филозофско-религијског аспекта, Изаљиј Земцовски (Земцовский 2006: 18-42).

91 Занимљиво је да се ни у једном од ових примера, славског жанра, не налази ни један од карактеристичних рефрена по којима су именоване две групе песама унутар Мелодијског модела IV.

намена (функција) оба примера – припадају славском жанру – указује на још један аспект живота овог модела у извођачкој пракси Доње Јасенице: контекст њиховог извођења припада домену *приватног*, што на свој начин утиче на токове промена у мелопоеетској структури народних песама. Отуда, ове кључне разлике у микроструктури, можда су истовремено и показатељи дијахроног процеса промена у њој. О том аспекту вокалне традиције Јасенице биће речи у поглављима која следе и у *Закључку* ове студије.

Мелодијски модел V – модел жетелачких песама

Овај сложени и карактеристични модел је забележен на великој територији Јасенице (в. *Прилог II*, Карту II/9), у бројним солистичким и групним извођењима (примери 136-148). Врло је занимљиво и значајно да се у примерима овог модела из Горње и из Доње Јасенице јављају поједини параметри који ове примере (уз један изузетак од тог правила) деле на две групе и да је та подељеност по територијалном принципу изненађујуће оштра.

Овај модел има следеће карактеристике: први део облика – поновљен први чланак несиметричног десетерца – започиње несамо-сталним претпевним рефреном *Ој*, некад и *Еј-ој*, или другачији (видети ниже), који има улогу успостављања интонације, са својим кратким трајањем и узлазно-силазним смером; излагање „чистог“ стиха почиње таласастим покретом навише и наниже од трећег тона изнад финалиса, са застанком на финалису и, затим, изменом финалиса и хиперфиналиса (понекад у виду украсних орнамената), а затим следи извик. Потом се јавља цезура, пауза између првог и другог дела облика. Други део облика – који доноси други чланак несиметричног десетерца – представља, у мелодијском погледу, варијацију првог дела, такође са извиком.

Мелодијски модел V и његова метро-ритмичка основа:



Сагледаћемо специфичности овог модела у Горњој (примери 136-141) и у Доњој Јасеници (примери 142-148), полазећи од горе изложених општих карактеристика.

Прво, елемент разликовања варијаната жетелачких песама из два дела области су форме претпевног и упевног рефрена. У Горњој Јасеници они су међусобно веома слични. Њихова мелодија је по правилу узлазно-силазног смера, од хипофиналиса навише чак и до *heses1* и натраг до хипофиналиса, као сигналног тона за наставак мелостиха на вишем тону. Рефрен је најчешће једносложен, на екскламаторни слог *Ој*, (примери 136, 137), или двосложен, на слоге *О-хој* или *А-ој* (пример 138, 140). У извођењима појединих певача наилази се на двосложен упевни рефрен, настао спојем специфичног „уздаха“, украсног предударца, на којег се надовезује *Ој* (пример 139).

У Доњој Јасеници претпевни и упевни рефрен могу бити идентични, али се у већини случајева разликују. Претпевни рефрен може бити једносложен, на слог *Еј*, када његова мелодија има узлазан смер (примери 141-143), таласаст (пример 144) или узлазно-силазан (као у Горњој Јасеници, пример 145); рефрен може бити и двосложен, када је дужег трајања и има узлазно-силазан смер (примери 146-148). Упевни рефрен је готово увек двосложен, узлазно-силазног смера, на слоге *Еј-ој* (примери 142, 143, 146-148). Поједини примери имају нешто сложенији, таласаст облик оба рефрена (пример 144).⁹²

Мелодијски модел VI – модел солистичких путничких песама

Примери солистичког путничког певања, какви су забележени у Јасеници (примери 157-162), имају препознатљив мелодијски модел заснован на несиметричном десетерцу. У његовом првом делу, који се састоји од поновљеног првог чланка стиха, мелодија на почетку обиграва око финалиса, за чиме, обично на трећем слогу, следи скок навише на кварту или чак квинту у односу на финалис, и таласаста, поступни повратак наниже, до финалиса; следи цезура (пауза), а потом, у другом делу облика, који обично почиње на највишем тону, мелодија се спушта поступно, у таласастом покрету, који је по мотивици сродан са покретом у првом делу облика, доносећи други чланак десетерца. У полукаденци и у завршној каденци обично се јавља кратак извик (примери 158, 159), а на завршетку мелостиха могући су и други повици, који су у прошлости упућени животињама – воловима који су вукли кола са товаром (пример 157).⁹³

92 Некада такве појаве могу третирати и као грешке певача у распореду слогова текста у мелодији (пример 145), можда узроковане дугим временом не-извођења овог архаичног мелодијског модела.

93 Песма из Винче (пример 157) садржи елемент који га чини уникатним у односу на бројне друге примере своје врсте из централне и западне Србије: припевни рефрен *Шар!* који је настао и постао део песме управо у контексту путовања запрежним колима.

Мелодијски модел VI и његова метро-ритмичка основа:

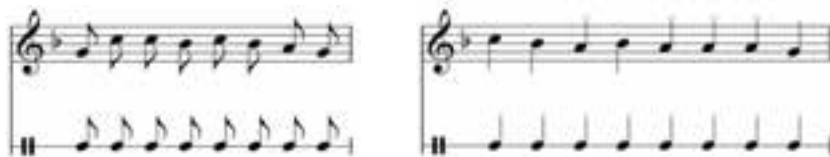


Према описаним елементарним карактеристикама, забележени примери са запада и са истока области већином показују велики степен сличности, а међусобно се разликују у појединостима које су у одређеним примерима, по свој прилици, резултат удаљавања од првобитног узора (видети *Прилог II*, Карту II/10). О томе ће бити речи у поглављу *Посебности вокалне традиције Горње и Доње Јасенице*.

Мелодијски модел VII – модел песама разних жанрова („обредни глас“)

Реч је о мелодијском моделу који је до сада био тема више радова наших етномузиколога и о чијој генези постоје различита мишљења. Први помен и опис овог модела налазимо у раду Димитрија Големовића: „Мелодија песама малог је амбитуса и одликује је карактеристичан `изломљени профил` са два дела као два мелодијска `таласа`“ (Golemović 1997: 26). С обзиром на то да се бројне обредне песме певају на сличан напев, „а да за њега у народној пракси не постоји назив“, овај аутор за њега користи термин „обредни глас“ и његову примену у различитим жанровима тумачи свеобухватношћу која је, хипотетички, временски претходила стварању засебних модела као значитеља жанра (Golemović 1997: 26; Isti 2006f: 5). Сања Радиновић модел истог или сродног профила, основу за велики број обредних песама из југоисточне Србије, именује „јесењим гласом“ и даје његов подробан опис (Радиновић 2001: 36-37). У даљем тексту овог рада биће коришћен термин Димитрија Големовића – „обредни глас“, у значењу које обухвата појам мелодијског модела.⁹⁴

Мелодијски модел VII и његова метро-ритмичка основа:



⁹⁴ У односу на став Димитрија Големовића по питању старости и свеобухватности овог модела (в. Golemović 2006f: 5), у раду ће бити дато нешто другачије виђење чињенице о присуству овог модела у појединим вокалним жанровима у Јасеници.

Општа карактеристика песама са овим мотивом, забележених у Јасеници, јесте версификација: заступљеност симетричног осмерца (4,4). Такође, општа особина њиховог формалног устројства јесте да се основни модел јавља као једноделни мелостих, по правилу изложен једном, и да за њим следи припевни рефрен чији садржај и дужина могу бити веома различити: од неколико речи, до низова слогова или стихова по неколико пута дужих од основног стиха песме. Рефрен може бити у мелодијско-ритмичком погледу истоветан мелостиху, али и контрастирајући у односу на њега, променом музичке структуре (в. детаљније Големовић 2000: 56). Такт је двочетвртински. Тонски низ који се јавља у овим примерима најчешће је дијатонски; опсег мелодије је кварта или квинта.

Овај модел се у Јасеници јавља у песмама разних жанрова: српским додолским, крстоношким, лирским песмама опште намене, па и у по једном примеру божићне и жетелачке песме.

По заснованости на овом моделу, и по типу рефрена, додолске и крстоношке песме из Јасенице (примери 10-15, 18) придружују се великој групи ове врсте песама из великог дела Србије. (Изузетак представљају два примера крстоношких песама са другим моделом из села Доња Шаторња, о којима ће бити речи у наставку, у делу поглавља о мелодијским моделима из Горње Јасенице). У додолским песмама, иницијални покрет скоро је увек скок кварте или терце навише, најчешће на тон *c2*, у дијатонским примерима (примери 11-15), или *heses*, у песми са тонским низом I (пример 10).

Мада поједини примери исте врсте показују висок степен међусобне сличности, очитују се и одређене разлике. Оне се огледају у формама рефрена и у њиховом међуодносу са основним мелостиховима. Рефрен је метрички често кореспондентан мелостиху, у осмерцу (4,4), или је незнатно скраћен – у седмерцу (3,4) или, ретко, у шестерцу (3,3). Само један забележени пример садржи сложенији, троделан рефрен у једнаестерцу (3,4,4). Они се по свом музичком материјалу могу надовезати на модел стиха и чинити монотематску форму (као у примерима 10, 11, 14), а могу, по битематском стваралачком принципу, унети и одређени контраст у односу на основни мотив, другачијим тематским садржајем. Облик је у таквим случајевима најчешће дводелан (примери 12, 13) или троделан (пример 15).

У примеру крстоношке песме (пример 18), после изложеног мелостиха јавља се припевни рефрен *Господи, помилуј* који уноси тематски контраст и има форму сродну са оном у крстоношким песмама из других крајева у Србији (Јовановић Ј. 2007).

У народним божићним песмама, „обредни глас“ није нађен у Горњој, већ у граничном појасу између двеју предеоних целина Јасенице (пример 5). Облик божићне песме овог типа обично је монотематски, заснован на једном моделу који се примењује са сваким стихом, уз мини-

мална варирања. Међутим, модел о којем је реч у овој песми примењен је само у првом мелостиху, док се затим, до краја песме, користи други модел, карактеристичан за песме намењене деци у Горњој Јасеници (у овом раду именован као Модел песама за децу 1). Рекло би се да је у овом случају реч не о изворно битематској форми, већ о замени једног модела другим, и то само у првом мелостиху. Можемо такође претпоставити да је његова појава на овом месту случајна, јер није забележена њена потврда у другим примерима исте врсте.

У жанру жетелачких песама, на терену Јасенице је забележен само један пример по овом моделу, на истоку области (пример 149). Једине познате варијанте са географски блиског простора, са којима је било могуће направити поређење, потичу са терена Лепенице (пример 15 у *Прилогу II*). Карактеристика оваквих песама је извођење у лаганом темпу, са дугим испевавањем тонова, чиме силабична мелодија задобија карактер праве жетелачке песме. Њена форма је сложена, чак петоделна, са комбинованим рефреном.

Група прелских песама, варијаната са почетним стихом *Кога нема н'овом прелу* (примери 190, 191) такође има „обредни глас“ као иницијални модел. На овом месту морамо указати на чињеницу да је у овом случају реч о прелском репертоару и, услед раније поменутог одређеног степен подударности овог мелодијског модела са Иницијалном формулом В у Мелодијском моделу II, вредно је указати на могућност јединственог тумачења ових појава. (На жалост, не располажем податком да ли се и група песама о којима је овде реч емски сматра *прелачким* певањем).

Овај мелодијски модел присутан је и у доњојасеничким *прескочицама*, на текст *Дајте нам, дајте* (примери 193-198). Примери ове врсте из Доње Јасенице чине велику групу, заступљену широм источног дела области. Имале су важну улогу у комуницирању у приликама окупљања младих.

Доњојасенички примери, засновани на шестерачком стиху, показују највећи степен међусобне сличности у погледу облика; он је монотематски, дводелан, с тим што имају припевни рефрен, који увек почиње са *алено, малено*, а у наставку може садржати: *једно момче младо, младо нежењено/нежељено* или *дајте га овамо*. Мелодика рефрена је силазна, репетитивна, креће се наниже ка финалису. Извођење је групно, унисоно.

У читавој Јасеници распрострањена је велика породица лирских песама које обједињује Мелодијски модел VII. Оне су могле бити извођене у различитим приликама, понајвише на прелу. Почетни стихови су најчешће *Три девојке збор збориле* и *Вишњицица род родила* (примери 253-264), текстови који спадају међу најраспрострањеније и најомиљеније (Докмановић 1981), мада се срећу и други (примери 251, 252). Такве песме махом садрже припевни рефрен, најчешће дужи од певаног стиха

и изразито силабичан (Исто), због чега такве песме певачи у крају називају и *бројаницама* или *бројеницама*. Рефрени који прате ове песме различити су по садржају и по дужини. Често садрже слоге непознатог значења. Понегде се у једној песми јављају чак и два рефрена, истоветне мелопоетске форме и мело-ритмичког садржаја, али са различитим текстовима (пример 256). Док су овакви примери карактеристични за целу Јасеницу, у Доњој Јасеници постоје и варијанте са једноставнијим и краћим формама рефрена (примери 263, 264). Њихова версификација може бити различита: могу се састојати од симетричних осмерачких, али и других врста стихова.

Међу примерима ове врсте из Јасенице најчешћи су они у којима је иницијални мелодијски покрет скок кварте или терце навише (примери 255, 256, 259), или у којима се тај скок јавља на другој јединици у двочетвртинском такту (примери 253, 257, 258); има и примера другог „профила“ истог модела (термин Д. Големовића, 1997: 26), у којима мелодија почиње на високом тону, а затим следи њен поступни пад ка финалису, што се махом среће у варијантама из Доње Јасенице (примери 254, 260, 263, 264). С друге стране, у Горњој Јасеници наилазимо на пример са максималним мелодијским поједностављењем и свођењем модела на двотонски, уз већу агогичку слободу у солистичкој деоници (пример 261), као и на пример у којем је модел сведен на поступни мелодијски покрет од хипофиналиса навише (пример 262).

По облику, ове песме могу бити врло разноврсне. Солистичка деоница на почетку, која доноси мелодијски модел, по правилу је изразито силабична. За њом следи рефрен који се најчешће и мотивски и по карактеру надовезује на основни модел, по принципу монотематизма, тако да читава форма задржава исти карактер (примери 253, 255, 256, 257, 260). Међутим, то није правило: рефрен може донети одређени контраст у карактеру тако што садржи дуже нотне вредности у односу на основни модел (примери 254, 258, 259, 261), па и простор за изразитије исказивање солистичке деонице, кроз разновремено узимање даха код солисте и групе (примери 258, 261).

Кад је реч о начину извођења, наилазимо на разноврсне примере; најчешћи су они забележени у солистичком извођењу и у групном извођењу *на бас*; примери и једне и друге врсте потичу из оба дела области и у том погледу не показује се постојање било каквог правила. Изузетно занимљив изузетак потиче из села Божурња (Горња Јасеница) – песма *Вишњицица род родила* у хетерофоном двогласу, и то у извођењу мушког дуета, једина позната песма те врсте са простора Јасенице (пример 262).

*Мелодијски модел VIII – модел епских и приповедних песама,
„динарски варијетет“*

Реч је о мелодијском моделу који је у свом раду подробно описала Сања Радиновић, наводећи следеће његове карактеристике: „Чврсти оквири епског десетерца; изразита силабичност напева, заснованих на *parlando rubato* начину извођења; често наглашена речитативност, која обично подразумева и неистицање стиховне цезуре дужим метроритмичким вредностима непосредно пре или после њене појаве у певаном тексту (тј. изостанак тзв. агогичких акцената); комбиновање неколико сродних интонационих образаца, који се углавном могу довести у везу са типичном (узлазно-) силазном интонацијом исказне реченице у нашем језику; висок удео варирања, импровизације и индивидуалног стила у профилисању напева“ (Радиновић 2008: 38). Његов графички приказ изгледа овако:

Мелодијски модел VIII и његова метро-ритмичка основа:



Епске и приповедне песме из Јасенице, чији мелодијски модел одговара описаном (примери 224-229), можемо сагледати у неколико (група) варијаната. У првој, примерима из Овсишта (примери 224, 225)⁹⁵, форма је заснована на једностиху, моделу који се уз ситне варијације понавља неограничен број пута, са застанком на хипофиналису, у облику статичке или динамичке каденце (са покретом из финалиса наниже), углавном у складу са целинама садржаја текста. Упадљива особина ових примера састоји се у томе да између мелостихова изостаје предак, чак и минималан, који би омогућио певачу несметано дисање; мелостихови су „прилепљени“ један уз други; с друге стране, у многим мелостиховима јављају се кратки претпевни рефрени, на вокал *a*, на неодређени вокал, или на *o*. Смисаоне целине у тексту одвојене су кратким цезурама и каденцама која се од осталих одвајају само утолико што се ту мелодија зауставља на самом финалису; ни на који други начин (на пример, дужим трајањем) ове каденце на завршецима смисаоних целина нису истакнуте као значајније од осталих.⁹⁶

95 Проблем у транскрибовању примера 224 састоји се у томе што се убрзо по завршетку прве вишестиховне целине на самом снимку јављају техничке сметње.

96 Можемо претпоставити да узрок ове опште неиздиференцираности лежи у лошем, неадекватном извођењу овог певача.

Уз примере 224 и 225 истраживач који их је снимио (П. Вукосављевић) забележио је да су певани „на гусларски начин“; није познато да ли је овај израз преузео од казивача, или га је увео сам.

Другој групи примера ове врсте припадају две приповедне песме из Доње Јасенице, из Придворице (примери 226, 227). У њима је мелопоетска форма заснована на ограниченом – троструком, односно, четвороструком понављању једноделног облика, уз полукаденце на хипофиналису и завршној каденци на финалису. Трећу категорију песама по овом моделу представља песма из Брезовца, са развијенијом мелодиком блиском „асталском гласу“ приповедних песама војвођанских Срба (Радиновић 2008: 39-40) какав се среће и у источним и јужним крајевима Србије (пример 228). Четвртој категорији припада песма из Шаторње (пример 229), једини пример у овом моделу са несиметричним осмерачким стихом. По истом мелодијском моделу пева се и шаљива приповедна песма (пример 239) врло развијеног (скоро прокомпонованог) облика.

Мелодијски модел IX – модел кукања / запевања

Заједничке особине облика тужења за покојником у Јасеници (примери 114-119) су следеће: мелодијски покрет силазног смера, са једним или два мелодијска врхунца, или са више пута досегнутим највишим тоном, у зависности од акцената у тексту. Психологизација текста – истицање одређених речи или сегмената стиха чији се смисао наглашава – остварена је скоковима навише или дужим задржавањем на вишим тоновима, носиоцима нагласака. Значајну улогу у изградњи форме има рефренско окружење. Опсег може бити у терци (пример 114) или, чешће, кварта. Силазна мелодија има најмање два застанка на тоници: први пут краћи, други пут дужи. Други део претпевног рефрена – зазивање имена или сродства – већином се јавља на мелодијском врхунцу, у који се улази или поступно или скоком (в. Прилог II, Карту II/11). У мањем броју примера, зазивање није мелодијски истакнуто, већ се налази на завршетку силазног мелодијског покрета, на финалису (пример 116). Индикативно је да је у свим примерима тужења са овог простора доњи гранични тон мелодије – финалис.

Мелодијски модел IX и његова метро-ритмичка основа:



Мелодијски модели карактеристични за Горњу Јасеницу

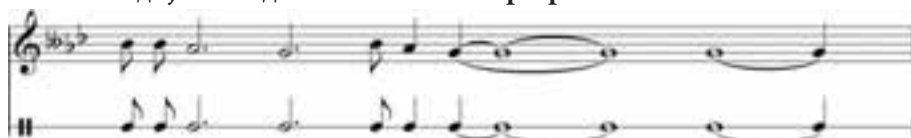
Мелодијски модел X – модел песама на глас / ерског певања

Примери ове врсте листом потичу са терена Горње Јасенице (примери 209-212); ни један једини пример није забележен на истоку области као аутохтон (пример 212, снимљен у Трнави, изведен је по угледу на певање у Горњој Јасеници, в. поглавље *Традиционално певање у Јасеници у контексту: обредна пракса и свакодневни живот*). Сви снимљени примери ове врсте показују истоветне елементарне особине (в. Прилог II, Карту II/10).

Реч је о двогласним песамама бордунске структуре, понекад са оквирним стихом *Ој девојко / Ој девојко миле моје*, што је типска одлика ове врсте песама (Радиновић 2002: 122; Golemović 2006: 33-40), мада у појединим примерима овај рефрен није присутан, већ песма почиње од другог по реду стиха. Као што је већ било речено, у Јасеници су носиоци ове врсте песама жене; песму по правилу изводе три певачице: солиста пева увод – иницијалну формулу чија је мелодија узлазно-силасног смера у тонском низу I, затим следи дуги држани тон финалиса, који обично изводе два певача, и који има истовремено функцију интонационог стожера и пратећег тона. Око тог тона, укрштајући се с њим у сазвуку велике секунде или са понирањем гласом, у слободном ритму, обиграва деоница солисте, каденцирајући некад у секунди, а некад у прими, и са завршним извиком, или, како се у овом крају каже, *вриштањем* на слогу *И*.

Облик песме је четвороделан, битематски, при чему се наизменично по два пута између деоница солисте, у којој доминира мелодијска компонента, и деоница групе, у којој доминира сазвучна компонента. Естетски идеал је, између осталог, дуго, непрекинуто трајање песме, за шта одлучујући значај има наизменично узимање даха (*предисање*) певача. Ове одлике одређују ту врсту песама као део баштине динарске музичке културе (Девих 2002: 40).

Мелодијски модел X и његова метро-ритмичка основа:



Забележени примери показују доста разноврсних особина, које одступају од наведеног правила, то јест, од основних карактеристика ове врсте песама. О томе ће бити више речи у поглављу *Посебности вокалне традиције Горње и Доње Јасенице*.

У примеру путничког певања из Горње Трнавe (у граничној области између Горње и Доње Јасенице, пример 162), који се изводи групно, али у глас, једногласно, можемо препознати сродност са Мелодијским моделом X. Наиме, узлазно-силазни одељци одговарају моделу солистичких деоница у ерском певању. У овом примеру остали параметри су другачији него у ерским песмама: облик је дводелан, полукаденца је на хиперфиналису, у маниру песама на бас, тонски низ је дијатонски, карактеристичан за вокалну традицију Доње Јасенице. Може се претпоставити да је у овом случају одлучујући утицај на форму ерских песама имао стил певања на бас, и то, највероватније, лирског репертоара. У прилог исправности претпоставке да овај пример води порекло од ерског певања говори и коментар саме певачице, да се некада, у контексту када је песма извођена, певало више „отегнуто“ него што је то она извела за потребе снимања.

Мелодијски модел XI – модел сватовског рудничког гласа

Овај модел се у Јасеници може наћи само на њеном крајњем југозападу, на обронцима Рудника (примери 84-87; в. Прилог II, Карту II/2). У другим селима Горње Јасенице (у Доњој је непознат) казивачи га емски идентификују као руднички глас.

Облик мелодије је таласаст, узлазно-силазног смера, са карактеристичним застанцима на финалису, и одмах затим укрштањем деоница. Извођење је у хетерофоном двогласу.

Мелодијски модел XI и његова метро-ритмичка основа:



Мелодијски модел XII – модел крстоношких песама

У селу Доња Шаторња у Горњој Јасеници, у размаку од неколико година, од две различите групе казивача, независно, забележене су две варијанте кратког бикордалног мотива (примери 19, 20; в. Прилог II, Карту II/13): у једном примеру реч је о мотиву на тоновима мале терце, а у другом, на тоновима велике секунде. Овај рудиментаран мотив, који само условно називамо мелодијским моделом, одговара половини симетричног осмерачког стиха, и у понавља се са сваким полустихом до краја песме, за чим следи кратки, контрастирајући припевни рефрен Амин, амин или Господи, помилуј. Форма оба примера се заснива, дакле, на ве-

ликом броју понављања основног двотонског модела док се не испева цео текст, за чим следи припевни рефрен.

Мелодијски модел XII и његова метро-ритмичка основа:



Форма припевних рефрена *Господи помилуј* и *Амин, амин* мотивски је истоветна у оба примера – реч је о силазној трихордалној мелодији дужих ритмичких трајања, која се може завршити на финалису (пример 20) или на дубоком тону неодређене висине (пример 19). Значајно је да у примеру 19 припевни рефрен у потпуности има облик старинског (динарског) *аминовања*⁹⁷, најчешће примењиваног на свадбама; овде га налазимо и у оквиру крстоношких опхода.

Мелодијски модел XIII – модел препевки и бројаница

Мелодијски модел о којем је реч обухвата два двочетвртинска такта, има узлазно-силазни смер, од финалиса (некад и од хипофиналиса) до трећег ступња (*heses*, одн. *b*) и назад до финалиса. Облик изграђен на овом моделу веома је једноставан, силабичан и изразито монотематски: у току *препевке* или *бројанице* он се понавља већи број пута док се не испева цела песма (примери 199-201, 246-250). Изузетак од овог правила налазимо у примеру из Влакче, где је модел донет само два пута (пример 192). Овај модел понекад срећемо и у песмама намењеним деци, на територији Горње Јасенице и у њеном непосредном суседству у Доњој Јасеници (примери 37-39; в. Прилог II, Карту II/12).

Мелодијски модел XIII и његова метро-ритмичка основа:



97 У Речнику српскохрватског књижевног и народног језика, под одредницом **аминовати**, 1. в. *аминати*, стоји: „Ђевојка пристане, али само да сви морају аминовати оно што она пред олтаром буде говорила“; „Он ће читати, а они нека аминују“; „Приликом ручка прву чашу наздравља кућни домаћин ... Остали му натпевају – аминују“; *Речник српскохрватског књижевног и народног језика, Књига I, А-Богољуб, САН, Институт за српскохрватски језик, Београд 1959, 104. В. такође и Петровић Т. 2006: 64-65: „Завршна формула може садржати и неку од религиозно-обредних лексема: Дете, дјецо, амин!“*

Модели песама намењених деци и дечијих разбрајалица

На простору Горње Јасенице, песме деци и разбрајалице певају се највише у једном јединственом мелодијском моделу, који ће овде бити описан као **Модел песама намењених деци 1**, уз различите облике варирања. Овај карактеристичан мелодијски модел важан је део физиономије вокалне традиције овог, западног дела истражене области. Преовлађује у песмама одраслих које су намењене деци: успаванкама, цуπαљкама и другим, на терену Горње Јасенице (примери: 21-29, 34, 35, 40, 42, 46, 47). Исти модел је заступљен и у појединим јасеничким божићним песмама (примери 3, 4).

Моделу о коме је реч, у појединим примерима из Горње Јасенице придружује се други, **Модел песама намењених деци 2**, заснован на истом метро-ритмичком обрасцу. Он се, међутим, никада не јавља као самосталан, већ искључиво као пратилац Модела 1, и то као његов контрастирајући парњак. О њему ће бити речи у наставку текста.

Модел песама намењених деци 1 је једноставан, двотактни модел у дводелном метру, силабичан, са ритмичком формацијом карактеристичном за дечији ритам, који одговара ритму покрета. Сам модел карактерише силазни смер мелодије у првом такту, од трећег ступња наниже, и задржавање на финалису у другом такту. Облик песама је различит, у зависности од дужине текста, најчешће монотематски: исти или благо вариран модел се најчешће понавља у сваком мелостиху. Изузетак од овог правила представљају примери у којима се у форму укључује контрастни Модел песама за децу 2, услед чега настаје битематски облик, који такође може бити различите дужине. Занимљиво је да се међу примерима наилази и на редукцију (диминуцију) Модела 1, који се у редукваној форми износи два пута, а онда, још два пута, у својој пуној дужини (пример 42).

У готово половини расположивих примера, присутна су одступања од описаног правила у изгледу Модела 1. Најблаже одступање састоји се од варијације у другом такту – покрета навише и наниже финалис-хиперфиналис-финалис у осминама (пример 40). Међутим, најчешће одступање се састоји од присуства вишег мелодијског тона на почетку другог такта, као носиоца другог акцента (уместо појаве финалиса на том месту). Повратак на финалис са овог тона може бити двојак: поступан, што је чешћи случај (примери 21, 32, 24, 27), или скоком наниже, што се јавља спорадично, у појединим мелостиховима појединих примера (примери 22, 25). Нагласак који је постигнут појавом трећег ступња на почетку другог такта, будући да није довољно изразит, не може бити узет као карактеристика модела, већ само као вид његовог варирања, и највероватније упућује на везу са Моделом песама намењених деци 3, о којем ће бити речи у одељку о моделима у Доњој Јасеници.

Мелодијски модели карактеристични за Доњу Јасеницу

Мелодијски модел XIV – модел коледарских песама

Мелодијски тип коледарских песама из Јасенице, заједно са особинама њихове мелопоетске форме, показује блискост са мелодијским моделом карактеристичним за коледарске песме источних крајева Србије. Важна особина овог модела, присутна и у јасеничким примерима, јесте „формула зова“, особина песама овог жанра код више словенских народа. Ова формула је подробно описана у раду посвећеном овом и другим моделима српских коледарских песама: упевни рефрен *коледо* има архаични облик који одговара обредном *зову*, са скоком навише на слогу *де* (пример 1; о овом елементу архаичне словенске обредне певачке традиције је видети у: Вукичевић-Закић 2003: 196).

У датом примеру уочљиво је неколико елемената који представљају новији нанос у овом мелодијском моделу: прво, иницијални покрет првог дела је силазни, а не узлазни (можда под утицајем „обредног гласа“?), а иницијални покрет другог дела је узлазни, тако да је цела мелодијска контура добила изразит таласаст облик, нетипичан за коледарски жанр. Друго, особину новијег датума свакако представља и припевни рефрен *мушко чедо* на крају мелострофе, који је, очигледно, заменио понављање рефрена *коледо* и на овом месту. Треће, тонски низ није типичан за коледарске песме, јер у иницијалном мелодијском покрету садржи тон *h1* који је носилац акцента на другој тактовој доби и који са наредним акцентованим тоном, *as1*, оставља слушни утисак присуства прекомерне секунде у силазном кретању. Овај интервал се у српској обредној традицији појавио, највероватније, под утицајем варошке и градске музичке праксе.

Мелодијски модел XIV и његова метро-ритмичка основа:



Други приложени пример (пример 2; в. и Прилог II, Карту II/13) има готово идентичан модел и мелодијски ток, али се од варијанте из Вођица разликује у три параметра: форми, облику мелодијске линије и у начину извођења. Облик овог примера је сложенији; као и први пример, модел има таласасто формирану мелодијску линију; мелодијски врхунац није на терци у односу на основни тон, већ на кварта, која је истовремено иницијални тон за други део облика. Новину у односу на стари узор представља текстуални садржај трећег дела, који у доноси, уз први

упевни рефрен *коledo*, други по реду упевни рефрен, *хеј, коledo, коledo* (в. коментар ове појаве у: Вукичевић-Закић 2001: 51). У овом примеру, дакле, наилазимо на још даљи помак у погледу мелопоетске форме у односу на архаичан узор него у примеру 1.

Мелодијски модел XV – модел ромских лазаричких и додолских песама

Оба примера ових обредних песама из Доње Јасенице записаних према певању Рома (примери 8, 16, в. Прилог II, Карту II/13) заснована су на јединственом моделу троделног метра, подробно описаном у раније објављеним радовима о ромској извођачкој пракси у вези са годишњим празницима православног календара (в. Големовић 2001: 41; Isti 2006с: 116). Основа оваквог модела је двостих, који се у мелострофи може изложити једном или два пута.

Мелодијски модел XV и његова метро-ритмичка основа:



Мелодијски модел XVI – модел краљичке песме

Једини познати нотни пример краљичке песме са терена Јасенице, и један од малобројних примера ове врсте из Шумадије (пример 9, в. Прилог II, Карту II/13), припада такозваној *северној* групи српских краљичких песама, идентификованој у засебном раду на основу расположиве грађе (Јовановић Ј. 2008); њене кључне особине су шестерачка версификација и присуство рефрена *љељо* или *љељо, мала момо* (у нашем примеру преиначеног у *делу, мори момо*; Исто, 160-161). Карактеристику мелодијског модела чини осминска ритмичка основа са продужетком на последњем слогу стиха, затим иницијални секундни покрет навише са хипофиналиса на финалис, таласаста мелодика и полукаденце на хиперфиналису (Исто, 163-164).

Мелодијски модел XVI и његова метро-ритмичка основа:



Мелодијски модел XVII – модел шаљивих приповедних песама

Реч је о кратком, сажетом, силабичном мотиву, чији најједноставнији (најсведенији) облик обухвата један двочетвртински такт и заснован је на полустепеном бикорду *a1-b1*, у појединим примерима проширеном на молски трихорд *g1-a1-b1* (увек дијатонске структуре). Он одговара половини симетричног осмерачког стиха – једном његовом чланку – и основна је ћелија облика различитих степена сложености, заснованих на монотематском принципу, са могућношћу мелодијског варирања, поглавито у уводној и у каденцирајућој формули (примери 240-243; в. Прилог II, Карту II/12).

Мелодијски модел XVII и његова метро-ритмичка основа:



У најједноставнијим варијантама, овај модел се, понекад уз ситна варирања, понавља са сваким чланком стиха, док се не испева цео текст, а каденцијални обрт се налази тек у последњем мелостиху (пример 240); нешто сложенија форма представља дводел, који одговара двостиху и чији је сваки други мелостих истовремено и каденцирајући (пример 241). Без обзира на то да ли је облик сасвим једноставан или је сложенији, на крајевима мелострофа се може јавити припевни рефрен у виду екскламације *joj* или *xaj* (примери 241-243). Сложеније форме, које достижу строфичност, вишеделне су и њих чине по четири или више мелостихова у оквиру једне мелострофе, тако да дужина мелострофе зависи од целина текста. У таквим примерима се обавезно јавља увод – екскламација *Aj* (или *Xaj*), као „сигнал почетка мелострофе“, уобичајен за наративне песме (в. Радиновић 2008: 42) на равном тону кварте навише у односу на финалис. Први мелостих чини иницијална формула – мелостих са силазним покретом од септима изнад финалиса (у дијатонском низу) која обухвата један стих; затим следи варирана, поједностављена иницијална формула, а онда горе описани основни, кратки, бикордални или трикордални модел, који се понавља са сваким следећим стихом, за чиме, на финалису, следи припевни рефрен *цумба, цумба*, који може бити поновљен више пута (примери 242, 243).

Врло је вероватно, међутим, да се у извођењу оваквих песама (примери 242, 243) са рефреном *цумбе, цумбе* или *цумба, цумба* може укључити и доња, пратећа деоница, на равном тону хипотонике и затим, у каденцама, на квинти испод финалиса (на начин променљивог бордуна; видети и: Големовић 1996: 17). Овако формирана пратећа деоница доне-

кле одговара физиономији песама *на бас* (примери 242, 243).⁹⁸ Квинта се у неким случајевима јавља, а у неким изостаје и тешко је успоставити правило у том погледу; изгледа да оно зависи у првом реду од устаљене певачке праксе и од искуства певача у пратећој деоници. Овај рефрен можда (у извођењима група вештијих певача, у идеалном случају који на овом терену није забележен, осим у знацима) може имати и улогу непрекинутог интерлудијума између мелострофа.

После ове анализе структуре шаљивих приповедних песама Доње Јасенице, показује се као изузетно занимљив поглед на неколико варијаната ове врсте, забележених у западном, горњем делу Јасенице, где преовлађују други музички идиоми, блиски Динарцима као преовлађујућем становништву. О томе видети детаљније у поглављу *Посебности вокалне традиције Горње и Доње Јасенице*.

Модели песама намењених деци

Већина до сада забележених песама за децу на простору Доње Јасенице записана је у форми ритмизованог говора у дечијем ритму (видети: Миљковић 1986, примери 62-70; у овој студији в. примере 43-45). У новије време начињени су, такође, и записи певаних песама овог жанра. Реч је о успаванкама, цупаљкама, о песми против урока и о молитви пред спавање (примери 31, 32, 36, 38-41). Версификација песама за децу из Доње Јасенице коресподентна је оној у западном делу области: успаванке су у шестерцу и петерцу, цупаљка и песма против урока је у седмерцу, а молитва у осмерцу.

Генерално, песме намењене деци у Доњој Јасеници, баш као и у Горњој, већином одликује монотематизам: понављање основног модела са сваким следећим стихом, уз минимална варирања која се не могу узети као правило, већ као индивидуални допринос самог певача. Као изузетак, на овом подручју забележен је и усамљен пример који по сложености представља сасвим посебан, нетипичан случај – састоји се чак од четири различита мотивска материјала, тако да је неуобичајено сложеног облика: А Аv Аv В В Vv Vv С С D (пример 36). Овакву разноврсност мотивског материјала, присутну само у овом примеру, можемо сматрати нетипичном појавом, највероватније резултатом тренутне импровизације певача.

⁹⁸ Транскрипцију примера 242 урадила сам на основу теренског снимка Љ. Миљковића; нотни запис исте песме који је начинио сам Миљковић објављен је у зборнику *Доња Јасеница* под редним бројем 387. Индикативно је, међутим, да присуство пратеће деонице о којој је овде реч није ничим наговештено у Миљковићевом запису – можда услед чињенице да су певачи водеће и пратеће деонице тек у последњим мелострофама успели да постигну међусобан ритмички и интонативни склад; та извођачка несавршеност је могла утицати на опредељење мелографа да појаву пратећег гласа у овом примеру игнорише. Ипак, због несумњивог присуства пратеће деонице, урађена је нова транскрипција, са циљем да се из ње може макар наслути жељени звучни идеал којем су извођачи тежили, а којег им је, судећи према овом снимку, било тешко да досегну у пракси.

Тонски низови дечијих песама у Доњој Јасеници су скоро увек дијатонски (са изузетком примера из Светлића, са граничног подручја са Горњом Јасеницом). Већина их је у опсегу трихорда (примери 32, 33) или тетрахорда (примери 31), али има и примера где опсег достиже дурски пентахорд (примери 36, 41).

Мелодијски модели песама за децу које налазимо у Доњој Јасеници разликују се од модела констатованих на западу области. Моделе из Доње Јасенице означаћемо као Моделе песама намењених деци 3, 4 и 5.

Модел песама намењених деци 3 сродан је Моделу 1 утолико што им је заједничка особина почетни силазни смер ка финалису. Оно што га чини различитим од Модела 1, јесте чињеница да он садржи не један, већ два главна акцента, на почетку првог и на почетку другог такта. Први акценат одговара оном у Моделу 1; други акценат изражен је на почетку другог такта, скоком навише у интервалу терце, за чим следи скок на ниже, у обрнутом смеру (примери 31-33, 36). Величина интервала овог мелодијског скока варира: то може бити мала терца (примери 32, 33) или велика терца, некад и непрецизно интонирана, на граници са говором (примери 31, 36).

Тонски низ Модела 3 је увек дијатонски и обухвата трихорд: полу-степен-цео степен (примери 32, 33), или два цела степена (пример 36).

Модел песама намењених деци 3 и његова метро-ритмичка основа:



Модел песама намењених деци 4 забележен је само у примеру деције певане молитве пред спавање (пример 41). Он представља изузетак од других модела по својој дужини: обухвата само један такт и одговара једном чланку симетричног осмерца. Његов силазни смер упућује на далеку сличност са Моделом 1. Међутим, о овој сличности може се говорити само условно; очигледно је да је реч о две различито устројене форме.

Облик молитве је такође монотематски; модел се понавља онолико пута колико молитва садржи стихова, што може да упути на везу са литанијским макроформама (видети у: Радиновић 2008: 43 и пример 3). У току облика долази до варирања модела, што води стварању својеврсне периодичности. Тонски низ је дијатонски и чини га дурски пентахорд, са каденцом на његовом трећем (средњем) тону. Распон мелодије обухвата чисту квинту – већи је него у готово свим осталим примерима песама деци. На крају молитве је дужи ритмички изговорени сегмент, који се може поредити са изговореним завршетком божићне песме (пример 3).

а у варијанти из Доње Јасенице – узлазно-силазан, таласаст.



Модел XIX – песме у такту 5/8

Две прелске песме из Доње Јасенице представљају занимљив изузетак од целокупне грађе, по свом метро-ритмичком устројству: оне су у такту 5/8, са структуром 2+3 (примери 207, 208). Оба примера су дводелна, типа А А1, са поновљеним мелостихом који садржи основни, једноставан мотив. У примеру 207 мелодија је осцилаторна, са ослонцем на финалису као центру кретања, а у примеру 208 нешто је развијенија. Задржавајући исти метро-ритмички образац, мелодијска линија прави већи заокрет навише у свом првом делу, да би други део и каденцирање били усмерени на кретање око финалиса.

Мелодијски модел XIX и његова метро-ритмичка основа:



Мелодијски модели хибридних облика и песама на бас

На основу изложених одлика хомофоних облика певања у Јасеници – хибридних песама и песама на бас (видети поглавље *Мелопоемска анализа*), произлази чињеница која је потврђена на терену: да се хибридни облици, одређени датим параметрима, могу наћи само у западном делу области; на истоку преовлађују хомофоне вокалне форме које је, како је показано, на основу истих критеријума веома тешко разврстати на ове две групе. У Горњој Јасеници, терену на којем у одређеној мери кохерентности преовлађују елементи хибридних облика, придружује се и село Трнава (Горња и Доња), где је забележено више примера ове врсте (примери 89-91, 93, 94, 219, 265-268, 271, 272, 275-278).

У току наредног излагања биће речи о мелодијским моделима хомофоних облика песама. Међу њима разликујемо моделе који су примарно присутни у хибридним облицима, и оне који су карактеристични за песме на бас. У обе групе модела наиази се на различите начине њиховог

реализовања, у чему велику улогу имају и други параметри одлучујући за физиономију једне или друге групе песама хомофоне структуре.

Мелодијски модел IV, група песама на *ej-oj* примењен је, у форми *хибридног* облика, у свадбеним песмама претежно на западу области (примери 89-91, 93, 94) и у песмама опште намене, у оба дела Јасенице (примери 265-270); само у једном примеру овај модел је изведен *на бас* (пример 270; видети *Прилог II*, Карту II/8).

На мелодијски модел песама са почетним стихом *Широко је лишиће ор`ово* наилази се у виду представника *хибридних* облика (пример 219), али и песама *на бас* са секундном каденцом (примери 220, 221).

На територији Горње Јасенице у употреби је засебан модел, којег ћемо условно назвати *планинским гласом*, према једној од његових емских одредница (тај назив за њега користе певачи у Јарменовцима и Војковцима, док га у Вукасовцима називају *великим гласом*). Његова карактеристика је фрагментарност мелодијске линије и изразити *rubato* ритам (примери 271-274). Уз типичне примере *хибридних* облика по овом моделу, забележена је и једна његова варијанта *на бас*, са нешто другачијим обликом и упевним рефреном *oj*; она се у Пласковцу, где је снимљена, назива *тешки глас* (пример 274). Такође, забележено је да је овај исти модел у периоду између два светска рата био у употреби на подручју Венчаца (села Липовац, Брезовац, Трешњевица), и то заступљен у међусобном комуницирању момака и девојака у својеврсним „музичким дијалозима“ при чувању стоке: свирању на двојницама, односно, певању.⁹⁹

Карактеристичан модел *хибридних* облика казивачи из Влакче називају *на oj* (према теренском снимку Љ. Миљковића). Он би се, по мелопоетској структури, могао тумачити као контаминација модела *на ej-oj* и *планинског гласа*, јер се у њему наилази на контрастирајуће фрагменте у *rubato* и у *giusto* ритму (пример 275),

Хибридни облици могу, такође, бити засновани на неким од стандардних *арија* песама *на бас*, са одликама које их у мањој или чак у значајној мери одвајају од ове категорије. У идентификовању ових модела полазимо од студије Димитрија Големовића о новијем сеоском певању у Србији и класификације *арија* песама *на бас* која је овде дата (Големовић 1981: 12-13, I-XII; Исти 1983: 121, 138-139). Тако, у Јасеници наилазимо на варијанте мелодијског модела који представља такозвани **шести тип арије песама на бас** (познат по почетном стиху *Са Овчара и Каблара*, према: Големовић 1983: 121, 139), из различитих крајева Јасенице. Сагледаћемо га на два примера: први је пример *хибридног* облика, из Горње, а други је пример песме *на бас*, из Доње Јасенице (примери 276, 277). Модел у *хибридној* форми из Горње Јасенице има свој локални назив, *високи глас* (Вукасовци). У њему је присутна велика мелодијска и

99 Инструментална верзија овог модела, на двојницама са тонским низом I, снимљена је у Липовцу (Јовановић Ј. 2007, нумера 16, *Чобанска песма*).

агогичка слобода солисте у уводном делу и у креирању модела у целини, у чему је присутан одређени утицај мотивике већ описаног *планинског гласа*. Варијанта по истом моделу из Доње Јасенице по свим параметрима припада категорији певања *на бас*. Занимљива појава у оба примера, и, рекло би се, индикативна, јер показује одступање од модела *на бас* на коме су оба заснована, јесте рефренска пауза – елемент архаичног начина музичког изражавања (Земцовски 1968: 62-65; Исти, 1973: 53; Радиновић 1997: 457) – која у примеру из Вукасоваца траје чак и сразмерно дуго; у примеру из Трнавe она је такође значајан моменат у мелопоетској форми.

Други модел песама *на бас* који може бити основа и за изградњу *хибридних* облика јесте такозвани **други тип арије** (*Под Ловћеном зелени се трава*, према: Големовић 1983: 121, 138; примери 278, 279). Два одабрана примера, оба из Доње Јасенице, показују велику разлику у многим битним обележјима. Први пример (из Жабара) је у мелодијском погледу веран моделу; одступање констатујемо у тонском низу, који обухвата молски тетрачорд, затим у слободи солисте да узима дах на мелодијски истакнутом, вишем тону, у појави унисона на финалису пред каденцирање и у повратку пратеће деонице са тона *c1* на хипофиналис у самој каденци, што су елементи физиономије *хибридних* облика. Други пример (из Доње Трнавe), међутим, показује значајна одступања од модела, при чему он ипак остаје препознатљив; интервенције показују занимљив пример стваралачке функције једне *арије* у условима живог извођења на подручју где се у пракси сучељавају елементи старије и новије вокалне традиције. Пре свега, у солистичком уводу примењено је богато мелодијско и ритмичко варирање, на начин речитатива, који мелодијску линију *арије* чини фрагментарном, блиском логици у старијој вокалној традицији, и у ритму који готово да је *rubato*. Пред сам крај, пред каденцу, уведена је рефренска пауза, које такође у узору нема. Заступљен је тонски низ I; солиста и група наизменично узимају дах; вокали су затамњени и све мелострофе се завршавају гласом *j*. По карактеру и начину извођења овај пример је веома близак описаним примерима *планинског гласа* из Горње Јасенице и од њих се значајно разликује само по каденци у квинти, уместо у секунди.

Заједничка специфичност три, рекло би се, уникатна модела песама које обједињују особине песама *на бас* и *хибридних* облика (примери 281-283) јесте фрагментарност у мелодијском погледу. Овим примерима треба придружити и неколико модела песама забележених у Јагњилу (Девих 1997, примери 6 и 9).

Преостали модели заступљени у овој групи песама су тзв. **трећи и четврти тип арије** песама *на бас* (према истој класификацији Д. Големовића; примери 284, 285), са различито испоњеним елементима *хибридних* облика и типичних примера новијег сеоског певања.

Из претходног излагања, види се да се на терену срећу и примери засновани на мелодијским моделима карактеристичним за *хибридне* облике, са њиховим кључним карактеристикама, али са завршном каденцом у квинти (пример 269, 270, 273, 274, 279). Ова значајна чињеница баца ново светло на проблематику диференцирања *хибридних* и песама *на бас*. Она, наиме, показује да, баш као што се аргументовано може говорити о постојању песама *на бас* са каденцом у секунди, постоји и аргументација у супротном смеру: у одређеним случајевима се сасвим оправдано може говорити и о постојању *хибридних* облика са квинтним каденцирањем.

Посматрајући учесталост *арија* песама *на бас* забележених у Горњој и у Доњој Јасеници, показује се да је у оквиру овог репертоара у целој области најчешће заступљен такозвани први тип *арије* (*Ветар дува од Мораве*, према класификацији Д. Големовића), да је други по учесталости такозвани трећи тип (*Иде Тито преко Романије*), а да треће место узима такозвани четврти тип (*Кад запевам овако малена*; в. Големовић 1983: 121, 138-139).

Међутим, веома је занимљиво, па и индикативно, да је апсолутно највећи број снимљених песама *на бас* у Горњој Јасеници, на различите текстове, засновано на моделу *Еј Руднице ти планино стара / Зелен орај пао на орање* (регистрован као засебан модел у: Девић 1986: 51, тип *арије* бр. 7, у овом раду заступљен у приповедној песми из Јарменоваца, пример 233). Насупрот томе, на терену Доње Јасенице није забележен *ни један једини пример* песме *на бас* у овом моделу; такви примери не постоје ни у збирци Љубинка Миљковића, ни међу записима аутора овог рада.

*

Етномузиколошка грађа прикупљена на терену Јасенице, упркос очигледној структурној сродности, садржи у себи веома много супротности које се испољавају у различитим аспектима саме музичке структуре и, делимично, у погледу жанрова. Те супротности произлазе из сложене етничке слике овог краја, као изразите метанастазичке области, која је у исто време и периферна област у односу на ареале карактеристичних српских музичких дијалеката, и прелазна област, то јест, појас додира ових ареала, као и појас додира области у Србији насељених претежно становништвом различитог порекла. Отуда, логично је да се и у вокалној сеоској традицији ове централношумадијске предеоне целине одражавају супротности које потичу од различитих вокалних дијалеката, затим „неправилности“ у њиховом испољавању, као и појава уникатних примера вокалне традиције. При томе, у забележеној грађи одражавају се и многе засебне црте, које у другим крајевима не налазимо, и које можемо сматрати специфичношћу једног оваквог терена.

Примери вокалне традиције, који на први поглед одражавају међусобну различитост, у исто време могу садржати различите степене срод-

ности до којих се долази аналитичким приступом и упоредним сагледавањем особина традицијског музичког језика у крају који истражујемо, као и сродних особина у другим, суседним и удаљенијим предеоним целинама. Гошовски је о таквим појавама писао: „Генетско сродство напева не пројављује се увек у блиском сродству мелодијских варијанти. Запажа се занимљива појава: некада варијанте исте песме, записане истовремено у два територијално блиска пункта, имају мање општих места у мелодијском устројству, него нека трећа варијанта, записана далеко изван предела дате етнографске територије“ (Гошовский 1971: 28). Ова констатација се у потпуности може применити на искуство стечено на терену Јасенице.

На основу аналитичког поступка, дошло се до сазнања да се степени међусобне сродности унутар читавог снимљеног и транскрибованог корпуса примера вокалне традиције овог краја очитују најпре, и најјасније, у оквирима идентификованих мелодијских модела. Ови модели представљају, као што је речено, структурне оквири у којима се испољавају све сличности и различитости, сродности и супротности, по свим параметрима музичке структуре и жанрова, при чему је испољена правилност у територијалној распрострањености одређених елемената. Свим овим аспектима, распрострањености и учесталости примене ових модела у Јасеници, као и специфичностима које се јављају унутар структурних оквира појединих модела, у оквиру овог поглавља није могла бити посвећена достојна пажња, с обзиром на сложену проблематику и мноштво различитих видова испољавања сличности и различитости на разним нивоима. Због тога ће о различитим аспектима испољавања *константи* и *променљивих* у оквиру идентификованих модела, као о изузетно сложеној слици, бити речи у наредном поглављу, *Посебности вокалне традиције Горње и Доње Јасенице*.

Након последњих истраживања, дошло се и до нових налаза у вези са мелодијским моделима I, II и III, који се разликују у односу на раније донете закључке (Јовановић Ј. 2002). Наиме, на основу свега изнетог у вези са морфологијом, тонским саставом, функцијом и распрострањеношћу ова три модела, намеће се закључак да је реч о, по свој прилици, моделима који су се срели на овом терену и извршили фузију у форме које би се могле тумачити као јединствени облици, специфичност овог терена. Они су, као модели са мноштвом заједничких особина остварених у низу варијаната, вероватно добијени захваљујући укрштању вокалних традиција различитих слојева становништва на овом терену, нарочито у домену *јавног* (свадбе, прела, жетве), уз могуће значајно учешће димензије *приватног* (славе). О томе сведоче истоветност иницијалних формула десетерачких, тринаестерачких и осмерачких варијанти *сватовског гласа* у Горњој Јасеници, као и мотивска сродност варијаната осмерачке и ине версификације *прелачког гласа* у Доњој. Групе варија-

ната у којима су комбиноване истоветне и сродне мелодијске формуле у стиховима различите версификације, емски су означене као *сватовски* (у целој области) и *прелачки* (у Доњој Јасеници). *Сватовски* начин певања у Горњој Јасеници чине Модели I, II и III, а у Доњој се овим именом означавају песме у моделима I и III. *Прелачки* начин је присутан само у Доњој Јасеници и чине га варијанте по моделима II и III. На тај начин би се могла објаснити чињеница да се ова три модела у оваквој констелацији налазе, колико је познато, једино на терену централне Србије, и да међусобна сличност и жанровска сродност створених варијаната представља специфичност овог краја.

Као важан градивни елемент десетерачких, тринаестерачких и осмерачких песама разних жанрова у Јасеници, које припадају Моделима I, II и III, јесу њихове иницијалне формуле. Реч је о Иницијалној формули А и Иницијалној формули В са њеним варијантама, В1 и В2. Иницијална формула А обједињује све десетерачке свадбене песме овог модела у целој области (а делом и жетелачке и прелске песме, претежно у Горњој Јасеници). Иницијална формула В жанровски је и територијално најраспрострањенија: у свадбеним, славским, жетелачким и прелским песмама оба дела области, а налазимо је примењену и у жетелачким и прелским песмама мешовите версификације. Показује највећи степен применљивости и прилагодљивости различитим текстуалним структурама и садржајима, у оквиру различитих жанрова.

Две варијанте Иницијалне формуле В: Иницијална формула В1 и В2 јављају се у осмерачким свадбеним и прелским песмама оба дела области, мада на истоку примери ове врсте квантитативно убедљиво преовлађују. Док је Иницијална формула В1 присутна у осмерачким свадбеним и прелским песмама оба дела области, Иницијална формула В2 се издваја као специфичност простора Доње Јасенице: она обједињује део свадбеног и део прелског репертоара и представља елемент различитости у односу на цео корпус песама заснованих на једном јединственом мотивском материјалу. Управо ова иницијална формула одваја један део грађе у несиметричном осмерцу, и указује на могућност тумачења његове генезе и порекла на територији (Доње) Јасенице као резултата укрштања два стваралачка принципа који садрже заједничке конструктивне елементе: несиметрични осмерац и сродну метро-ритмичку потку.

Захваљујући на овај начин установљеним мелодијским моделима у сеоској вокалној традицији Јасенице, олакшано је сагледавање све сложености, слојевитости и унутрашње (условне) хетерогености грађе сакупљене на терену овог краја. У наредним поглављима, акценат ће бити на сагледавању грађе према *константама* музичке структуре у Јасеници, као и на начинима испољавања различитих параметара саме музичке структуре, према географској распрострањености и учесталости испољавања појединих аспеката вокалне традиције у овом крају.

ПОСЕБНОСТИ ВОКАЛНЕ ТРАДИЦИЈЕ ГОРЊЕ И ДОЊЕ ЈАСЕНИЦЕ

У оквиру установљених мелодијских модела, који се издвајају као једине константе које је могуће идентификовати међу елементима старије вокалне традиције у Јасеници, установљене су њихове заједничке особине на нивоу целе области као и на нивоу њеног претежно источног или западног дела. Уз то, у оквиру датих модела уочавају се и одређене различитости на разним нивоима, испољене у зависности од места бележења и од жанра; уочено је, такође, и много изузетака од описаног правила у готово сваком сегменту дате традиције. У овом поглављу биће речи о бројним случајевима који садрже одступања од уочених правилности у јасеничкој традицији, на које је указано у поглављу *Мелодијски модели*.

Специфичности о којима је реч јављају се на следећим нивоима: употребног тонског низа, мелопоетског обликовања, начина каденцирања, примене једногласа или одређене врсте двогласа и начина извођења. Дате специфичности, које се јављају у оквиру одређених модела, и које су у неким случајевима везане за одређене жанрове, чине једну од суштински важних карактеристика сеоске вокалне традиције централне Шумадије. У њима се потврђује хетерогеност вокалне традиције овог краја као изразите метанастијичке области, са мноштвом елемената различитих музичких дијалеката и различитих вокалних стилова, обједињених како у „чистим“, формама, препознатљивим варијантама познатих модела из матичних и етапних области досељавања, тако и у веома разноликим варијететима који могу бити сматрани специфичношћу овог терена. Управо се у овим општим цртама, у погледу разноврсности особина прикупљеног материјала са терена централне Србије, општи етномузиколошки налази подударају са етнокорееолошким: „На нашим просторима нигде се игра толико не кити и не улепшава као у централној Србији. [...] Кроз тако маштовито украшавање основног играчког обрасца управо се испољава менталитет становника централне Србије, њихово поимање лепог, њихова домишљатост исказана кроз разноврсне украсе којима често тако `преобликују` основни играчки образац да га је тешко препознати“ (Васић 2005: 7).

Кад је реч о Јасеници, основна дистинкција старије вокалне традиције западног и источног дела области састоји се у томе да су на западу њене базичне карактеристике конзистентне, да ова традиција садржи много особина које су својствене целој, или већем делу Горње Јасенице. На простору Доње Јасенице је другачије: у њеној старијој вокалној традицији се преклапају разноврсни елементи, са тешко уочљивом правилношћу. Овај налаз је значајан јер је у великој мери подударан са налазом лингвиста на истом терену.

Специфичности о којима ће бити речи у великој мери осветљавају поједине аспекте вокалне традиције Јасенице и омогућавају њено успешније сагледавање и у вези са метанастазичким процесима на овом терену.

Тонски низови

Значајан елемент диференцирања у домену појединих аспеката вокалне традиције Јасенице – аспекта територије и аспекта жанрова – представљају тонски низови. Одређене тонске структуре се испољавају као одлика појединих жанрова на западу или истоку области, а такође и као одраз утицаја различитих музичких дијалеката на испитаној територији. Занимљиво је да сами казивачи, који су у стању да песме различитих жанрова изводе на различите начине и са различитим низовима, ову разлику сами не карактеришу, то јест, не препознају је на свесном плану као елемент различитости.

Док на терену Горње Јасенице углавном наилазимо на уједначеност у погледу употребе тонских низова у жанровима старије традиције – најчешће је у питању низ I и његови варијетети – на терену Доње Јасенице у овом погледу се наилази на већу диференцираност (в. *Прилог II*, Карту II/3).

На различите музичке сензибилитете у вокалној традицији Јасенице можда могу да укажу, између осталог, управо употребни тонски низови као карактеристике одређених жанрова и традиције на одређеној територији.

Кад је о томе реч, изузетно је занимљив налаз да се у оквиру свадбеног жанра, у групи песама по најраспрострањенијем моделу, Мелодијском моделу I, до краја 20. века задржавају регионалне разлике у интонирању, које се испољавају у зависности од географског положаја истражених насеља. Наиме, већ наведена карактеристика поменутог модела јесте да се јавља у различитим варијантама тонских низова, од којих сви упућују на припадност старој традицији, али истовремено и на елементе различитих музичких дијалеката испоњених у Јасеници. Овим се, дакле, показује као исправан налаз Љубинка Миљковића да се „припадност најстаријих облика музичког изражавања у Јасеници“ потврђује „тонским низовима у основи истих структурних односа, а неједнаких квантитативних пропорција и зато неподударних начина тонске креације“ (Миљковић 1986: XXXI). Најновија истраживања на терену ову констатацију у потпуности потврђују.

У брдском делу Горње Јасенице у овом моделу је заступљен уски тонски низ I, обично са великом секундом испод финалиса (примери 48-53, 55; в. *Прилог II*, Карту II/3); такав низ, са варијететима, карактеристичан је и за друге жанрове старије традиције у овом крају. Исти тонски

низ се у Горњој Јасеници јавља и у Мелодијским моделима II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X и XI, у Моделу песама намењеним деци I и у појединим моделима *хибридних* облика. Опсег мелодија у овом низу може бити мањи (у свадбеним песмама, *бројеницама* и *препевкама*, песмама деци) и већи (у жетелачким, путничким, приповедним, епским, лирским песмама опште намене). Поред тога што је типичан за старију музичку традицију Горње Јасенице, он је заједничка карактеристика старије вокалне традиције динарских области: Црне Горе, Босне и Херцеговине, западне и југозападне Србије.

Исти овај тонски низ заступљен је, мада много ређе, и у Доњој Јасеници, где га је идентификовао и Миљковић, запазивши да се на том терену јавља првенствено у свадбеном жанру; на жалост, није забележено у којим местима (Миљковић 1986: XII); у његовом зборнику такав је само пример свадбене песме из Стојачка (пример 73), на истоку области. Можемо само претпоставити да је овакав тонски низ у Доњој Јасеници могао бити чешће присутан у селима која су у близини граничне линије између источног и западног дела области, где је утицај западне, динарске музичке културе снажније изражен.

Оно што је значајно за уски тонски низ II, опсега умањене терце, јесте чињеница да се он јавља, према резултатима испитивања, искључиво у селима Доње Јасенице и готово искључиво у свадбеним песмама, такође по Мелодијском моделу I (примери 57-62, 64; в. *Прилог II*, Карту II/3). Та чињеница би могла бити од значаја у даљем сагледавању веза вокалне традиције и етногенезе у овом крају. Наиме, везаност овог низа за свадбени жанр, за одређени мелодијски модел и одређени терен упућује на претпоставку да свадбене песме у овом низу, на терену Доње Јасенице, могу указивати на специфичност у односу на вокалну традицију целог терена и у односу на околне области, где се на овакву тонску структуру не наилази, или за сада она у њима није забележена. Будући да су на истом терену констатовани трагови стариначког слоја становништва у говору, то наводи на размишљање о могућности да овај низ, можда, представља траг вокалне традиције тог истог, суптратског слоја.

Као својеврстан изузетак од правила које смо уочили – о генералној заступљености низа I и низа II као карактеристике везане за Мелодијски модел I – у примерима из Орашца и Белосаваца, у северном, низинском делу Горње Јасенице, јавља се трећи, дијатонски тонски низ (примери 54, 56; в. *Прилог II*, Карту II/3). Примери ове врсте забележени су у Орашцу у два наврата: један средином 20. (Васиљевић 2008: 60), а други почетком 21. века. Вредан је податак да се присутност дијатонског низа у свадбеном репертоару овог места потврђује у временски удаљеним записима; с друге стране, као потврда распрострањености дијатонике у Мелодијском моделу I на северу Јасенице, стоји чињеница да се на овај исти, дијатонски низ наилази у истом мелодијском моделу, у свадбеном жанру суседне

области на северу, у Космају, такође делу ниске Шумадије (пример 3 у *Прилогу IV*; в. *Прилог II*, Карту II/3). Судаћи по Васиљевићевом налазу, овај низ је био присутан у Орашцу (а вероватно и у околним селима) средином 20. века, што искључује могућност да дијатоника у свадбеним песмама овог дела Горње Јасенице може бити последица културних промена у периоду од Другог светског рата наовамо; она је у том крају, по свој прилици, присутна током дужег времена. Можемо претпоставити да је дијатонски низ у овом делу области заменио тонски низ I или тонски низ II и раније, услед комуникација или утицаја из прве половине 20. века. С обзиром на постојање дијатонике и у свадбеним песмама по истом моделу из Лепенице, показује се она има своје распрострањење у ниској Шумадији, што је могло да погодује губљењу узаних тонских низова и преовладавање дијатонике, потврђено у свадбеним песмама.

Географски распоред тонских низова заступљених у Мелодијском моделу II (у свадбеним, славским, жетелачким и прелским песмама) делимично одговара ономе који је наведен у вези са Мелодијским моделом I (в. *Прилог II*, Карту II/5). У местима у оба дела области, песме по Моделу II певају се у тонском низу I (примери 65-73), карактеристичном за Горњу Јасеницу и за динарске крајеве. Разлика између запада и истока Јасенице састоји се у учесталости примера ове врсте: док су они на западу карактеристични и чести, на истоку су далеко ређи.

Источни и западни део области показују значајну различитост и кад су у питању тонски низови који се срећу у Мелодијском моделу III (в. *Прилог II*, Карту II/6). Занимљиво је да у Горњој Јасеници (којој се у том погледу придружује село Светлић) постоји својеврсна униформност у том погледу: ту је заступљен само један облик тонског низа, низ I, са целостепеним хипофиналисом (примери 74-76, 163, 164, 166, 167), карактеристичан за запад истражене области. С друге стране, у овом погледу примери из Доње Јасенице показују разноврсност. Песме ове врсте на истоку области певају се у низу III, али и у низу блиском дијатонском, са две варијанте полустепеног хипофиналиса, или са измењивањем полустепеног и целостепеног хипофиналиса (примери 77-83, 165, 168).

У оквиру истог Мелодијског модела III, примери прелских песама са почетним стихом *Кићено небо звездама* из Горње и Доње Јасенице такође се упадљиво међусобно разликују по тонском низу, на исти начин као и описане свадбене песме по истом моделу. Овде констатујемо изузетак у варијанти из Светлића (пример 166), где наилазимо на упевни рефрен доњојасеничких варијаната, а тонски низ, иницијалну формулу и мелопоетску форму горњојасеничких.

Диференцираност у погледу тонских низова, али на другом нивоу: између тонског низа I и дијатонског, показује и Мелодијски модел IV, варијанте на *oj* или на *ej-oj*. Примери из Горње Јасенице, као и из

села Светлић и Трнава, махом имају узани тонски низ I (примери 88-93, 124, 177, 178, 268, 269), уз изузетке са дијатонским низом (пример 270). С друге стране, неколико (славских) примера из Доње Јасенице и један (прелски) из Горње Јасенице имају низ III, близак дијатонском (примери 125, 126, 176; 95, 127, 128, 265-267). Очигледно, генерално гледано, у оквиру овог широко распрострањеног модела, на западу преовлађује уски, хроматски тонски низ, а на истоку – дијатонски (в. *Прилог II*, Карту II/7).

Опсег у примерима Модела IV са запада области не прелази кварту (примери 88-91, 124, 176-178, 265), а у примерима из Доње Јасенице их има у распону кварте (примери 94, 126), али већина досеже и квинту, у коју се, као у тон мелодијског врхунца на трећем слогу стиха, улази било скоком, било поступним покретом навише; већина оваквих примера потиче са подручја Доње Јасенице (примери 93, 95, 125, 127, 128, 266-270).

Чини се индикативном чињеница да, насупротив варијантама на *ej-oj*, које на територији Јасенице показују велику диференцираност у погледу тонског низа и начина извођења, варијанте са рефреном *oj девојко* имају, без изузетка, у свим местима бележења, тонски низ близак дијатонском, темперованом, а опсег је релативно велики: најчешће обухвата квинту, а понекад и сексту (пример 96).

У погледу регионалне разлике у тонским низовима у оквиру истог мелодијског модела, као карактеристичан и врло илустративан издваја се Мелодијски модел V, модел старинских жетелачких песама „на дугачки глас“, које су забележене у већем броју широм истраживане области. Чињеница је да се тонски низови на које се изводи овај мелодијски модел у Горњој и Доњој Јасеници значајно и упадљиво разликују (в. *Прилог II*, Карту II/9). У Горњој Јасеници је у свим забележеним примерима, без изузетка, заступљен узани тонски низ I (примери 136-141); у Доњој Јасеници, пак, тонски низ истог мелодијског модела је низ III, са великом или, понекад, малом секундом испод финалиса (примери 141-146).

Индикативно је да су изузеци од изложеног правила у погледу тонског низа старих жетелачких песама забележени само на простору Доње Јасенице, а не и Горње. Наиме, у селима Маскар и Јагњило, у граничном пределу између Горње и Доње Јасенице, нађене су жетелачке песме са тонским низом I, распрострањеним на западу области (примери 147, 148). Чињеница о постојању различитих низова на истом подручју, на истоку, сасвим јасно илуструје сучељавање различитих образаца у традиционалном музичком идиому у Доњој Јасеници, па и сучељавање елемената различитих традиционалних музичких дијалеката на овом простору. Такође, постојање тонског низа I на овом терену може сведочити о не тако давном времену транспарентности динарског начина вокалног изражавања у домену јавног у Доњој Јасеници, што се до краја 20. века готово потпуно изгубило.

Примери Мелодијског модела VI, модела солистичких путничких песама, забележени су и у Горњој и у Доњој Јасеници: у селима Винча, Јагњило, Трнава, Мраморац и Придворица (примери 157-161). Примере из Винче, Јагњила и Трнаве (села у Горњој Јасеници и из граничног подручја између западног и источног дела области), можемо сматрати правим представницима традиције динарског солистичког путничког певања, по свим раније наведеним параметрима, укључујући и тонски састав. Ова три примера садрже узани тонски низ I, у неколицини његових варијетета, са проширеним обимом као битним обележјем жанра. С друге стране, примери из Мраморца и Придворице (чији је географски положај на истоку Доње Јасенице), имају тонски низ III, карактеристичан, према Љубинку Миљковићу, за посленичке песме Доње Јасенице и, шире, ниске Шумадије (в. Прилог II, Карту II/10). Претпоставка која из ових чињеница произлази јесте да је динарски музички израз остао препознатљив само у примерима са запада области, док су примери на њеном истоку претрпели промене под утицајем традиција становништва другог порекла и културних струјања у ниској Шумадији током 20. века.

Примери *ерског* певања, по Мелодијском моделу X, већином су забележени на територији Горње Јасенице, у узаном тонском низу I (примери 209, 210а, 212), са једним изузетком у којем је присутна дијатоника (пример 210).¹⁰⁰ У Доњој Јасеници овај жанр је сматран *ерском* – „туђом“, а не „својом“ традицијом. Једини аутохтони пример путничког певања по истом моделу, из Трнаве, уз веома поједностављен облик, има дијатонски тонски низ (пример 162), усвојен вероватно под утицајем лирског певања *на бас*.

Ток промена у традицији Доње Јасенице који је довео до слике на терену каква је забележена у другој половини 20. и почетком 21. века, свакако је условио нестанак *ерског* певања из праксе њених житеља (упркос чињеници да су они већином потомци динараца). С друге стране, одржање солистичког путничког певања на овом терену могуће је да потиче управо из напуштене праксе певања *на глас*, као траг сећања његових носилаца на такав начин вокалног изражавања.

Тонски низови који се срећу у лирским песмама опште намене по Мелодијском моделу VII већином су блиски дијатонским, темперованим и упућују на припадност новијем сеоском слоју. Изузеци потичу из различитих места у Јасеници. Тако, у примеру из Божурње (пример 262) солиста износи мелодијски модел у дијатоници, али се по укључењу пратећег певача и успостављања заједничког звука у једногласном, а затим хетерофоном ставу, њихов тонски низ преиначава у низ I, и остаје такав све до последње фразе у рефрену. Показује се да је оријентација певача ка уским интервалима у директној зависности од типа двогласа који примењују: да би успешно извели песму у хетерофонији, спонтано

100 Дијатонски низ је овде примењен највероватније под утицајем певања *на бас* и новијег лирског репертоара којег је, за потребе јавних наступа, неговала група од које је снимљен.

се приклањају уском тонском низу. Занимљиви су такође различито интонирани примери песама у истом овом мелодијском моделу са крајњег истока Доње Јасенице: у Влашком Долу срећемо узани тонски низ I (пример 263), а у Баничини низ III (пример 264), својствен првенствено посленичким песмама из овог дела области.

Међу доњојасеничким варијантама са почетним стихом *Дајте нам, дајте* наилазимо и на условну хетерогеност у погледу тонских низова; у једној групи примера је примењен низ III (примери 193-196), као карактеристичан за прелске песме овог краја, а у другој низ IV, дурски пентахорд (примери 197, 198).

Кад је реч о Мелодијском моделу VIII, моделу епских и приповедних песама, и о Мелодијском моделу IX, моделу тужбалица, њихове варијанте са запада и са истока области разликују се: на западу (и у селу Трнава) је заступљен узани тонски низ I, а на истоку – дијатонски, IVa/I; в. *Прилог II*, Карту II/11).

Тонски низ Мелодијског модела XIII, модела *препевки и бројеница*, у већини примера је низ I, типичан за Горњу Јасеницу (примери 192, 199, 246, 248), присутан и у примеру из Трнаве (пример 247). У оба дела области, и на западу и на истоку, има и примера ове врсте у дијатонском низу (примери 200, 201, 247, 249), као и примера са скандираним текстом (пример 250; в. *Прилог II*, Карту II/12). Опсег мелодије је мали, најчешће до кварте; у случају појаве квинте, она је обично у функцији орнамента (пример 249), а ређе је носилац акцента у мелодији (пример 247).

Тонски низ песама које се певају деци и дечијих разбрајалица јавља се у Горњој Јасеници у две варијанте: у већем броју примера заступљен је низ I (примери 22-25, 28, (29), 34, 35, 37, 42, 46), а у неколицини примера дијатонски (примери 27, 30, 33). Насупрот томе, готово сви примери песама деци из Доње Јасенице су у дијатонском низу (примери 26, 31, 32, 36, 40, 41).

Занимљив изузетак представља налаз из села Светлић, у Доњој Јасеници (на рубу горњег и доњег дела области, али и на рубном подручју Јасенице и Лепенице), где су забележени примери који по мотивици кореспондирају песмама *бројеницама* у Горњој Јасеници – садрже Мелодијски модел XIII (примери 38, 39). Оно што је индикативно јесте присуство два различита тонска низа у извођењу истих певачица. Један пример, у уском тонском низу, који одговара низу из Горње Јасенице, отпевала је жена родом из суседног села Трнава (пример 38). Други пример, у дијатонском низу, извеле су заједнички три певачице, у један глас; две од њих су родом из Светлића, а трећа, која је пре тога сама певала у уским интервалима, при заједничком певању прилагодила се дијатонском низу својих другарица (пример 39). Ту промену она сама није окарактерисала као знак различитости у односу на претходно изведену варијанту.

Група песама са почетним стихом *Осу се небо звездама* по Мелодијском моделу XVIII (примери 169-171), обједињује примере који се, са својим карактеристикама, могу тумачити као представници различитих музичких дијалеката у централној Србији. Сва три су у двогласу: два у хетерофонији и један *на бас*. Њихови тонски нивои су различити: на граници Горње и Доње Јасенице заступљени су и низ III (пример 169), и низ I, са *усецањем* у повећаној великој секунди која досеже величину мале терце (пример 170). На крајњем западу Горње Јасенице забележен је пример са дијатонским низом (пример 171), изведен у маниру *на бас*.

Различити аспекти облика мелодијских модела

Специфичне одлике мелопоетских форми у Јасеници могу да укажу на одређене дијахронијске процесе у вокалној традицији краја. Уочавају се првенствено с обзиром на типичне формалне одлике као особине појединих жанрова.

Сразмерно велико богатство форми у којима се јављају одређене групе прелских песама по Мелодијским моделима II и III, могло би сведочити **о дужем континуитету постојања мело-ритмичких формула** које учествују у изградњи ових облика на овом терену. Тиме би се потврдила и чињеница о одржању тих формула у живој извођачкој пракси, посебно у домену *јавног*, у комуникативној функцији, у контексту прела и, у одређеној мери, свадбе.

У том погледу, занимљиве су формалне карактеристике групе доњојасеничких прелских песама које се изводе по Мелодијском моделу II, које у текстуалном и музичком погледу обједињује рефрен *Ноћ, тамна ноћ* (примери 202-206) и међу којима постоји мотивско јединство испољено кроз заступљеност мелодијске фразе описане као Иницијална формула В. Као самостални рефрен, са својом целовитом мелодијском линијом и садржајем текста, рефрен *Ноћ, тамна ноћ* се јавља на различитим местима у мелостиху, у различитим улогама: претпевног рефрена (пример 202), упевног (пример 204), припевног (пример 206), па и рефреног окружења (примери 203, 205). Такође, мотивски материјал који је описан као Иницијална формула В и који је присутан у свим овим примерима као пратилац основног текста, јавља се на различитим местима у облику: као његов почетни, средњи или завршни одсек. Овакво мноштво варијаната, различитих облика песама које обједињују истоветан тематски материјал – истовремено и музички и текстуалан – сведочи о живој и стваралачкој употреби ових мотива у вокалној пракси Доње Јасенице. Несумњиво је да су дати модели веома много и радо коришћени и да су представљали важан комуникацијски код у вокалној, посебно прелској пракси овог краја, у различитим формацијама са другим мело-ритмичким мотивима (в. детаљније: Јовановић Ј. 2011)

У оквиру Мелодијског модела III, група варијаната са почетним стихом *Кићено небо звездама* показује мноштво могућности изградње облика. Мелостих се у најједноставнијим примерима гради на „раду са текстом“ – излагањем целог стиха а затим и његова прва два чланка (примери 163, 164), или, уместо тога, додавањем припевног рефрена звезда-не дане (пример 165), тако да се добија облик Aav. Поред ових, најједноставнијих форми, налазимо и сложеније: на описани облик може се, после рефренске паузе, надовезати још и други и трећи чланак стиха, тако да се добија форма AAav (166). Даљи степен еволуције форме представља пример у коме после изложене наведене целине следи и трећи део, који такође проистиче из основног модела, тако да настаје AAavAvv (167). Нешто другачији след грађења облика заснован је на принципу понављања основног модела, а затим излагања целовитог рефрена, у троделном облику AA1Av (168). Ова група примера такође показује богатство форми у коришћењу једног јединственог мотивског материјала.

Промене на плану облика у појединим жанровима на свој начин говоре о **различитим аспектима губљења одређене традиције из праксе**; узрок томе може бити територија / **окружење у којем је утицај динарског музичког сензибилитета веома слаб** (као у солистичким путничким песмама на истоку Доње Јасенице), али, чешће, и **промена начина живота и нестанка контекста у којем су опстајали одређени жанрови** (као у примерима певања *на глас* на западу области).

Међу облицима солистичког путничког певања, у Мелодијском моделу VI, као што је већ речено, три примера су прави представници старинског динарског вокалног изражавања у оквиру овог жанра; реч је о песмама из Горње Јасенице (из Винче) и из места на рубном подручју између Горње и Доње Јасенице (Јагњила и Трнавe; примери 157-159). Насупрот томе, примери из Мраморца и Придворице, села у источном делу Доње Јасенице (примери 160, 161), издвајају се (осим по тонским низовима) и по другим промењеним параметрима у односу на типске, који чине физиономију ове врсте песама. Иако у песми из Мраморца налазимо на богату мелизматичку и типичну, дводелну форму, први део мелодијског модела је значајно измењен. Пример из Придворице показује знатно удаљавање од узора: облик је сведен на једноделан, садржи кратко излагање првог и другог чланка стиха без понављања, а мелизматичан принцип је готово потпуно замењен силабичним, у саставу упрошћеног мелодијског покрета. Индикативно је да је у ова два примера полукаденца и каденца на тону хипофиналиса, можда као још један траг динарске музичке културе у солистичком извођењу.

Два значајна параметра жанра путничких песама који су доживели промену у примеру из Придворице: облик и тонски низ, свакако указују на токове промене основних карактеристика песме динарског путничког жанра услед суживота са другим жанровима, на терену Доње Јасени-

це где је утицај динарске музичке културе, генерално, веома ослабљен утицајима других културних струјања и других певачких традиција.

Неуједначеност јасеничких примера *ерског* певања (певања *на глас*) у Мелодијском моделу X у погледу мелопоетског облика, могу се објаснити на два начина. С једне стране, могуће је да ова неуједначеност указује на последице временске удаљености прилике када су снимљени од оригиналног контекста када су биле извођене, услед чега су се њихове елементарне одлике делом изгубиле из сећања казивача; овоме додатно може погодovati, у неким случајевима, солистичко извођење услед недостатка друга за певање. С друге стране, релативна разноврсност форми можда може да укаже и на шире могућности извођења ове врсте песама у Јасеници у време бележења, а можда и у прошлости.

Пример за којег би се, у поређењу са истоверним песамама из других крајева, могло рећи да у највећој мери чува све релевантне особине овог жанра, укључујући мелопоетску форму, забележен је у Шаторњи, као четвородел (пример 209).¹⁰¹ Формално најсведенији је солистички пример из Маслошева, као дводел, где је контрастирајући део потпуно изостао, можда услед солистичког извођења (пример 211). Између ова два примера стоји песма из Блазнаве, као дводелан облик, али врло сведеног другог, бордунског дела (пример 210; овде је присутан и нетипичан, дијатонски тонски низ) и песма из Винче, у виду дводелне форме коју чине један мелостих и силабичан рефрен (пример 210а). Најзад, ту је десетоделни пример у којем певачица ниже пет мелостихова један за другим, у једну целину, вероватно настојећи да у сећању реконструише овај облик, примљен „са стране“, који у пракси њеног села ни у њеној младости није постојао (пример 212).

Формално разнолики двогласни примери из Шаторње, Винче и Трнавe могу да укажу и на (додуше, малу) могућност некадашњег постојања разних видова испољавања овог начина певања на том терену, о чему данас не можемо бити сигурни. Примера ради, не можемо знати да је певање *на глас* у Јасеници увек извођено искључиво у форми двостиха, у форми коју познајемо из других етапних области динарског досељавања у Шумадију, већ је можда могло бити и једностиховна, или вишестиховна форма. С друге стране, све ове разноврсне особине, које показују одступања од ове врсте песама у западној Србији, могу да говоре и о процесу нестајања и губљења овог начина певања на терену Јасенице. Може се претпоставити само толико, да је овај жанр до друге половине 20. века у Горњој Јасеници још био виталан. Коначан суд о овој шароликости облика *ерског* певања, затеченој на терену у новије и најновије време, на жалост, не можемо дати.

101 Релевантан облик и јединство свих параметара који одређују овај жанр очувани су највероватније захваљујући упеваности певачке групе из Шаторње и њеној спремности да јавно наступа са овом песмом.

Додавање силабичних рефрена мелостиховима у слободном ритму (примери 209, 210а), због којих казивачи овакве песме понекад зову *бројаница*, свакако потиче из новијег времена, вероватно од друге половине 20. века, када су песме *на глас* већ биле нестале из путничког репертоара и усталиле се у контексту прела, комишања и седељки. Силабични рефрени су, по форми и по садржају, знак промене њихове функције, контекста извођења и самих њихових носилаца.

Детаљи у којима се разликују мелопоетске особине примера истог модела у појединим жанровима, у зависности од места где су забележени, показују **различитости музичких сензибилитета (дијалеката?) на западу и на истоку области, исказаних у међусобно сродним музичким матрицама.**

Форма тужбалица које су снимљене у Горњој Јасеници и у Трнави, са рефренским окружењем (примери 114, 115, делимично и 116, 117) одражава, према мишљењу етномузиколога (Golemović 2007: 135), велику старост; она би, штавише, могла бити пример прве и најархаичније фазе развоја рефрена у вокалној традицији (Исто). У формалном погледу, примери *кукања* на западу области (примери 114, 115) и *запевања* на истоку (примери 118, 119), разликују се по присуству, односно, одсуству рефренског окружења, али и по врсти слободе у креирању целина „чистог“ стиха: на западу је примећен принцип скраћивања, чак и повремених свођења на четворослоговне целине, а на истоку – продужења, до границе са прозним обликом (в. Прилог II, Карту II/11).

Варијанте лирских песама опште намене са почетним стихом *Широко је лишиће ор`ово* из Горње и Доње Јасенице изразито се разликују по форми (примери 218-220). Горњојасеничке варијанте имају својеврсну монолитност облика, док доњојасеничке одликује дуги упевни рефрен. Ово су, уз друге параметре о којима ће такође бити речи, изузетно занимљиви примери различитих музичких сензибилитета.

Промене у изградњи облика могу бити и **знак еволуције одређених мелодијских модела под утицајем новијег сеоског певачког стила** (као у случају *препевки*, коледарских и појединих прелских песама).

Кад је реч о Мелодијском моделу XIII, моделу горњојасеничких *препевки*, на основу примера којима располажемо, видимо да оне могу бити различитог облика. Оне, с обзиром на текстуални садржај, имају у свом облику испољену тежњу ка строфичности: састоје се од релативно кратких заокружених смисаоних целина, које могу бити сасвим једноставног облика (пример 200), али и нешто сложенијег (примери 199, 201).

Пример *препевке* отпеване *на бас* из Ратара, у Доњој Јасеници (пример 201) одступа од релативно строгог, репетитивног устројства западних варијаната: у њој је основна метричка целина тротакт (уместо двотакта), добијен агогичким продужењем вредности у другом такту. Поред тога,

видимо да је основни модел у овом примеру измењен: основни мелодијски покрет навише је од *a1*, а не од *g1* (можда под утицајем Мелодијског модела XVII, доњојасеничког модела шаљивих приповедних песама?).

С друге стране, *бројенице*, иако су засноване на истом моделу, састоје се од већег броја мелостихова који теку један за другим док се не испева цео текст, без застанака (примери 246-250). Отуда, за разлику од *препевки*, видимо да *бројенице* задржавају монолитност читавог облика, без обзира на његову дужину.

Поред ових, типичних форми *препевки* и *бројаница*, на терену Горње Јасенице нађена је још једна варијанта прелске песме *на бас* на основу истог Мелодијског модела XIII, али обликована тако да у формалном погледу, иако типична песма новијег слоја, задржава јаку везу са четворостиховном *препевком* (пример 180). Са доста сигурности се може претпоставити да ова песма представља варијанту која се развила, с једне стране, из мелодијског модела *препевке* и, с друге стране, по логици дводелног, симетричног, монотематског облика, заступљеног у лирским песмама. На овом примеру видимо могућ еволутивни пут од старијег ка млађем облику.

У формалној изградњи песме по Мелодијском моделу XIV, моделу коледарских песама (забележених само на терену Доње Јасенице, пример 2), запажамо усложњавање форме условљено мелодијским обликовањем новијег типа; ови елементи су највероватније инкорпорирани у модел коледарских песама под утицајем лирских песама *на бас*.

Прелазак једноставних форми старог певања у новију форму може се видети у примерима песама по Мелодијском моделу XVIII са почетним стихом *Осу се / Кићено небо звездама* (примери 169-171). Старије варијанте карактерише једноделан облик, а новију варијанту – дводелан.

Каденце

У оквиру овог одељка биће речи о неубичајеним облицима каденцирања, нотираним на терену Јасенице. Пре свега, то се односи на каденцирање на хипофиналису, које може да упути на неколико различитих претпоставки о међусобној вези традиционалног певања и етногенезе на овом подручју.

Каденца на хипофиналису среће се у немалом броју примера са терена Доње Јасенице, који припадају прелском жанру (примери 195, 196, 207 и други). Ова појава је до сада била запажена првенствено на терену високе Шумадије и западне Србије, где је описана као последица високе међузависности деоница у двогласном ставу у облицима старог двогласног певања, услед чега се овакво каденцирање среће и у солистичком извођењу, у недостатку другог певача (Големовић 1996: 15). Овом при-

ликом, биће речи о истој појави на терену ниске Шумадије, где до сада није истраживана. Она би могла, макар једним делом, у случају прелских песама, представљати траг некада постојећег, а до данас ишчезлог хетеорофоног двогласа и у овом крају.

Разлике у каденцирању – на финалису или на хипофиналису – уочавају се и у примерима по Мелодијском моделу V, у жетелачким песмама из Горње и Доње Јасенице. На западу, водећи глас се и у полукаденци и у завршној каденци спушта у тон велике секунде испод пратећег, који је на финалису, чинећи тако са њиме сазвук велике, или, изузетно, мале секунде (примери 136-138); тај манир певачице које *воде глас* задржавају, заједно са *усецањем*, и кад певају соло (примери 139, 140). На истоку, међутим, полукаденце и завршне каденце су већином у унисону, на дуго држаном финалису (примери 143-148). Одступања од овог правила су забележена у неколицини солистички отпеваних примера (примери 141, 142), о којима је тешко дати суд услед недостатка додатних података, али који можда (као и поменути солистички примери из Горње Јасенице), могу да укажу на прежитак начина музичког мишљења из динарске сеоске музичке културе и на потребу певача за секундним сазвуком у каденцама, или на постојање сећања на њега.

Примећујемо да је начин каденцирања у жетелачким песмама по овом моделу у Горњој Јасеници униформан: и полукаденца и завршна каденца су у секунди. У примерима из Доње Јасенице у том погледу наилазимо на разноврсност: у групним извођењима, и полукаденце и каденце су на финалису, у унисону (примери 143, 145); у солистичким извођењима, завршне каденце су увек на финалису, али се и поред тога могу срести полукаденце на хипофиналису (примери 141, 142).

Изузетке од општег правила каденцирања на *g*¹ представљају варијанте свадбених песама по Мелодијском моделу IV, групе са рефренском допуном *ој девојко* или *дале моје*; њих на различитим пунктовима на терену Јасенице, на западу и на истоку, бележимо са различитим начинима каденцирања. Иако су примери изузетака малобројни, они би могли да упућују на токове одређених процеса дијахроних промена у мелодијском моделу и на претпоставке о његовој генези на датом терену.

Први изузетак од правила је статична каденца на хипофиналису, у дугом трајању (пример 104). Малобројни помени овакве каденце по истом моделу потичу са подручја Доње Јасенице, где нам казивачи објашњавају да је ову песму могуће завршити на два начина: некад са финалисом *g*, а некад са финалисом *f*. Иста појава, двојак начин каденцирања у истом мелодијском моделу, примећена је и на терену у суседству, у Доњој Лепеници, дакле, такође у ниској Шумадији (у Баточини и Црном Калу, в. Петровић Р. 1989, пример 22, и примери 10, 11 у *Прилогу IV*). За разлику од терена у Јасеници, занимљиво је да у Лепеници певачи не сматрају да се песма може завршити на два начи-

на, већ само на онај начин на који они сами певају: или на финалису, или на хипофиналису.

Други изузетак у погледу каденцирања у овом истом моделу је сазвук који чини терца: хиперфиналис-хипофиналис (пример 99). Овај облик каденце забележен је у једном селу, Вукасовцима, на крајњем западу, на граници Јасенице са Качером, и то у већем броју варијаната са различитим текстовима, од различитих казивача, у већем временском распону. У другим селима у Горњој Јасеници овакво каденцирање по Моделу IV (као ни по другим моделима сеоског певања) није нађено. Извесно је, према томе, да оваква каденца представља модификовану, а не оригиналну форму модела, што упућује на претпоставку да он у Вукасовцима нема дуг континуитет постојања и да је примљен из неког другог места; могуће је да је он у новије време донет у западни део Јасенице из њених источних области, и ту задржан у нешто измењеном виду.

Присуство хипофиналиса у каденцама може се тумачити на следеће начине: 1) у прелским и жетелачким песмама – као сећање на динарски, хетерофони двоглас; 2) у свадбеним песмама по Моделу IV – као одраз другачијег тоналног устројства, у којем је завршни тон *fl* реминисценција на влашки музички елемент или 3) као одраз утицаја градске музичке традиције и медија.

Физиономије мелодијских модела у различитим жанровима

Један од аспеката примене мелодијских модела у различитим жанровима може да **укаже на могуће токове промене у вокалној традицији одређеног дела области** (у случају крстоношких, лирских, појединих жетелачких и прелских, затим божићних и песама намењених деци).

Као мелодијски модели чија различита примена на терену Јасенице указује на одређене појаве и процесе у вокалној традицији овог краја, издвајају се Мелодијски модел VII („обредни глас“), Мелодијски модел XIII (модел горњојасеничких *препевки* и *бројеница*) и Модели песама за децу 1 и 3.

Поједини аспекти примене Мелодијског модела VII, „обредног гласа“ у различитим жанровима може, како се показује на основу расположивог материјала, да укажу на различите степене његове „својности“ са датим жанровима. Његова заступљеност, наиме, није подједнака у свим врстама у којима се јавља. Доследно је присутан само у српским додолским и у лирским песмама опште намене. Његово присуство у усамљеном примеру жетелачке песме из Доње Јасенице може се сматрати важним означитељем те групе жетелачких песама источне Шумадије. Такође, његова појава је доследна у групи прелских песама са почетним

стихом *Дајте нам, дајте* у Доњој Јасеници. Међутим, у другим жанровима широм области овај модел се појављује у малом броју примера; реч је о божићним песмама, о крстоношким и о групи прелских песама, које се већином певају по другом мелодијском моделу. Стога његова употреба у Јасеници упућује на претпоставку о томе да се он на овом терену већином јавља као новији елемент, који је заменио старе обрасце. Његова појава би у том случају пре могла бити одраз промена у колективном сеоском стваралаштву које су исказане тежњом ка униформности, на штету старих модела, него траг некадашње заједничке, исходишне мелодијске формуле.

Међу народним божићним песмама, „обредни глас“ је присутан само у једном примеру, и то као иницијалан, у првом мелостиху (пример 5); остали мелостихови су испевани на Модел песама за децу 1, као и други забележени примери из краја (примери 3, 4).¹⁰² Можда можемо претпоставити да је у овом случају „обредни глас“ у првом мелостиху заменио Модел песама за деци 1, и да су појаве симбиозе два модела у једној песми резултат превирања елемената традиције везаних за новије време њеног развоја. У том смислу, појава „обредног гласа“ на овом месту могла би бити релативно нова по пореклу.

„Обредни глас“ је заступљен и у прелском репертоару, али међу песмама које великом већином припадају Мелодијском моделу II (пример 190), тако да се може сматрати изузетком и у том погледу.

Иако је „обредни глас“ најчешће заступљен образац у српским крстоношким песмама и бележен током 20. века у разним крајевима земље, два примера крстоношког певања из Доње Шаторње по Моделу XII одступају од тог правила. Примери ове врсте, са рудиментарним мотивским садржајем, можда представљају траг старије варијанте извођења песама овог жанра. У Јасеници, како се показује, „обредни глас“ као модел крстоношких песама није забележен.

Мелодијски модел XIII јавља се претежно, мада не и искључиво, у Горњој Јасеници, где је заступљен у *преневкама* и *бројеницама*. Индикативно је да се у овом крају показује као изузетно виталан и са јаким утицајем на песме које изворно припадају другим моделима; налазимо га и у варијантама песама које се у већем броју везују за Доњу Јасеницу и за друге мелодијске моделе. Тако, он је примењен у варијанти песме са почетним стихом *Дајте нам, дајте* са крајњег југозапада области, по чему овај пример одступа од велике групе песама са истим текстом са истока, из Доње Јасенице (у којој је заступљен „обредни глас“, примери 193-198). Јавља се такође и у песмама намењеним деци у Светлићу, у Доњој Јасеници (примери 38, 39).

102 Овакав случај подсећа на сличне примере, запажене међу грађом на другом терену, из Сокобање, где је исти модел примењен у коледарским песмама, иако би у том жанру, с обзиром на регион, био очекиван модел приближнији архаичном моделу коледарских песама источне Србије (према: Вукичевић-Закић 2006: 144-145).

Посебно је занимљиво да је Модел XIII у Горњој Јасеници извршио утицај на мелодику и тонски низ групе шаљивих песама које су засноване на Мелодијском моделу XVII, пореклом са истока области (примери 244, 245), о чему ће бити више речи у наредном излагању.

У Горњој Јасеници је забележено неколико примера шаљивих приповедних песама које су више карактеристичне за Доњу Јасеницу, у Мелодијском моделу XVII. Изведени су солистички и показују специфичности које се могу објаснити мешавином различитих музичких идиома – источног мелодијског модела и западног начина обликовања и интонирања (примери 244, 245). Сагледавање тих специфичности свакако је олакшано увидом у особине мелодијског модела шаљивих приповедних песама из источног дела Јасенице, и модела *бројаница* (и *препевки*) из западног дела области. Реч је о шаљивим песмама *Тана, тупа, све полупа* и *Ка` сам синоћ овде била*. У обе песме певач користи трихордални мелодијски модел, очигледно преузет из традиције источног, доњег дела области; међутим, овај модел се у његовом извођењу налази у необичној симбиози са другачијим тонским низом: дијатоника источних крајева овде потпуно изостаје и замењује је тонски низ I, у ком је песма *Тана, тупа* изведена у потпуности (пример 244). Други пример, *Ка` сам синоћ овде била* (пример 245) још је занимљивији, утолико што би се, на први поглед или на први слушни утисак, могло претпоставити да је изведена на тоновима неодређене висине. Но, певач и у овој песми од почетка до краја следи исти трихордални, источни мелодијски модел, али у уском тонском низу, нешто другачијег поретка интервала. Оно што је врло занимљиво, јесте начин на који формира музички атрактивну, а ипак строго монотематску целину, користећи транспозицију модела. Наиме, после излагања на трихорду око финалиса у првих шест стихова, он преноси исти мотив за чисту квинту наниже, где се задржава у једном стиху, а затим га постепено, за по секунду, у глисандирајућем покрету, транспонује навише, да би у последњем мелостиху достигао висину (финалиса) од које је започео песму, и да би најзад, уводећи припевни рефрен – рефренску игру¹⁰³ – *у шарај дај дај*, каденцирао на чистој квинти наниже у односу на први отпевани мелостих (вероватно имајући у слуху латентно звучање недостајуће пратеће вокалне деонице на тону *с1*). При томе, кроз читав облик, певач задржава не само исти трихордални мелодијски модел (вариран у 7. и 8. стиху и сведен на бикорд пред само каденцирање), већ и његов нетемперовани, уски тонски низ, који напушта само од 7. до 10. стиха, али га одмах затим, на новој висини, поново успоставља. Друга занимљивост је изостанак предаха између тематских целина у тексту, тако карактеристичног за шаљиве песме Доње Јасенице: целе песме су изведене у једном даху, са моторичношћу која је блиска горњојасеничком естетском захтеву извођења *бројанице* (о чему

103 Термин „рефренска игра“ наводим према: Големовић 2000: 58.

ће бити речи у наставку овог поглавља, у оквиру одељка о особеностима извођења ове врсте песама).

Овакво коришћење трихордалног модела, елемента једног музичког идиома, са тонским низом, мелопоетском формом и начином извођења као елементима другог идиома, представља занимљиву мешавину елемената музичких дијалеката са запада и са истока области. Њена појава се може објаснити начином на који певач са динарским типом музикалности изводи песму по напеву из другог, суседног краја, при чему напев, тип облика и тонски низ прилагођава музичком сензибилитету свог окружења. Ова чињеница на свој начин говори у прилог тумачењу да модел XIII, модел *препевки* и *бројеница*, чији је утицај на описане примере евидентан, убедљиво превлађује на западу области и да представља битан део горњојасеничког и уједно динарског традицијског музичког идиома.

Уз просторно највећу заступљеност **Модела песама за децу 1** на простору Горње Јасенице (уз поменути мелодијска варирања), на овом терену је уочена и појава другог модела, **Модела песама деци 3**, којег срећемо превасходно у песмама исте врсте у Доњој Јасеници. Могуће је да је појава Модела 3 на терену Горње Јасенице показатељ дијахроног тока промене у вокалној традицији овог краја под утицајем градске средине. О томе сведочи следећи податак.

Располажемо са два записа исте успаванке, која потиче из истог места, из исте куће, али од два различита казивача. Наиме, у Врбици, на северу Горње Јасенице, некада селу, а данас предграђу Аранђеловца, где великом већином преовлађује становништво динарског порекла и где су елементи динарске музичке културе могли преовладавати до друге половине 20. века, снимљене су две варијанте једне исте песме детету. Прву варијанту је отпевао мушкарац средње генерације (1941), рођен у селу (у старој породичној кући, у брдском пределу), живи и ради у Аранђеловцу (пример 32); другу варијанту је отпевала његова тетка, припадник старе генерације (1928), рођена у истом домаћинству, а школована и удата у Аранђеловцу, где је провела радни век и где живи и данас (пример 33). Обоје су покушали да нам представе успаванку на начин како је певала њена баба, односно, његова прабаба, коју су обоје памтили из периода заједничког живота у породичној кући у селу. Резултат је био следећи: у извођењу мушкараца добијен је Мелодијски модел песама деци 1, са препознатљивим силазним смером и са покушајем интонирања уских интервала у поступном кретању. У извођењу старе жене, међутим, „виђење“ истог модела се показало другачијим: са равним тоном у првом такту и покретом дијатонске мале терце наниже у другом. Она је, другим речима, певала по моделу који у овом раду именујемо Моделом песама деци 3. Његова географска распрострањеност већим делом је везана за Доњу Јасеницу; но, његово присуство на подручју Горње Јасенице, и то

на месту чије је окружење до друге половине 20. века могла чинити компактна динарска музичка култура, свакако можемо објаснити утицајем градске средине и утицајем оближњих низинских области. Преузимању овог модела као елемента градске и истовремено низинске музичке традиције свакако је поговарала развијенија комуникација и процеси акултурације, који су утицали на губљење старих елемената сеоске музичке културе. Старија жена се, супротно очекивањима, у овом случају показала као мање поуздан носилац некадашњег музичког језика у родном селу, док је њен сестрић, читаву генерацију млађи и невичан певању, показао да му је стари сеоски идиом и даље близак.

Према изложеном, рекло би се да различите видове промена у динарском начину музичког изражавања у Јасеници у дијахроном току можемо уочити у примерима божићних песама и песама деци из различитих делова Јасенице. Ове промене се показују првенствено на терену њеног источног и северног дела, на претежно равничарском терену. Могле су бити изазване новијим културним утицајима који сежу можда и у прву половину 20. века, а свакако у период после Другог светског рата. Индикативно је и да је у случају оба наведена жанра реч о видовима вокалне традиције који се исказују у домену приватног, у амбијенту породице. То даје далеко мање уједначене резултате теренског рада, јер се у малим заједницама „ne izražava neki poseban, cjeloviti nacionalni i etnički identitet“ (Doliner 2001: 68); с друге стране, неспорна је чињеница да „skup šarolikih obilježja, od kojih jedva da bi koje moglo pripadati isključivo vlastitom narodu, kao raznolika ukupnost ostvaruje ipak kulturu toga naroda“ (Исто).

Поред изложених случајева који могу илустровати промене у елементима јасеничке вокалне традиције, од интереса су и они који **осликавају мотивско јединство различитих песама на широј територији**. Реч је о примени Мелодијског модела XIII, модела *препевки* и *бројеница*, у улози мотивског материјала за самосталне припевне рефрене лирских песама опште намене, најчешће са почетним стихом *Вишњицица род родила* или *Три девојке збор збориле*. Иако се на основу расположиве грађе намеће закључак да је овај модел карактеристичан за терен Горње Јасенице, која јесте терен где су *препевке* забележене, исти модел се среће и у лирским песмама широм области, у рефренима. У таквој улози, овај модел се некада јавља у непромењеном облику (примери 251, 254, 259), некад је мелодијски вариран (примери 252, 256, 258, 260, 261), а некад транспонован навише (примери 253). Примери у којима је примењен снимљени су у селима са подручја оба дела Јасенице: Блазнави, Доњој Шаторњи, Божурњи, Трнави, Голобоку, Мраморцу и Кусатку. Распрострањеност овог модела, дакле, може да упути на закључак о његовој виталности као елемента динарске вокалне традиције на ширем простору.

Једноглас или двоглас и начин извођења

Изузетно је значајно да истраживања за потребе ове студије у потпуности потврђују раније налазе Љубинка Миљковића о **битно другачијим естетским извођачким критеријумима** на западу и на истоку области. Реч је о различитим музичким сензибилитетима и карактерима, израженим у скоро неочекивано великој мери за једну по површини велику предеону целину каква је Јасеница.

Миљковић начин певања на западу области описује на следећи начин: „Појам лепог двогласног певања у Горњој Јасеници претпоставља сигурно кретање гласова, и то: ритмички и интонативно, а предахе у певању на тачно одређеним местима, уз обавезно постизање примарне чујности певача и певања“ (Миљковић 1986: XXXII). С друге стране, о групном једногласју у старој вокалној традицији Доње Јасенице, које се у народу назива певањем у *глас*, или у *један глас*, он пише: „То стапање више гласова у један глас, поред идеалне чујности, која је последица интерференције звука, представља и основ фолклорне естетике једногласја. То и такво схватање лепог са звучним поистовећивањем учесника у певању као циљем, високи степен упеваности има само као успутни резултат ка остварењу врхунског захтева: таквог групног певања које оставља утисак као да се чује један мултиплицирани певач“ (Миљковић 1986: XXXII). Нимало случајно, етномузиколог Петар Вукосављевић, који је такође истраживао вокалну традицију на овом терену, једногласно (монофоно) певање назива *истогласјем*.¹⁰⁴

Увидом у начине извођења свадбених песама Јасенице, нарочито оних које су најраспрострањеније и најкарактеристичније за целу област, по Мелодијском моделу I, показује се управо описана специфичност вокалне традиције Јасенице, укључујући **различитост старијег певања** у њеном источном и западном, али, према новим теренским налазима, и њеном северном делу. На исти начин се пројављује и разлика у певању жетелачких песама по (такође) широко распрострањеном Моделу V.

Генерално, **свадбене песме** се у Јасеници увек певају групно (у овом крају их изводи група жена). Разлика у извођењу песама Модела I, II и III на западу и на истоку области састоји се у томе да се оне на западу певају двогласно, а на истоку једногласно; та разлика у извођењу оштро је изражена, то јест, Горња и Доња Јасеница се по овом параметру веома јасно одвајају. Физичка граница области једногласног и двогласног извођења поклапа се, у главним цртама, са линијом која је узета као метанастазичка граница – линија пута од Београда до Крагујевца, преко Младеновца, Белосаваца, Тополе и Чумићског Брда (Дробњаковић 1923:

104 Податак потиче из писаних коментара П. Д. Вукосављевића уз спискове његових теренских снимака из Јасенице.

197). Изузетак од овог правила чини једногласје у насељима на северу Горње Јасенице (о чему ће нешто ниже бити речи).

На западу области, у Горњој Јасеници, свадбене песме се већином певају у хетерофоном двогласу, са секундном каденцом (примери 48-53, 55, 151, 174). Скретање мелодије на хипофиналис (*усецања* са улогом обележавања цезуре стиха) у току мелостиха увек је у водећој, солистичкој деоници; међутим, по начину каденцирања издвајају се две групе примера: у једнима, доњу секунду у односу на финалис изводи водећи глас, солиста (примери 48-50, 55, 151, 174), док у другима, малобројнијим, ову улогу преузима пратећи глас, то јест, група певача (примери 51-53). Тон хипофиналиса понекад је отпеван са екскламацијом *хој*, што је веома блиско динарском начину извођења старинских песама (примери 50, 52).

Изузетак од правила да се свадбене песме у Горњој Јасеници певају двогласно представљају примери са севера области, из равничарског предела северно од Букуље. У овим местима, двоглас је уступио место једногласју, највероватније под утицајем из других села из области Космаја и Доње Јасенице, са којима су у живој комуникацији.

На истоку, у Доњој Јасеници, свадбене песме се изводе унисоно. „Увек се пева у *један глас*“, говоре нам казивачи у разним местима на терену Доње Јасенице. Једино у Трнави, селу на граници између западног и источног дела, наилазимо на два различита стила извођења: уз данашња казивања о једногласном свадбеном певању, у раније снимљеним примерима присутна је хетерофонија, где секунду испод финалиса пева пратећи глас (примери 57, 58).

Модел V **жетелачких песама**, поред разлике у тонским низовима, и на нивоу једногласног или двогласног начина извођења показује значајне елементе разликовања певачке традиције запада и истока области (в. Прилог II, Карту II/9). У Горњој Јасеници овај модел се махом изводи у хетерофоно-бордунском двогласу, у саставу од три или, понекад, две певачице (примери 136-139). Има примера да се деоница пратећег гласа нигде не спушта на хипофиналис (пример 136); понекад, међутим, ова деоница није увек у потпуности издиференцирана у односу на водећу, тако да се срећу унисона *усецања* (пример 137), што се, међутим, у каденцама никада не дешава (примери 137, 138). У Доњој Јасеници се жетелачке песме изводе једногласно, у дуету; на жалост, не располажемо довољним бројем снимљених примера изведених на овај начин (примери 143, 145), јер је већина њих забележена у соло верзији. Казивања са тог терена су, међутим, недвосмислена: памти се да се у прошлости *жетелички* певало у *један глас*.

Једногласно, хетерофоно и хомофоно двогласно певање јавља се у песмама по Мелодијском моделу IV (в. Прилог II, Карту II/8); одређене специфичности уочавају се у свакој од његове две групе. Утицај новијег сеоског певања такође је уочљив у немалом броју примера различитих

жанрова и по различитим мелодијским моделима. Поред тога, различити начини извођења како старијих, тако и новијих песама, у примерима истих модела, изузетно су важни за формирање слике о вокалној традицији овог дела Шумадије и за постављање одређених претпоставки о етногенетским процесима на том терену.

У Моделу IV (групи песама на *ој* или на *еј-ој*) снимљене су солистички и групно изведене песме. Два примера солистичког извођења из Горње Јасенице по карактеристикама – присуству, односно, одсуству *усецања* – можемо протумачити на два различита начина: за један пример можемо са сигурношћу претпоставити да је у случају групног певања извођен хетерофоно (пример 177), а за други, да је извођен једногласно (пример 178). Модел је заступљен најчешће у двогласном извођењу, које је у Горњој Јасеници нађено као хетерофоно (примери 88, 124, 176), а у оба дела области у *хибридним* облицима (примери 89, 90, 91, 93, 94, 265-269). Овај модел се на овом терену ретко среће у варијанти на *бас* (примери 270).

У појединим селима Доње Јасенице забележени су различити облици извођења истог модела: и једногласно и двогласно, односно, и у једногласу и као *хибридни* облик (на пример, у Светлићу: примери 92, 93).

Варијанте истог модела са рефреном *ој девојко* или *дале моје* снимљени су такође у различитим видовима извођења: као солистички (примери 97, 98, 102-104) и као групни. Међу групно изведеним има оних који су отпевани унисоно (примери 100, 101) и који су отпевани на *бас* (примери 96, 99). Варијанти овог типа у старом типу двогласа или у *хибридном* облику на овом терену, према резултатима испитивања, нема.

Међу примерима из групе песама са рефреном *ој девојко*, снимљеним у различитим деловима Јасенице, уочене су одређене разлике у особеностима извођења. Изразито „динарски“ начин певања испољен је у Горњој Јасеници, а „низински“ у Доњој, тако да се и на овом нивоу показује оштра разлика између елемената вокалне традиције једног и другог дела области. У примерима са запада приметни су акценти на мелодијски и ритмички истакнутим (природно наглашеним) слоговима, док се у примерима са истока тежи лаганим покретима, чак и назнакама глосанда у циљу мирног вођења мелодијског тока.

Очигледно, у начинима извођења песама по Мелодијском моделу IV постоји велики диверзитет, који се исказује не само у оквиру сваке од две групе његових варијаната, већ и унутар сваке групе понаособ. Та различитост даје основу за претпоставку о дугом континуитету постојања модела на овом простору и о променама које у њему можемо идентификовати, а које су, највероватније, временом условили различити музички сензибилитети.

Уплив новијег сеоског двогласног певања у жанровима који припадају старој, обредној традицији показује се у примерима коледар-

ских и крстоношких песама. Наиме, у коледарским песмама из Доње Јасенице присутан је пратећи глас у маниру новије сеоске традиције (што је можда утицало и на промене у мелодијском обликовању мелодијског модела), са каденцом у секунди (пример 2). Поред тога, два снимљена примера рудиментарног групног крстоношког певања у Горњој Јасеници, у Мелодијском моделу XII (примери 19, 20) показују различите особине у погледу броја певачких деоница.¹⁰⁵ Док је први пример отпеван као једногласан, у другом се од трећег такта јавља горња деоница, у паралелним терцама, коју можемо сматрати пратећом; она је формирана, по свему судећи, по угледу на песме *на бас*, у хомофоном ставу, и у мелодијском кретању следи покрет основне, ниже мелодије. По интервалском устројству и хомофонији, овај пример би могао одговарати фактури песама *на бас*, али, по својој суштини, он то није. Укључивање горњег гласа представља резултат инерције и задовољења потребе музичког укуса који диктира естетика певања *на бас*. Оваква „надградња“ рудиментарне мелодије само је плод жеље за звучним обогаћењем, при чему се у извођењу битно удаљава од старог, једногласног узора.

Разлике у начину групног, двогласног извођења истог мелодијског модела у западном, односно, у источном делу области веома је транспарентна у случају једне групе приповедних и лирских песама опште намене заснованих на истом мелодијском моделу и, у појединим случајевима, са истоветним текстуалним садржајем (примери 217-221, 230, 231). У оба дела области реч је о извођењу песама по овом моделу искључиво *на бас*.

Карактеристике групног певања ових песама у Горњој Јасеници одликују специфичности које можда можемо назвати „динарским особинама“ модела и његовог извођења. Може га одликовати изразита солистичка улога водеће деонице са доста извођачке слободе (пример 219), као и релативно статична пратећа деоница, блиска бордунском начину музичког мишљења (о овом елементу певања *на бас* први пут је писано у: Golemović 1981: 36; Исти 1983: 135), у динамички снажном, „громком“, можемо рећи и „горштачком“ извођењу; опсег пратеће деонице не досеже хиперфиналис, већ обухвата финалис, хипофиналис и квинту испод финалиса. У женском извођењу, може бити заступљено и наизменично узимање даха код певача водеће и пратеће деонице, а понегде се јавља и каденца у секунди – дакле, изражени су елементи старијег певања, што ове варијанте сврстава међу *хибридне* облике двогласног певања у Шумадији

105 Још једна значајна разлика између два снимљена примера рудиментарног групног крстоношког певања у Мелодијском моделу XII очигује се у темпу извођења. Чини се да ближим аутентичној форми можемо сматрати пример 19, изведен спорије; њега је у глас изводила бројна мешовита група (дванаестак особа), док је пример број 20 певала четворочлана женска група, и то после већег броја отпеваних песама *на бас*. Такође, ова варијанта је певана без учешћа мушкараца, што у живој пракси никада није могао бити случај.

У варијантама из Доње Јасенице, као супротност, нема ни трага бордунског начина мишљења, јер се пратећа деоница креће у доследним паралелним терцама (примери 220, 221). Извођење је „мекше“, сливеније, са више легата и без наглих акцената било у водећем, било у пратећем гласу; каденца је у секунди.

Још један пример *на бас* из Горње Јасенице – приповедна песма *Гнездо вила`тица ластавица* – може говорити у прилог специфичном карактеру који песме *на бас* имају на том терену (пример 233). Наиме, ова песма се изводи на мелодијски модел који је карактеристичан за западне делове Шумадије, укључујући Горњу Јасеницу, и западне делове Србије, док његова заступљеност у њеним источним областима за сада није потврђена; у Доњој Јасеници није нотирани један такав пример. Уз то, садржи елемент бордуна у пратећој деоници, какав је малопре описан у вези са другим мелодијским моделом, и друге особине које се могу везати за старије облике динарског певања.

Индикативно је да се истоветне појединости као код управо описане групе варијаната у још једном кругу песама показују као елементи различитости између горњојасеничких и доњојасеничких варијаната. Реч је о кругу лирских песама са елементима нарације, са почетним стихом *Ноћ, тамна ноћ*. У Горњој Јасеници мелопоетски облик ових варијаната је монолитан (монотематски), пратећи глас је статичан (пример 222); у Доњој Јасеници (пример 223), облик је битематски: обиман упевни рефрен – рефренски трио¹⁰⁶ – мотивски сродан са рефреном у песмама са почетним стихом *Широко је лишиће*, уноси значајан контраст; двогласје је у паралелним терцама и извођење је „мекше“ у изразу.

Овакве песме су илустрација принципа бордунске пратње у песмама *на бас*, са задржавањем на финалису као најстабилнијем и централном тону у низу (према: Големовић 1996: 12), као несумњивог знака динарске музичке културе и сензибилитета и знака везе са старинским певањем динараца.

У Мелодијском моделу XIII, у примеру *препевке* из Ратара (пример 201), тип орнаментике показује нешто другачији музички сензибилитет и, свакако, даје другачији, мање прегнанти и чврст карактер динарском моделу *препевке*, какав налазимо у западним варијантама (пример 199).

*

На овај начин класификоване и образложене специфичности које се у вокалној традицији Јасенице пројављују у оквиру различитих мелодијских модела и у оквиру различитих жанрова, указују на сву сложеност процеса међусобног прожимања и суживота различитих елемената старије традиције, али и сусрета елемената старијег и новијег стила у овој области. Кроз сагледане правилности могу се донети и одређене претпоставке о етнологичким процесима у тесној вези са музиком у овом крају.

¹⁰⁶ Термин „рефренски трио“ користим према: Големовић 2000: 66.

Овај преглед сведочи о чињеници да је терен Јасенице пружио грађу која садржи много протвечности, уједињених, како се и Миљковић изразио, у релативно чврстим структурним оквирима, што на први поглед даје површан и погрешан утисак хомогености. Отуда је било потребно са више аспеката осветлити различите елементе музичке структуре у њиховим многобројним комбинацијама, нађеним на терену. Стиче се утисак, на основу целокупног искуства, да је на основу анализе за сада практично немогуће дати сведенију, сажетију слику свих ових елемената, будући да би из ње морали изостати детаљи значајни за сагледавање комплексности ове традиције.

На основу изложеног, може се констатовати да је, поред правилно груписаних особина одређених делова географске области, запажена и појава преузимања одређених модела из суседства. У таквим случајевима, констатована је тежња ка униформисању, то јест, ка променама особина преузетих модела према карактеристикама израженим на терену на којем су примљени. Ову појаву је својевремено уочио и Миљковић, пишући о њој као о „својеврсним прожимањима“ током времена (Миљковић 1986: XXXII). Реч је, свакако, о чињеници да се у сваком од аспеката музичке структуре, нарочито на терену Доње Јасенице, уочава и много изузетака и много уникатних појава.

При доношењу претпоставки о пореклу и генези одређених мелодијских модела у вокалној традицији Јасенице, мора се имати у виду и домен у којем се изводе: јавно или приватно.¹⁰⁷ При томе се, кад је реч о интегративним процесима посебно на терену Доње Јасенице и нивелисању разнородних музичких елемената, од посебног значаја чине не само манифестне, већ и латентне функције колективних / јавних обреда у сеоским заједницама. О томе В. Милић пише: „Примитивне пољопривредне заједнице, кад су врло угрожене неповољним атмосферским приликама [...] прибегавају у борби против њих разним магијско-религијским поступцима. У заједници је распрострањено мишљење да ће та средства изменити и побољшати природне услове. То је, међутим, само привидно друштвена функција ових колективних обреда. Њихова стварна функција, бар по мишљењу многих научника, састоји се у томе што у отежаним животним условима заједница мора посветити много већу пажњу учвршћењу своје интеграције. У том циљу треба ублажити повећану несигурност и неизвесност; спречити појачавање унутрашњих сукоба у заједници који се могу очекивати у тежим животним приликама“ (преузето из: Бандић 1978: 116). Реч је, заправо, о томе да опстанак сеоских заједница „великим делом зависи од задовољења потребе за чврстом интегрисаношћу“ (Исто, 117). Отуда су и песме које су у Доњој Јасеници певане у домену *јавног*, у заједничким светковинама и обичајима, могле

107 На жалост, до сада је аспект приватног у сеоском животу у Србији обрађиван веома мало (в. нпр. Исић 2007).

попримити и учврстити оне кључне елементе музичке структуре чији је носилац већинско становништво.

С друге стране, песме које су певане у домену *приватног*, у породичном кругу, лакше су могле сачувати елементе појединих група у одређеној средини, па и специфичности њиховог музичког наслеђа. На терену Јасенице, домен приватног се исказао у погледу очувања елемената славског певања, обредних текстова који се изговарају о Божићу (видови прослављања Божића и на другим теренима су потврђени као изразит пример светковина у оквирима домаћинства, без уплива утицаја шире заједнице; в. Радојичић 2008: 13), као и песама намењених деци. С друге стране, свадба као заједничка, друштвена светковина, затим жетва и, нарочито, прело, као радна и друштвена окупљања, били су домени у којима су у првом плану били заједнички елементи, или елементи музичке традиције већине и где је и процес нивелације далеко израженији.

МЕЛОДИЈСКИ МОДЕЛИ И ДРУГИ СТРУКТУРНИ ЕЛЕМЕНТИ ВОКАЛНЕ ТРАДИЦИЈЕ ЈАСЕНИЦЕ У ШИРЕМ ГЕОГРАФСКОМ И ДИЈАХРОНИЈСКОМ КОНТЕКСТУ

Један од основних задатака националне и регионалне етномузикологије јесте и одређивање географских ареала распрострања елемената појединих традиционалних музичких дијалеката. С обзиром на то да су у том правцу у домаћој етномузикологији учињени тек први кораци (в. Ранковић 2012), и да се синтезе постојећих сазнања тек очекују у будућности, ово поглавље је допринос изучавању вокалних дијалеката кроз аспект заступљености одређених мелодијских модела. Овакав поступак је у пуној сагласности са методама које образлаже В. Гошовски; по њему, „ареали распрострањености мелодијских модела постају предмет *мелогографије*“, а „географски аспект истраживања [...] неопходан је за одређење путева миграција насељавања и следа асимилације, а такође и за историјске и етногенетске закључке“ (Гошовски 1971: 20).

У овом поглављу биће изложена географска распрострањеност мелодијских модела који су описани као карактеристични за вокалну традицију Јасенице, на територији целе Србије. При томе су као основни критеријуми за припадност одређеном моделу узети метро-ритмичка окосница модела, распоред акцената у стиху и мелодији, потпуна или делимична сличност мелодијске контуре, а затим, као секундарни критеријуми, сличност у версификацији и у мелопоетском облику.

У приступу подацима који ће бити изложени у овом поглављу, основа су постулати „московске етнолингвистичке школе“, сажетим у радovima Никите Толстоја, и формулисаним на следећи начин: „Анализа карактера територијалних варијаната, њиховог састава и структуре, разоткривања стабилних показатеља и обележја, показатеља који варирају или их једноставно нема у неким областима, дозвољава да се изведу неки закључци не само на структурном плану, који се тиче међусобног односа обележја и њихових компонената, него и на генетском плану. Закључци овакве врсте откривају у многим случајевима генезу објекта [...].

Интересовања истраживача се [...] усмеравају на ареалну карактеристику саме територије, на читаву целину појава и чињеница народне културе, које се откривају у појединим крупним и средњим ареалима или областима, на дијалекатску поделу ових територија, њиховог међусобног односа и њихове групне интерпретације на историјском, етногенетском и глотогенетском плану“ (Толстој 1995: 16). Говорећи о истраживању језичких појава, исти аутор пише: „Конзервација посебних облика (и значења) опажа се на различитим етапама језичког развоја (различитим и у хронолошком и у структурном односу). То даје могућност да се за читав низ појава, за блокове језичког система и чак за систем у целини, установљава одређена динамика развоја, одређен историјски редослед или чак еволуцијски процес у границама овог или оног ареала. Други, не мање важан постулат, биће следећи. Што је већи број рефлекса једног прасистема, једне праформе или једне појаве забележен у дијалектима, тим веродостојнија или потпунија може да буде реконструкција процеса промене система, форме, категорије или појаве, баш као и историјски полазне форме, категорије, система. И у првом и у другом случају крајње је битна ареална карактеристика појаве, форме и сл., представљена на лингвистичкој (геср. етнолошкој) [геср. етномузиколошкој, прим. Ј. Ј.] карти или дата другим начином, као и евиденција саодноса показатеља на плану корелације центра и периферије, чврстих и поцепаних ареала и микроареала, интерференције ареала, њихове дисперзије и сл.“ (Толстој 1995а: 34-35).

На основу образложења метода „московске етнолингвистичке школе“ и на основу резултата постигнутих у домену изучавања говора Јужних Словена (Плотникова 2004: 7, 8, 11-14, 18), а с обзиром на природу проблематике самог терена Јасенице као метанастасичке области и у исто време граничног подручја два различита дијалекта српског језика и различитих дијалеката српске вокалне традиције, на основу анализе прикупљеног материјала доносим пет основних, генералних постулата на основу којих је могуће извести одређене претпоставке о пореклу појединих мелодијских модела и њихових елемената на територији Јасенице, у непосредној вези са процесима етногенезе на датом терену:¹⁰⁸

1. Широки ареал распрострањавања и велики број забележених истоврсних примера у области, уз жанровску уједначеност, може сведочити о већој старости модела и његовом дужем континуитету постојања на датом простору (што се односи на мелодијске моделе I-III, V, VI, VIII и IX – свадбене моделе, жетелачки „дугачки глас“, солистичко путничко певање које се могло одвојити од двогласног, *ерског*, и које је чак и на истоку области дуже опстало као самосталан жанр; затим на модел приповедних песама и модел тужбалица).

108 Ових пет принципа постављено је уз консултацију са др Биљаном Сикимић, етнолингвистом, на чему јој најсрдачније захваљујем.

2. Широки ареал распрострања уз варијетете у мелодијском обликовању и жанровској заступљености може да укаже на промену модела у зависности од подручја, то јест, од преовлађујућег музичког дијалекта и музичке естетике на датом терену. У оваквим случајевима, даљи развој који води ка промени, или, насупрот томе, задржавање старијих елемената, могу бити у зависности од тога да ли контекст извођења спада у сферу приватног или јавног (као у случају издвајања две групе песама из Мелодијског модела IV) или од тога на који је начин промењена функција одређене врсте песама (као у случају *ерског* певања, или елемената славског модела, који су прешли у контекст прела, седељке, комишања).

3. Мали ареал распрострања, уз строгу жаровску припадност, може да говори о везаности за одређену групу становника, која на датом простору може бити присутна и од релативно скоријег времена (што се односи на свадбени модел XI).

4. Насупрот томе, жанровско шаренило и мали ареал распрострања у области, уз ретке примере у другим крајевима где такође остаје правилност у жанровском погледу, говори о касније преузетој форми из неке друге сфере музичке традиције (што се односи на свадбени модел са почетним стихом *Ој девојко душо моја*).

5. Различити начини извођења истих модела (једноглас, двоглас, разлике у оквиру једногласа или двогласа) могу да сведоче о већој старости и дуготрајности присуства, ако су у комбинацији са првом горе наведеном ставком (што се односи на варијанте са почетним стихом *Кићено небо звездама* и у Мелодијском моделу IV); ако су у комбинацији са ставком 4, вероватно сведоче о „новијим модама“ (термин преузет из: Миљковић 1979) и потребама, или о уклапању у релативно касније / скорије устаљене форме музичког изражавања.

Редослед излагања о територијалној распрострањености појединих мелодијских модела у овом поглављу углавном одговара редоследу по којем су модели описани у поглављу које је било њима посвећено (поглављу *Мелодијски модели*): прво ће бити изложени подаци везани за моделе карактеристичне за целу област, а потом за њен западни, односно, источни део. Изузетак у овом погледу биће учињен у случају целокупне групе модела песама годишњег циклуса обреда и обичаја, и то из разлога што је, с једне стране, забележених примера ове врсте мало и што им је мала учесталост, а што су, с друге стране, овим модели ипак значајни показатељи заступљености песама ове врсте на територији Јасенице. Други изузетак биће учињен у случају збирног приказа распрострањености модела песама намењених деци, у којој се такође уочавају одређене правилности на датом терену. Трећи изузетак ће бити учињен сагледавањем мелодијских модела горњојасеничких *бројеница* и *препевки* и доњојасеничких шaljивих приповедних песама у оквиру једне целине. Четврти изузетак учињен је у случају ретко заступљених,

а карактеристичних мелодијских модела, на основу којих можемо донети одређене претпоставке о њиховој генези на датој територији, али и оставити отворено питање да ли су у прошлости могли бити типични представници јасеничке традиције или представљају изузетке.

МЕЛОДИЈСКИ МОДЕЛИ ЗАСТУПЉЕНИ У ЦЕЛОЈ ОБЛАСТИ

Мелодијски модел I

Варијанте овог мелодијског модела – песме са истом метро-ритмичком окосницом, распоредом акцената, мелодијском контуром, па и истоветном мелопоетском структуром (примери 48-64, 151, 155, 156, 173-175) – типичне су за Јасеницу и заступљене су у ниској Шумадији, али су ретке у другим деловима Србије (в. *Прилог II*, Карту III/1).

Кад је реч о шумадијским областима у суседству, присуство овог модела је забележено северно и јужно од Јасенице: у области Космаја (с. Неменикуће) и Доње Лепенице (с. Ботуње, Ресник, Црни Као; примери 1-3, 17 у *Прилогу IV*). Могу се наћи понегде у источним, и понегде у западним крајевима земље, али ни у једном крају његова појава није тако учестала и тако карактеристична као у Јасеници и њој суседним деловима ниске Шумадије. У источној Србији моделе који су му сродни налазимо само у околини Сокобање (Миљковић 1978, примери 83, 88, 106, 111). С друге стране, карактеристично је и да његове варијанте не налазимо ни у једном жанру у суседним западним областима високе Шумадије, нити међу постојећим записима из западне Србије. Висок степен сродности он показује једино са моделом који је забележен на југозападу земље – на сјеничко-пештерској висоравни, као *штаваљски глас* (Вукосављевић 1984: 15), чије је постојање у том крају потврђено и најновијим теренским испитивањима (Живчић 2009, примери 7-10; в. пример 4 у *Прилогу IV*). Можда се може претпоставити да је он узор обрасцу распрострањеном широм Јасенице и суседних блиских области. Сличност између Мелодијског модела I и *штаваљског гласа* огледа се у метро-ритмичкој окосници, мелодијској контури и рашчлањености стиха, али не (у потпуности) и у формалној организацији: варијанте са Пештери по облику су сложеније јер се у њима мелостих излаже два пута.

Овај начин изградње мелострофе, са двоструким излагањем основне мисли, може се упоредити са праксом у околини Невесиња, коју описује Сања Ранковић, јер је на оба подручја принцип истоветан: „Након уводног излагања певача који отпочиње песму, наступ групе успорава мелодијски ток, као да долази до својеврсне аугментације ритмичке компоненте“ (Ранковић 2007: 43). Овај налаз има двоструки значај за сагледавање шумадијско-сјеничке паралеле у Мелодијском моделу I: прво, он показује да је обликотворни принцип у смењивању солистичке

и групне деонице сјеничког и источнохерцеговачког модела истоветан, да у овом погледу они показују сродност. Друго, уочава се чињеница да су јасеничке варијанте сродне сјеничком моделу упола краће од сјеничких песама, јер не садрже солистички увод који би донео цео мелостих пре наступа групе; према њиховој метро-ритмичкој организацији и карактеру, рекло би се да је у Јасеници сачуван део *штаваљског гласа* по моделу како га изводи група, и у којем је некад, у условима постојања дводела, преовладавао поменути принцип аугментације, можда одржан у Јасеници као целовит модел свадбених песама. Ово могуће поједностављење сјеничког модела (сродног са херцеговачким у погледу мелопоетског обликовања) у Шумадији може говорити и у прилог претпоставци да је он, пренет у другу средину, задржао само своје елементарне одлике: метро-ритмичку потку, смер мелодијског кретања и карактер групно изведеног дела, док су се форма и изразита улога солисте у новој средини показали елементима од другостепене важности.

У вези са распрострањеношћу овог модела у Србији и Јасеници, изузетно су занимљиве и индикативне две чињенице: 1) да се овај модел, осим у Јасеници, као типичан јавља *само* на терену Сјеничко-пештерске висоравни и, колико је познато, нигде више у Србији, и 2) да је, као типичан и веома распрострањен у Јасеници у оквиру свадбеног жанра, примењен на различите тонске низове који су одлика старије вокалне традиције: тонски низ I у јужном и западном делу Горње Јасенице, тонски низ II у Доњој Јасеници, и дијатонски тонски низ на северу Горње Јасенице (и, у истом моделу, у суседним областима ниске Шумадије, у Космају и Лепеници; в. *Прилог II*, Карту II/3).

Ове две чињенице упућују на следећу претпоставку о генези Мелодијског модела I. Наиме, Мелодијски модел I можда је реликт старе певачке традиције Сјеничана, који су у великом броју, у маси, досељени директно у Шумадију 1809. године и током Првог српског устанка. Могуће је да је овај снажан, једновремени прилив масе истородног становништва омогућио брзо и трајно распрострањавање њиховог свадбеног обрасца у целој области докле је овај снажан досељенички талас допро, укључујући цело подручје Јасенице. Локалне разлике у интерпретацији – разлике на које наилазимо на западу и на истоку области, првенствено у тонским низовима – у том случају би се могле објаснити на следећи начин. На западу Јасенице, где динарско становништво чини апсолутну већину, модел је задржао узани тонски низ I (о двогласном, односно, једногласном извођењу овог модела не може се ништа са сигурношћу рећи, с обзиром на то да немамо податке о томе да ли је сјеничка старија вокална традиција тог времена била једногласна, као што је на терену у другој половини 20. века забележио Петар Вукосављевић, или двогласна, хетерофона, као што је забележено почетком 21. века). Може се претпоставити да су у насељима Горње Јасенице ови елементи – тонски низ

I и хетерофонија – остали, тако рећи, непромењени, будући да је ту састав досељеничког становништва компактнији. С друге стране, на истоку Јасенице, тонски низ модела су могли обликовати утицаји инородне музичке традиције на коју је овај образац наишао, дакле, стариначке традиције, као и музичке традиције група досељеника који су касније, током читавог 19. века, пристизали у групама и појединачно из источних, југоисточних и јужних крајева данашње Србије, и чије је музичко наслеђе могло имати заједничких одлика са стариначким. Могуће је да се у тим процесима, који су могли трајати током 19., па можда и до почетка 20. века, у насељима Доње Јасенице тонски низ Сјеничана изгубио, као и њихово двогласно извођење, и да су они замењени другачијим тонским низом и једногласјем, али да је и на том простору задржан и мелодијски модел и конкретан мелопоетски облик, укорењен у традицију свадбеног певања читаве Јасенице заслугом досељених Сјеничана.

У том случају, можда је део одговора на питање зашто се на исти мелодијски модел не наилази нигде у западним крајевима Србије, осим на Сјеничко-пештерској висоравни где је задржан до данас – у чињеници да су се Сјеничани у великом таласу исељавања, у највећем броју населили директно у Шумадију, док су друге етапне области дале касније досељенике, који су са собом донели другачији модел свадбеног певања, и пренели га у села високе Шумадије – од јасеничких насеља, само у два најзападнија: Јарменовце и Вукасовце.

Већ је речено да је у Горњој Јасеници изражено и постојање жетелачких, то јест, једне врсте посленичких – прелских песама по истом моделу. Могуће је да је њихова појава новијег датума, односно, да је временом постало уобичајено да дужи жетелачки модел, тежи за меморисање и извођење, буде замењен овим, краћим и силабичним.

Међутим, постојање жетелачких песама у Јасеници по овом моделу асоцира на чињеницу која може бити индикативна: на територији Срема, Миодраг Васиљевић је забележио три варијанте песама уз рад у чији је мелопоетски облик уграђена мело-ритмичка формула која је конститутивни део Модела I, његов други, дужи део. Ове песме су у рукопису обележене записивачевом ознаком *Моб.*, што може значити „мобарске“; реч је о песмама *Возила се по мору галија / На крај, мобо, на крају је добро*, *Забрину се орачова мајка* и *На крај, на крај, моја силна мобо* (Васиљевић 1952, песме бр. 8, 19 и 36; објављено у: Васиљевић 2009, примери 37/г-ђ),

Чињеница о овој подударности чини се значајном за покушај одређивања хронологије географског распрострањавања овог мелодијског модела у Срему и у Јасеници. Наиме, мотивска сродност сремских варијаната са јасеничким указује на могућност да је овај мелодијски модел у Срем донет миграцијама из Шумадије (Јасенице), и да је у Срему доживео даљи развој у погледу орнаментације, сложености облика (можда и одбацивања дужег солистичког увода) и промене тонског низа у дија-

тонски. С обзиром на то да овај напев, колико је познато, није нађен ни у једном другом месту у Војводини и да се по својим архаичним цртама и карактеру издваја од других старинских песама из ових крајева, врло је вероватно да води порекло из крајева јужно од Саве и Дунава, и да је у Срем могао доспети миграцијама из Шумадије.

Слика географске распрострањености овог модела, дакле, показује да је његова највећа учесталост заступљена на терену Јасенице и суседних области ниске Шумадије; назнаке његових варијаната постоје и на истоку и на западу Србије, па и у Срему, али, према постојећим подацима, у веома малом, готово занемарљивом броју.

Могућност одређења порекла становништва можемо сагледати и на нивоу постојања, односно, непостојања двогласа у извођењу овог модела (в. *Прилог II*, Карту II/4). Двогласно, хетерофоно извођење, важна карактеристика више жанрова старије вокалне традиције Горње Јасенице, везује вокално наслеђе ове области са традицијом Груже и Такова, а преко њих – са традицијом југозападне и западне Србије, па и Сјенице и прекодринских крајева. С друге стране, једногласно извођење везује традицију Доње Јасенице са традицијом Лепенице и Белице, па, посредно, и Поморавља и јужних и југоисточних крајева Србије.

Ако обратимо пажњу на распрострањеност текстова свадбених песама из Јасенице према западу и према истоку Србије, уочићемо да један део текстова, онај који је карактеристичан за Доњу Јасеницу, има континуитет у источној и југоисточној Србији, док га у западним крајевима нема. Реч је о текстовима: *Даруј сито, младожењска мајко* (пример 61, упор. Милосављевић 1914: 147); *Што су лепи два цвета плаветна* (Миљковић 1986, пример 139а; Ђорђевић П. 1983: 7; упор. Девић 1990, пример 31) и *Стари свате, што си одоцнео?* (Миљковић 1986, примери 137, 137а-в; упор. Ђрбић 1909: 158).

Посебно је занимљиво да је текст са почетним стихом *На ред, на ред, кићени сватови*, који се пева при доласку сватова девојчиној кући, распрострањен широм Јасенице (примери 48, 49, 56, 63); може се рећи да је то једна од најчешће бележених, на овом терену најпознатијих и најдуже очуваних свадбених песама; другим речима, то је песма које се казивачи, скоро без изузетка, прве сете кад им се постави питање о певању на свадби. Варијанте овог текста не налазимо у западним крајевима Србије, али он има паралелу у текстовима са истока и југоистока, у: *Нацате, наца, сватови* (sic) из Буџака (Рајшић, Рогановић 1998: 232, 233), можда и у *Натраг, натраг, кићени сватови* из лесковачког краја (Ђорђевић Д. 1958: 457).

Текстови о којима је реч упадљиво су учестали у Доњој Јасеници и, очигледно, представљају део врло стриктно чуваног фондуса обредних свадбених текстова у том крају. Отуда, веома је занимљиво указати на разлику у наводима почетних стихова свадбених песама на које наи-

лазимо у одговорима на анкету Миодрага Васиљевића. Из ових навода, изненађујуће је лако уочити елементарну разлику у садржају свадбених песама на западу и на истоку области. Наиме, низ почетних стихова из Ђурђева (засеока Саранова, на истоку Јасенице) указује на везу са кругом свадбених песама источне Србије. Насупрот томе, низ почетних стихова из Врбице (околина Аранђеловца, запад области) указује на недвосмислену припадност динарском свадбеном репертоару (Васиљевић 1951/1952).

Мелодијски модел II

Полифункционалност овог модела у Јасеници (примери 65-73, 120-123, 150, 152, 187-189, 202-206; в. *Прилог II*, Карту II/5) налазимо и на широкој територији јужнословенског простора (в. *Прилог II*, Карту III/2). Наиме, модел са истом метро-ритмичком основом, истим распоредом акцената и, делимично, истим мелодијским покретом, у истоветној или сличној мелопоетској форми, широко је заступљен као представник наведене три категорије обредних песама. У многим крајевима је познат као *славски глас*.

Овај модел територијално обухвата (колико је познато): средишњу, западну, јужну и источну Србију, јадранско приморје и залеђе и Славонију (видети детаљније: Јовановић Ј. 2002: 86-87). У **Шумадији**, на западу од наше области, овај модел познат је и заступљен понајвише као *славски глас*, мада се у малом броју примера јавља паралелно и као свадбени образац. Важно је напоменути се у Такову пол носилаца овог модела разликује у зависности од жанра: свадбене песме певају жене, а славске мушкарци. Његове варијанте, дакле, налазимо у суседној Грузи (Петровић, Јовановић 2003, примери 27, 29, 31; Вукичевић-Закић 1992, пример 15), Такову (Големовић 1994, примери 8, 11, 39) и Левчу (Мокрањац-Бушетић 1902, пример 1); затим, у околини **Трстеника** (Ђорђевић В. 1931, примери 346, 347, 453, 367, 368, 390, 477, 498); у **западној и југозападној Србији**: Рашкој области (Васиљевић 1953, пример 13; Петровић Р. 1989, пример 34), на Сјеничко-пештерској висоравни (Живчић 2009, пример 5, и пример 5 у *Прилогу IV* ове студије), у Драгачеву (Девић 1986, примери 53в, 54, 105а, 130а-в), Ужицу (Големовић 1990, пример 128) и на Златибору (Петровић Р. 1989, пример 41). Изван граница данашње Србије, овај модел налазимо на њеном западу: у **јужном јадранском приморју и залеђу**: у околини Дубровника (Bezić, Ivančan, Rihtman, s.a. В/6), у Конавлима и Цавтату (Кућаћ 1881, primer 1239), у Бару (Васиљевић 1965, пример 370), у Боки Которској (Исто, пример 215; Марјановић З. 1998, примери 109, 110, 113, 115, 127, 137 и многи други; Иста 2002, примери 3, 5, 7, 9, 10, 13, 19-21 и други) и у Грбљу (Иста 2008, примери 3, 5, 6), а такође и у **Славонији** (Кућаћ 1881, primer 1273).

Поједини примери који су забележени у другим крајевима Србије највероватније представљају усамљене примере у датим регијама, везане за одређена насеља а не и за целину области, с обзиром на мешовит састав становништва у њима; такви су примери са **Косова** (Ђорђевић В. 1928, пример 403), из **лесковачког** краја (Васиљевић 1960, пример 243, село Братмиловце), **источне Србије**, у Петровом селу на Мирочу (Васиљевић 1965, пример 370; в. Јовановић Ј. 2002: 86-7) и из околине Сокобање (Миљковић 1978, пример 214). Аутохтони примери славског певања не-динарског порекла, везани за поменуте регионе, нису познати.

Карактеристично је да на потврду припадности овог обрасца славском жанру налазимо и у неколицини нотних записа из централне Србије из друге половине 19. века, на жалост, без ознаке конкретних места одакле потичу; реч је о записима овог мелодијског модела из 1886. и 1887. године (в. Веселиновић 1886: 55-56, 71, 1887: 3-4, фн. 23; 11, фн. 24 и 25).¹⁰⁹ Њима је придружен тринаестерачки стих, као и велики број славских текстова у истој версификацији, са напоменом да се неки од њих изводе „горњом аријом“, неки „само мало веселије (*allegro*)“ (Исти 1886: 56, фн. 16). Према белешкама мелографа, на ову мелодију се наилази „у Поморављу око Делиграда, Сталаћа и даље низ Мораву“, а такође и „у крушевачкој Жупи и око Трстеника“ (Веселиновић 1887: 11). Новији записи из Јасенице, дакле, потврђују присуство овог мелодијског модела и у области централне Шумадије, све до обронака Рудника, где по мелопоетским особинама чини спону са варијантама из високе Шумадије.

Уз ове записе можемо приложити и велики број записа текстова у истој версификацији, у функцији почасних песама, у великом временском распону: почев од Хекторовићевих записа почасница са Хвара из 16. века (Пантић 2002: 50), преко славских текстова које наводи Вук Караџић (Golemović 2006d), па до Веселиновићевих записа из друге половине 19. века (Веселиновић 1886: 55-56, 71, 1887: 3-4, фн. 23; 11, фн. 24 и 25; Исти 1886: 56, фн. 16) и записа текстова из 20. века, од којих су неки са терена одакле недвосмислено потиче ова врста песама (Slijerčević 1965: 155), а други из области где је динарско становништво присутно као пресељеничко (Грбић 1909: 202; Милосављевић 1914: 186).

Управо је полифункционалност та која одваја овај модел од претходно описаног (чије све нађене варијанте изван Јасенице, изузев сремачких, припадају свадбеном жанру).

Према изложеним подацима о распрострањености Модела II, показује се да је његова припадност, по свему судећи, више везана за становништво динарског порекла, па би и његово присуство у другим

109 Аутор чланка је навео више текстова славских песама у истој версификацији и дао следећу напомену: „Овим песмама нисам добро упамтио глас, те га сада не могу ни показати језиком нотним, но постараћу се да то учиним доцније“ (Веселиновић 1887: 4, фн. 23). Можемо претпоставити да је наведене текстове пратио исти овај мелодијски модел.

крајевима (ок. Лесковца, Бољевца, у Хомољу, на Мирочу, на Косову) могло бити објашњено утицајем малобројнијих динарских пресељеника.

Постоји извесна разлика у учесталости овог модела у Горњој и у Доњој Јасеници. Наиме, на западу области он се јавља, посматрајући записе из друге половине 20. века, подједнако често у свадбеним и желачким песмама, док су славски примери у овом делу области ретки. Исто се може рећи и за гранични предео између Горње и Доње Јасенице. Могуће је да је мањи број записаних славских песама по овом моделу у Јасеници последица (прећутне) забране прослављања славе од стране власти после Другог светског рата. Прелске песме по овом моделу на западу области уопште нису забележене. С друге стране, у већем делу Доње Јасенице овај модел је у свадбеном репертоару заступљен ретким, усамљеним примерима (од којих неки имају тонски низ I, као јаку везу са традицијом западног дела области), али је у већој мери присутан у прелском репертоару.

Чињеница да је реч, с једне стране, о заиста великом временском распону у којем су на јужнословенском простору записиване песме у тринаестерачкој версификацији (4,4,5), и, с друге стране, о веома широком географском ареалу где су (биле) бележене, може указати на основаност претпоставке о дугом временском континуитету заступљености песама тог стиха на овом простору. Можда није сувише смела ни претпоставка у вези са самим мелодијским моделом који га прати, за коју за сада немамо никаквих доказа. Наиме, можда показана широка географска распрострањеност овог мелодијског модела сведочи и о временском континуитету његовог постојања, поред неоспорног дугог континуитета присуства бројних текстуалних варијанти на тако широком терену.

Отуда, очигледно је да је ранија теза о заједничком пореклу и генези Мелодијских модела I и II (Јовановић Ј. 2002: 83) оправдано доведена у питање, због њихове различите жанровске заступљености и учесталости на датом терену, а и због разноликости варијетета оба модела нађених на западу и на истоку саме Јасенице. Другим речима, њихова хипотетичка блискост се не потврђује на целом простору Јасенице. То се можда може објаснити различитим саставом становништва два дела области: док је логично да се на западу налази модел који је итекако распрострањен у западним јужнословенским и у динарским областима, на истоку је, уз динарце, изражена бројност и становника другог порекла, који су у многим погледу извршили утицај на динарски начин вокалног изражавања и учинили га мање транспарентним. Могуће је да је услед тога до средине 20. века овај динарски мелодијски модел изгубио свој пун утицај у вокалној пракси Доње Јасенице.

Оно што је у овом контексту веома занимљиво, јесте улога важног сегмента Мелодијског модела II: Иницијалне формуле В. Путем меопетске анализе утврђено да је управо овај мотив (често са малом ритмич-

ком варијацијом на почетку) конститутивни део великог броја прелских песама у Доњој Јасеници. Реч је о прелским песмама са устаљеним почетним стиховима и текстуалним садржајем, намењеним извођењу у различитим конситуацијама прела, различитих мелопоетских облика, а забележеним у различитим пунктовима на територији Доње Јасенице. По учесталости примене у прелском репертоару овог краја, Иницијална формула В се намеће као обавезна музичка формула, по свој прилици значајна за емско препознавање жанровске припадности ових песама.

На овом месту изнела бих једну, можда сувише смелу, претпоставку, донету на основу података о готово „универзалној“ примени Иницијалне формуле В у доњојасеничком прелском жанру: будући да ова формула одговара формули из динарских славских и свадбених песама по Моделу II, могуће је да је из њих и преузета. Наиме, намеће се објашњење по којем ова формула, која се показала врло виталном, широко распрострањеном и примењеном управо у прелском репертоару Доње Јасенице (додуше, са измењеним тонским низом, из уског низа I у низ III или дијатонски), заправо представља преживели елемент динарског (већинског) вокалног наслеђа, и то преузет из сфере *приватног*, из контекста славе породица динарског порекла, пренет из амбијента домаћинства у амбијент *јавног* – прела. Могуће је, наиме, да је он нашао примену у тако различитим мелопоетским прелским формама управо зато што је свим носиоцима вокалне традиције, или већини њих, био познат, па и опште друштвено признат и прихваћен, због тога што је могао имати широку примену у сфери *приватног*. Чињеница да, међутим, славске песме по овом моделу готово да и нису забележене у Доњој Јасеници, не искључује могућност да су оне у прошлости биле певане на овом терену; то може говорити у прилог претпоставци да се ова мело-ритмичка формула осамосталила од контекста славе и наставила свој живот у домену *јавног*, оживљена у сасвим новој функцији, као преживели елемент динарског музичког идентитета у Доњој Јасеници, у оквиру мелопоетских облика измењених структурних особина као вида *кристализације мешавине* разнородних елемената. Ако би овим био објашњен наставак живота Иницијалне формуле В у новом контексту, тиме би могла бити потврђена следећа констатација: „Разлика фиксирана као текст, састављен од језичких матрица [у овом случају, бар делимично, од динарских мело-ритмичких формула, прим. J. J.], у свакој ситуацији ипак располаже у првом реду снагом издвајања сопственог поретка“ (Miodinski 2006: 32).

У случају групе прелских песама са рефреном *Ноћ, тамна ноћ* (примери 202-206), можемо констатовати да оне показују сродност (примену Иницијалне формуле В, као интегралног дела облика са песмама исте намене из средишње и источне Србије. Њихове варијанте су забележене у суседној Лепеници (Петровић 1989, пример 7; пример 21 у Прилогу IV), и у Левчу, са рефреном *Ноћ, Маро, ноћ* (Мокрањац-Бушетић 1902,

пример 29). Варијанте постоје и у околини Крушевца (Ђорђевић В. 1931, примери 356 и 489), а песму са скоро идентичним мелопоетским обликом, са истим припевом, налазимо као седељачку у околини Сврљига (Ђорђевић В. 1931, пример 259).

Оно што доњојасеничке прелске или седељачке песме са рефреном *Ноћ, тамна ноћ* одваја од варијаната из других крајева, јесте њихов текстуални садржај. У том погледу, група прелских песама из Доње Јасенице са овим припевом показује изразиту компактност: у њима се јављају стихови који потичу од староградских ауторских песама *Кад те видим на сокаку* (пример 203, Миљковић 1986, пр. 165, 143), или *Ој, јесенске дуге ноћи* (Миљковић 1986, пр. 166/а-168). Могуће је да су њихови текстови заправо контаминације старијих, сеоских и новијих, градских песама, делом преузети из градских или варошких средина. Будући да овакву контаминацију не налазимо у варијантама песама са рефреном *Ноћ, тамна ноћ* из других крајева, врло је вероватно да је на терену Доње Јасенице (па можда и ширег простора ниске Шумадије) та контаминација наступила услед близине градских и варошких језгара и развијених комуникација, нарочито у току прве половине 20. века (Јовановић Ј. 2011).

Мелодијски модел III

У случају овог мелодијског модела (примери 74-83, 163-168) значајна је чињеница да његове варијанте налазимо у различитим деловима Шумадије, али и у различитим крајевима које настањују Срби: и у динарским, и у јужним и југоисточним областима Србије (в. *Прилог II*, Карту III/3). Свака од две велике групације паралела са нашим осмерачким примерима, са запада и са истока, показује одређене специфичности, које налазимо и у записима из Јасенице, и упућује на формирање претпоставки у вези са њиховим територијалним распрострањењем.

У Шумадији, колико је познато, варијанте песама у овом моделу налазимо још и на терену Космаја (Девих 1964, пример 2), Доње Лепенице (примери 6, 7 у *Прилогу IV*) и Груже (Вукичевић-Закић 1992, пример 11). Примери из Такова имају метро-ритмичку окосницу истоветну као у овом моделу, али им је иницијална формула знатно другачија – узлазног, а не силазног смера (Големовић 1994, примери 40, 41; в. *Прилог II*, Карту II/6).

Размотрићемо прво везу јасеничких примера са варијантама са запада, из динарских области. Паралелу јасеничким осмерачким свадбеним песама у знатном броју налазимо на југозападу земље, у ужичком крају, као и на Пештери, где се овај модел јавља као један од карактеристичних свадбених мелодијских образаца (Големовић 1990, примери

69-78; Живчић 2009, примери 1, 2; пример 8 у *Прилогу IV*). Поред тога, најзападније познате тачке у којима је идентификован сродан модел су у источној Херцеговини – у Гацку, и у Босни – у Жепа (Звучни архив ФМУ, теренски снимци М. Закић и Ј. Јовановић, пример 9 у *Прилогу IV*; Rihtman 1964, primer 110). Области Босне, Источне Херцеговине, Пештери и ужичког краја у несумњивој су етногенетској вези. Кад је реч о Јасеници, с обзиром на то да значајан број њених становника воде порекло из сва три наведена краја, свакако се аргументовано може говорити о њиховој повезаности са овим делом централне Србије.

Очигледна сличност, односно, сродност овог модела са поменутиим моделима из динарских и етапних динарских регија може се јасно уочити најпре у случају горњојасеничких варијанти; у томе одлучујућу улогу имају узани тонски низ и двогласно – хетерофоно извођење. Слушни утисак такође даје свој допринос; он одаје својеврсну разлику у начину извођења овог модела: с једне стране – у Ужицу, Сјеници и Гацку, и, с друге стране, у Јасеници. Наиме, извођење у западној и југозападној Србији и Херцеговини одликује строг метар и „тврдоћа“ у изразу, која је на граници са скандирањем, са израженим акцентима. Облик је дводелан, са скоро дословним понављањем мелостиха. У Јасеници, овај модел се изводи „мекше“, са тананијим, засвођеним прелазима између тонова. Облик је једноделан или дводелан, али са понављањем појединих чланака, а не целог мелостиха. Уз све наведено, већа је сличност западних и југозападних варијаната са варијантама из Горње Јасенице: у свима је заступљен тонски низ I и хетерофони двоглас. У Доњој Јасеници заступљен је низ III, а певају се, без изузетка, једногласно; уз то, испољена енергија певане песме у Доњој Јасеници сасвим је другачије природе: она је концентрисана у сливеним тоновима и исијава из њиховог тока, а не из експлицитно демонстриране снаге. Овом утиску свакако доприноси чињеница да снимке из западних крајева, изузев из Ужичког краја, познајемо у мушком извођењу, а шумадијске – искључиво у женском.

Додатну специфичност групе варијаната из Доње Јасенице, нарочито у једном мањем броју примера, представља присуство другачије иницијалне формуле, означене у овом раду као Иницијална формула B2 (примери 207, 208). Управо овако формираним мелодијским моделом, са другачијом иницијалном формулом (која утиче на унеколико другачији – таласasti мелодијски ток модела у целини), успоставља се јака веза ове групе свадбених песама са великом групом прелских песама по истом моделу из истог краја, која је специфичност источног, а не и западног дела области: реч је о припадности *прелачком* певању Доње Јасенице.

Неопходно је посебну пажњу посветити степену уочене сродности доњојасеничких примера ове врсте са варијантама са југа и југоистока Србије. Ова веза се очитује првенствено у основним елементима: тонском низу блиском дијатоници и у једногласју.

Варијанта са готово истоветном метро-ритмичком основом налази се међу свадбеним напевима области Левач; реч је о свега једном примеру свадбене песме из тог краја заснованом не несиметричном осмерцу, са скоро идентичним почетним стихом као у свадбеним песмама Јасенице (Бушетић 1902, пример 6). Међутим, мелодијска компонента овог примера, па и сама иницијална формула, таласастог су облика, са лаганим покретима око финалиса, и по томе ова варијанта показује сродност не само са јасеничким, него и са другим свадбеним песмама из Левча (и то у различитој версификацији: десетерачкој (4,6), једанаестерачкој (4,4,3) и седмерачкој (4,3; Бушетић 1902, примери 5, 7, 12).

Остаје отворено питање да ли се можда, с обзиром на неколико до сада утврђених елемената важних за физиономију овог модела, а посебно на његову метро-ритмичку основу, версификацију и таласаст облик мелодијске линије одређен Иницијалном формулом В2, доњојасеничка група оваквих песама може довести у везу са породицом старих обредних напева годишњег циклуса са Косова (из Неродимља) у несиметричном осмерцу (в. Јанковић Љ. И Д. 1937, примери 34-38, 43-45)? Можда и са групом ђурђевданских мелодија из Косова Поља (чије су морфолошке особине подробно описане у контексту коментара о ђурђевским песмама југоисточне Србије; Вукичевић-Закић 2009: 198)?

Текстуалне варијанте свадбених песама по Моделу III, *Изгреја звезда Даница* (примери 79, 80), упућују на везу са неколико области источне Србије – Сврљигом, Црноречјем и Буцаком (Девић 1992, пример 48; Грбић 1909: 174; Пантелић 1974: 210), и централне Србије – Левчом (Бушетић 1902, пример 6). У западним крајевима, варијанте овог текста не налазимо.

Могуће је да су се управо на терену Јасенице сусреле две традиције певања у структурно скоро истоветном идиому, то јест, две варијанте једне исте метро-ритмичке стваралачке формуле, у несиметричном осмерцу, са израженим цезурама међу чланцима стиха, у два различита вида извођења: једном динарском, и једном косовском, при чему су елементи различитости међу њима преживели као део усмене сеоске традиције Јасенице све до данашњег времена. Могуће је да су се ове две традиције сусреле на овом терену, с тим што су у Горњој Јасеници добиле особину униформности не само између себе већ и са Мелодијским моделом I и II по сродној иницијалној формули, а да су у Доњој Јасеници прелске песме задржале своју специфичност у односу на свадбене, за шта би разлог могао бити у превази утицаја музичког сензибилитета старог становништва косовског порекла. Није потпуно искључено ни да у процесу сусретања ових модела и формирања њихових устаљених облика у Јасеници, уз ублажавање динарског утицаја, одређену улогу игра и стариначки слој становништва који је такође могао познавати сличне метро-ритмичке форме.

У прилог тези о сусретањима различитих вокалних традиција на територији Јасенице говоре и варијанте песме са почетним стихом *Киће-но небо звездама*: у Доњој Јасеници наилазимо на варијанте са упевним рефреном *звездане дане, мој мио брале* (примери 166-168) и са дијатонским тонским низом сродним ономе у средишњој Србији, у околини Александровца (Ђорђевић 1931, пример 467) и у источним крајевима, у Неготинској крајини (с. Мокрања; Станковић 1951, пример 84). У западним, динарским областима овај модел са истим текстом забележен је у Црној Гори, у околини Иванграда, мада модификован по узору на градску традицију (Васиљевић 1965, пример 173), а варијанта која показује већу сродност са горњојасеничким (примери 163-165) потиче са Сјеничко-пештерске висоравни (Вукосављевић 1984, пример 129). Веома је занимљиво и индикативно да се две варијанте песме *Вечерај, злато, вечерај*, са елементима Иницијалне формуле В2, налазе међу записима из Срема (Васиљевић 2009, пример 1, 1/а). Све ове чињенице које показују изузетно широку распрострањеност ове групе варијаната, указују на могућност да је и њихова старост велика, то јест, да су, највероватније, и оне могле бити присутне на простору Јасенице пре великих померања становништва у 15. веку.

Мелодијски модел IV

Ареали распрострањености два описана варијетета овог модела на терену Србије значајно су различита (в. Прилог II, Карту III/4).

Кад је реч о варијантама модела *на ој* или *на еј-ој*, (примери 88-95, 124-128, 177, 178, 265-270), он је у свадбеном жанру, према расположивим подацима, заступљен само на подручју високе Шумадије (Јовановић Ј. 2002: 89-90). Од шумадијских области, осим у Јасеници, исти модел је забележен и у Грузи (Звучни архив МИ САНУ, грађа из Горње Црнуће, трака 42/А/17) и у Такову (Големовић 1994, пример 44; (в. Прилог II, Карту III/4).

Упадљива је, међутим, бројност сродних забележених примера у прелском или седељачком жанру у етапним динарским областима: на простору југозападне Србије, посебно на Сјеничко-пештерској висоравни (Вукосављевић 1984, примери 31, 47, 90, 124, 206; видети: Јовановић Ј. 2002: 88-9). Његове варијанте налазимо и у Драгачеву (Девић 1986, примери 35, 44в, идентичан текст у примерима 90, 125), а према хипотетичкој метро-ритмичкој окосници једног модела путничких песама (коју изводимо на основу једне описне белешке Луке Грђића Бјелокосића, в. Ђорђевић Т. 1926: 100), и у Херцеговини и Босни. У сваком случају, можемо сматрати да је његово исходиште, као мелодијског модела, у динарским крајевима.

Варијанте из групе песама са рефренском допуном *ој девојко* или *лале моје* (примери 96-104), распрострањене су у разним деловима Јасенице, а присуство истоветног модела констатовано је и у суседним областима ниске Шумадије, на југу и истоку – у Лепеници (Петровић Р. 1989, пример 32; теренска грађа С. Михаиловић и Ј. Јовановић, примери 10, 11 у *Прилогу IV*) и Белици (Ранковић 2008, пример 7). Занимљиво је и, по свој прилици, индикативно да, осим у Вукосавцима, у високој Шумадији, ни један такав пример није забележен, као ни у пределима западне Србије.

На основу ових чињеница о распрострањености двеју наведених група песама Мелодијског модела IV, може се претпоставити да се група са рефреном *ој девојко* највероватније развила на самом терену централне Шумадије, из групе *на еј-ој*, која је динарског порекла и чији је утицај мањи на терену Доње Јасенице. Промена мелодијске линије и, делимично, метро-ритмичке организације могла је бити извршена, под утицајем певача другог порекла – потомака досељеника метанастасичких струја са југа, истока или југоистока, или стариначког слоја. У складу са овом претпоставком су и уочене различите особености начина извођења песама ове групе на западу и на истоку области. Ове чињенице могу говорити о могућности да је овај модел, у односу на модел динарског порекла *на еј-ој*, млађи, „избрушен“ под јаким утицајем музичког сензибилитета шумадијских становника не-динараца, то јест, да модел са рефреном *ој девојко* представља његову модификовану варијанту, која више одговара сензибилитету становника источне Шумадије.

Каденцирање модела *ој девојко* на хипофиналису, у примерима који су, иако ретки, ипак заступљени на терену Доње Јасенице, може бити објашњено двојачко: утицајем латентног присуства влашке музичке традиције у овим крајевима, или пак утицајем градске музичке културе са преимућством тоналног устројства мелодија. Објашњење првог наведеног става може бити у следећем: при упоредном проучавању српског и румунског народног певања на терену Војводине, констатовано је да се ове две вокалне традиције у једном елементу јасно одвајају – у завршном тону каденце претпоследњег дела облика. Другим речима, однос каденци претпоследњег и последњег дела облика у српском и румунском фолклору показује правилност, која се састоји у следећем: у српском фолклору овај однос је хиперфиналис – финалис, а у румунском хипофиналис – финалис. О томе Нице Фрациле пише: „Овај специфичан однос *d-e* (код Румуна), односно *fis-e* (код Срба) [у транскрипцијама са финалисом *g1* то су односи *f-g* и *a-g*] карактеристичан је за већину балада и свакидашњих песама у музичком фолклору обе етничке заједнице [...]. Упоређено је доста српских и румунских напева који се заснивају на истом тонском низу, имају исту музичку форму, завршну каденцу на другом ступњу, одвијају се у истом ритмичком систему, а уочено је да су

се разликовали управо по односу између каденци последња два музичка одељка мелострофе, које представљају специфичну карактеристику српских, односно румунских мелодијских типова“ (Fracile 1987: 110). Кључ за даља истраживања на овом пољу – упоредно посматрање српских и влашких мелодија и њиховог каденцирања, може бити и ова уочена правилност.

Даље, у вокалној традицији Румуна у Војводини, као и Влаха у Црноречју, присутан је лествични образац који је заснован на дијатонским пента- и хексакордским низовима дурског карактера и завршном каденцом на првом ступњу (Fracile 1987, примери 246, 257, 273, 276, 283, 287; Девић 1990, примери 192, 194, 195, 197, 211, 225, в. и ЛО 11, низови XXXVII, XXVIII, XXXIX, стр. 80). Такође, по аналогiji са уоченом, наведеном правилношћу у поретку начина каденцирања, однос каденци претпоследњег и последњег мелодијског одељка у примеру 104 је хиперфиналис – хипофиналис, какав је присутан, мада не доследно, и у наведеним примерима из Војводине и Црноречја (Исто). Иако заступљеност наведених лествичних образаца у румунском и влашком фолклору не представља правило, чињеница је да се они у овим традицијама јављају сразмерно чешће него у српској сеоској традицији (и у међуодносу са другим, другачијим конститутивним елементима напева), па се отуда претпоставка о „позајмици“ овог елемента у српској свадбеној песми чини сасвим оправданом.

По тој аналогiji, завршна каденца на *fl* у појединим варијантама свадбене песме *Која гора разговора нема* из ниске Шумадије, као изузецима међу примерима песама исте врсте са завршетком на *gl*, могла би се довести у везу са латентним присуством влашке популације и њене музичке културе у источним деловима Шумадије, па и Доње Јасенице. Може бити да је овде реч о напеву чији су носиоци Срби, али чији је каденцирајући тон преиначен под утицајем музичког сензитивитета потомака становника влашког порекла. Могуће је, такође, да је оваква каденца ушла у употребу посредством румунских Рома, Бањаша, као чланова полупрофесионалних „свадбарских“ оркестара, какви постоје у околини Велике Планае и у Буковику код Аранђеловца (Сикимић 2005: 10,11), и да је каденца овог модела промењена у њиховим извођењима из изворног *gl* у *fl*. О овоме, на жалост, немамо потврду са терена.

Друго објашњење појаве овакве каденце могло би бити и резултат утицаја тоналности песама градске провенијенције: тежња каденцирању на првом ступњу дура, под утицајем градске песме.

Мелодијски модели V и VII (жетелачке песме)

Карактеристичан жетелачки Мелодијски модел V, чије су варијанте забележене у читавој Јасеници (примери 136-148), заступљен је и у суседним областима, али само на северу и југу у односу на Јасеницу – у области Доња Лепеница и Космај (примери 12, 13 у *Прилогу IV*), дакле, у североисточној и источној, ниској Шумадији (в. *Прилог II*, Карту III/5 и *Прилог II*, Карту II/9). Пример сродан јасеничким по присуству идентичног претпевног рефрена и цезуре између првог и другог дела мелостиха потиче из Белице (Ranković 2008: 26 и пример 4). Индикативан је податак да је у Неменикућама (Космај) овај напев сама певачица означила као *на еј-ој* и истакла то као значајну разлику у односу на песме других жанрова.¹¹⁰

Занимљив је и податак да су жетелачке песме по истом моделу биле певане и у Јарменовцима, на крајњем западу области, у самом горњем току Јасенице, на граници са Качером – где би се пре могао очекивати другачији жетелачки модел, сродан грузанском или таковском. Текстови жетелачких песама из Јарменоваца сродни су, ако не и идентични са текстовима исте врсте из разних делова области Јасенице, који нису нађени на терену суседне Грузе (в. Кнежевић, Јовановић 1958: 18-19).

Ако бисмо узоре или паралеле са јасеничким „дугачким жетелачким гласом“ тражили у традицијама других делова Србије у оквиру истог жанра, показало би се да у погледу мелопоеетског облика можемо уочити одређени степен његове сродности са жетелачким напевима области источне Србије: Тимока (Рајшић, Рогановић 1998: 228) и Пирота (Јовановић Ј. 2000, пример 1), али и области Копаоника (Јовановић Ј. 2013b, пример 6), и то у истоветној деоби певаног стиха на два чланка, при чему се први чланак понавља, а други се, после цезуре, износи само једном. Претпевни рефрен у примерима из Висока јавља се само пред другим чланком, у виду кратког предудара; није, дакле, тако развијен и са тако убедљивом улогом као у примерима из Јасенице. На сличну појаву у градњи мелостиха наилазимо и у областима Тимок и Заглавак (Големовић 1998: 278). Такође, упадљива је сличност овог модела са моделом пословачких песама из околине Сокобање, са поделом мелостиха на два дела, са претпевним и упевним рефреном (Миљковић 1978, примери 150, 174, и, делимично, 176 и 122).

Занимљиво је да и у Метохији – у Средској, околини Призрена – наилазимо на сличне примере (в. пример 14 у *Прилогу IV*), с том разликом што подела мелостиха са цезуром није истоветна као у песмама из Јасенице: први чланак стиха се доноси само једном, а не два пута. Таква

¹¹⁰ Тај податак може бити значајан и за семантичко одређење овог начина жетелачког певања у Шумадији, јер је за њега тај претпевни рефрен, носилац иницијалне формуле, заиста карактеристичан (в. поглавља *Мелопоеетска анализа* и *Мелодијски модели*).

грађа мелострофе у Средској је присутна у песмама различитих жанрова – жетелачким, косидбеним, сватовским, лазаричким и саборским, и различите версификације: у десетерачком, 4,6, и у осмерачком стиху, 3,2,3. У овим варијантама оба дела мелостиха завршавају се дугим, упечатљивим извиком, што је битан елемент сличности са јасеничком формом.

На основу свега реченог о „дугачком“ јасеничком жетелачком гласу, а посебно на основу налаза о географској распрострањености његових кључних елемената управо у жетелачком жанру у разним крајевима данашње јужне, источне и југоисточне Србије, могло би се претпоставити да је реч о великој старости елемената овог модела. Ако би ова претпоставка била исправна, било би логично и да је он у прошлости био шире распрострањен, као један од елемената вокалне традиције сеоског, земљорадничког становништва на врло широком простору, па и део традиције стариначког слоја становништва у Шумадији; на терену Јасенице његово присуство могло је бити освежавано приливом дошљака са југа и југоистока данашње Србије. Дубока укорененост овог модела у традицију на том терену погодовала је продирању његових кључних особина и у вокалну традицију досељених динараца, што се одвијало, највероватније, од времена њихових интензивних насељавања с почетка 19. века. То је могло одржати модел у живој употреби у целој Јасеници све до скорог времена и, најзад, условити развој локалних разлика у тонској структури и у начину извођења модела на западу и на истоку ове области.

Истоветна, жетелачка функција песме повезана са конкретном мелопоетском формом нађена у наведеним крајевима и очувана у Јасеници могла би бити потврда њене припадности стариначкој традицији, аналогно теоријској поставци Павла Ивића о појединим особинама говора Шумадије за које претпоставља да потичу од стариначког слоја становништва. Ивић своју претпоставку образлаже на следећи начин: „У сваком случају, сигурно је да је стара граница пожаревачко-вршачке говорне групе [у новијим радовима коришћен је термин смедеревско-вршачка група, а у најновије време предлаган је и термин младеновачко-вршачки дијалекат, в. Бошњаковић 2008: 262] ишла много јужније него данас и у говорима јужно од данашње границе живе још увек поједини остаци првобитних особина. Као такве могу се идентификовати оне црте [...] чију „северну боју“ потврђује њихово присуство у другим говорима на северу, [...] у Шумадији и Банату [...]. У таквим случајевима може се са великом вероватноћом тврдити да се ради о старој изоглоси северних крајева, која се још у епоси пре миграција раширила преко земљишта два или три данашња (а можда већ и тадашња) дијалекта“ (Ивић 1957: 408). „Дијалекти о којима је реч толико су чврсто везани многобројним испреплетаним везама да се мора претпоставити да је тих веза било и пре великих таласа сеоба. Свакако се догађало и то да нови

насељеници само учврсте неку особину која се већ налазила на терену. Уосталом, констатујемо [...] знатну повезаност говора североистока екавске територије са говорима њеног југа, а обично и истока. Наглашавам `североистока` (а не севера) јер да је поређење вршено с неким бачким или сремским говорима, резултат би био сасвим друкчији. Данашњим односима између ових дијалеката, заснованим на стању које су створиле миграције у 17.-18. веку, морали су претходити такође блиски односи базирани на заједничком животу у средњовековној српској држави“ (Исто, 415-416). Ивић констатује и да елементи суптратског слоја говора потичу „из дубине метанастазичке области“ (Исто, 423), што се може односити и на суптратски слој терена централне Шумадије. Наведене Ивићеве констатације од изузетног су значаја управо за доношење претпоставке о пореклу овог и оваквог модела жетелачких песама у Јасеници, а потврда њене оправданости представља чињеница да ареал распрострањања његове карактеристичне мелопоеетске форме обухвата данашње јужне, југоисточне и источне крајеве Србије.

Примери жетелачког певања у селима Доње Јасенице, Маскару и Јагњилу (у граничном појасу запада и истока области) у тонском низу I, показују да је могуће претпоставити да се до одређеног времена (можда и до седамдесетих година 20. века) у селима Доње Јасенице још могло распознати динарско вокално изражавање. Примери различитих тонских низова и начина извођења песама истог жанра показују на свој начин и могућ ток процеса промена и преовладавања једног обрасца извођења над другим – у овом случају, преовладавање обрасца са југа или југоистока (или стариначког) над динарским, у истом мелодијском моделу.

Други забележени модел ретких примера жетелачких песама, **Мелодијски модел VII** („обредни глас“), са упевним и припевним рефреном дужим од певаног стиха (пример 149) не јавља се у областима високе Шумадије, нити по броју забележених примера можемо рећи да представља специфичност Јасенице. Међутим, сродни примери жетелачких песама снимљени су у суседству, на терену Доње Лепенице (пример 15 у *Прилогу IV*; *Прилог II*, Карта II/9) и у Поморављу Велике Мораве (Јовановић Ј. 2011а: 333-334 и пример 11). Реч је, дакле, о подударности: и Доња Јасеница и Лепеница припадају области ниске Шумадије и Поморавља, где је, како видимо (поред претходно описаног), присутан још и овај жетелачки мелодијски модел. Таква подударност се може објаснити етничком сродношћу ових суседних предеоних целина. Штавише, његова заступљеност у овим крајевима може да укаже на даљу повезаност ниске Шумадије са другим, јужним и југоисточним крајевима Србије.

Исти иницијални мелодијски модел, „обредни глас“, у оквиру мелопоеетске форме сродне примерима из Шумадије, са истом функцијом, заступљена је у лесковачком крају (с. Слатина и Лесковац, в. Васиљевић 1960, примери 97, 100, 113). Могуће је да ове варијанте могу указати на

међусобну сродност становништва ових крајева. У Доњој Јасеници, где је песма забележена, присуство досељеника из лесковачког краја није било изражено толико бројношћу, колико сталношћу прилива и насељавања током друге половине 19. века, што је на свој начин могло утицати на елементе материјалне и духовне културе ове метанастазичке области.

Садржај и метрика текста ове песме упућује на још две могуће везе између ње и традиције југоисточне Србије. Наиме, садржај текста песме *'Оће Сунце да војује* упућује на паралелу са у Србији готово потпуно ишчезлим *спасовданским* песмама; скоро идентичан текст једне спасовске песме је забележен у селу Горновац у Врањској Пчињи (Златановић 1982: 51). Уколико бисмо претпоставили да ова аналогија има оправдања у међусобној етничкој вези Доње Јасенице и Врањске Пчиње, могла би се успоставити и логична, органска веза између примера два жанра који припадају истом, летњем полутођу: жетелачког и спасовског.

Порекло ове песме, с друге стране, може бити и у вези са северним и северозападним областима. Варијанта са којом овај пример показује највише сличности јесте жетелачка (*жетвена*) песма из Подравине, из Мељака код Подравске Слатине (в. *Da si od srebra, da si od zlata*, В/12). Сличности између ових варијанти (па, посредно, и са варијантама из околине Лесковца) чине осмерачки стих и обиман рефрен готово идентичног текстуралног садржаја. Отуда, можда је овај модел са рефреном у Доњу Јасеницу доспео инверсним миграцијама из крајева преко Саве и Дунава до ниске Шумадије.

Реч је, дакле, о могућности двојаког тумачења присуства ове песме у Јасеници.

С обзиром на то да су на терену забележене и жетелачке песме по Моделима I и II, ова чињеница такође заслужује коментар. У горњем делу области, жетелачки текстови су придружени десетерачком, тринаестерачком и мешовитом стиху. У доњем делу области, међутим, силабичне жетелачке песме су нађене готово искључиво у десетерачком стиху; тринаестерачки примери су нађени само у селу Трнава, у граничном појасу са Горњом Јасеницом. У другим местима Доње Јасенице њихово присуство, као ни присуство мешовитих стихова, у жетелачком репертоару није потврђено. Све то говори у прилог претпоставци да су Модел I и II примењивани на жетви тек у скороје време, и да је то пракса која се усталила само у једном делу области – на њеном западу.

Мелодијски модел VI

Елементи физиономије солистичког путничког певања у Јасеници (примери 157-162) просторно се надовезују на истоветну традицију у западним деловима Шумадије, Грузи и Такову (Петровић Р. 1989, пример 10; Петровић, Јовановић 2003, пример 1; Големовић и Васић 1994,

пример 22; в. *Прилог II*, Карту II/10), и на ширем подручју западне Србије (Петровић 1989: 39), посебно ужичког и ваљевског краја (Големовић 1990, примери 20-22; Исти 1990а, пример 7; Исти 2009, 7. нумера на диску; в. *Прилог II*, Карту III/6).

Због овакве географске распрострањености, песме по овом моделу можемо са сигурношћу сматрати делом динарског музичког наслеђа. Као својеврстан парадокс у односу на то, стоји чињеница да већина (ионако ретких) забележених јасеничких примера солистичког путничког певања потиче из Доње Јасенице, упркос све до данас, генерално, израженијим елементима динарске културе у Горњој Јасеници. Ова чињеница указује на латентно присуство динарског музичког елемента на истоку области, где се временом, до данас, у домену јавног његов утицај готово потпуно изгубио.

Мелодијски модел VII (различити жанрови)

Реч је о мелодијском моделу који, као и у другим деловима Србије, и у Јасеници има широку примену у српским додолским, лирским песама опште намене и прелским песама (па и у једној жетелачкој песми, о чему је у оквиру овог поглавља већ било речи; примери 10-15, 18, 149, 190, 191, 193-198, 253-264).

Можда би се, с обзиром на порекло форми **лирских песама опште намене са рефренима дужим од певаног стиха**, могло рећи да овакве варијанте, распрострањене у целој области, потичу из југозападних, динарских крајева (упор. примере у: Куба 1890, пример 17; Вукосављевић 1984, пример 8, 27, 42; Девић 1986, примери 26, 27, 93, 106, 147е, 176, 189б; Големовић 1990, пример 48, 60, 216) и да су се широм Јасенице распострле са продором динарског становништва.

Изражено присуство варијаната **са почетним стихом *Дајте нам, дајте*** у Доњој Јасеници свакако је у вези са њеним варијантама на терену суседне, по саставу становништва сродне Лепенице (Петровић 1989, пример 9; пример 19, 20 у *Прилогу IV*), па и и Доње Белице (Ранковић 2008, пример 5). У све три суседне области ниске Шумадије, ова песма се јавља у унисоном групном извођењу. Поред ових, забележене су и варијанте из Груже, али по другом моделу (Вукичевић-Закић 1992, пример 22; Петровић, Јовановић 2003, пример 16). Оне се, дакле, налазе претежно у централним шумадијским предеоним целинама, а нарочито у ниској Шумадији, где, поред динарског, значајан удео има становништво пореклом са југоистока и истока Србије.

Ако обратимо пажњу на распрострањеност варијаната ове песме у другим крајевима Србије, уочава се њена повезаност са источним крајевима: Црноречјем (Манојловић 1953, пример 136), Горњом Ресавом (Кос-

тић 2001: 179-182), где велики део становништва такође води порекло из јужних и југоисточних крајева, затим са Сокобањом (где су примери такође једногласни, али их има и у двогласном, хетерофоном извођењу; Миљковић 1978, примери 98, 99, 222) и са Тимоком и Заглавком (Големовић 1998: 279). Такође, и ова песма својом распрострањеношћу указује на повезаност Доње Јасенице и крушевачког краја (в. Ђорђевић В. 1931, пример 421). У свим овим примерима (изузев неколико сокобањских), песме су записане у једногласном извођењу.

Питање тоналног устројства са тоном *f1* као финалисом за сада остављамо отвореним. Може се довести у везу са музичком традицијом динарског становништва, али и са традицијом латентно присутног становништва влашког порекла, пристиглог у ове крајеве у саставу тимочко-браничевске струје.

С друге стране, значајно је да варијанте ове песме нису присутне у зборницима мелодија са запада и југозапада Србије: ни из етапних, ни из матичних области динарске метанастијичке струје. Отуда сам склона да претпоставим да су горњојасеничка, па и гужанске варијанте овде присутне као резултат утицаја са истока и југоистока, или из крушевачког краја, као етапне области дела становника са југоистока Србије.

Стиче се утисак да је појава „обредног гласа“ у **божићној** песми из Загорице (пример 5) и његов изостанак у крстоношкој песми из Доње Шаторње (примери 19, 20) показатељ да би овај модел требало третирати као новији нанос у српској обредној традицији, као модел који је у 20. веку, можда и током његове друге половине, заменио старинске моделе који су у одређеним жанровима преовлађивали. (Слично као што је у Војводини и другим областима северно од Саве и Дунава модел „г-а-г-е“ потиснуо друге дечије и обредне моделе, што се вероватно одвијало такође током 20. века и најновијег доба превирања у традицији пред њено гашење). На основу малобројних података којима располажемо, а поготово нотних примера из различитих временских периода и различитих крајева, који би нам помогли у дијахроном сагледавању заступљености овог модела на нашим теренима, може се само претпоставити да се процес преовладавања „обредног гласа“ као обрасца за различите обредне песме у разним крајевима одвијао током 20. века, у време убрзаних токова културних, економских, па и политичких промена у нашим селима. Реч је о променама које су по својој природи пре имале усмерење ка униформисању, него ка развијању или неговању диверзитета. Чини се да су стари обрасци подлегли тим променама и уступили место знаку униформности у вокалном изражавању. Могуће је да су одређену улогу у том процесу могли имати и Роми као носиоци једног дела обредног репертоара код нас.

У случају круга **прелских песама са почетним стихом *Кога нема н'овом прелу*** (примери 190, 191), јасно се показује њихова текстуална

и мелодијска сродност са породицом седељачких *позиварских* песама из источне Србије: песама *кад се ложи седељка* из области Сврљига (Петровић 1989: 26; Девих 1992, пример 32), из околине Сокобање (Миљковић 1978, пример 56) и Пирота (Манојловић 1953, примери 83 и 91). Ако се изузму дијалекатске разлике, песме из Јасенице и из источне Србије су по садржају текста готово истоветне. Сродне су и у погледу метро-ритмичке основе, версификационе структуре стиха и форме припевног рефрена. Наведене сличности вероватно указују да ова група варијаната прелских песама у Јасеници представља траг традиције једне од миграционих струја са истока или југоистока Србије. Потврду ове тезе може значити и присуство једне варијанте из ове породице песама, из околине Крушевца, са ознаком „седељачка“: *Која ми гу овде нема, каранфиле мој, трандафиле мој* (Ђорђевић 1931, пример 353). Особеност говора пореклом из тимочко-лужничког говорног типа, садржана у акузативу енклитике *гу* (према: Ресо 1989: 46) у овом, крушевачком примеру, указују да песма припада традицији досељеника из југоисточних крајева Србије. Тиме се, изгледа, може успоставити линија распрострањања становништва истог порекла у југоисточној, источној и средишњој Србији.

Варијанте песама са почетним стихом *Дајте нам, дајте* пружају се на исток и југоисток Србије, и на југ Шумадије; дакле, песма има несумњиво порекло у овим крајевима; исто се може рећи за песме са почетним стихом *Кога нема н`овом прелу*. Друштвени живот у Доњој Јасеници, дружење житеља суседних села са истом или приближно истом структуром становништва (коју чине припадници тимочко-браничевске и шопске струје) вероватно је било одлучујуће за учвршћење овог репертоара и мелодијског модела. Порекло варијанте песме *Нишнула се звезда* такође, сама за себе, може сведочити о вези Доње Јасенице са источном Србијом.

Мелодијски модел VIII

Читава област Јасенице се по заступљености *динарског варијетета* придружује широком подручју на којем налазимо овај модел наративних песама, сродан са гусларским вокално-инструменталним формама (примери 224-229). Могуће је да овакав начин вокалног изражавања потиче од некадашње (до времена пре Другог светског рата) распрострањености гусларске праксе у овом крају. Последњи аутентични гуслар из Горње Јасенице употребљавао је искључиво овај модел за обликовање свих песама које је певао (Јовановић 1996: 11). Такође, према записима Љубинка Миљковића, облик певања гусларских песама у Доњој Јасеници (Миљковић 1986, примери 477-479, 481-485) показује несумњиву сродност, органску везу са вокалним облицима епских и епско-лирских

песама *динарског варијетета* из великог дела Србије: Војводине, источне Србије, Мачве, Рашке области и Косова (видети: Васиљевић 1950: 344; Исти 2009, примери 33а-33г, 35; Марковић 1988: 35-36 и примери 37/1, 38/1, 49/1, 53/1, 56/1, 94/1; Литвиновић 2000: 209-214; Радиновић 2008: 37), који могу бити у вези и са гусларским моделом из прекодринских крајева (Лајић-Михајловић 2007: 67 и примери 1-3).

Присуство „гусларског начина“, то јест, мелодијског модела *динарског варијетета* епских и приповедних песама у појединим областима у Србији етномузиколози објашњавају знаком присуства становника динарског порекла (Девих 1990: 35; Миљковић 1978: 84-86); штавише, распрострањеност динарске миграционе струје у одређеним областима Србије, као и друге историјске околности, „поједини етномузиколози већ су истакли као незаобилазне чињенице у промишљању о генези наративних песама“ (Радиновић 2008: 39).

Мелодијски модел IX

Два емска термина за мелопоетски облик жаљења за покојником: *кукање* на западу и *кукање* и *запевање* на истоку области (примери 114-119), са своје стране сведоче о сусрету становника пореклом из различитих етногеографских области: израз *кукање* везује се углавном за западне, али и неке источне делове Србије: Подриње, Ужички крај, Црноречје, Сокобању (Golemović 1987: 21, 27; Големовић 1990: 18-19; Девих 1990: 25; Миљковић 1987: 173), а термин *запевање* везан је за источне (и северне) крајеве земље: Црноречје, Хомоље, Војводину (Девих 1990: 25; Милосављевић 1913: 240-241; Јовановић 2000b: 104, фн. 178).

По оваквој, сведеној, једноставној мелопоетској форми тужбалице, Јасеница није специфична – то је карактеристика овог жанра у различитим крајевима Србије (Петровић Р. 1989: 58), а облик мелодијског модела са обележјима интонације исказне реченице у српском језику, по први пут уочен на терену Запаља и подробно описан у засебном раду (Вукичевић-Закић 1997: 160), налази се и у другим областима Србије (Девих 1986: 47, обрасци 20, 22, 45, 65, 82; Големовић 1990, пример 28), мада у донекле различитим мелопоетским формама.

Форму тужења која је сродна, али не истоветна оној из Горње Јасенице налазимо распрострањену у динарским етапним подручјима западне Србије и Шумадије: Драгачеву, ужичком крају и Такову (Девих 1986, примери 20, 22, 45, 65, 82; Големовић 1990, пример 28; Исти 1994, примери 12, 13). Мелодијски модел је заједнички свим овим примерима, али се мелопоетска форма у њима разликује. Питање, којем може бити посвећена пажња у будућим истраживањима, јесте да ли се свођење појединих мелостихова у примеру 114 из Горње Јасенице на четворо-

слоговне целине (што је као манир нађено само у том примеру), може довести у везу са једним од композиционих принципа у црногорским тужбалицама, где се мелодијски одељци заснивају управо на по четири слога симетричног осмерца (Девих 1988: 174).

Повремена одступања од чврсте форме стиха, то јест, јединствене версификације у тужбалицама Доње Јасенице, у смислу проширења која наводе на прозни, а не стиховни начин мишљења, можда може бити у вези са слободније креираним формама тужења у Црноречју (Девих 1990: 25 и пример 6), односно, шире, са начином мелопоетског обликовања тужбалица који је близак житељима источних крајева Србије (Големовић 1999: 48).

Још једну потврду о томе да је мелопоетска форма заснована на четворосложном претпевном рефрену и шестерачком стиху присутна и у другим деловима Шумадије, налазимо у готово идентичном моделу текста тужбалице у селу Слатина у суседној области Космај (Дробњаковић 1952: 189). Иако је реч о запису текста, а не и мелодије, можемо претпоставити да је творац овог текста била жена и да је при стварању стихова свакако имала ослонац у мелодијском моделу и мелопоетској форми.

Примери тужбалица са истока области, дакле, у појединим случајевима показују одступања од правилне и релативно строге форме, каква је уобичајена у Горњој Јасеници и чији су трагови видљиви у примерима из Трнаве (укључујући и тонски низ). Реч је о проширењима појединих стихова, на начин који наводи на претпоставку да је у њиховом корену прозни, а не стиховни начин мишљења. Прелаз из строгог у слободан стих, такође, показује да модел по којем се текст импровизује није строго утврђен. Иако ни овај принцип ни у примерима из Трнаве није спроведен доследно, већ се јавља тек у појединим стиховима, чињеница да је ипак присутан у тужењу Доње Јасенице упућује на претпоставку да је он одраз начина музичког мишљења које потиче из других, а не динарских области: из југоисточне и источне Србије (према: Големовић 1999: 49).

Кад је реч о пореклу овог мелодијског модела на територији Јасенице, јединог модела тужења који је забележен у овом крају, али и распрострањеног у великом делу области, могу се донети само одређене претпоставке. Извесна је његова веза са моделом тужбалица у југозападној Србији, али и са примерима нешто другачије мелопоетске структуре у источним крајевима земље. Иако је забележен мали број примера ове врсте да би се могао донети било какав поуздан закључак, истоветност модела на истраживаном простору може говорити у прилог претпоставци да би он могао представљати и део стариначке вокалне традиције, чије је присуство новијим насељавањима било само ојачано. Претпоставка која је заснована на искуству стеченом и на другим теренима јесте да је жанр тужбалица изузетно виталан, можда и највиталнији међу традиционалним сеоским вокалним жанровима (Јовановић Ј. 2000: 195).

МОДЕЛИ КАРАКТЕРИСТИЧНИ ЗА ГОРЊУ ЈАСЕНИЦУ

Мелодијски модел X

Овај начин бордунског певања (примери 209-212) окарактерисан је као изразита одлика динарског сеоског начина музицирања, карактеристична и за области западне Србије, а пренета миграцијама становништва у шумадијска побрђа (Девих 2002: 39, 40, 41; в. *Прилог II*, Карту III/6). Од крајева у суседству Јасенице, овакво певање је присутно у Такову (Големовић 1994, примери 46, 47) и Грузи (Вукичевић-Закић 1992, пример 21; Петровић, Јовановић 2003, примери 15, 25). У западној Србији, овакви примери су забележени у Ужичком крају (као рабаџијске, славске и косачке песме, Големовић 1990: 25 и примери 174-185), Ваљевској Колубари (песме *углас*; Исти 1990а: 390 и примери 10-12), Тамнави (песме *на глас*, *дугачко*, *на сец*; Исти 1989: 97 и пример 5) и Драгачеву (рабаџијске песме, *на рабаџијски глас*, *на дугачак глас*, Девих 1986: 45, 49, примери 136-144). Облици са којима би *ерско* певање из Шумадије могло бити у сродству, забележени су такође у Мачви (Миљковић 1985, пример 24), Подрињу (Golemović 1987, primeri 47-52) и Босни (Fulanović-Šošić 1981, primer 10; Rihtman 1962, primer 75).

Присуство старинских двогласних песама бордунске структуре са оквирним стихом *Ој девојко / Ој дивојко миле моје*, који се јавља и у примерима из Јасенице, констатовано је у ужичком крају, Азбуковици, Подгорини, Драгачеву, Такову и Грузи (Радиновић 2002: 122).

Занимљив је начин на који су елементарне особине *ерског* певања у примеру са терена Доње Јасенице преиначене у путничку песму са особинама налик на песме *на бас*. Друга занимљивост овог примера је у томе што његови почетни стихови упућују на узор у приповедној песми (балади) *на бас* из области Тимока и Црноречја (Големовић 1998: 277).¹¹¹

Бордунско (путничко) певање овог типа карактеристика је становника динарских области. У етномузиколошкој литератури већ је потврђено да песме бордунске структуре и слободног ритма, какве изводе по три певача, представљају примере двогласа који је у Шумадију донет метанастазичким кретањима са југозапада и запада (Девих 2002). Песме ове врсте, као што је већ било речено, до друге половине 20. века задржале су се у појединим местима Горње Јасенице, али њихови носиоци их, за разлику од певача у западној и југозападној Србији, не именују као *путничке*, већ као песме опште намене које су могле бити певане приликом сеоских окупљања на прелу, седељци или комишању; у овом крају су одржане искључиво у женском извођењу.¹¹² Занимљиво је да се динарска физиономија ових песама,

111 Остаје отворено питање да ли се могу идентификовати и карактеристике путничког певања превозника робе у долини Велике Мораве – није познато да ли је такво певање у овом делу Србије, на овој важној саобраћајници, икада у прошлости постојало.

112 Једини познати пример оваквог певања из Шумадије у мушком извођењу забележен је у

како видимо, као аутохтона задржала у селима Горње Јасенице, ближим Руднику, где стару вокалну традицију карактерише узани тонски низ I и где се крајем 20. века још могао забележити бордунски двоглас; познају га и поједини казивачи у селима у граничном појасу са доњим делом области (где се наилази и на друге елементе динарског музичког изражавања, јасније артикулисане него даље према истоку). У северном делу Горње, као и у осталом делу Доње Јасенице, међутим, овакви примери нису нађени. Житељи низинског, северног дела Горње Јасенице, кажу да тако певају *брђани*, при чему се мисли на житеље крајева око планина: са јужне стране Букуље и на обронцима Рудника. У Доњој Јасеници до данас је очуван термин који овакво певање одређују житељи краја – *ерско* певање.

На терену Доње Јасенице није забележен ни један једини пример ове врсте, као аутохтон. Могуће је да се *ерско* певање у овом крају релативно рано изгубило из праксе као изразити пример динарског начина музичког изражавања, и узмакло пред другим начинима певања, чији су носиоци припадници других група становништва, као и услед гашења начина привређивања уз који је *ерско* певање било везано у прошлости. Са сигурношћу се може закључити да је *ерско* певање, односно, певање *на глас* у Јасеници један од најизразитијих елемената динарског начина музичког изражавања и да је он у Јасеницу доспео миграцијама динарског становништва у ове крајеве.

Мелодијски модел XI

Особине овог модела подробно су описане у неколико ранијих радова посвећеним вокалној традицији појединих области западне Србије и Шумадије (Девих 1986: 45; Големовић 1990: 21; Исти 1994: 99; Јовановић Ј. 2002: 87-88).

Од етногеографских целина у суседству Јасенице, модел о којем је реч присутан је на западу: у Горњем Качеру (податак добијен у селу Босута, према теренским испитивањима аутора), Такову (Големовић 1994: 99, примери 31-37), Гружи (Вукичевић-Закић 1992, примери 12, 16; Петровић и Јовановић 2003, пример 30 и низ необјављених снимака и транскрипција свадбених песама из Црнуће са различитим текстовима, Звучни архив МИ САНУ) и Рудничком Поморављу (теренска грађа Марте Гајић). Даље, он се налази у околини Ариља (Петровић 1989, пример 70), Драгачеву (Девих 1986: 45, пример 55) и Ужичком крају (Големовић 1990, примери 97-99, 101), па и у Босни (Rihtman D.: 1968, пример 4), а његова варијанта постоји и у Рашкој области, где динарско становништво преовлађује (Петровић 1989, пример 33).

Горњој Црнући, у Горњој Гружи 1959. године; већ у то време, иако су носиоци песме били мушкарци, она није била представљена као путничка, већ као песма на прелу или седељци, што значи да се и успомена на истоветно путничко певање у високој Шумадији у то време већ била изгубила (Петровић, Јовановић 2003, пример 25).

Овај модел је, дефинитивно, одлика музичког језика динараца, и једна је од јаких и транспарентних спона традицијског музичког језика западног дела Горње Јасенице са другим етапним подручјима динарске метанастазичке струје у западној Шумадији и даље, у западној Србији. Највероватније је да је он у доба од друге половине 19. века наомамо донет хронолошки најкаснијим, етапним померањем динарског становништва, као једном од последњих фаза насељавања динараца у крајеве високе Шумадије (према: Дробњаковић 1923: 252). У питању је, највероватније, онај део новије динарске досељеничке популације која се задржала у брдско-планинском пределу, без даљег померања према истоку. Тиме би се могла објаснити и чињеница да је овај мелодијски модел у Шумадији остао ограничен на њене западне, планинске области. Из истог разлога, као и услед чињенице да је он очуван у крајевима са апсолутно компактном већинском динарском популацијом, произлази да није било никаквих предуслова нити могућности да дође у интерактиван однос са другим моделима старе вокалне традиције у оквиру свадбеног жанра.

Мелодијски модел XIII

Реч је о песмама које се певају приликом различитих окупљања: на прелу, седељци, комишању (примери 199-201, 246-250). Исту врсту мелодике и мелопоетске форме *бројеница* као у Горњој Јасеници налазимо у динарским матичним и етапним крајевима (Кућац 1941, пример 113; Rihtman 1974, примери 9, 12, 19, 54, 55, 154; Матовић 1975: 404; Познановић 1985: 256; Девић 1986: 292; Golemović 1997: 108 и фн. 3-5; Јовановић Ј. 2001: 132) и у Грузи и Левчу, у различитим жанровима (Вукичевић-Заквић 1992, примери 1, 2, 5-7, 9, 17), а примери исте врсте су забележени и понегде у централној Србији, источно од Велике Мораве (Костић 2001: 187-188).

Занимљива је чињеница да је једина варијанта песме са почетним стихом *Дајте нам, дајте* у овом моделу снимљена на терену Горње Јасенице (пример 192), у непосредној близини са суседном предеоном целином Грузом, где су њене варијанте нађене у већем броју (Вукичевић-Заквић 1992, пример 22; Петровић 1989, пример 9; Петровић и Јовановић, 2003: 83-4; теренска грађа Славице Михаиловић). И облик и тонална основа овог примера кореспондира онима који су нађени у грузанским варијантама.

Назив *бројеница* био је присутан у 19. веку и у Доњој Јасеници: означавао је начин на који приказивач дарова на свадби речима пропраћа приказивање (претежно у симетричном осмерцу): „*Помози Бог! / Куме и стари свате! / И сва браћо, знана и одабрана; / војводиру,*

зулумћару! / домаћине, господару! / и ви, баке, наше мајке, / и ви младе, наше снајке, / ви, девојке, наше сејке, / и ви, децо, узданицо! (...) Амин, сватови!“ „Амин, амин!“ – за овакав завршетак се каже „аминати“ (Милићевић 1876: 173-4).¹¹³

С обзиром на чињеницу да је у другој половини 20. века овај модел забележен у већој концентрацији и са више карактеристичних особина на терену Горње Јасенице, намеће се претпоставка да је и он на овом терену присутан посредством динарског дела досељеничког становништва. На терену Доње Јасенице, иако га не налазимо у форми *препевки* или *бројаница*, он је заступљен као мотивски материјал за дуге припевне рефрене лирских песама опште намене, где се јавља у оригиналном или варираном облику.

МОДЕЛИ КАРАКТЕРИСТИЧНИ ЗА ДОЊУ ЈАСЕНИЦУ

Мелодијски модел XVI

Паралеле песама са мелопоетском структуром шаљивих приповедних песама Доње Јасенице, са оваквим мелодијским моделом и тонским саставом, налазимо превасходно у музичкој традицији источне Србије. Песма *Решио сам да се женим* (пример 127) варијанта је истоимене песме из Вукманова код Ниша¹¹⁴ и сродне песме из околине Пирота (Манојловић 1953, пример 59), па и варијанте сврстане у категорију „песма за децу“ (шаљивог садржаја) у збирци песама из околине Сокобање (Миљковић 1978, пример 315). Песма из Церовца, *Навади се вино пити* (пример 126) има готово истоветну варијанту у околини Књажевца (коју је на концерту традиционалне музике у оквиру БЕМУС-а 1995. извео Бокан Станковић са певачком групом „Јаблани“). Сродна овим примерима у погледу садржаја и версификације, али не и у погледу тонског састава, јесте и песма *Рече чича да ме жени* из Адрана, из крушевачког краја (Ђорђевић В. 1931, пример 525).¹¹⁵

Врло је могуће да су и друге песме по овом моделу могле бити извођене уз рефрен¹¹⁶ *цумбе, цумбе* у пратећој деоници, што се уз овако

113 Милићевић додаје: „И то је прво и право значење тога глагола“ (Милићевић 1876: 173-4). Према налазима у току мог теренског истраживања, казивачи не користе инфинитив да би означили овај део обреда, већ за њега користе израз *аминовање*.

114 Податак да песма потиче из Вукманова добијен је од казивача из овог села, певачке групе „Босиле“, која ову песму изводи на бројним манифестацијама традиционалне музике у земљи.

115 У сокобањском крају записана је варијанта исте песме која се битно разликује по својим мелодијским одликама (в. Миљковић 1978, пример 279). Она овог пута остаје изван разматрања, као изузетак од правила, којем је потребно посветити посебну пажњу у будућим испитивањима.

116 Мада ови слогови у домаћој етномузиколошкој литератури нису окарактерисани као рефрен (в. Големовић 2000), они су управо тако третирани у појединим радовима иностраних научника који су се бавили проблематиком географске распрострањености (и могућег порекла) песама у чији су тест укључени ови или други слогови; в. Račiunaite-Vučiniene 2002).

мали број примера не може са сигурношћу утврдити. Ипак, присуство оваквог типа пратећег гласа ову групу осмерачких шаљивих приповедних песама одређује у значајној мери и везује је за шире распрострањену породицу варијаната на Балкану, у појединим радовима окарактерисану као *зумба* (Големовић 2006: 208). Њени изразити представници у Србији нађени су у њеном источном делу (где се могу срести и слогови *дзумбај дзумбај* или *нити, нити*). Дакле, овакво устројство песме из Доње Јасенице: употреба описаног мелодијског обрасца и овог типа пратећег гласа недвосмислено упућује на музичку везу са источном Србијом и са делом становништва досељеним из ових крајева.

С друге стране, овакав мелодијски модел и извођачку естетику (специфична моторика, нарочито потенцирана присуством описаног пратећег гласа) не налазимо у зборницима напева са југозападних и западних простора насељених динарским становништвом. Утолико је већа могућност да је у случају овог модела реч о елементу традиционалне културе досељеника моравско-вардарске струје у Јасеници.

На овом месту се мора указати на једну значајну појединост као основу за даљу категоризацију песама ове врсте. Наиме, у наведеним примерима из Шумадије, Бољевца и Ниша разликује се тип тоналности, диктиран лежећим тоном пратеће деонице: док песме из Доње Јасенице и околине Бољевца¹¹⁷ имају пратећи глас на тону *f1* и *c1*, што одговара пратећој деоници у песмама *на бас*, песма из околине Ниша има бордунску пратњу на непроменљивом основном тону напева, *g1*. Тако конципирана деоница пратећег гласа не везује се за традицију песама *на бас*, већ показује сродност са другачијом традицијом: по слоговима који се изговарају, али и по типу тоналности, он се налази и у арумунским, албанским и грчким песмама на простору јужног Балкана, са слоговима *тумбе, тумбе*, у готово истоветној версификацији (осмерачки стих, са повременим присуством седмерца) и истоветном уводном екскламацијом (в. Ispas, Lupașcu, Wišoșenschi 2002, пример 34). Отуда, могуће је да се у случају песме типа *цумбе* у источној Србији и на простору ниске Шумадије може говорити о живој етногенетској, одн. културној вези и са јужним деловима Балкана.

Посебан комплекс питања отвара се увидом у чињеницу да се исти рефрен јавља и у традицији Литваније (в. Račiunaite-Vučiniene 2002), што открива да је реч о широко распрострањеном интернационалном мотиву / рефрену.

117 Податак о пореклу варијанте о којој је реч добијен је од мултиинструменталисте, једног од најбољих свирача на традиционалним инструментима на Балкану, Бокана Станковића.

МОДЕЛИ ОБРЕДНИХ ПЕСАМА ГОДИШЊЕГ ЦИКЛУСА

Мелодијски модел XIV

Чињеница да је овај мелодијски модел (примери 1, 2) присутан у традицији Доње Јасенице, аргумент је да и ову област можемо сматрати делом ширег географског подручја на којем се тај модел може наћи, односно, на којем је он ознака жанра коледарских песама: источне и југоисточне Србије (али и Војводине и румунског Баната; видети: Радиновић 2001: 34-43; Јовановић Ј. 2006: 20). Највећа сличност са јасеничким показују напеви коледарских песама из Црноречја (Девих 1990, пример 7), Горње Ресаве (Костић 2001: 21, 22), Алексиначког Поморавља, Хомоља, Тимока и Заглавка (Вукичевић-Закић 2001, примери 2-6) и сокобањског краја (Миљковић 1978, примери 189, 195, 218). Особине мелодије у примерима из села Вишевац и Мраморац, у духу новије сеоске певачке традиције, показују одређен степен сличности са коледарском песмом из крушевачког краја (Ђорђевић В. 1931, пример 383).

Текст готово истоветан са текстом коледарске песме из Водица (пример 1) налазимо у околини Алексинца (Милићевић 1876: 817).

Нема никакве сумње да је у случају примера коледарских песама из Доње Јасенице реч о показатељу живе етногенетске везе овог краја са источном и југоисточном Србијом. Велико је питање, међутим, да ли је овај модел на терен Шумадије доспео миграцијама становништва, или је, можда, још и раније био присутан на истом простору, као део вокалне традиције стариначког слоја. О томе данас, на жалост, ништа не можемо поуздано закључити.

Сјакање

Пракса изговарања молитве у стиховима приликом паљења божих свеће, каква је очувана у Азањи (Јелић 2006: 145-146), у крајњем североисточном делу области, упућује на траг присуства динарског становништва у овом крају. Наиме, варијанте овог облика молитве забележене су, као карактеристичне, и у Босни и Херцеговини: у Имљанима, Дервенти, Поповом Пољу и околини Зворника, под називом *шјакање* (Костић П. 1963: 74-75; Кајмаковић 1962; Мићевић 1952). Живорад Јелић наводи да је у Азањи текст ове молитве био певан; будући да подаци о *шјакању* из других крајева не сведоче о певаној форми, претпостављам да ни у овом случају, у Доњој Јасеници, није могло бити речи о певању. „Певањем“ се овде, можда, описује заједничко изговарање молитве у повишеној интонацији, блиској интонирању свештеника или ђакона на служби.

Мелодијски модел XV

Мелодијски модел ромских лазаричких и додолских песама (примери 8, 16) сродан је, ако не и истоветан, са онима нађеним у областима северозападне, централне, југоисточне и североисточне Србије, Војводине и румунског Баната (Големовић 2001: 39-47; Ракочевећ 2001: 95-99; исти, 2002: 29-30; Fracile 1987, примери 14-20 и 48; Јовановић Ј. 2004: 19-20, пример 25). Овај напев Роми изводе у оквиру редукованог и десакрализованог обреда који се своди на манифестацију жеље за обезбеђивањем материјалне користи за учеснике (Големовић 2001: 42). Територијално је распрострањен искључиво заслугом Рома који су преузели улогу некадашњих чланова обредних поворки.

Мелодијски модел XVI

Ареал распрострањања мелодијског модела једине забележене аутентичне краљичке песме са крајњег истока Јасенице (пример 9) обухвата панонске области, северну и делимично источну Србију, а јасенички пример упућује и на његово могуће постојање у источној Шумадији. Присуство овог модела на означеној територији може се пратити од почетка 19. века, када је у Остружници Вук Караџић забележио први такав пример (Стефановић Караџић 1964/5; Јовановић 2008: 163-165).

За сада се не може дати поуздан одговор на питање у вези са пореклом присуства ове песме у околини Велике Плана. Једно могуће објашњење је, да она потиче од дела стариначког становништва ове области; будући да је реч о низинском крају, где је земљорадња једна од основних делатности, логично је да је у тој регији био заступљен и краљички обред, као део земљорадничког годишњег циклуса обреда, и то, како наводи Јован Ердељановић, до краја 19. века (Ердељановић 1951: 3,164). Друго, рустичан трихордални напев могао би стајати у вези са кругом обредних песама чије је исходиште басен који чини југоисточна Србија са западном Бугарском (Девећ 2000), па је можда до симбиозе северне и јужне групе краљичких песама дошло управо на простору северне Србије и Шумадије, укрштањем утицаја са севера и са југа. Треће, објашњење присуства ових песама могло би бити у вези са присуством румунских Рома (Бањаша) на овом простору (Јовановић Ј. 2008: 162, 166, 168; према: Sikimić 2008). Четврто, врло је вероватно и да варијанте краљичких песама из северне Србије и Шумадије представљају редуковане варијанте развијенијих примера из панонских области, преузетих, можда, са севера током протекла три века; редукција је могла наступити и услед ромских извођења, као једна од неизбежних промена у структури, условљених ишчезавањем обредне функције ових песама.

Други мелодијски модели

Мелодијски модел песама намењених деци 1 јавља се у Горњој Јасеници (примери 21-29, 34, 35, 42, 46, 47), али и понегде у Доњој, у селима на граничном подручју између два дела области (пример 26). Налази се такође у појединим божићним песмама (примери 3, 4). Исти модел је распрострањен и у другим деловима високе Шумадије, и то у песмама исте намене: намењеним деци о Божићу у Грузи (Вукичевић-Закић 1992: 149) и Такову (Големовић 2004, 129).

Варијанте овог модела налазе се и у другим местима насељеним динарцима. Реч је о Босни и простору југозападне Србије – Драгачеву и ужичком крају (Rihtman 1974; Fulanović-Šošić 1999: 19; Девих 1986: 47, примери 39, 97, 105, 106; Големовић 1990, примери 1-15; Исти 1994, примери 14-16, 18).¹¹⁸

Изузетно је занимљиво да на терену граничне линије Горње и Доње Јасенице, у истим примерима налазимо синтезу Модела песама за децу 1 и „обредног гласа“.¹¹⁹

Модел песама за децу 3 (примери 30-33, 36) присутан је у песмама истог жанра из јужне Србије (Големовић 1980, пример 73). Засебну групу у овом моделу представља модел са силазним покретом у интервалу велике терце, нађен само у примерима из Доње, а не и Горње Јасенице.

Овај модел је нотиран на три истражена терена на простору Србије и у њеном суседству: у Црноречју, у влашкој успаванци (Девих 1990, пример 171), у Банату, у румунској песми уз игру с дететом (Fracile 1987, пример 212), па и у северном делу Горњег Баната у Румунији, у румунској успаванци (пример 16 у *Прилогу IV*), али и у дечијем фолклору на простору Румуније (Comişel 1982: 275-279, модели 13-44). Недостатак других примера са ширег простора Србије који би се могли упоредити са примерима из Доње Јасенице, с једне стране, и присуство паралела у традицији Влаха и Румуна, с друге стране, упућује на претпоставку да овако интонирани мелодијски модели представљају прежитак не српске, већ влашке вокалне традиције у ниској Шумадији.

Модел песама за децу 5, модел „г-а-г-е“ („рингераја-мотив“) је средњоевропског, по свој прилици, немачког порекла; у наше крајеве је продро са севера (према: Ђорђевић Т. 1907: 80-81; Вашић 1990) и, према досадашњим сазнањима, раширио се најпре у срединама северно од

118 Чини се значајним на овом месту истаћи једну чињеницу кад је реч о степену сродности овог мелодијског модела, заступљеног у приложеним примерима, и модела који је забележен у Босни и Херцеговини: међу примерима из Србије не наилазимо на тротактне структуре, често заступљене у прекодринским крајевима (Rihtman 1974).

119 Овај налаз асоцира на констатацију о паралелном постојању различитих модела на једном другом терену са становништвом различитог порекла: у пределу Сокобање (Вукичевић-Закић 2006: 144); могуће је да се и у овом крају то двојако интонирање коледарских песама може објаснити различитим пореклом њихових носилаца, као и у Јасеници, или својеврсним униформисањем на нивоу музичке структуре.

Саве и Дунава, да би у области централне Србије, и то у градове и вароши низинских предела, продро вероватно током 20. века, нарочито његове друге половине, да бисмо га данас све чешће налазили и у селима. Можемо претпоставити да у многим примерима где је данас заступљен у српској музичкој традицији, у ближој прошлости заменио некадашње аутохтоне, старинске обредне напеве,¹²⁰ што се може објаснити принципом којег је описао и теоријски образложио Едвард Шилс (Shils 1981: 276-277), а што је констатовано у другим етномузиколошки истраженим предеоним целинама (Јовановић Ј. 2000: 69).

Варијанте текстова песама намењених деци које су забележене на терену Јасенице широко су распрострањене на српском и хрватском говорном подручју. Ови текстови садрже мотивику која, највероватније, одражава велику старост и упућује на њихово далеко порекло у обредној лирици. Текст ругалице (пример 37) можда води далеко прекло од клетве (упор. са текстом о Циганину у: Сикимић 1998: 22, 24). Поједини примери цупалки и успаванки (примери 34, 35), с друге стране, обједињују текстуалне формуле у којима је карактеристичан мотив насилне смрти; међу њима, карактеристичан је мотив *тече и мечке*¹²¹, заступљенији у источним крајевима Србије. У једној од успаванки присутан је и мотив тетке која „колачиће пљеска“, али и „ораје грицка“ и „лешнике туцка“ (пример 25), што је мотив који се може повезати са веровањем у утицање на рађање мушке деце, забележеним на ширем простору: у Хрватској (Карловац, Самобор), Црној Гори и Хомољу (в. Sikimić 1999а: 29-31).

Текстуални садржај разбрајалице (дечије бројенице) *Коврсело, коврцело* (пример 47) представља контаминацију двеју група песама чији су корени, према претпоставци етно-лингвиста, у старим текстовима обредне намене: закључно са стихом „кроз кржаве рудинице“ разазнаје се садржај могућег бајања против *белог Русмана*, митског бића, отелотворења дима и магле, односно, временске стихије (према: Сикимић 2001: 145-154). Ареал географског распрострањења прве басме показује да се најпотпуније варијанте налазе на крајњем западу, на подручју кајкавске и словеначке језичке области, а њени фрагменти на широком подручју српског и хрватског говорног простора: од западне Бугарске, преко источне и централне Србије, на Косову и у Босни. Наша варијанта из Плас-

120 Овој претпоставци у прилог говори следећа чињеница: теренски записи народних песама Тихомира Остојића из Потисја, с краја 19. века (Тихомир Остојић, *Обредне народне песме с нотама*, Етнографска збирка Архива САНУ, бр. 268) садржи значајан број нотних записа песама уз игру које су извођене у току Васкршњег поста. Током каснијих истраживања у Војводини, у Бачкој и Банату, током друге половине и краја 20. века, на овакве се напеве више не може наићи – у већини случајева, тамо где је забележена песма уз игру у посту, она је заснована на „рингераја мотиву“. Очигледно је, дакле, да је овај мотив заменио некадашње обрасце у току 20. века.

121 Реч је о мотиву насилне смрти мајке од стране неименованог зла, и смрти тече кога убија мечка.

ковца у Горњој Јасеници придружује се варијантама из Левча, Добрича, околине Лесковца, Прокупља, Пирота и Беле Паланке (Сикимић 2001: 145, 147 и фн. 16, 153). За низ стихова почев од наредног стиха, *брат сестру просек`о*, па до краја разбрајалице, могло би се претпоставити да припадају формули „чија се ритуална функција изгубила, а могла је бити слична (код јужних Словена непотврђеним) обредима кажњавања за неплодност или за рађање опасног детета“ (Иста 1999: 425, 431), можда плод инцеста. Чињеница да у овој варијанти дечије разбрајалице налазимо давнашње обредне формуле различитих намена у сагласју је са констатацијом до које се дошло лингвистичким проучавањима: „Фрагмент текста о Русману у централним деловима јужнословенске територије често се комбинује са разним варијабилним елементима и припада дефинитивно дечијем фолклору“ (Иста 2001: 148).

Мелодијски модел народних божићних и песама деци из Горње Јасенице заступљен је у свим побројаним врстама песама деци у Горњој Јасеници, где у том погледу наилазимо на доследност и на (релативну) униформност. Порекло овог напева, као што је већ раније речено, јесте у традиционалном вокалном наслеђу динарских области; његово доследно присуство у брдском пределу Горње Јасенице недвосмислено сведочи о пуном сагласју између података о пореклу становништва овог краја и података о овом делу његове вокалне традиције, а такође и у својеврсном јединству елемената вокалног изражавања код сеоског становништва планинских крајева западне Шумадије и западне Србије.

О међусобном односу и генези два мотива у Горњој Јасеници: старинског мотива песама деци и божићних песама динарских крајева, с једне, и модела „г-а-г-е“, с друге стране, сведочи занимљив и индикативан податак, добијен крајем 20. века. Наиме, желећи да проверим да ли је „рингераја мотив“ присутан у памћењу старијих житеља Горње Јасенице, од једне старице у селу Јарменовци, у високој Шумадији, добила сам карактеристичан одговор: на питање на коју се мелодију пева песма *Ринге, ринге, раја* жена је одговорила отпевавши тај текст на описани Модел песама деци 1 (песма, на жалост, није снимљена, тако да не располажем нотним записом). Тиме је наша казивачица показала да је могућност да је њена генерација (рођена у другој деценији 20. века) примила утицај из града или са севера Србије и применила то искуство на песме намењене деци – веома мала. Овај теренски налаз говори у прилог претпоставци да у западним, планинским шумадијским областима „рингераја мотив“ свакако није био усвојен до самог краја 20. века.

Модел песме Осу се небо звездама – „западна варијанта“

Мелодијски модел круга песама са почетним стихом *Кићено небо / Осу се небо звездама* (примери 169-171, који не припадају Мелодијском моделу III) среће се само у Горњој Јасеници и у рубном подручју Горње и Доње Јасенице, у двогласном, хетерофоном извођењу (примери 169, 170) и у форми *на бас* (пример 171). Овај мелодијски модел, према расположивим подацима, по свој прилици води порекло из динарских крајева, јер је распрострањен у југозападној и западној Србији (в. Вукосављевић 1984, пример 44; Девић 1986, примери 100а-100ђ; Големовић 1990а, пример 22; Миљковић 1985, примери 217, 218, 219, 220, 221, 222, 282, 316, 317), а налази се и у пределима високе Шумадије (Големовић 1994, пример 73; необјављени снимак из Горње Црнуће, Гружа, Звучни архив МИ САНУ).

Модел песама у такту 5/8

Неколицина прелских песама записаних у Доњој Јасеници јавља се у такту 5/8, структуре 2+3 (примери 207, 208). Оваква мера се (у односу на обрнуту, 3+2) у балканским традицијама у целини јавља релативно ретко (Барток 2000: 6). На територији Србије варијанте овог обрасца су изузетно ретке, а занимљиво је да оне упућују на паралеле како на истоку, тако и на западу земље и њених западних, односно, источних суседа.

Према резултатима досадашњих истраживања у области етнокорелогике, у народним играма Србије овај образац заступљен је на подручју Пиротског Поља (Николић Б. 2005: 3). Ван граница Србије, он је присутан у Бугарској, у „стотинама коледарских песама“ (Джиджев 1981: 17, 25) и бугарски истраживачи повезују ову ритмичку структуру са симетричним осмерачким стихом (Исто, 27). Ова мера се, такође, среће у Румунији – колико је познато, у мелодији за игру *Рустем* из Олтеније (Исто, 41) и у другим структурама (Исто, 60-61). Поједини истраживачи њено присуство везују за румунско и бугарско Подунавље (Giorghescu 1995: 109-110).

С друге стране, овај модел показује не само ритмичку, већ и мотивску сродност са мелодијско-ритмичким моделом из динарских крајева, познатим из *егања* у југозападној Србији, околини Ивањице (Девић, 1978: А/9/б; Големовић 1990, пример 19) и *делегања* које се изводи, према расположивим подацима, у прилици кад се пободу бикови (па и у лирским песамама) у Босни (Rihtman 1964, primer 18). На ову везу упућује њихов једноставан, сведен, сигнални облик и идентичан мелодијски мотив, осцилаторне мелодије, са застанцима на финалису. Ако упоредимо намену прелске песме из Јасенице и „егања“, можемо констатовати још једну подударност: у оба случаја реч је о својеврсном сигналу, објави упућеној широј заједници – израженој припадности аспекту *јавног*. У околини Ивањице то је израз радости и тријумфа власника бика-побед-

ника, а у Јасеници то је оглашење одржавања прела.

Занимљиво је да је иста мешовита мера нађена и у једном облику тужења из Црне Горе (в. Девић 1988: 174, 175 и пример 5).

Колико је познато, изузев наведених примера, у другим крајевима Србије не наилазимо на варијанте истог ритмичког обрасца ни у прелском, ни у неком другом жанру. Но, на основу овако малобројних изнетих података не може се ништа поуздано закључити о пореклу датог модела у овом делу Шумадије.

О текстуалној компоненти песме *Нишнула се звезда*

Реч је о примеру 216, лирској песми из села Вишевац, у Доњој Јасеници, која се налази у нотном зборнику Љубинка Миљковића *Доња Јасеница* (Миљковић 1986, пример 100 и, на жалост, непотпуно записан текст бр. 294), и међу теренским снимцима које је на истом терену начинио Петар Вукосављевић.¹²² Захваљујући присуству ове песме у збиру записа са терена Јасенице, отвара се још један значајан аспект сагледавања музичке традиције и народних веровања у Доњој Јасеници, и њихових веза са традицијом источне и југоисточне Србије. Реч је о песми чија је једина мелодијска варијанта забележена у суседној Лепеници, у селу Доња Сабанта, као седељачка или прелска песма, певана у току ноћи, пред крај окупљања (Петровић 1989, пример 7).

По почетним стиховима, песма *Нишнула се звезда* из Вишевца делимично се надовезује на круг седељачких песама из југоисточне Србије – из Пирота, грделичке, лесковачке и врањске околине, па и са терена западне Бугарске, са мотивом звезде падалице и девојке која тражи спас / избављење из туђе замље и ропства (видети: Kuba 1923, пример 1; Ђорђевић 1931, примери 85 и 246; Васиљевић 1960, примери 106, 189-193; Големовић 2000, пример 31; Звучни архив МИ САНУ, грађа из околине Врања; *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, Књ. 1, Београд 1973: 98, песма бр. 151; уз њу стоји напомена: „Бугарске и арнаутске песме“; Николић 2005: 212; *Народни песни отъ Югозападна България, Пирински край*, т. 2, София 1994: 352-353, песме бр. 696, 697).

Садржај песме *Нишнула се звезда* из Вишевца, међутим, нешто је другачији; у њој се симболика звезде падалице односи на гласоношу о умрлом мушком детету. Текст песме који садржи мајчино питање да ли је дете голо или „распасето“ одражава њену бојазан везану за народно веровање у вези са „сахраном неопасана детета“, распрострањено у околини Алексинца, Сокобање, Бољевца, у Војводини, а од шумадијских крајева – у Левчу и Темнићу (Мијатовић 1907: 74 и фн. 1; Ђорђевић Т.,

122 Транскрипција и запис текста песме уврштени у овај рад настали су на основу Вукосављевићевог теренског снимка.

1936: 49-50). Записи текста песме са оваквим садржајем изузетно су ретки, и познато је свега три таква примера, два из Шумадије (из Јасенице, пример 216, в. Миљковић 1986, пример 100; из Левча и/или Темнића, Мијатовић 1907: 74) и по један из источне и југоисточне Србије, околине Сокобање (Рајковић Љ. 1975: 91, песма бр 24) и Власотинца (теренски податак др Биљане Сикимић из 1988. године).

Можемо закључити да се преко ових варијаната текста може сагледати етничка веза између ниске Шумадије (и Доње Јасенице као њеног дела) и југоисточне и источне Србије. О музичкој и поетској компоненти песме *Нишнула се звезда* подробно је писано у засебном раду (Јовановић Ј. 2008а: 63-69), у којем је указано, пре свега, на редуковану мелопоетску форму шумадијске варијанте у односу на форме релативно бројних варијаната из југоисточне Србије (сведени, силабични напев можда упућује на везу са жанром приповедних песама) и, с друге стране, на изражено присуство припадника тимочке метанастазичке струје у Вишевцу (са 36% становништва; исто, 68-69; Радивојевић 1930: 50-52; Недељковић 1996, 1997), иако већину становника села чине потомци досељеника из динарских крајева; насељеници из области Тимока дошли су касније, почетком 19. века. У малом броју у Вишевцу су присутни и потомци досељеника из Црноречја, а и из других места у самој Шумадији (Радивојевић 1930: 50-52).

ЗАКЉУЧАК

На основу интердисциплинарног приступа проучавању вокалне традиције области Јасеница, у централној Србији – ослањања на литературу из домена историје, етнологије, социологије и, посебно, етномузикологије и лингвистике, уз анализу теренских налаза – долази се до закључка да се у сеоској вокалној традицији овог краја у великој мери одражавају токови различитих процеса који су се на овом терену одвијали у току најмање две стотине година. С једне стране, уочени су елементи који осликавају културно, економско и историјско јединство ове области; с друге стране, изражене противречности садржане у вокалној традицији краја, одраз су чињенице о разнородном пореклу делова становништва и о сложеним процесима на овом простору, нарочито у његовом источном делу. Јасеница истовремено представља и прелазну, граничну област између ареала у којима преовлађује становништво различитог порекла, и периферну област кад је реч о утицајима различитих језичких и музичких дијалеката. Отуда је природно да се на њеном терену наилази на неколико слојева елемената вокалне традиције: на облике које можемо сматрати типским, који су заједнички за целу област и од кључне важности за разумевање вокалне традиције на овом терену и промена у њој; затим, на облике који упућују на сродност са западним, односно, источним и јужним крајевима данашње Србије, и, најзад, на многе варијетете и готово уникатне особине, настале мешавином различитих утицаја.¹²³

Расположива тонска и транскрибована теренска грађа својим садржајем оправдава поставку од које се полази у истраживању: да старија вокална традиција Јасенице показује дуг континуитет свог опстајања и развоја. Томе је морао погодовати суштински веома мало мењан начин живота на селу (о чему говоре и социолошке студије), то јест, мало мењани услови и прилике у којима се певало. Убрзане промене на српс-

123 На ову разлику је почетком 20. века указао Јован Ердељановић: „Јасна је разлика у народном карактеру не по пределима него по селима, просто од села до села наилази се на друкчије особине, негде на потпуне супротности“ (Ердељановић 1951: 8).

ком селу током 20. века, нарочито његове друге половине, поспешиле су и промене у вокалној традицији Јасенице.

Резултати истраживања на овом терену која су вршили, с једне стране, етнологи, и, с друге стране, лингвисти и етномузиколози, унеколико су противречни. Наиме, етнолошка сазнања о саставу становништва области – да бројчану већину њених становника чине потомци досељених динараца, а мањи број, иако не занемарљив, чине старинци и досељеници из других – јужних, источних и југоисточних крајева – само су једним делом потврђена у истраживањима дијалектолога и етномузиколога. Поређење резултата етнолошког, с једне стране, и дијалектолошког и етномузиколошког истраживања, с друге стране, показује следеће. У Горњој Јасеници, то јест, у западном и југозападном делу области, где је концентрација динарског становништва у високом проценту (у многим местима преко 90%), особине вокалне сеоске традиције испољавају компактност: утицај музичког дијалекта са запада и југозапада – динарског начина музичког изражавања – очигледан је, како у заступљеним жанровима, тако и у музичкој структури. То показују и снопови изоглоса везаних за различите жанрове и различите мелодијске моделе на овом терену. Међутим, Доња Јасеница, источни део области, где динарци такође чине већину, али не апсолутну, и где је утицај других метанастазијских струја већи, слика вокалне традиције је не само другачија него у Горњој Јасеници у битним параметрима као што су жанрови и музичка структура, већ се пројављују и локалне разлике у начинима певања у оквиру истих или различитих жанрова; изоглосе на овом терену показују већу разноврсност. Слојеве различитих утицаја је на овом подручју далеко теже идентификовати.

Најновија истраживања и упоредна посматрања вокалне традиције области потврђују исправност налаза претходних етномузиколошких истраживања на овом терену, која је обавио Љубинко Миљковић. Он је своје резултате сажео у следећем: „Иако су народне музичке традиције Горње и Доње Јасенице суседне, што за лако перцептивну последицу има варирање примера једног са примесамa музикалитета другог краја и обратно, основне одлике тих музичких традиција су у извесном смислу чак и контрарно супротне [...]. Према томе, међусобна неподударност је примарни аналитички резултат упоређења архаичне народне традиције та два субрегиона. [...] Релативно аутономни, а у сваком случају паралелни развој је, упркос својеврсном прожимању најстаријих примера једногласја и двогласја на таквом комуникацијски целовитом терену као што је Јасеница, имао као један од резултата и формирање два фундаментално различита укуса, две естетике најстаријег музичког изражавања“ (Миљковић 1986: XXXI-XXXII).

Тако, у многим аспектима, нарочито на основу слушног утиска, а затим и путем анализе, више очигледних сличности налазимо између

вокалне традиције Горње Јасенице и области према ужичком крају, Сјеници и Херцеговини или између традиције Доње Јасенице и области на истоку, југу и југоистоку Србије, него између традиција физички и географски блиских насеља саме Горње и Доње Јасенице.¹²⁴ Метанастазички процеси и суживот становника различитог порекла, њихове везе са матичним и етапним областима исељавања, али и природа њихових веза унутар саме Јасенице, објашњавају степене међусобне сличности и различитости начина музичког изражавања.

Оно што се може уочити у вези са вокалном традицијом Горње Јасенице, јесте да су њене опште одлике углавном конзистентне и препознатљиве, па и стилски уједначене. Утицај динарске већине, односно, компактност овог живља на том терену апсолутно је видљив у елементима музичког идиома: на плану жанрова, мелодијских типова, тонског низа, естетских мерила, типова двогласног певања и стилских особености извођења. У том погледу, у поређењу са вокалном традицијом Доње Јасенице, на западном делу терена неупоредиво је више уочених правилности у испољавању одређених елемената и подударана на различитим нивоима; такође, одређена очекивања, с обзиром на порекло становништва, углавном се у наведеним аспектима показују као оправдана, што потврђују упоредна посматрања грађе из угла етномузиколога и етнологa (дијалектолошка истраживања у већем делу Горње Јасенице, на жалост, нису извршена).

Отуда, може се закључити да на терену Горње Јасенице наилазимо на сагласје у погледу етнoлошких података о пореклу становништва и етномузиколошких налаза. Од овог правила, међутим, има одступања, и то кад је реч о северном, претежно низинском делу Горње Јасенице, северно од планине Букуље. Примери (на жалост, малобројни) снимљени у овом крају указују да овде слика вокалне (музичке) традиције одудара не само од претпоставки заснованих на етнoлошким подацима (о пореклу становништва), већ и од налаза дијалектолога, који ова села карактеришу као „ерска“, у складу са пореклом њихових становника. У овим насељима се, наиме, у вокалном изражавању, према досадашњим сазнањима, наилази на губљење динарског утицаја и приклањање музичком сензибилитету околних низинских насеља Доње Јасенице и подручја Космаја.

Вокална традиција Доње Јасенице садржи више појединачних локалних специфичности. У њеној вокалној традицији могу се наћи елементи које можемо поредити са певачким наслеђем данашње јужне,

124 Тиме се потврђује констатација до које је дошао и Петар Ж. Петровић: „Међусобна веза Шумадијанаца као и веза са суседима важан је чинилац за развитак једне етничке групе. Та веза може бити слабија или јача. У том погледу месна је веза слабија од спољне. Рудник, у скоро средишном делу, и низ планина идући од њега на север чине извесне препреке у међусобном комуницирању. Отуда се и у самој Шумадији јављају мање етничке целине, које се, у неколико, међусобно разликују.“ (Petrović P. Ž. 1927: 273).

југоисточне и источне Србије. Одређене правилности у испољавању појединих старих елемената музичке структуре великим делом је теже груписати у циљу доношења релевантних закључака о вези етногенезе и музике на овом терену. Отвореност овог дела области у географском погледу, и њен положај, заједно са комуникацијама, погодовао је, како изгледа, јачем степену мешања различитих традиција, како сеоских, тако и оних из оближњих градских центара. Отуда се, кад се узме у обзир и старија и новија вокална пракса, за Доњу Јасеницу може рећи да обједињује разнородне елементе: од крајње архаичних, до новијих наноса из градова, европског или источњачког порекла (Миљковић 1986: XXXII).

Уз описану поделу истраженог простора на његов источни и западни део, између два субрегиона постоји прелазни појас: у селима која се налазе у граничном подручју Горње и Доње Јасенице наилази се на појаве које припадају и једном и другом – и западном и источном идиому. Реч је о селима Јагњило, Белосавци, Маскар, Загорица, Трнава и Светлић. Такође, бројни случајеви преузимања одређених модела из непосредног суседства – из западног у источни део и обрнуто – чине Јасеницу, као део централне Србије и централне Шумадије, облашћу која обилује јединственим спојевима разнородних елемената, који чине специфичност области и у таквом облику се не могу наћи на другим теренима у Србији.

При класификацији сакупљеног материјала, од елемената музичке структуре као основни критеријум узимамо уочене мелодијске моделе, полазећи од њихове метро-ритмичке структуре, распореда акцената и од мелодијске контуре, преко жанровске и регионалне заступљености, до варијетета у којима их налазимо на датом терену.¹²⁵ Грађа којом располажемо садржи у себи толико хетерогености у појединостима, да најчешће, уз описивање одређених елемената (некад су то јасне, целовите форме, а некад тек детаљи музичких структура) као својствених неком од музичких идиома на терену Јасенице, мора бити дато и образложење њихове имплементираности у музичку традицију самог терена. Ово на свој начин описује сложеност и вишеслојност теме о којој је реч.

Могућност да вокална традиција Јасенице буде сагледана из још једног угла, као допринос дијахронијској димензији рада, даје чињеница да су сазнања о саставу становништва Јасенице и о емском схватању самих њених житеља (задржаном до данас) допуњена налазима дијалектолога: да су на овом терену присутне и особине говора стариначког, суптратског слоја становништва, који је могао бити оснаживан приливом најстарије, косовско-метохијске струје и који је временом морао вршити

125 С обзиром на то да се у овом раду жели, између осталог, и објашњење дијахронијске димензије вокалне традиције Јасенице, идеално би било да се одређене претпоставке заснивају на постојећим нотним записима истоврсних варијаната из истих или територијално блиских места, а из различитих временских периода. На жалост, таквих примера је, генерално, међу записима српског певања или свирања сразмерно мало, па је и терен Јасенице једно од подручја чија је вокална традиција систематски обрађивана тек у другој половини 20. века.

одређени утицај на културу досељених група становника. На основу овог налаза, донесене су одређене претпоставке и о могућем препознавању елемената вокалне традиције стариначког слоја српског становништва овог краја, препознатљивих у формама вокалног изражавања, забележених највећим делом у другој половини 20. века.

Ова студија представља резултат синтетичког истраживања на територији Јасенице као предеоне целине. Циљеви се састоје у томе да се идентификују и опишу опште одлике вокалне традиције Јасенице, као и специфичности вокалне традиције њеног источног и западног дела; затим, да идентификују појаве настале суживотом и међусобним прожимањем различитих елемената вокалних традиција током времена и појаве које су се развиле у новије доба. На основу резултата радова наших еминентних лингвиста у домену историјске дијалектологије, као и на основу постулата изведених из упоредно-типолошког метода и методологије „московске етнолингвистичке школе“ (Плотникова, Собољев, Н. Толстој), уз технику картографисања одређених појава – што омогућава уочавање учесталости или проређености појава одређене врсте на датом терену и на теренима у окружењу и довођење датих података у непосредну везу са генезом тих појава – указује се могућност доношења одређених претпоставки о старости појединих елемената музичке структуре овог краја и/или о токовима њихове генезе у дијахронијској димензији и у светлу етногенетских процеса. Ове претпоставке ће бити изложене према методологији коју је успоставио Павле Ивић (Ивић, 1955-1956), који је своје закључке о датој проблематици и засновао, између осталог, управо с обзиром на теренске налазе из области централне Србије.

Реч је о три основне категорије претпостављених особина музичког језика ове области: 1) стариначким – међу које убрајам оне одлике за које се на основу расположивог материјала може претпоставити да постоје на овом терену током дужег временског периода; 2) дошљачким – међу којима се могу распознати разнородни елементи музичких традиција, различитог порекла, присутни на датом терену посредством досељеника са различитих страна и 3) цртама које су се развиле на овом терену у време од последњих великих сеоба српског становништва (почетком 19. века) наовамо.¹²⁶ Последња категорија обухвата две групе елемената: оне који су настали у процесу *кристализације мешавине* традиција и оне који су се спонтано развиле у новије време, независно од ранијих развојних тенденција (према: Ивић 1955-1956). Црте о којима је реч у неким случајевима су јасно уочљиве, такође и чврсто везане за одређене жанрове; у другим случајевима, оне су у непосредној вези са инородним музичким елементима, повезане са њима у оквиру истих вокалних об-

126 Овог пута, с обзиром на то да је реч о истраживању слојева старије и новије вокалне традиције на овом подручју у дијахронијској димензији, за потребе овог рада неће бити узимани у обзир утицаји најновијих великих миграција, изазваних ратовима на простору бивше Југославије, крајем 20. века.

лика или у оквиру истих жанрова; исти жанрови често подразумевају хетерогеност заступљених мелопоетских облика.

Овако постављене тезе по први пут су део једног етномузиколошког рада у Србији. Разумљиво је да оне не претендују на то да нуде дефинитивне одговоре на питања везана за овај терен, са изузетно слојевитом етничком и културном сликом, нити је то у овој фази истраживања могуће. Циљ је да се понуди прегледан дескриптиван модел за будућа решавања проблема ове врсте, с обзиром на наведене критеријуме проишле из искуства ранијих лингвистичко-географских истраживања, на основу којих су узети у обзир сви релевантни елементи музичке структуре расположивих примера и контексти у којима се они испољавају.

СТАРИНАЧКЕ ЦРТЕ

Ако се ослонимо на резултате истраживања Јована Цвијића, према којима су досељеници косовско-метохијске струје најстарији досељеници у Шумадију, из времена од 16. до 18. века, и чије су се особине мало разликовале од стариначких, тако да су се са старинцима брзо асимилували, ојачавајући на тај начин стари слој становништва (Цвијић 1966: 168), то упућује на даље размишљање у погледу потенцијалне сродности вокалне традиције ниске Шумадије и Косова, а такође и великог дела источне и југоисточне Србије, као предела са елементима музичке културе сродним са косовским. Из свега овога произлази да бисмо се у покушају диференцирања елемената традиција ових појединачних области, уз много заједничких карактеристика са грађом из Јасенице, у данашње време, после многих процеса у музичкој традицији те области који су углавном водили нивелацији разнородних особина, суочили са бројним тешкоћама. Но, указаћемо на одређене феномене традиције саме Јасенице, који би могли указивати на дуги континуитет постојања на овом терену, можда ојачан сталним приливом српских досељеника са југа и југоистока земље.

Један такав феномен, идентификован на терену Доње Јасенице, јесте узани тонски низ II. Његова специфичност се састоји у неколико појединости: примењен је само у свадбеним песмама, које су засноване на Мелодијском моделу I, за Јасеницу карактеристичном и најраспрострањенијем, и то искључиво на територији Доње Јасенице. Група доњојасеничких примера са низом II одваја се од примера истог мелодијског модела у другим тонским низовима на западу и на крајњем истоку. С обзиром на то да су на истом или приближно истом терену Доње Јасенице – околини Младеновца и североисточног подручја ове области, према Смедеревском Подунављу – дијалектолози установили постојање трагова језичког суптратског слоја, који се издвајају из других црта го-

вора овог краја (в. Ивић, Реметић, Бошњаковић), није неоснована претпоставка да се, уз елементе старих језичких црта, до данас на истом терену могао одржати макар један елемент слоја стариначке музичке традиције – можда оличен у узаном тонском низу II. Овај низ је очуван на простору где је прилив досељеника са југозапада био мање интензиван него на суседном подручју Горње Јасенице и где су динарци, наметнувши затеченом, стариначком слоју становника сјенички / динарски свадбени мелодијски модел, од њих могли преузети овакав тонски низ, управо на том, а не на неком другом подручју.

Други феномен који би могао бити сматран делом стариначке традиције чине широко распрострањене варијанте песме са почетним стихом *Кићено небо звездама*, певане по Мелодијском моделу III уз варијетете у погледу мелопоетске форме и у погледу тонских низова. Овакве песме су нађене не само у Јасеници, већ и у различитим крајевима централне и источне Србије и Црне Горе. Отуда, врло је могуће да оне припадају вокалној традицији стариначког слоја становништва, а да су каснија досељавања из различитих крајева само учврстила њихово постојање на датом терену и успоставила њихов дуг континуитет у овом крају.

Трећи феномен који издвајам у контексту говора о стариначком слоју јесте Мелодијски модел V жетелачких песама, са особеном мелопоетском формом. Његове варијанте налазимо веома доследно у готово свим истраженим местима Јасенице, а поједине елементе овог модела, при чему имам у виду облик који подразумева цезуру, као и тонски низ посленичких песама источне (Доње) Јасенице, забележени су на широком ареалу који обухвата део Метохије, Копаоник¹²⁷ и део југоисточне и источне Србије. Врло је могуће да је распрострањење оваквог модела, са архаичним елементима (укључујући и до времена бележења можда изгубљен и заборављен антифони начин извођења), у прошлости обухватало и територију Јасенице, и да је овај модел опстао као *константа* јасеничке аутохтоне вокалне традиције. На истоку области је задржао карактеристичан тонски низ III, док се на западу појединим својим параметрима прилагодио традицији динарских досељеника (добивши тонски низ I и хетерофоно-бордунски начин извођења), истовремено се наметнувши као доминантан жетелачки модел.

Остали елементи вокалне традиције Јасенице који упућују на размишљање о великој старости на овом терену, јесу двотонски модел крстоношких песама (Мелодијски модел XII), затим модели коледарских и краљичких песама¹²⁸ са њиховим архаичним обележјима, модел припо-

127 У прилог тези о овом моделу као елементу културе стариначког слоја становништва не само у Шумадији, већ на ширем простору Србије, говори констатација Првослава Радића о очуваном етничком и говорном супстрату у области Копаоника (Радић 2010: 37, 39), где је такође забележена варијанта овог мелодијског модела (Јовановић Ј. 2013b, пример 6).

128 Мада је о томе, на основу ретких примера, тешко било шта закључити са сигурношћу, чињеница је, нарочито кад је о краљицама реч, да се и Доња Јасеница, баш као и данас, и у про-

ведних песама (*динарски варијетет*)¹²⁹ и модел тужбалица, као одлика жанра који можда најпостојаније чува архаичну форму традиционалног вокалног изражавања.

С обзиром на податке о широкој географској распрострањености модела доњојасеничке жетелачке песме *'Оће Сунце да војује* (по Мелодијском моделу VII), могуће је да се Доња Јасеница, или, шире, централна (ниска) Шумадија, и у случају овог примера показује као област у којој се сусрећу сродни елементи давне, архаичне музичке културе „који представљају израз истог достигнутог стадијума религијске свести, истих древних, прехришћанских ритуално-магијских концепата“ (Радиновић 2002: 124) који налазе „линију додира на простору Јасенице“ (Исто). Овако постављене претпоставке само указују на могућности даљих истраживања и продубљивања одређених питања везаних за ове варијанте, чија елаборација остаје изван оквира овог рада.

ДОШЉАЧКЕ ЦРТЕ

Елементи динарске сеоске вокалне традиције

Елементе динарске вокалне традиције на терену Јасенице идентификујемо на основу компаративног сагледавања постојеће грађе из етапних и матичних области досељавања динарског становништва у Шумадију, првенствено из западних и југозападних крајева Србије, из Црне Горе, Босне и Херцеговине – из дубине ареала распростирања динарског вокалног идиома. Уочене су одређене паралеле и сродне појаве, а у неким случајевима констатовано је и постојање просторног континуитета појединих елемената динарског вокалног изражавања. Одлике динарског начина певања могу бити изражене у виду целовитих форми, али и у траговима, који сугеришу могуће транспарентности присуства динарске традиције на истим пунктовима у прошлости. На основу учесталости датих елемената на терену Јасенице и њихове жанровске утемељености, доносимо и одређене претпоставке о генези присуства музичке културе динараца у овом крају.

Већ је речено да подударње налаза етнолога, дијалектолога и етномузиколога у погледу значаја присуства динарске већине становништва у Јасеници, долази до изражаја само у брдско-планинском пределу Горње Јасенице. На северу ове области, као и у целини Доње Јасенице, изражено је неподударње наведених налаза, у смислу да етнолошки подаци

шлости убрајала у пределе са развијеним земљорадничким култовима, па можда и са живом праксом краљичких обреда.

129 Изузетно широк ареал распростирања овог модела, који укључује и Шумадију, упућује на претпоставку и о његовој великој старости; на терену Јасенице могао је бити константно, дуготрајно оснаживан приливом становника из динарских крајева.

о пореклу већинског становништва нису у складу са чињеницом да су елементи већинске, динарске сеоске вокалне традиције, али и њихових говорних особина, изгубили транспарентност у дуготрајном додиру и суживоту са другим групама становништва, до времена интензивних истраживања у 20. веку. Можемо претпоставити, да су елементи музичког језика динараца овде у домену *јавног* у највећој мери потиснути раније, вероватно већ и до краја прве половине 20. века, ако се нису изгубили и пре тог времена.

Мелодијски модели у Јасеници које објашњавамо резултатом утицаја динарских дошљака у овим крајевима јесу: модели I, II, (једним делом) III, VIII, IX, затим Модел IV – група песама на *еј-ој*, и модели VI, X, XI и XIII.

У брдском делу Горње Јасенице, динарски елемент је изразит у јавном, транспарентном делу вокалне традиције. Поред тога, може се рећи да је већина карактеристика музичке структуре који упућују на стару сеоску певачку традицију динарског порекла у овом крају очувана у извођењу жена.¹³⁰ У мушком извођењу у Горњој Јасеници, наилази се само на ретке примере изразито динарског начина вокалног изражавања: на хетерофонију, тонски низ I (у приповедним и славским песмама), као и на форму позивања на прело. Значајан сегмент мушког, а делом и женског певања у Горњој Јасеници, у којем се огледа сензибилитет динарског типа, јесу специфичности извођења песама на *бас* и употреба одређених *арија*. Такође, идентификовани су елементи које казивачи из Доње Јасенице, независно једни од других, означавају као *ерске*: дуго издржавање тонова у песмама на *глас* и наизменично узимање даха у водећој и пратећој деоници.

У Доњој Јасеници, слика вокалног изражавања с обзиром чињеницу да већина домова има динарско порекло, знатно је сложенија. Илустративан је навод Јована Цвијића о динарским досељеницима у источној Шумадији: речито говори о првобитној својеврсној дистанци динараца према дошљацима који су им по много чему били туђи, па су се уздржавали и од склапања бракова са припадницима инородних група становника (Цвијић, 1966: 168). У време Цвијићевих истраживања, динарци у источној Шумадији су, по свој прилици, још чували свој идентитет и систем обичаја, у већем интензитету него касније. Свакако да је после тог времена утицај становништва других група у том крају бивао све већи; тешко је претпоставити, без одговарајућих података из различитих временских периода, до ког времена су елементи динарске музичке традиције у домену *јавног* још могли бити присутни у Доњој Јасеници. Од друге половине 20. века до данас, у целини, видимо превагу других

130 То се односи на свадбене и жетелачке песме, *бројенице* и *препевке*, песме намењене деци, певање на *глас* (*ерско*), солистичко путничко и славско певање, затим певање приповедних песама и облици тужења.

вокалних традиција над динарском, међу којима су, како претпостављамо, с једне стране, елементи стариначке музичке културе, и, с друге стране, музичке културе досељеника из других крајева.

До данас су елементи динарског певања у Доњој Јасеници остали препознатљиви само у траговима, у појединим елементима традиције чије генералне особине дају сасвим другачију слику. Јасеница се у овом погледу може сматрати периферном облашћу динарске културе, јер су, нарочито у њеном источном делу, многе њене особине, иако присутне, подлегле утицајима других сензибилитета, „преплављене“ елементима музичких идиома другог порекла.

Као важан аспект изражавања динарских музичких елемената у Доњој Јасеници, показује се аспект *приватног* и *јавног*. Показује се, наиме, да су динарски елементи, различити у односу на културу средине, до краја 20. века очувани у склопу обреда и обичаја затвореног, интерног типа: у домену обичаја и песама око Божића, песама за децу и славских песама. Занимљиво је да су поједини елементи динарског начина изражавања у Доњој Јасеници задржани не у мелопоетској, већ у говорној форми.¹³¹

Расположива грађа показује да се, кад је реч о Доњој Јасеници, може говорити о боље очуваним динарским елементима у извођењу мушкараца, и слабије очуваним у извођењу жена. Овај налаз је у потпуности у складу са резултатима социолошких изучавања, по којима су током друге половине 20. века мушкарци понекад истрајнији чувари традиционалног, патријархалног културног обрасца, него жене (од тог периода под јаким утицајем идеологије еманципације; Halpern В. 1977).

Домен *приватног* и контекст славе делимично су, како изгледа, погодвали очувању динарског начина вокалног изражавања у Доњој Јасеници. У примерима славског певања, недвосмислено динарског порекла, по Мелодијском моделу IV, можемо уочити елементе који су, како изгледа, били пресудни за диференцијацију две групе песама у оквиру истог мелодијског модела, утолико што су се динарски елементи показали постојанијим у славским, него у песмама других жанрова.¹³² Други важан сегмент динарске културе, који, вероватно, такође потиче из славског жанра и домена *приватног* у Доњој Јасеници, јесте Иницијал-

131 Реч је о: 1) песми намењеној Божићној свећи, преживели облик *шјакања* / *сјакања* пореклом из Босне и Херцеговине и 2) говорним облицима између прозе и стиха у домену *јавног*, на свадби: при дочеку муштулугија и, у даљој прошлости, при приказивању дарова, у оба случаја праћени *аминовањем*. Овим облицима би се могле придружити и *бројанице* одраслих, које су, између осталог, имале пандан у говорним формама приказивања дарова на свадби, изгубљене из праксе до времена нових бележења.

132 Очувани су примери по моделу на *ej-aj* управо у мушком, славском певању, али уз узмицање динарске оштрине и статике пред лаганијим мелодијским покретима и тежњи ка сливености звука, под утицајем другачије музичке естетике. Уз то, присутне су контаминације доњојасеничког славског текста и динарског мелодијског модела који, у корист динарског сензибилитета, односи превагу над моделом карактеристичним за источни део области.

на формула В, елемент Мелодијског модела II, који је препознатљив у читавом низу прелских песама Доње Јасенице. Трећи сегмент динарске вокалне традиције, модел *препевки* и *бројеница*, на терену Доње Јасенице је заступљен као саставни део дугих самосталних припевних рефрена придружених лирским песмама опште намене, као, рекло би се, омиљено изражајно средство у овој врсти песама. Још једну занимљивост, па и интригу, представља присуство прелског Мелодијског модела XIX, који може бити доведен у везу и са начином оглашавања динараца у специфичним приликама.

Елементи косовско-метохијске сеоске вокалне традиције

Према наведеном ставу Јована Цвијића, косовски досељеници се сматрају најстаријим досељеницима у крајеве централне Србије, а у време пред почетак 19. века су заједно са старинцима чинили један јединствени етнички и културни слој (Цвијић 1966: 168). Данас, међутим, не можемо са сигурношћу издвојити ни један транспарентни траг косовске вокалне традиције међу елементима јасеничког певачког наслеђа. Можемо идентификовати два елемента који су веома карактеристични за овај крај, а за које само претпостављамо да могу чувати континуитет са косовским певањем: реч је о пракси једногласног (унисоног) певања и о употреби мелодијског модела III са Иницијалном формулом В2, таласастом мелодиком и начином његовог извођења, у песмама осмерачке версификације.

У корист претпоставке о културном континуитету стариначког и досељеничког – косовског становништва, може сведочити и присуство жетелачког Мелодијског модела V. Такође, везу вокалне традиције Доње Јасенице и Косова и јужне Србије, али и њених источних крајева, можда можемо видети у присуству (додуше једног) усамљеног примера песме са почетним стихом *Зора, Маро*, снимљене у Саранову. Ако податак са терена, да песма потиче из села Шуме узмемо као поуздан, на овом месту наилазимо на занимљиву, али и заводљиву подударност: већина становника Шума већином потичу са Косова и Метохије (Дробњаковић 1923: 250), баш као и становници Сумраковца у Црноречју (Девих 1990: 127), одакле потиче варијанта ове песме; уз то, постоји и подударност у мелодијским моделима групе мелодијских модела са крајњег југа Србије и песама *Зора, Маро* и *Чубро Маро* из источне Србије (Јовановић Ј. 2003). Велико је питање да ли, према томе, ову песму можемо сматрати органским делом заједничког обредног музичког наслеђа потомака досељеника косовско-метохијске струје, које се кроз ту песму, независно, исказало у Сумраковцу у Црноречју, и у Шумама у Јасеници? Данас је немогуће

дати поуздан одговор на то питање,¹³³ утолико пре што сведочанства о некадашњем одржавању неког пролећног обичаја у Доњој Јасеници који би се могао упоредити са „раном“ у Црноречју, нису забележена.

Елементи музичке традиције источне и југоисточне Србије

Иако је заступљеност коледарских песама у источном делу Јасенице већ поменута као могући прежитак традиције суптратског слоја становништва, чињеница је да формалне и мелодијске особине постојећих примера показују њихову блискост са песмама истог жанра у источним крајевима Србије. Присуство ових песама у Доњој Јасеници може имати свој континуитет, који можда сеже до времена интензивних досељавања с почетка 19. века и Вукових записа текстова коледарских песама (према: Големовић 2006: 125-127). Такође, оправдана је претпоставка и да их је могуће повезати са каснијим насељавањима, када је у Шумадију постепено пристизао већи број досељеника поглавито из источних и југоисточних области данашње Србије. Међусобна структурна сродност јасеничких и источносрбијанских коледарских примера можда се може објаснити међусобном етногенетском везом ових крајева, а могуће је и да је опстанак ових песама у Јасеници временом освежаван традицијом придошлица са истока. Штавише, становништво три села у којима су ове песме записане у већини је динарског порекла, али у њима знатан број становника потиче са других страна: у Вишевцу то су досељеници тимочке метанастазичке струје, у Мраморцу шопске, косовске и тимочке, а у Водицама моравско-вардарске струје (Дробњаковић 1923: 250-1, Радивојевић 1930: 50-2). Треба такође имати у виду и могућност сусрета ових досељеника и њихове традиције са слојем староседелачког становништва, поготово с обзиром на присуство архаичне „формуле зова“, очуване и на овом подручју.

Прелске песме са рефреном *да дође, да не дође* из Доње Јасенице, и у мелодијском и у текстуалном погледу показују недвосмислену сродност са седељачким песмама из источне Србије. Такође, констатована је подударност у текстуалном садржају и версификацији низа доњојасеничких свадбених песама са онима у свадбеним песмама источних крајева Србије, тако да је оправдано сматрати да је у овим случајевима

133 У исто време, можемо поставити ништа мање основано другачије питање. Певачка група „ЖиТо ЖиТо“ из Саранова била је веома активна и имала је наступе широм Србије, па и на фестивалима „Хомољски мотиви“ и „Црноречје у песми и игри“, управо у време кад је била активна и мушка певачка група из Сумраковца, која је на свом репертоару имала песму са истоветним почетним стихом и мелодијским моделом као пример 7 у овом раду. С обзиром на то, постоји могућност и да је група из Саранова песму *Зора, Маро* чула на неком од наступа управо од певача из Сумраковца, и да су је уврстили у репертоар, представљајући је надаље као своју. Ово питање задржавамо само као резерву у односу на казивање Томислава Ђурића, да је песму научио од своје бабе из села Шуме.

веза музичке традиције Јасенице и крајева источне Србије недвосмислено потврђена. Посебну потврду ове везе представља текстуални садржај песме *Нишинула се звезда*, са специфичним народним веровањем израженим у њој, а распрострањеним првенствено у областима југоисточне и источне Србије.

Елементи који упућују на везу са влашком традицијом и елементи које су донели Роми

Осим елемената српске вокалне традиције, сасвим је оправдано очекивати да на простору Шумадије, нарочито њеног источног, равничарског дела, можемо наићи и на утицај наслеђа инородних етничких група: Влаха и Рома. Имам у виду првенствено терен Доње Јасенице.

Улога једне и друге етничке групе у ширењу елемената своје традиције суштински је различита. Док су Роми у овом крају присутни као „настављачи“ српске обредне праксе (лазаричке, краљичке, додолске), у циљу материјалне добити, са дегенерацијом музичких и других елемената, Власи са Србима чине јединствену популацију, присутну на овом терену у маси потомака припадника тимочко-браничевске метанастазичке струје. Елементи њихове традиције: структурни елементи и естетска мерила, могли би бити уграђени у традицију већинског, српског становништва. Резултати анализе показују могућност постојања ове врсте утицаја на терену Доње Јасенице, и то у нетипичном каденцирању у свадбеним песмама по Мелодијском моделу IV, са рефреном *ој, девојко*, и у Моделу песама за децу 3 са силазним интервалом велике терце.

ЦРТЕ РАЗВИЈЕНЕ НА ТЕРЕНУ ЈАСЕНИЦЕ ОД ВРЕМЕНА ИНТЕНЗИВНИХ НАСЕЉАВАЊА ДО ДАНАС

Црте настале кристализацијом мешавине разнородних елемената

О формирању новог „етничког амалгама“ на територији Шумадије такође је сликовито писао Јован Цвијић, истичући важност различитости степена учешћа разних струја насељавања у разним крајевима и описујући процесе стварање „регионалних типова“ са разноврсним особинама (Цвијић 1966: 172). Као пример терена на којем су ове разноврсности нарочито истакнуте, Цвијић наводи управо терен источне Шумадије (Исто). У складу с тим, разумљиво је да су се на изразито миграционом подручју какво је Јасеница (нарочито њен источни део) током дво-вековног временског периода, паралелно са образовањем новог „етничког амалгама“, развиле одређене особине сеоске вокалне традиције као

резултат мешања елемената различитих вокалних дијалеката, и усталиле се на овом терену као његова специфичност. Као у области која представља пограничну зону два српска говорна дијалекта, у Јасеници се и кроз ове, у извесном смислу новије форме музичке традиције, пројављује низ (често сасвим непредвидљивих, па и уникатних) посебности у којима је понекад могуће, а понекад немогуће уочити превагу црта једне врсте над другима. Таква ситуација свакако је условљена положајем ове предеоне целине на пресеку културних и језичких, па, показује се, и музичких арела (према: Плотникова 2004: 334).

Ову врсту стапања различитих елемената можемо уочити у сфери старијег певања: свадбеног, славског, жетелачког, прелског, као и у сфери мешања елемената старијег и новијег двогласног певања, то јест, у *хибридним* облицима, и то у делу свадбеног репертоара, али још изразитије у песмама опште намене.

Формирању *прелачког гласа* Доње Јасенице, сједињавању елемената различитог порекла у један систем сродних напева истоветне функције, могла је погодовати чињеница да је у селима Доње Јасенице присутно становништво које припада тимочко-браничевској и шопској, па и моравско-вардарској струји.¹³⁴ Врло је могуће да је овај модел формиран захваљујући чињеници да су житељи и ових и суседних села заједно проводили време на прелима и седељкама, о чему имамо потврду са терена. То је могло погодовати ширењу утицаја источних и југоисточних елемената и уједначавању разнородних идиома, укључујући модел динарских славских песама, у заједничке мелопоетске облике.

Претпоставка о постојању заједничког генетског језгра у развоју мелопоетских облика по Мелодијским моделима I, II и III (Јовановић Ј. 2002), емски прецизно именованих као великих група песама са одређеном тематиком и мотивиком, можда ће у будућности моћи да буде оправдана, али искључиво путем додатних испитивања сваког од три описана карактеристична мелодијска модела понаособ, укључујући минуциозну анализу њихових варијаната из различитих крајева. Идеја о заједничком језгру, корену више модела обједињених заједничком функцијом, за сада је, само на примеру грађе са једне просторно релативно мале територије као што је Јасеница, тешко доказива.

Нетипично каденцирање на хипофиналису у свадбеним песмама, може бити резултат кристализације мешавине вокалних традиција српског и влашког становништва на терену Доње Јасенице – српског мелодијског модела и влашког музичког сензибилитета. Овакви завршеци вокалних форми на територији централне Србије нису уобичајени, или бар до сада нису били уочени и објашњени. У прилог претпоставци да је реч о мешавини традиција два народа, говори чињеница да се такви

134 Реч је о селима Јунковац, Загорица, Рајковац и Крћевац, и нешто удаљенијима: Глибовац и Мала Плана, одакле потиче забележена грађа ове врсте (в. Дробњаковић 1923: 250-1).

примери срећу искључиво у Доњој Јасеници, граничном подручју са Поморављем, где је влашка популација присутна у већем броју.

Такође, резултат кристализације мешавине могу бити и уочене трансформације елемената који су од значаја за Мелодијски модел VI (солистичких путничких песама) у примерима са истока Доње Јасенице. Могуће је да су промене које је модел у току времена претрпео текле и учврстиле се под утицајем музичког сензибилитета становника тих крајева не-динарског порекла.

Још један вид испољавања процеса мешања разнородних елемената током дужег временског периода, по свој прилици су *хибридни* облици певања. „Чисти“ примери ове врсте, према изложеним критеријумима, испоњени су првенствено на терену Горње Јасенице. Бројни други примери, који укључују само поједине важне особине *хибридних* облика, распрострањени су широм области. Могуће је да се у уобичајеним секундним сазвучима у каденцама у Доњој Јасеници такође може видети својеврстан траг динарске музичке естетике, заостао као показатељ присуства динарске већине у овом крају.

Црте које су се развиле у новије време, независно од ранијих процеса

Најкрупнијом иновацијом у вокалној традицији Јасенице свакако можемо сматрати појаву и развој новијег сеоског певања, певања *на бас*. Оно се у овом крају, највероватније, развијало у току 20. века. Бројни забележени примери имају разнолике карактеристике: од оних типичних, који су снимљени на западу области, до оних који представљају изузетке на разним нивоима, а квантитативно су више присутни на истоку. Имајући у виду бројне примере из Доње Јасенице, показује се да такво певање на овом терену није достигло своју пуну стилску оствареност, већ се пре може рећи да је за њега карактеристична неиздиференцираност улоге пратеће деонице и недоследност примене одређених елемената новијег сеоског стила.

Поред тога, иако ретко, срећу се и појаве недоследне примене једногласног певања и певања *на бас* у *бројеницама* на западу и понегде у свадбеним песмама на истоку области, што такође говори о релативно скороријем датуму утицаја новијег на стари стил певања.

Резултатом новијих утицаја може се сматрати присуство песама које су на терену нађене у форми *на бас*, а које су засноване на моделима који су у прошлости, највероватније, извођени једногласно.¹³⁵ У примерима различитих жанрова уочава се утицај лирских песама *на бас* на

¹³⁵ Реч је о коледарским песмама *на бас* (пример 2), затим о спонтаном додавању горњег гласа (у горњој терци) архаичној мелодији крстоношке песме (пример 19), као и о пракси певања приповедних песама *на бас* (примери 230, 231, 233, 238).

промене структуре, формалне логике, мелодије, преовлађујуће естетике, или пак само у смислу додавања пратеће деонице.¹³⁶

Новијим наносом у традиционалном начину сеоског вокалног изражавања вероватно се могу сматрати песме које припадају свадбеном жанру, а чије је присуство у вокалној пракси Јасенице највероватније резултат утицаја градске традиције и репертоара вокално-инструменталних ансамбала као пратилаца свадби (в. Petrović R. 1974: 219). Реч је о песмама са почетним стиховима *Ој девојко душо моја, Која гора, Иво и Гором језде кићени сватови* (варијанта са стихом у инверзији).

У ову категорију црта традиционалне културе у Јасеници можда се може убројати и појава „обредног гласа“, као вид нивелације музичких елемената појединих жанрова. Међутим, дилема у погледу овог модела остаје актуелна, имајући у виду мелодијско-ритмичку сличност „обредног гласа“ са Иницијалном формулом В, веома заступљеном на овом терену. Ова формула такође има „два мелодијска таласа“ и, као и „обредни глас“, придружена је стиховима у симетричном осмерцу. Два обрасца се разликују по месту појаве другог по реду „мелодијског таласа“: у „обредном гласу“ то су најчешће непарни, наглашени делови парног такта, а у Иницијалној формули В то је увек ненаглашени, четврти слог. Будући да је територијална заступљеност Иницијалне формуле В веома широка и да вероватно сеже у дубљу прошлост, можда наведене сличности отварају могућност за даља испитивања генезе „обредног гласа“ у Шумадији, али и на ширем простору Србије.

На један од значајних аспеката природе тока промена у вокалној традицији у другој половини 20. века указује чињеница да се понекад мушкарци показују као поузданији носиоци старије традиције него жене, које се лакше приклањају акултурационим токовима. На то указује теренски налаз из предграђа Аранђеловца, који није усамљен на терену Србије (упор. Големовић 1998), а одговара и налазима социолога (Halpern B. 1977).

*

С обзиром на данашњи, још увек непотпун, увид у музичке традиције и музичке праксе на целом простору Шумадије, а на основу досадашњих искустава, можемо се сложити са констатацијом Радмиле Петровић да музички идиом који се колоквијално назива „шумадијским“, заправо представља симбиозу елемената музичких традиција различитих група српског становништва на овом подручју, и то симбиозу новијег датума (Petrović R. 1990: 165). У њеном конституисању немалу улогу је морао имати и утицај елемената вокалне традиције варошких и градских средина.

136 То је уочљиво у примерима развијеног облика по моделу прелских песама (примери 171, 180), у новом облику путничке песме (пример 162) и промени у мелодијском моделу песме за децу (пример 23).

Један од закључака који се може извести на основу ових истраживања јесте и интригантна тема губљења динарског утицаја у вокалној традицији ниске Шумадије. На овом месту неизбежна је паралела са губљењем утицаја четвороакценатског система и његовим уступањем места троакценатском (и то у току процеса који се може пратити чак и у последње три генерације; в. Бошњаковић 2008: 39).¹³⁷ У лингвистици, поменути процес се означава термином *аналитизам*, под којим се подразумева „поједностављивање, промене у корист једноставнијих форми“ (Милорадовић 2003: 316). Чини се сасвим умесним поређење искустава у проучавању промена у домену говора на два различита терена, Параћинског Поморавља и Јасенице, као у изразитим метанастизичким областима, јер су на њиховим просторима границе дијалеката и на оба су терена заступљени такозвани прелазни говори, као резултат додира и миграција (Исто, 311, 27-28). При томе, како се закључује у студији о параћинском говорима, „преимућство је на страни једноставнијих система“ (Исто, 31).

Питање које се поставља, јесте да ли је принцип анализма важећи и кад је у питању музичка структура у вокалној традицији? Можда део одговора на то питање лежи и у закључку до којег се дошло у проучавању различитих музичких дијалеката на терену Македоније, да се констатована промена одвија „свођењем многих музичких дијалеката на далеко мањи број“ (Величковска 2006: 7). Шта би то у музичкој структури Доње Јасенице могло бити сматрано једноставнијим, а пред чиме „узмичу“ структуре музичког језика динараца насељених у овом крају и у блиским, низинским областима (да ли можда двоглас, у односу на једноглас?), могло би бити питање наредне студије о музичком наслеђу Шумадије. Један од узрока појаве свакако би требало тражити у чињеници да су динарци, населивши се из планинских области у крајеве ниске Шумадије, променили своју културну средину, а уз то и начин привређивања: из претежно сточарског у претежно земљораднички. Тиме је њихова усмена традиција презначена на два нивоа: географском и егзистенцијалном (према: Љубинковић 1982: 96).¹³⁸ Динарци у ниској Шумадији, у новом географском и културном окружењу, били су изложени „дугом процесу аклиматизације, који се исказује и следом нужних компромиса“ (Исти, 2006: 78), што неизбежно обухвата

137 Дијалектолози такође примећују повлачење ијекавице из крајева у којима је до скоро била сасвим уобичајена; реч је о Драгачеву и околини Чачка. Податак је добијен усменим саопштењем др Биљане Сикимић.

138 Ова чињеница је илустрација исправности размишљања о развијању „хипотетичке теорије о културној средини“ (Љубинковић 1982: 100); ова теорија обухвата и „праћење живота одређене умотворине, која прелази из једне у другу и другачију културну средину, мене које је односна умотворина морала да прође да не би отишла у заборав, да не би била одбачена“ (Исто). Видети детаљније разрађен концепт *културне средине* примењен на етномузиколошку грађу на терену Шумадије (Јовановић Ј. 2014).

и домен вокалне традиције. Преимућство у овом крају имала је, рекло би се, традиција староседелаца у споју са традицијом других група досељеника.

За разлику од традиције динараца, која је на овом терену очувана захваљујући њиховој бројности и компактности приликом досељавања, снага традиције припадника других струја и стариначког слоја садржана је у дугом континуитету наслојавања сродних појава, то јест, сталним приливом досељеника чије се наслеђе постепено уграђивало у старе слојеве вокалног наслеђа.

Чињеница да се резултати етномузиколошких, лингвистичких, па и етнокореолошких налаза на терену Јасенице у великој мери подударају, чини се веома значајном. Она представља потврду једног од ставова других угледних истраживача: „Показатељи који издвајају дијалект – језички, етнографски и фолклорни – често иду напореда, стварајући разнолику дијалекатску карактеристику“ (Толстој 1995: 15).

Према претпоставкама изнетим у овом раду, о хипотетичкој вокалној традицији стариначког словенског (српског) слоја становништва у Шумадији, међу најпостојаније елементе спадају особине свадбеног и жетелачког певања. Овај закључак такође је у складу са размишљањима лингвиста, да се као „непријемљиви, затворени, унутрашње и спољашње стабилни“ показују „обредна календарска и породична поезија“ (Толстој 1995: 20). С друге стране, неки од жанрова друге врсте, у које се сврстава и прелски, могу да се „одреде као пријемљиви у односу на туђи фолклорни и неофолклорни фонд“ (Исто).

Дугорочнији ефекат овог рада могао би да отвори простор за даља истраживања у неколико праваца, а то су: 1) проблем подударања или неподударања природних (географских) и музичких граница између области где преовлађују различити музички елементи (као што је указано у раду Тимоти Рајса на примеру бугарске вокалне традиције, Rice s. a.: 251-265); с тим у вези, актуелна су питања везана за појмове граница, друштвеног простора и *менталних мапа* у контексту распрострања елемента традицијске музичке културе (Franzén 2007: 47-48); 2) утврђивање степена правилности испољавања одређених појава у музичкој структури с обзиром на географску конфигурацију самог терена на којем се истражује (област *мелогоеографије*, в. Гошовский 1971: 20, или *етногеомузикологије*, в. Zemtsovsky 2005: 195-203); 3) тражење одговора на питање о условљености присуства, односно, одсуства вишегласне праксе у вокалној традицији одређених регија (значајне наговештаје на трагу методологије у домену ове проблематике видети у: Zemtsovsky s.a.: 45-53; Исти, s.a.: 25-32); 4) емска именовања музичких појава и њихове везе са елементима саме музичке структуре (према: Плотникова 2004: 27-28); 5) улога иницијалних формула у обликовању мелодијских модела и у њиховој генези; 6) продубљивање налаза Љу-

бинка Миљковића и његових компаративних истраживања особина старије српске сеоске традиције и традиција у другим областима архаичног словенског музичког језика (Пољесјем), као и његовог тумачења веза тоналног устројства старије српске традиције са старогрчким лествицама.

ЛИТЕРАТУРА

БАНДИЋ, Душан

1978 „Колективни сеоски обреди као културни феномен“. *Новопазарски зборник* 2 (111-120).

BARTÓK, Béla

1978 *Yugoslav Folk Music*, Vol. 1. New York: State University of New York Press.

2000 [1938] „За така нареченија български ритъм“. *Български музикални хроники* 3(12).

BAŠIĆ, Elly

1990 „'So-la-so-mi' – Glasanje djece – glasanje sportskih navijača“. *Zbornik radova XXXII Kongresa SUFJ, Plitvička jezera 1990, Zagreb*, 423-429.

БЈЕЛАДИНОВИЋ, Јасна

2000 „Основне одлике народне ношње Шумадије у XIX и првим деценијама XX века“. *28. Сабор народног стваралаштва Србије*, 4-7.

БОГДАНОВИЋ, Миленко

1979 „Старе културе на тлу Шумадије“, рад прочитан на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис)

БОШЊАКОВИЋ, Жарко

2008 *Фонетске особине говора источне Шумадије. Српски дијалектолошки зборник LV*, 1-322.

2009 „Степен испитаности шумадијско-војвођанског дијалекта“. *Јужнословенски филолог LXV*, 229-265.

BROZOVIĆ, Dalibor, IVIĆ, Pavle

1988 *Jezik srpskohrvatski/hrvatskosrpski, hrvatski ili srpski. Izvadak iz II izdanja Enciklopedije Jugoslavije*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.

БУГАРСКИ, Стеван, МАРКОВ, Светозар

1983 *Сватовац*. Букурешт: Критерион.

БУТОВСКА, Јованка

1967 „Светковина живе ватре у Азањи“. *Народно стваралаштво – фолклор* 22-24, 141-143.

1979 „Култ плодности у Шумадији“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис)

БУШЕТИЋ, Тодор М. (Предговор, записи и редакција: Стеван Ст. Мокрањац)

1902 *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча. Српски етнографски зборник* 3, Београд: Српска краљевска академија.

1903 *Левач. Српски етнографски зборник* 5, Београд: СКА, 459-511.

ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А.,

1951/1952 *Одговори на анкетни лист спроведен међу ђацима Мешовите учитељске школе у Крагујевцу*. Заоставштина др Радмиле Петровић, Београд: Архив Музиколошког института САНУ (рукопис).

1952 *Народно музичко благо Војводине*, рукописна збирка, Музиколошки институт САНУ.

1960 *Народне мелодије лесковачког краја*. Посебна издања, књ. СССXXX, Музиколошки институт, књ. 11, Београд: САН.

1964 „Функције и врсте гласова у српском народном певању“, *Рад VII конгреса СУФЈ (Охрид 1960)*, Охрид, 375-380.

1965 *Народне мелодије Црне Горе*. Посебна издања, књ. 12, Београд: Музиколошки институт САН, Научно дело.

2008 *Записи народних песама – Србија*. (прир. З. М. Васиљевић), Књажевац: „Нота“.

2009 *Народне песме из Војводине* (прир. Д. Девић). Нови Сад: Матица српска, Завод за културу Војводине.

ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава, МИЉКОВИЋ, Љубинко

1987 „Музика у животу наших људи – Музичке основе, однос према музици, музичке навике и понашања становништва СРС без САП“, *Пројекти истраживања* 2, Београд: РТБ, Центар за истраживање аудиторijума, 3-38.

ВАСИЋ, Оливера

- 1992 „Област и њене карактеристике“, *Народне игре Србије, грађа 3, Народне игре у Левчу и Грузи*. Београд: Центар за учење народних игара Србије, 5-17.
- 2005 *Избор народних игара Србије и Срба ван Србије*. (ур.) *Народне игре Србије, грађа, 27*, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије.

ВЕЛИЧКОВСКА, Родна

- 2006 *Музички дијалекти у македонском традиционалном народном певању – обредно певање*, докторска дисертација, ФМУ, Београд: Одсек за етномузикологију (рукопис).

ВЕСЕЛИНОВИЋ, М. В.

- 1886 „Слава (крсно име – свети – светац – служба – чини); Подизање (напијање) славе“, *Српство*, 7, 44-45.
- 1886а „Слава“, *Српство*, 7, 55-56.
- 1887 „Слава“, *Српство*, 1, 1-4.
- 1887а „Слава“, *Српство*, 2, 11-12.

WITMER, Robert

- 1993 “Stability in Blackfoot Songs, 1909-1968”, *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 242-253.

ВЛАХОВИЋ, Петар

- 1974 „Етнолошки значај неких новијих миграционих кретања у Југославији“, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 37, 97-107.

ВУКАНОВИЋ, Татомир П.

- 1968 *Производне снаге Србије у доба Првог српског устанка 1804-1813*, Посебан отисак *Врањског гласника*, Врање.

ВУКИЋЕВИЋ, Милосав

- 1995 *Говори Крагујевачке Лепенице*. Приштина: Универзитет у Приштини.

ВУКИЧЕВИЋ-ЗАКИЋ, Мирјана

- 1992 „Народна музика Грузе и Левча“, *Народне игре Србије, грађа, 3, Народне игре у Левчу и Грузи*, Београд: Центар за учење народних игара Србије, 138-164.
- 2001 „Коледарске песме у источној Србији“, *Музички талас* 28, 44-56.
- 2002 „Знаковне функције одређења жанра песама зимског обредног

- полугођа“, *Музика кроз мисао*, зборник радова. Београд: Факултет музичке уметности, 133-139.
- 2003 „Коледарске песме у традицији словенских народа“, *Човек и музика, Међународни симпозијум*, Београд: Факултет музичке уметности, 193-203.
- 2006 „Шта и како значе песме уз обредно љуљање“, *Историја и мистерија музике, Музиколошке студије – монографије*, 2, Београд: Катедра за музикологију ФМУ, 483-490.
- 2007 „Istraživački rad Ludvika Kube u oblasti muzičkog folklora na prostoru Crne Gore, Bosne i Hercegovine i Srbije“, *Slovanský svět očima badatelů a publicistů 19. a 20. století, K 50. výročí umrtí Ludvíka Kubu*. Praha Etnologický ústav AV ČR, v.v.i, 31-38.
- 2008 „Контекст – конситуација – текст“, *Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука 2008, Међународни научни скуп, Зборник радова*, Бања Лука: Академија умјетности, 215-227.

VUKMANOVIĆ, Jovan

- 1965 „Arhaični elementi u crnogorskim svadbenim običajima“, *Zbornik radova XII Kongresa SUFJ, Celje*, 145-152.
- 1987 „Етничко сродство Црногораца и Шумадинаца“, *Етнолошке свеске* 8, 147-152.

ВУКОСАВЉЕВИЋ Петар Д., ВАСИЋ Оливера, БЈЕЛАДИНОВИЋ Јасна

- 1984 *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. Радио Београд.

ГЕЗЕМАН, Герхарт

- 1934 *Српскохрватска књижевност*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

GIORCHESCU, Anca

- 1995 *Romaian Traditional Dance*. Mill Valley, California: Wild Flamer Press.

ГЛИГОРИЈЕВИЋ, Јелена

- 1991 „Генетско језгро свадбених песама у Горњој Јасеници као још увек жива музичка ћелија“. *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, Београд: Факултет музичке уметности, 89-93.
- 1993 „Рабаџинско свирање и певање у Горњој Јасеници“, *Сабор народног стваралаштва Србије*, 18-23.

ГОЈКОВИЋ, Андријана

1989 „Народни музички инструменти у Јарменовцима и околини“, *Сабор народног стваралаштва Србије*, 18-20.

GOLEMOVIĆ, Dimitrije

1981 *Dvoglasno pevanje novije seoske tradicije u Srbiji*. Beograd: izdanje autora.

1983 „Новије сеоско двогласно певање у Србији“, *Гласник Етнографског музеја* 47, 117-156.

1987 “Zvučno obogaćenje u srpskoj narodnoj instrumentalnoj muzici”, *Zbornik radova sa naučnog skupa “Folklor i njegova umetnička transpozicija”*, Beograd: FMU, 49-59

1989 „Народно певање Тамнаве“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 4-5, 93-106.

1990 *Народна музика ужичког краја*. Посебна издања, Књ. 30, Св. 2, Београд: Етнографски институт САНУ.

1990a „Народна музика Ваљевске Колубаре“. *Истраживања VI, Ваљевска Колубара*, Ваљево, 389-430.

1990b „Dvodelnost u našem narodnom pevanju zasnovana na doslovnom ponavljanju“. *Zvuk, jugoslavenski muzički časopis*, 5, 5-24.

1991 „Uloga pratećeg glasa u srpskom narodnom dvoglasnom pevanju, na primeru vokalne tradicije zapadne Srbije“. *Narodna umjetnost, Posebno izdanje* 3, 309-317.

1995 *Црногорска народна музика*. Подгорица: Пергамена.

1996 „Српско двогласно певање I: Облици – порекло – развој“. *Нови звук* 8, 11-22.

1997a „Srpsko narodno pevanje u razvojnom procesu: od obredne do ljubavne lirike“. *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka „XX“ vek, 23-55.

1997b „Pevanje koje to i jeste i nije“. *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka „XX vek“, 107-116.

1997c „`Рад` са текстом у песми – развој или деградација народног певања?“. *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, Неготин, 237-246.

1997d „Српско двогласно певање II: Новије двогласно певање“, *Нови звук* 9, 21-37.

1998 „Народна музика области Тимок и Заглавак“, *Гласник Етнографског музеја* 62, 265-288.

1999 „Улога музике у посмртним обичајима Србије и Црне Горе“, *Нови звук* 14, 43-50.

2000 *Рефрен у народном певању, од обреда до забаве*, Бијељина: Реноме – Бања Лука: Академија умјетности.

2001 „Роми као важан фактор развоја српске обредне праксе“, *Нови*

- звук 17, 39-47.
- 2006 „*Ajmo reći: jedan*“. *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka „XX vek“, 23-31.
- 2006a „*Oj, djevojko, draga dušo moja*“, u: *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka „XX“ vek, 33-40.
- 2006b „*Odnos funkcije i forme u narodnom pevanju*“. *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka „XX vek“, 61-81.
- 2006c „*Romi i srpska obredna praksa*“. *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka „XX vek“, 109-121.
- 2006d „*Tradicionalna narodna muzika u vreme Prvog srpskog ustanka*“. *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka „XX vek“, 123-161.
- 2006e „*Epsko pevanje: od gusala do debele žice*“, u: *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka „XX vek“, 201-218.
- 2006f „*Imenovanje kao način označavanja narodnih pesama u srpskom narodnom pevanju*“, *Dani Vlade S. Miloševića*, naučni skup (zbornik radova), Banja Luka: Akademija umjetnosti.
- 2007 „*Kako se oblikovao refren (na primeru srpskih pčelskih pesama)*“, 5. *međunarodni simpozij „Muzika u društvu“*, Sarajevo, 26-28. Oktobar / listopad 2006, Sarajevo: Muzikološko društvo FbiH, Muzička akademija u Sarajevu.
- 2008 *Крстивоје*, Ваљево: Друштво за очување српског фолклора Градац.

ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије, ВАСИЋ, Оливера

- 1980 *Народне песме и игре у околини Бујановца*, Посебна издања, књига 21, Београд: Етнографски институт САНУ.
- 1994 *Таково у игри и песми*, Горњи Милановац: „Типопластика“.

ГРБИЋ, Саватије М.

- 1909 „*Српски народни обичаји из среза бољевачког*“, *Српски етнографски зборник* 14, Београд: СКА.

ГРЂИЋ-БЈЕЛОКОСИЋ, Лука

- б.г. *Из народа и о народу*, Београд: Просвета, Библиотека „Баштина“.

ГОШОВСКИЈ, В.

- 1971 *У истоков народной музыки славян (очерки по музыкальному славяноведению)*, Москва: Советский композитор.

DANIÉLOU, Alain

- 1959 *Traité de musicologie comparée, Actualités scientifiques industrielles* 1265.
- 1967 *Semantique musicale, Essai de psychophysiologique auditive, Actualités*

scientifiques et industrielles 1334. Paris: Institut international d'études comparatives de la musique.

ДЕБЕЉКОВИЋ, поп Дена,

1907 *Обичаји српског народа на Косову Пољу, Српски етнографски зборник 7, Обичаји народа српскога 1, Београд: СКА.*

ДЕВИЋ, Драгослав

1964 „Мелодије Вукових песама“, *Народно стваралаштво-фолклор 9, 694-696.*

1978 *Народна музичка традиција – Југославија (прир.), ПГП РТБ, LP 22-2570.*

1979 „Неке особине у вокалној традицији Шумадије (прилог проучавању еволуције вокалне традиције“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис).

1986 *Народна музика Драгачева – облици и развој, Београд.*

1988 „Облици тужења Цетињанке Милуше Перовић“, *Зборник радова XXXV Конгреса СУФЈ, Рожаје, 26-29. септембра 1988, Титоград 1988, 172-184.*

1990 *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса, Београд.*

1992 *Народна музика, у: Културна историја Сврљига, Књига II, Језик, култура и цивилизација. Ниш: Просвета – Сврљиг: Народни универзитет, 427-581.*

1996 „Музичка компонента као одлика архаичности орских песама за плодност у календарском циклусу обичаја“, *Етно-културолошки ЗБОРНИК II, 233-235.*

1997 „Хибридни облици вишегласног певања у Србији“, *Зборник радова са 4. међународног симпозијума Фолклор-Музика-Дело, Београд: ФМУ, 132-151.*

1997a „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песамама“, *Изузетност и сапостојање – V међународни симпозијум Фолклор – музика – дело, Београд: ФМУ, 216-244.*

2001 „Istorijski aspekt arhaičnog folklornog višeglasja balkanskog kulturnog prostora“, *II međunarodni simpozij „Muzika u društvu“ – Zbornik radova, Sarajevo: Muzikološko društvo F BiH i Muzička akademija, 122-139.*

2002 „Динарско и шопско певање у Србији и метанастазичка кретања“, *Нови звук 19, 33-56.*

ДЖИДЖЕВ, Тодор

1981 *Проблеми на метроритџма и структурата на песеннија фолклор, Софија: Българска академия на науките, Институт за Музикознание.*

DOKMANOVIĆ, Jasminka

1981 „Analiza refrena dužih od pevanog stiha u narodnim pesmama Srbije“, *Zvuk*, 4, 69-79.

DOLINER, Gorana

2001 „Historiografija folklorne glazbe“, u: 2. *Međunarodni simpozij „Muzika u društvu“*, Sarajevo, 27-28. oktobra / listopada 2000, *Zbornik radova*, Sarajevo: Muzikološko društvo F BiH, Muzička akademija, 67-75.

ДРОБЊАКОВИЋ, Боривоје

1921 „Варошице у Јасеници“, *Гласник Географског друштва* 6, 140-153.

1923 *Јасеница – антропогеографска испитивања*, Српски етнографски зборник 25, 13,
Београд: СКА.

1925 *Смедеревско Подунавље и Јасеница*, Српски етнографски зборник 34. Београд: СКА.

1928 „Ношња у Космају“, *Гласник Етнографског музеја* III, 45-58.

1932 „Шумадинци – неколико података о њихову пореклу и психичким особинама“, *Шумадија у прошлости и садашњости*, Суботица: Југословенски Дневник, 312-317.

1932a „Sur la composition ethnique de la population de la Šumadija“, *Extrait des Comptes rendus du III-e Congrès des géographes et ethnographes slaves en Yougoslavie 1930*,

Belgrade: Imprimerie “Davidović”, 199-203.

1952 „Успомене` на гробовима у космајским селима“, *Гласник Етнографског института САН I* (1-2), 179-204.

1954 „Становништво у Србији за време Првог устанка“, *Посебна издања Српског географског друштва* 32, 36-52.

1957 „Белешке из космајских села“, *Гласник Етнографског музеја* 20, 143-157.

ЂОРЂЕВИЋ, Branislav

1992 „Slava u okolini Topole“, *Zbornik VII Smotre naučno-istraživačkog rada studenata (SNIRS)*, zbornik radova, Beograd, 43-49.

ЂОРЂЕВИЋ, Владимир

1931 *Српске народне мелодије (Предратна Србија)*, Београд.

ЂОРЂЕВИЋ, Desa

1988 *Narodne igre Šumadije i Pomoravlja*, Zagreb: Kulturno prosvjetni sabor.

ЂОРЂЕВИЋ, Драгутин

1958 *Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави*, Српски етнографски зборник 79, Београд: САН.

ЂОРЂЕВИЋ, Петар

1983 „Две песме из Водице“, *Расковник* 33, 7.

ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р.

1907 *Српске народне игре*, *Српски етнографски зборник*, 9, Београд: СКА.

1909 „Грађа за народне обичаје из времена прве владе кнеза Милоша“, *Српски етнографски зборник* 14, Обичаји народа српског, књ. II, Београд: СКА, 383-461.

1914 „Грађа за народне обичаје из времена прве владе кнеза Милоша“, СКА, *Српски етнографски зборник* 19, Обичаји народа српског, књ. III, Београд: СКА, 452-454.

1921 „Вароши у Србији“, *Гласник Географског друштва*, св. 6, 74-96.

1922 *Из Србије Кнеза Милоша*, Београд.

1926 „О народном певању у Гацком и Јајцу“, *Гласник Етнографског музеја*, Књига прва, 99-108.

1931 „Становништво у Србији после Велике сеобе 1690 године“, *Наш народни живот*, Књига четврта, Београд, 114-138.

1936 „Белешке из народне поезије 12. Сахрана неопасана детета“, *Прилози проучавању народне поезије*, год. III, 48-50.

1984 *Наш народни живот I*, Београд: Просвета.

ЂУКИЋ, Славиша,

1995 „Народне игре у Крушевачкој Жупи“, у: *Народне игре у Лепеници, Јасеници, Белици и крушевачкој Жупи, Народне игре Србије, грађа* 8, Београд, 91-126.

ЂУРИЋ-КЛАЈН Стана

1987 „Вук Караџић и српска музика“, *Књижевност* 1, 204-207.

ЂУРИЋ, Томислав

2006 *Белег времена*, Рача: Центар за митолошке студије Србије.

ЕЛШЕК, Оскар

1998 Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана – западна и источна Европа“, *Музички талас* 2-4, 43-50.

ЕРДЕЉАНОВИЋ, Јован

1930 *О пореклу Буњеваца*, Посебна издања, LXXIX, Београд: СКА.

- 1951 *ЕтнOLOшка грађа о Шумадинцима, по пиШчевим белешкама средно Петар Ж. Петровић, Одељење друштвених наука, Српски етнографски зборник LXIV, Расправе и грађа 2, Београд: САН*

ЖИВЧИЋ, Ана,

- 2009 „Особености репертоара мушке певачке групе `Штавал` - Сјеница (прилог проучавању вокалне праксе југозападне Србије)“, семинарски рад, Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију (рукопис).

ЖИВКОВИЋ, Душица

- 1998 „Годишња обредна традиција у Књажевцу и околини“, *Гласник Етнографског музеја* 62, 89-114.

ЖИВКОВИЋ, Томислав,

- 1978 „Односи старијег становништва и досељеника у паланачкој општини од Другог светског рата до 1977. године“, *Новопазарски зборник* 2, 101-110.

ЗАКИЋ, Мирјана

- 2009 *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке студије – дисертације, Свеска 1. Београд: ФМУ, Катедра за етномузикологију.

ZEČEVIĆ, Slobodan,

- 1964 „Ljeljenovo kolo“, *Narodno stvaralaštvo-folklor* 9-10, 702-710.
1966 „Неки елементи генезе власитиначких краљица“, *Лесковачки зборник* VI, 137-141.
1972 „Pokladne igre u Gruži“, *Rad XVII Kongresa SUFJ – Poreč 1970, Zagreb*, 401-403.
1973 *Elementi naše mitologije i narodnim obredima uz igru*, u: *Radovi V, Zenica: Muzej grada Zenice*.
1974 „Русалке и тодорци у народном веровању североисточне Србије“, *Гласник Етнографског музеја* 37, 109-139.

ЗЕГА, Никола,

- 1927 „Воловска богомоља“, *Гласник Етнографског музеја* 2, 18-21.

ЗЕМЦОВСКИЙ, Изалий,

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

- 1969 „Етногенеза в свете музыкального фольклора“, *Народно стваралаштво-фолклор* 29-32, Београд, 201-211.
- 1971 „Жанр, функција, система“, *Советская музыка* 1, 24-32.
- 1972 „О применении сравнительно-типологического метода в этномузыкознании“, *Zbornik radova XVII Kongresa SUFJ – Poreč 1970*, Zagreb, 235-238.
- 1973 „Рефреннии възглас на месте паузы в сдвоенной строфе“, *Народно стваралаштво-фолклор* 47-48, 53.
- 1975 *Мелодика календарних песен*, Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, Издательство “Музыка”, Ленинградское отделение.
- 1977 „К методике изучения этногенетических связей в музыкальном фольклоре“, *Зборник од 19. конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија, Крушево 1972*, Скопје, 217-221.
- 1988 „Музыка и этногенез (Исследовательские предпосылки, задачи, пути)“, *Советская этнография* (отдельный оттиск), 2, Москва: Академия наук СССР, 15-23.
- 1990a „Music of Oral Tradition as a History Source“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 6-7, 205-211.
- 1998 “Polyphony as a Way of Creating and Thinking: the Musical Identity of Homo Polyphonicus”, *The Scientific Program of the First International Symposium on Traditional Polyphony Conference*, Tbilisi, <http://polyphony.ge/index.php?m=622>
- 2000 “Polyphony as ‘Ethnohearing’ and its ‘Musical Substance’: Homo Polyphonicus in Action”, *The Scientific Program of the Second International Symposium on Traditional Polyphony Conference*, Tbilisi, <http://polyphony.ge/index.php?m=623>
- 2005 “Neither East nor West; In Between but not a Bridge: A Riddle for a New Discipline, the Ethnogeomusicology”, *Музикологија* 5, 195-203.
- 2006 „О началах и концах, или песня как исполнительский процесс (Памяти Миодрага Василевича)“, *Миодраг А. Васиљевић – живот и дело*, *Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић“, 18-42.

ZIEGLER, Susanne

- 1982 “The relation Text-Melody in Ritual Folksongs of Western Macedonia”, *Македонски фолклор* XV (29-30), 159-162.

ЗЛАТАНОВИЋ, Момчило

- 1979 „Народно песништво из крагујевачког краја у листу ‘Кића’“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис).
- 1982 „Обредне и обичајне песме у јужној Србији (осврт на поједине

- врсте)“, *Расковник* 33, 43-56.
- 2004 *Први српски устанак на југу Србије у историји и традицији*, Врање.
- ЗЛАТАНОВИЋ, Сања
- 2004 „`Шопови` у Косовском Поморављу“, *Скривене мањине на Балкану*, Посебна издања 82, Београд: Балканолошки институт САНУ, 83-93.
- ЗЛАТКОВИЋ, Павле
- 2006 „Туђ свој и свој туђ у књижевно-историјској прози о Првом српском устанку“, *Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 165-172.
- ИВИЋ, Павле
- 1955-1956 „О неким проблемима наше историске дијалектологије“, *Јужнословенски филолог* XXI, књ. 1-4, 97-125.
- 1957 *О говору Галипољских Срба*, у: *Српски дијалектолошки зборник XII*.
- 2009 *Српски дијалекти и њихова класификација*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- ИВКОВИЋ, Милош
- 1909 „Фолклорно-дијалектолошки прилози“, *Просветни гласник* XXX (7 и 8), 601-609.
- ИЛИЋ, Сава
- 2006 *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији* (прир. Ј. Јовановић). Нови Сад: Матица српска – Београд: Музиколошки институт САНУ.
- ИЛИЈИН, Милица
- 1963 „Обредно љубање у пролеће“, *Рад 9. Конгреса СУФЈ*, Сарајево, 273-286.
- ИСАКОВИЋ, Љубомир
- 2006 *Да трагови не ишчезну (Сећања)*, Сараново.
- ИСИЋ, Момчило
- 2007 *Приватност на селу, у: Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд: Слио, 379-407.

- ISPAS, Sabina, LUPAȘCU, Marian, WISOȘENȘCHI, Iulia
 2002 *Tumbe, tumbe – Căntece aromânești / Aromanian Songs*. București: “Constantin Brăiloiu” Institute of Ethnography and Folklore; Macedo-Romanian Cultural Society.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица и Даница
 1937 *Народне игре, II књига*, Београд.
- ЈЕЛИЋ, Живорад,
 2006 *Цакалар 2 – Живот и обичаји народни у Доњој Јасеници*, Смедеревска Паланка.
- ЈОВАНОВИЋ, Јелена
 1996 „Тројица гуслара у Горњој Јасеници – корени и наслеђе“, *Сабор народног стваралаштва Србије* 1, 11-13.
 1997 „Жетеличко певање у Горњој Јасеници“, 25. *Сабор народног стваралаштва Србије*, 27-29.
 1999 „Хибридни (‘прелазни’) облици песама у Горњој Јасеници“, 27. *Сабор народног стваралаштва Србије*, 32-35.
 2000 „Трагом жетелачке песме *Постој, Сунце, рано не за’оди*: прилог проучавању порекла српског становништва Горњег Баната у Румунији“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 26-27, 7-16.
 2000a „Фолклор за децу Горње Јасенице: успаванке и цупалке“, 28. *Сабор народног стваралаштва Србије*, 12-14.
 2000b *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузете музичке праксе*, магистарска теза, Београд: ФМУ, Катедра за етнмузикологију (рукопис).
 2001 „О песми бројеници у Горњој Јасеници“, *Музикологија* 1, 131-140.
 2002 *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији) – сватовски глас и његови облици*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
 2003 „Неколико до сада необјављених записа српских песама годишњег циклуса из Мохача“, *Друштвене науке у Србима у Мађарској*, Београд: САНУ – Будимпешта: Самоуправа Срба у Мађарској, 135-144.
 2003a „О мелодијском типу песме *Чубро Маро* и његовој географској распрострањености“, *Музикологија* 3, 27-41.
 2006 „Репертоар групе ‘Вукасовчанка’ из Вукасоваца код Аранђеловца“, 34. *Сабор народног стваралаштва*, 12-19.
 2007 “Ethnomusicological Researches in Sumadija“, u: *Research of Dance and Music on the Balkans*, International Symposium Brčko, Decembre 06-09, Banja Luka: International Musicological Society Musicological Society of RS – Sarajevo: Musicological Society FBiH – Brčko: Baštinar, 190-197.

- 2007a „Религиозне елементи в мелодиях и текстах сербских обрядных народных песен и проблематика музыкального содержания так называемых `духовных` песен“, рад изложен у оквиру Међународне летње школе за традиционалну музику, Рајград, Пољска (у штампима).
- 2007b *Шта се чује кроз гору зелену – Традиционално певање и свирање у Горњој Јасеници*, CD, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- 2008 „Краљичке песме у Јасеници: питање порекла“, *Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука 2008, Међународни научни скуп, Зборник радова*, Бања Лука: Академија умјетности, 157-177.
- 2008a „Нишнула се звезда – веза Шумадије и југоисточне Србије у једном народном веровању“, *Етно-културолошки ЗБОРНИК XIII*, 63-69.
- 2008b „Певачи и свирачи у селу Брезовац“, *Змајевац* 1, 9-13.
- 2011 „Песме са рефреном *Ноћ, тамна ноћ* у вокалној традицији Јасенице“, *Митолошки зборник* 25, Рача: Центар за митолошке студије Србије, 187-210.
- 2011a „Елементи различитих музикалних дијалекта в жатвенних песнях Центральной Сербии“, *От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов*. Том 3. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 324-339.
- 2012 „Мелогографични дослједенња у Србији“, *Слов'янська мелогографія*, Книга 3, *Проблеми етномузикології*, Збірник наукових статей з атласом, Випуск 7, Київ: Міністерство культури України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Проблемна науково-дослідна лабораторія по вивченню народної музичної творчості (Лабораторія етномузикології, м. Київ), Кафедра музичної фольклористики.
- 2013a „Мелодијски модели свадбених песама источне Шумадије и Поморавља (прилог проучавању вокалних дијалеката и идентитета у Србији“, *Музикологија* 15, 31-64.
- 2013b „Народне песме на Копаонику“, *Лексикон НП Копаоник*, Београд: Службени гласник (у штампима).
- 2014 „Примена Љубинковићевог концепта културне средине у етномузиколошким истраживањима на терену централне Србије“, у *Промислања традиције, фолклорна и литерарна истраживања*, Зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу, Београд: Институт за књижевност и уметност, 407-423.

ЈОВАНОВИЋ, Јелена, РАДИЋ, Првослав

- 2009 „Тамо горе маглица планина – Етномузиколошко-филолошки прилог о једној песми из копаоничког краја“, *Музикологија* 9, 153-164.

ЈОВАНОВИЋ, Јован В.

1962 „Лесковачки надимци – Прилог за студију психологије Лесковчана“, *Лесковачки зборник II*, 57-64.

ЈОВАНОВИЋ, Милка

1979 *Народна ношња у Србији у XIX веку*, САНУ, *Српски етнографски зборник*, књига ХСII, Одељење друштвених наука, Живот и обичаји народни, књига 38, Београд: САНУ.

1981 „Шумадија у делима Боривоја Дробњаковића“, *Гласник Етнографског института САНУ XXX*, 9-17.

ЈОВАНОВИЋ, Радмило В.

1988 *Системи насеља у Шумадији*, Посебна издања 35, Београд: Географски институт „Јован Цвијић“ САНУ.

КАЈМАКОВИЋ Р.

1962 „Народни обичаји у Имљанима“, *Glasnik Zemaljskog Muzeja* 17.

КАРАЦИЋ, Вук

1964/5 *Народна србска пјеснарица, част втора, у Виенни 1815, Сабрана дела Вука Караџића*, Књига Прва, Београд: Просвета.

1966 *Српски рјечник, Сабрана дела Вука Караџића*, Књига Друга, Београд: Просвета.

1969 *Српске народне пјесме I, Сабрана дела Вука Караџића*, Књига Четврта, Београд: Просвета.

1972 *Живот и обичаји народа српскога, Сабрана дела Вука Караџића*, Књига Седамнаеста, Београд: Просвета.

1972 *Етнографски списи, Сабрана дела Вука Караџића*, Књига Седамнаеста, Београд: Просвета.

КАРИЋ, Владимир

1887 *Србија – опис земље, народа и државе*, Београд: Краљевско-српска државна штампарија.

KATSANEVAKI, Athena

2007 “‘Life-Research’: Approaching the field as a life-long process”, *Research of Dance and Music on the Balkans*, International Symposium Brčko, Decembre 06-09, Banja Luka: International Musicological Society – Sarajevo: Musicological Society of RS – Brčko: Musicological Society FBiH, Vaštinar, 5-24.

KENJALović, Milorad

2005 „Transkripcija u etnomuzikologiji: za i protiv (na primjeru melografske

zbirke Vlade S. Miloševića“), 4. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu“, Sarajevo, 28-30. Oktobra / listopada 2004, Zbornik radova, Sarajevo: Muzikološko društvo FbiH, Muzička akademija, 197-202.

КНЕЖЕВИЋ, М.

1936 „Народно песништво код суботичких Буњеваца“, Прилози проучавању народне поезије, год. III, 221-227.

КНЕЖЕВИЋ, Nikola

1965 „Arhaični elementi u svadbenim običajima“, Zbornik radova XII Kongresa SUFJ, Celje, 133-136.

КНЕЖЕВИЋ, Сребрица, ЈОВАНОВИЋ, Милка

1958 Јарменовци, Српски етнографски зборник LXXIII, Одељење друштвених наука, Расправе и грађа 4, Београд: САНУ.

КОВАЧЕВИЋ, Иван

2006 Традиција модерног, Прилози историји савремене антропологије, Београд: Етнолошка библиотека.

КОЛАРЕВИЋ, Владета

2009 „Примери народног стваралаштва“, Змајевац 2, 10.

КОМАЗЕЦ, Тамара

2004 „О појму `глас` у српској етномузикологији“, семинарски рад, Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију (рукопис).

КОСТИЋ, Дајана

2001 Обичаји, песме и игре у Горњој Ресави, Деспотовац: Центар за културу.

КОСТИЋ, Петар

1963 „Разлике у новогодишњим обичајима у областима косовско-ресавског и млађег херцеговачког говора“, Гласник Етнографског музеја 26, 67-92.

KUBA, Ludvik

1890 Album černoohorské. Nákladem vlastním. – Praha: V komissi Bursíka & Kohouta.

1923 Slovanstvo ve svých zpěvech, Písňe jihoslovanské – V.Srbské (z království), Praha: Hudební Matice umělecké besedy.

КУНАЧ, Franjo Š.

1941 Južno-slovenske narodne popijevke, Knjiga V, Zagreb.

КУЛИШИЋ Ш., ПЕТРОВИЋ П. Ж., ПАНТЕЛИЋ Н.

1970 *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Данка

2007 „Херцеговачки епски дијалекат“, *Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука 2007, Научни скуп, Зборник радова*, Бања Лука: Академија умјетности, 57-73.

ЛАЗАРЕВИЋ, Јованка

1979 „Шта се од традиционалног фолклора сачувало у знању ђака Основне школе у селу Стојник, орашачки“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис).

LIST, George

1974 “The Reliability of Transcription”, *Ethnomusicology*, XVIII (3), 353-377.

ЛИТВИНОВИЋ, Селена

2000 „Баладе у Доњем Банату“, *Свеске* 51-52, 209-218.

ЛОВРИЋ, Марија

2005 „Макам-принцип у песмама *златиборске кајде*“, семинарски рад, Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију (рукопис).

ЛУТОВАЦ, Милисав

1951 *Привредно-географска карактеристика слива Јасенице*, Посебна издања CLXXXV (3), Београд: Географски институт САН.

ЉУБИНКОВИЋ, Ненад

1982 „Пролегомена за теорију о културној средини“, *Расковник* 33 (јесен), 91-100.

1992 „Значај миграционих кретања за стварање и обликовање усмене епске народне поезије“, *Расковник* 67-68 (пролеће-лето), 109-122.

2006 „`Свој` и `туђ` у интеракцији на балканским просторима до почетка осамнаестог века – фрагменти“, *Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 77-84.

МАЈСТОРОВИЋ, М.

1928 „Краљице“, *Гласник Етнографског музеја* III, 103-104.

МАКСИМОВИЋ, Ирина

2006 „Баладе у југоисточној Србији“, у: *Историја и мистерија музике*

– у част *Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије – Монографије, свеска 2/2006, Београд: ФМУ, Катедра за музикологију, 547-562.

МАНОЈЛОВИЋ Коста

- 1926 „Свадбени обичаји у Галичнику“, *Гласник Етнографског музеја* 1, 84-93.
1953 *Народне мелодије источне Србије*, Посебна издања, књига ССХП (6), Београд: Музиколошки институт САН.

МАРЈАНОВИЋ, Злата

- 1998 *Вокална музичка традиција Боке Которске*, едиција ОРФЕЈ, Подгорица: Удружење композитора Црне Горе.
2002 *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње*, Подгорица: Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.
2008 „Континуитет и развој музичке традиције црногорског приморја са залеђем“, *Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука 2008, Међународни научни скуп, Зборник радова, Бања Лука: Академија умјетности, 179-196.*

МАРКОВИЋ, Радул

- 1979 „Метаморфисане и нове пословице Шумадије“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис).

МАСЛОВАРИЋ, Душан

- 1973-1974 *Саобраћај и транспорт добара*, Београд: Етнографски музеј.

МИЈАТОВИЋ, Станоје М.

- 1907 *Левач и Темнић*, *Српски етнографски зборник*, Књ. 7, Београд: СКА, 1-169.
1948 *Белица*, САН, Одељење друштвених наука, *Српски етнографски зборник* LVI, Насеља и порекло становништва 30, Београд: САН, 3-215.

МИЛЕНКОВИЋ, Милош

- 2008 „О научном раду и нашем универзитету (сто година касније)“, *Гласник Етнографског музеја* 72, 41-50.

МИЛЕТИЋ, Гордана

- 2009 „Резултати рекогносцирања сеоских насеља смедеревске општине – Обичаји годишњег циклуса“, *Смедеревски зборник* 2, 255-277.

МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ.

1876 *Кнежевина Србија*, Београд.

1884 *Краљевина Србија*, Београд.

1894 *Живот Срба сељака, Српски етнографски зборник I*, Београд: СКА.

МИЛОРАДОВИЋ, Софија

2003 *Употреба надежних облика у говору Параћинског Поморавља – Балканистички и етномиграциони аспект*, Посебна издања, књ. 50, Београд: Етнографски институт САНУ.

МИЛОСАВЉЕВИЋ Сава

1914 *Српски народни обичаји из среза омољског*, Српски етнографски зборник, Живот и обичаји народни 19, Београд: СКА.

МИЛОШЕВИЋ, Радомир П, СТОЈАНОВИЋ, Радиша М.

2004 *Сретењска свитања, Аранђеловац, Орашац: Народна библиотека „Свети Сава“.*

МИЉКОВИЋ, Љубинко

1978 *Музичка традиција Србије – Бања, Књажевац: „Нота“.*

1979 „Музичка традиција Јасенице“ [резиме], *XXVI Конгрес Савеза удружења фолклориста Југославије, Крагујевац 24.-29. септембар 1979*, Књига резимеа, Крагујевац, 14-15.

1982 „Музика на програмима Радио Крагујевца, Светозарева и Радио Шумадије – Аранђеловац“, *Извештаји и студије 5*, Београд: РТБ, Центар за истраживање аудиторijума, 1-17.

1984 „Савремено село и програми РТБ – Развој ТВ емисије `Знање-имање`“, *Извештаји и студије 3*, Београд: РТБ, Центар за истраживање аудиторijума, 3-30.

1984а „Народна музичка традиција Југославије и њена радиотелевизијска презентација“, *Извештаји и анализе за посебне сврхе 11*, Београд: РТБ, Центар за истраживање аудиторijума, 3-19.

1985 „Савремено село и програми РТБ I – Личне и групне одлике становништва Јасенице“, *Извештаји и анализе за посебне сврхе 13*, Београд: РТБ, Центар за истраживање аудиторijума, 6-17.

1985а *Музичка традиција Србије II – Мачва, Шабац: Глас Подриња.*

1986 *Музичка традиција Србије III – Доња Јасеница или ниска Шумадија, Смедеревска Паланка.*

1990 „Типизација репертоара и темељне музичке способности казивача архаичне и новије традиције Србије“, *Извештаји и анализе за посебне сврхе 13/90*, Београд: РТБ, Центар за истраживање аудиторijума, 3-21.

- 1998 „О тоналној реконструкцији архаичног фолклорно-музичког изражавања“, *Флогистон, часопис за историју науке 7, Хармонија у природи, науци и уметности кроз историју*, Београд: Музеј науке и технике, 415-442.
- 2000 „Тонална структура и развој несавршених музичких система у нашој народној традицији“, *Крушевачки зборник 5-6*, 145-165.

MIODINSKI, Leh

- 2006 „Razlika kao tekst – između antropološkog kontrasta i ksenološke geografije diskursa“, *Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 31-40.

МИЋЕВИЋ, Љ.

- 1952 „Живот и обичаји Поповаца“, *Српски етнографски зборник LXV*, Београд: САН.

МИХАИЛОВИЋ, Славица

- 1995 „Народне игре у Лепеници“, *Народне игре у Лепеници, Јасеници, Белици и Крушевачкој жупи, Народне игре Србије, грађа 8*, Београд, 5-48.

МЛАДЕНОВИЋ, Оливера

- 1954 „Народне игре на Беле покладе у Великој Иванчи“, *Гласник Етнографског музеја 17*, 91-96.
- 1970-1971 „Добранске `краљице`“, *Гласник ЕИ САНУ XIX-XX*, 121-145.
- 1971 „Вуков опис краљичке игре“, *Ковчежић, прилози и грађа о Доситеју и Вуку*, 9, 30-42.
- 1978 „Краљичка песма за којом је Вук Караџић трагао“, *Гласник ЕИ САНУ XXVII*, 101-105.

МЛАДЕНОВИЋ, Оливера, РАДОВАНОВИЋ, Миљана

- 1982 „Усмено народно стваралаштво Буцака“, *Расковник 33*, 19-41.

МОКРАЊАЦ, Стеван С.

- 1996 *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*, у: Стеван Стојановић Мокрањац, *Сабрана дела*, Том 9, *Етномузиколошки записи*, Књажевац: Нота, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

МУШОВИЋ, Ејуп

- 1986 „Становништво Рудника у 15. и 16. веку“, *Етнолошке свеске 7*, 96-102.

1986а „Сјенички крај тридесетих година прошлог века“, *Зборник Сјенице – култура, наука, уметност*, 2, 25-38.

НАРОДНИ ПЕСНИ ОТЪ ЮГОЗАПАДНА БЪЛГАРИЯ, Пирински край, т. 2, София 1994.

НЕДЕЉКОВИЋ, Невенка

1986 „Карађење свекра и свекрве у тополском засеоку Љубеселу“, *Етнолошке свеске* 7, 134-143.

НЕДЕЉКОВИЋ, Миле

1987 „Крушевачка нахија у Првом српском устанку“, *Етнолошке свеске* 8, 227-232.

1990 *Годишњи обичаји у Срба*, Београд: „Вук Караџић“.

1996 *Записи о Шумадији*, Библиотека „Шумадија“, Београд – Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу.

2000 *Записи о Шумадији II*, Београд – Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу.

2002 *Орашац, колевка српске државности*, Библиотека Шумадија 1, Аранђеловац: Фонд Први српски устанак.

НЕНИЋ, Ива

2000 „Структурална анализа у музици на примеру песама краљичког обреда“, семинарски рад, Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију (рукопис).

НИКОЛИЋ, Бојана

2005 „Аксак ритам у играма југоисточне Србије (примери из Грађе)“, семинарски рад, Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију (рукопис).

НИКОЛИЋ Илија П.

2005 *Народне песме Пирота и околине (1841-1964)*, књижевноисторијска истраживања, Пирот, 212.

НИКОЛИЋ, Видосава

1962 „Удео Лесковчана у етничкој композицији Србије у 19. веку. Прилог проучавању миграција становништва лесковачког краја“, *Лесковачки зборник II*, 30-42.

1963 „Исељавања Врањанаца ван матице у прошлости и данас“, *Лесковачки зборник III*, 86-115.

1966 „Улога и значај јужноморавског подручја у етничком и културно-

историјском развоју централне области Балканског полуострва“, *Лесковачки зборник VI*, 97-108.

OKRUGIĆ, Ilija

1854 „Odgovori na pitanja društva za jugoslavensko povjestnico, *Arhiv III*, 314-319.

OROVIĆ, Savo

1965 „Zaštita mladenaca po arhaičnim svadbenim običajima“, *Zbornik radova XII Kongresa SUFJ*, Celje, 177-180.

OСТОЈИЋ, Тихомир

1900 „Обредне песме у Потисју“, *Караџић 1*, 80-83.

ПАВКОВИЋ, Никола

2005 „Породица и сеоска заједница у Шумадији“, *Шумадијски записи, Зборник радова Музеја у Аранђеловцу II*, 61-104.

ПАВЛОВИЋ, Јеремија

1921 *Живот и обичаји народни у Крагујевачкој Јасеници у Шумадији, Српски етнографски зборник, Живот и обичаји народни 22, Београд: СКА.*

1928 *Качер и Качерци, Београд: СКА.*

1930 *Јасеничанка. Живот и рад женскиња у Крагујевачкој Јасеници, Београд: Штампарија „Свети Сава“.*

ПАНТЕЛИЋ, Никола

1974 „Етнолошка грађа из Буџака“, *Гласник Етнографског музеја 37*, 179-229.

ПАНТИЋ, Милорад (избор и предговор)

2002 *Народне песме у записима XV-XVIII века, Београд: Просвета.*

ПАУНИЋ, Драгутин

1996 *Цоглава – легенде из Јасенице, Београд: Просвета*

ПАШИНА, Ольга А.,

2003 „Типологическая систематика весенних закличек“, *Смоленский музыкально-этнографический сборник, Том 1, Календарные обряды и песни, Москва: Российская Академия музыки им. Гнесинных.*

2012 „Area studies in ethnomusicology: on the problem of identification of musical dialects“, *Musical Practices in the Balkans – Ethnomusicological Perspectives, Academic Conferences CXLII, Department of Fine Arts and Music, Vol. 8, Belgrade: SASA and Institute of Musicology.*

PETROVIĆ, Ankica

- 1990 "Women in the Music Creation Process in the Dinaric Cultural Zone of Yugoslavia", *Music, Gender and Culture, Interculture Music Studies* 1, Berlin: International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, 71-84.

PETROVIĆ, Danica

- 1975 „Church elements in Serbian ritual songs”, *Grazermusikwissenschaftliche Arbeiten*, Band 1, *Beiträge zur Musikkultur des Balkans* I, Graz – Austria: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 109-125.

ПЕТРОВИЋ, Петар Ж.

- 1927 „Šumadija – Geografsko-etnografski pregled“, у: *Књижевни Север* III (7, 8, 9) (јули-септембар), 269-276.
- 1935 *О народним песмама у Рудничком Поморављу*, Посебна издања 8, Београд: Етнографски музеј.
- 1948 *Живот и обичаји народни у Гружи*, Српски етнографски зборник, *Живот и обичаји народни*, књ. 58, Београд: СКА.
- 1963 „Шумадија – Прошлост, име и положај области“, *Гласник Етнографског музеја* 26, 141-165.

ПЕТРОВИЋ, Радмила

- 1971 „Морфолошке структуре српских народних песама“, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, 205-220.
- 1974 "Folk Music of Eastern Yugoslavia: A Process of Acculturation. Some Relevant Elements", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5(1), 217-224.
- 1981 *Српска народна музика / Serbian Folk Music*, LP 2510057 STEREO. Београд: PGP RTB.
- 1989 *Српска народна музика – песма као израз народног музичког мишљења*, Посебна издања, Књ. ДХСIII, Одељење друштвених наука, књ. 98, Београд: САНУ.
- 1990 „Narodna muzika Šumadije (u spomen dr. Valensa Voduška)“, *Traditiones, Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje*, 19, Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 163-168.

ПЕТРОВИЋ, Радмила, ЈОВАНОВИЋ, Јелена

- 2003 *‘Еј, Руднице, ти планино стара – Традиционално певање и свирање групе “Црнућанка”*, Београд: Музиколошки институт САНУ, Вукова задужбина – Горњи Милановац: Културни центар.

PETROVIĆ, Tanja

2006 "Such were the times – Serbian Peasant Women Born in the 1920s and 1930s and the Stories of Their Lives", *Balkanica, Balkan Studies* XXXVII, 47-59.

2006 *Здравица код балканских Словена, Етнолингвистички поглед*, Посебна издања 89, Београд: Балканолошки институт САНУ.

PECO, Asim

1989 *Pregled srpskohrvatskih dijalekata*, Београд: Naučna knjiga.

PEŠIĆ, Radmila, MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ, Nada

1984 *Narodna književnost*, Biblioteka „Čovek i reč“, Београд: Vuk Karadžić.

ПЛОТНИКОВА А. А.

2004 *Етнолингвистическая география Южной Славии*, у: *Традиционная Духовная Культура Славян*, Москва: Российская академия наук, Институт славяноведения.

ПОЗНАНОВИЋ, Раде

1988 „Традиционално усмено народно стваралаштво ужичког краја“, Посебна издања, књ. 30, св. 1, Београд: Етнографски институт САНУ, 85-94.

ПОПОВИЋ, Павао (Павле)

1888 „Краљице“, *Браство* II, 7-29.

ПОРОВИЋ, Petar I.

1927 „О prosvetnim prilikama u Srbiji (1804-1813)“, *Књижевни Север*, III (7, 8, 9) (јули-септембар), 288-298.

ПОПОВИЋ, Светозар и Видосава

1979 „Селачке двопредне чарапе“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис).

PROPP, Vladimir

1997 *Theory and History of Folklore* (ed. Anatoly Liberman), *Theory and History of Literature*, Vol. 5, Minneapolis: University of Minnesota Press.

ПУТИЛОВ, Борис Н.

1972 „Современие задачи и проблемы сравнительно-типологического изучения фольклора“, *Zbornik radova XVII Kongresa SUFJ – Poreč* 1970, Zagreb, 221-228.

РАДЕНКОВИЋ, Љубинко

1998 „Тодорица - `коњска слава`“, *Етно-културолошки зборник IV*, 119-124.

РАДИВОЈЕВИЋ, Тодор

1911 *Лепеница, Српски етнографски зборник XV, Насеља српских земаља VII*, Београд: СКА.

1930 *Насеља у Лепеници, Српски етнографски зборник XLVII, Насеља и порекло становништва 27*, Београд: СКА.

РАДИНОВИЋ, Сања

1997 „Елементи макроструктуре запаљских обредно-обичајних песама у функцији `зачараног кружног кретања`“, *Фолклор – Музика – Дело, IV међународни симпозијум*, Београд: ФМУ, 442-466.

2001 „Макам-принцип у мелопоеетском обликовању запаљских јесењих песама“, *Музички талас 29*, 34-43.

2002 „Оквирни стих у српском вокалном наслеђу“, *Музика кроз мисао, зборник радова*, Београд: ФМУ, 116-132.

2007 „Српске народне баладе и етномузикологија – немогућа мисија“, *Нови звук 30*, 34-51.

2011 *Облик и реч. Закономерности мелопоеетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*, Етномузиколошке студије – дисертације 3, Београд: ФМУ.

РАДИЋ, Првослав

2004 „О говору јагодинског краја“, у: *Живот и рад академика Павла Ивића*, зборник радова, Суботица: Градска библиотека Суботица – Београд: Институт за српски језик САНУ, Народна библиотека Србије – Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, Матица српска, 251-272.

2010 *Копачнички говор. Етнографски и културолошки приступ*, Посебна издања 70, Београд: Етнографски институт САНУ

РАДИСАВЉЕВИЋ, Рајко И.

2001 *Стојник – живот, обичаји и родослови*, Младеновац.

РАДОЈИЧИЋ, Драгана

2008 *Слике из Боке*, Посебна издања, књига 62, Београд: Етнографски институт САНУ.

РАДОВАНОВИЋ, Миљана и НИКОЛИЋ, Десанка

1980 „Закључна разматрања о резултатима проучавања промена у народној култури на селу у Србији (1971-1975)“, *Зборник радова Етнографског института САНУ* 10, Београд, 139-146.

РАЈКОВИЋ, Љ.

1975 „Народне песме из сокобањског краја“, *Развитак* 4-5, 87-93.

РАЈКОВИЋ, Петар

1979 „Свадебни обичаји у Доњој Лепеници“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис).

РАЈШИЋ, Милица, РОГАНОВИЋ, Гордана

1998 „Музичка и орска традиција у Буцаку“, *Гласник Етнографског музеја* 62, 225-264.

РАКИЋ, Милоје Т.

1905 *Качер, Српски етнографски зборник VI*, Насеља српских земаља 3, Београд: СКА.

РАКОЧЕВИЋ, Селена

2001 „Ој, Лазаре, добар дане – култ Лазареве суботе у Доњем Банату“, *Етно-културолошки зборник VII*, 95-99.

2002 *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Панчево: Скупштина Општине Панчево.

RANKOVIĆ, Sanja

2007 *Вокална традиција Лијевча Поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)*, Лакташи: Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“.

2007а „Двогласно певање Срба у Невесињу и његовој околини“, *Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука 2007, Научни скуп, Зборник радова*, Бања Лука: Академија умјетности, 41-56.

2008 „Istraživanje tradicionalne vokalne prakse u Belici“, *Etnoumlje, srpski World Music magazin*, 4, 26-31.

2012 *Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини*, Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију, Београд, докторска дисертација (рукопис)

RAČIUNAITE-VYČINIENE, Daiva

2002 “Seeking for Origin of Songs with Refrain *Tumba* and Their Interpretation“, *The Scientific Program of the International Symposium*

on *Traditional Polyphony Conference*, Tbilisi, <http://polyphony.ge/index.php?m=624> (p. 258-268).

REID, James

1977 "Transcription in a New Mode", *Ethnomusicology* XXI (3), 415-433.

РЕЉИЋ, Љубомир

2001 „Дељење ватре (Грејање покојника)“, *Етно-културолошки зборник VII*, 35-40.

2006 „Дељење ватре (Грејање покојника)“, *Из народа за народ, етнографске белешке*, Панчево: Историјски архив, 171-178.

РЕМЕТИЋ, Slobodan

1981 „Glibovac (OLA 69)“, u: *Fonološki opisi srpskohrvatskih-hrvatskosrpskih, slovenačkih i makedonskih govora obuhvaćenih opšteslovenskim lingvističkim atlasom*, Posebna izdanja LV, Odjeljenje društvenih nauka 9, Sarajevo: Akademija nauka Bosne i Hercegovine, 520.

1985 *Говори централне Шумадије, Српски дијалектолошки зборник XXXI*, Београд: САНУ и Институт за српскохрватски језик.

1986 „Дијалекатски текстови из Жабара код Тополе“, *Српски дијалектолошки зборник XXXII*, Београд: САНУ и Институт за српскохрватски језик, 503-549.

1989 „Fonološki sistem govora šumadijskog sela Žabara“, *Zbornik razprav iz slovanskega jezikoslovlja, Tinetu Logarju ob sedemdesetletnici*, Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša, 261-273.

RICE, Timothy

1998 "The Geographical Distribution of Part-Singing Styles in Bulgaria", *The Scientific Program of the First International Symposium on Traditional Polyphony Conference*, Tbilisi, <http://polyphony.ge/index.php?m=622> (p. 251-265).

РИЗИНИЋ, Мих. С.

1888 „Загонетке из Шумадије – Јасеница, Лепеница, Гружа“, *Српство* 8, 62.

1888а „Загонетке из Шумадије – Јасеница, Лепеница, Гружа“, *Српство* 9, 69.

РИТМАН, Dunja

1968 „Arhaični elementi u svatovskim pjesmama Srba i Hrvata bosansko-hercegovačkog sela“, *Narodno stvaralaštvo-folklor* 25, 70-74.

RIHTMAN, Cvjetko

- 1953 *Narodna muzika jajačkog sreza*, u: *Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu* 2, Sarajevo.
- 1974 *Dječje pjesme*, u: *Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine, Građa, knjiga XIX, Odjeljenje društvenih nauka, knjiga 15*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti BiH.

РОДИЋ, Миливој

- 2008 „Агонални елементи у народној игри и пјесми Козарчана“, *Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука 2008, Међународни научни скуп, Зборник радова*, Бања Лука: Академија умјетности, 81-91.

SZABOLCSI, Bence

- 1959 *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest: Corvina.

СИКИМИЋ, Биљана

- 1998 „Детские дразнилки“, *Живая старина* 1, 21-24.
- 1999 „Ђаво и јалова жена“, *Славянские этюды, Сборник к юбилею С. М. Толстой*, Москва, 416-449.
- 1999a “Violent death in South Slavic children’s folklore”, *Etnolog* 9, 27-37.
- 2001 „Бели Русман“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* LXV-LXVI (1-4), 145-154.
- 2005 „Бањаша на Балкану“, *Бањаша на Балкану – идентитет етничке заједнице*, Посебна издања 88, Београд: Балканолошки институт САНУ, 7-12.
- 2008 “Karavlahs in Bosnia and Herzegovina today”, *The Romance Balkans, Collection of papers, Special editions 103*, Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA, 227-246.

SLIJERČEVIĆ, Miloš

- 1965 „Tragovi arhaičnog u svadbenim običajima Hercegovine“, *Zbornik radova XII Kongresa SUFJ, Celje*, 153-158.

СОБОЛЕВ, Андрей Н. (ред.)

- 2005 *Малый диалектологический атлас балканских языков*, Серия лексическая, Том I. Лексика духовной культуры. Москва: Российская академия наук, Институт лингвистических исследований, Институт славяноведения – Marburg: Philipps-Universität, Institut für Slawische Philologie, Studien zum Südosteuropasprachatlas – München: Biblion Verlag.

STANKOVIĆ, Sanja

1992 „Igra paun i šareno kolo u Jasenici“, *Zbornik VII Smotre naučno-istraživačkog rada studenata*, zbornik radova, Beograd, 37-42.

СТАНОЈЕВИЋ, Маринко Т.

1913 *Заглавак, Српски етнографски зборник*. 20, Београд: СКА.

СТЕПАНОВИЋ, Живадин

1979 „Антропогеографске одлике Шумадије“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис).

СТЕФАНОСКА, Мирјана

1979 „Компарација на покладните народни обичаи, игри и песни во Македонија со оние во Шумадија“, рад изложен на 26. Конгресу СУФЈ у Крагујевцу (рукопис).

СТОЈАНЧЕВИЋ, Владимир

1962 „Први српски устанак и лесковачки крај“, *Лесковачки зборник* II, 9-23.

1974 „Историјска метода проучавања промена у етничком развоју и традиционалној култури у Србији“, *Симпозијум Етнологишка проучавања савремених промена у народној култури*, 28.-30. јануар 1974, Посебна издања, књ. 15, Београд: Етнографски институт САНУ, 53-65.

1984 „Градови, вароши, паланке и тржишта пред Први српски устанак 1804. године, културно-историјска проблематика“, *Градска култура на Балкану (XV-XIX век)*, зборник радова, Посебна издања. Књ. 20, Градска култура на Балкану 1, Београд: Балканолошки институт САНУ, 141-168.

STOJANOVIĆ, Tatjana

1992 „Pregled demonoloških predanja u okolini Topole“, *Zbornik VII Smotre naučno-istraživačkog rada studenata*, zbornik radova, Beograd, 31-35.

SULIȚEANU, Ghizela

1990 “The Law of Oral Tradition and Its Historical Value in the Conceptions of the Folklore Practitioners”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 6-7, 185-198.

SHEPHERD, John and WICKE, Peter

1997 *Music and Cultural Theory*, Cambridge, Oxford, Malden: Polity Press.

SHILS, Edward

1981 *Tradition*, London / Boston: Faber and Faber.

ТОДОРОВИЋ, Ивица

2008 „Јединствени систем елемената културе“, *Слике културе некад и сад*, Зборник 24, Београд: Етнографски институт САНУ, 95-109.

ТОЛСТОЈ, Никита Иљич

1995 „Проблеми реконструкције старе словенске духовне културе“, *Језик словенске културе*, Ниш: Просвета, 7-29.

1995a „Етнолингвистика у кругу хуманистичких дисциплина“, *Језик словенске културе*, Ниш: Просвета, 31-46.

1995b „Језик култура“, *Језик словенске културе*, Ниш: Просвета, 47-61.

ТРАЈКОВИЋ, Драгољуб

1962 „Становништво лесковачког краја – Од насељавања до 1941. године“, *Лесковачки зборник II*, 24-29.

ТРИФУНОВИЋ, Драган

1995 „Народне игре у Белици“, *Народне игре Србије*, грађа 8, *Народне игре у Лепеници, Јасеници, Белици и Крушевачкој жупи*, Београд, 69-90.

ТРОЈ, Ф.

1931 „О музичкој осетљивости Јужносрбијанаца, Шумадинаца и Црногораца“, *Прилози за филозофију и етнопсихологију* 1, Скопље: Филозофски семинар Филозофског факултета, 1-13.

FELD, Steven, FOX, Aaron

1994 “Music and Language”, *Annual Review of Anthropology* 23, 25-53.

ФИЛИПОВИЋ, Миленко

1949 *Живот и обичаји народни у Височкој нахији*, Одељење друштвених наука, *Српски етнографски зборник LXI*, Живот и обичаји народни 27, Београд: САН.

1960 *Таково*, *Српски етнографски зборник LXXV*, Насеља и порекло становништва 37, Београд: САНУ.

1972 *Таковици*, *Српски етнографски зборник LXXXIV*, Расправе и грађа 7, Београд: САНУ.

FRACILE, Nice,

1987 *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini*, Novi Sad: Matica srpska.

1994 „Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 14, 31-56.

2006 *Традиционална музика Срба у Војводини, Антологија, CD 1*, Нови Сад: Матица српска, Академија уметности, Завод за културу Војводине.

FRANZÉN, Mats

2007 "Partly Stockholm, the City Synopsis", Stockholm-Belgrade, Proceedings from the Third Swedish-Serbian Symposium in Stockholm, Konferenser 63 (ed. Sven Gustavsson), Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 46-54.

FULANOVIĆ-ŠOŠIĆ, Miroslava

1999 „O melopoetskim strukturama dječjih narodnih pjesama u Bosni i Hercegovini“, *Muzika, časopis za muzičku kulturu* 2(10) (april-juni), 13-24.

HALPERN, Barbara Kerewsky

1977 "Thoughts on Communicative Competence in a Serbian Village", *Selected Papers on a Serbian village: Social Structure as Reflected by History, Demography and Oral Tradition* (ed. B. K. Halpern and J. M. Halpern), Research Report No. 17, Amherst: University of Massachusetts. Department of Anthropology.

HALPERN, Joel M.

1977 "Demographic and Social Changes in the Village of Orašac: a perspective Over Two Centuries", *Selected Papers on a Serbian village: Social Structure as Reflected by History, Demography and Oral Tradition* (ed. B. K. Halpern and J. M. Halpern), Research Report No. 17, Amherst: University of Massachusetts. Department of Anthropology.

2006 *Srpsko selo – Društvene i kulturne promene u seoskoj zajednici (1952-1987)*, Posebna izdanja 2, Beograd: Etnološka biblioteka.

HOFMAN, Ana

2010 *Socijalistička ženskost na sceni. Rodne politike u muzičkim praksama jugoistočne Srbije*, Beograd: Evoluta.

HOOD, Mantle

1982 *The Ethnomusicologist, New Edition*, Kent, Ohio: The Kent State University Press.

ЦВИЈИЋ, Јован

1966 *Балканско полуострво и јужнословенске земље*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

CZEKANOWSKA, Anna

1990 “The Past in the Present: On Co-Existence of Two Realities in Contemporary Musical Folk Culture”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 6-7, 199- 204.

1990a “Towards a Concept of Slavonic Women`s Repertoire”, *Music, Gender and Culture, Interculture Music Studies* 1, Berlin: International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, 57-70.

COMIȘEL, Emilia

1982 *Folclorul copiilor*, București: Editura musicală.

CRISTENSEN, Dieter

2000 “Vocal polyphony in Bosnia-Herzegovina in the Georgian and Mediterranean context”, *The Scientific Program of the Second International Symposium on Traditional Polyphony Conference*, Tbilisi, <http://polyphony.ge/index.php?m=623> (p. 90-100).

ŠKALJIĆ, Abdulah

1965 *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo: “Svjetlost”.

ЩУРОВ, В. М.

1997 „Несимметричные ритмические структуры в русской народной песне“, *Проблемы композиции народной песни*, Научные труды, Сборник 10, Москва: Московской Государственной Консерватории имени П. И. Чайковского, 4-32.

VOCAL TRADITION OF JASENICA REGION IN VIEW OF ETHNOGENETIC PROCESSES

Summary

Jasenica is a geographical entity in Šumadija, central Serbia, where, together with the adjoining regions of Gruža and Lepenica, it occupies a central position (see the Map I/1, p. 375). It was named after the 79-kilometer long river which springs from the region of Rudnik mountain, flowing towards the east and north-east and into Velika Morava in the vicinity of Smederevska Palanka. The area covered by the settlements in the region occupies some 1,350 km², while the size of the population, according to the 2002 Census, amounts to about 156,000.

The region is open the south, north, and north-west, there being no natural boundaries. Throughout history, it has been intersected by important communication lines, and since the Middle Ages it has always been the venue of perpetual migrations and migration streams. There are also numerous toponyms testifying to the presence of an indigenous population in the area. The current ethnical physiognomy of the area was formed during the period of the Serb uprisings against the Ottomans at the beginning of the 19th century, when Šumadija, being a free territory, attracted settlers from non-liberated areas. Such migrations were intense, sometimes even massive (see the directions of the migrations on Map I/2, p. 376).

The area of Šumadija and central Serbia is one of the most pronouncedly metanastasic (a term used by J. Cvijić, meaning change of residence) regions in the Balkans, being simultaneously an area of transition between spacious areas with a predominantly Dinaric population, and with others. This description also relates to Jasenica: an imaginary line dividing these regions crosses its territory. The road leading from Mladenovac to Kragujevac via Topola is taken as the metanastasic border. To the west lies the upper part of the region, Gornja Jasenica, whereas Donja Jasenica is located to the east. The given tables (Tables 1–5, p. 357–360) present the ratio of households of different origins

in the villages of both sub-regions. The predominant population in the area is one whose ancestors moved from Dinaric regions. Westwards from the aforementioned border, Dinaric settlers form an absolute majority. Even though they are also predominant east of the border, there is a significant percentage of members of other streams. In second position in terms of numbers are members of the Kosovo-Metohija stream, who are more numerous in Donja Jasenica. There is also a pronounced presence of the population group considered to be indigenous. Representatives of other streams are considerably less numerous. The composition of the population in Gornja Jasenica is presented in Table 3 (p. 358). The Dinaric population forms an absolute majority, in numerous villages comprising more than 90%, with just a few settlements as an exception. The composition of the population in Donja Jasenica is presented in Table 4 (p. 359). The Dinaric population is still the majority, but there is also greater diversity in the origins of the population.

According to the oral tradition of the 19th century, the area was divided into “real” *Šumadija*, with the prevailing Dinaric population with the “southern” dialect (nowadays the east-Herzegovina or Herzegovina-Krajina dialect) and *Morava*, inhabited by a population of different origin. Locally, emic designation of the population of the eastern and western areas of the region has been maintained until the present day. The population of Gornja Jasenica call members of the eastern parts of the region “Bugaraši” or “Bugari”, whereas people from Donja Jasenica use the term “Erci” or “Ere” for the population of the western part of the region.

This paper is a synthesis of all data and knowledge about the vocal tradition of Jasenica available to the present day. The approach applied was interdisciplinary, including knowledge from the areas of history, ethnology, and linguistics, i.e. dialectology. The ethnomusicology materials which served as a base for the paper were gathered mostly by ethnomusicologists (M. Vasiljević, M. Ilijin, Lj. Miljković, P. Vukosavljević, J. Jovanović), and students of ethnomusicology (M. Lazarević, S. Stanković, M. Novaković; see the Map III/1, p. 397). The materials were mostly recorded by Miljković and Jovanović. Ljubinko Miljković conducted large, systematic ethnomusicological research in the 1970s and 1980s and published most of the materials in the music collection *Donja Jasenica* (Миљковић 1986). Jovanović collected materials in the 1980s and 1990s as well as at the beginning of the 21st century. This paper is based on the selection of available materials, and the area treated comprises 62 out of the total number of 76 urban and rural settlements.

The available historical and ethnological literature is of great importance for establishing a contextual base for this paper. Ethno-linguistic, i.e. dialectological research, has provided very important assumptions and conclusions, which are of great assistance. I take these results into consideration in view of the fact that forms of traditional musical expression need of necessity to be regarded as part of general spiritual culture, and the principles and experiences

of an ethno-linguistic methodological approach are applicable to ethnomusicology materials.

Works by eminent linguists confirm that the boundary between Šumadija-Vojvodina and Smederevo-Vršac dialects also passes through the area of Jasenica, in the northwest-southeast direction, close to the line to the metalastatic border. In the upper part of Jasenica the Šumadija-Vojvodina dialect occurs, whereas the Smederevo-Vršac dialect prevails in the settlements of Donja Jasenica (see the Maps I/3 and I/4, p. 377, 378).

The significance of the results of dialectology studies in the area of Central Serbia and Šumadija, and, especially, the significance of relevance of historic dialectology for my research, may be observed in the fact that the researchers in this region confirmed the presence of the so-called *kanovački accent*. This is one of the most important properties of the dialect of the area originating from the pre-migration (before the 15th century) period – the dialect of the indigenous population. The linguistic finding is that this property of the language originated from the area and has managed to survive right up to the present day (Ivić / Ивић 1955-1956: 113; Bošnjaković / Бошњаковић 2008: 255), clearly separated from other linguistic speech properties brought from other areas through migrational trends. If dialectologists' findings are interpreted in relation to musical phenomena in the field, we encounter exceptionally inspiring material.

The fact that until some ten years ago it was possible to find archaic examples of the vocal music tradition in the villages of Jasenica creates a base for an attempt to reconstruct the older styles of vocal expression in the area. There is a firm assumption that, due to the absence of significant changes in the manner of rural life over a long period of time, old singing has had a continual existence at least from the end of the 18th and beginning of the 19th centuries. This is corroborated by the results of Slavic research of the so-called 'Moscow school of ethno-linguistics' (representatives: N. Tolstoj / Н. Толстой, A. Plotnikova / А. Плотникова, A. Sobolev / А. Соколев) which indicate that the territory of Central Serbia, with Polesie and other sites, was characterized as one possible "archaic Slav region" (Tolstoj / Толстой 1995: 71-18).

Based on ethno-musicological, but also dialectological materials, it appears that Jasenica is the border zone of larger areas of traditional spiritual culture. It represents their periphery – the area in which they meet and intertwine, or, in some cases, where some element of either of them prevails over the other. At the same time, it is also a territory of transition between cultural areas. Thus, like other such areas, it is characterized by a plentitude of unique local structural and stylistic properties.

The issue of the influence of migratory trends on various aspects of traditional spiritual creativity has been treated relatively rarely in Serbian literature in the area of humanities. So far, the only comprehensive study on the topic of comparative research of ethno-genesis and music in Serbia, the initial

role model for this paper, is the study of Dragoslav Dević (1990). This paper follows the comparative typological and comparative historical approaches, according to principles addressed by Boris Putilov (Путилов 1972) and Izaly Zemtsovsky (Земцовский 1969, 1972, 1990), corresponding to research in the area of historic dialectology in central Serbia and Šumadija (Ивић 1955-1956; Реметић 1985; Бошњакковић 2008), including experiences and principles developed by scientists from the ‘Moscow school of ethno-linguistics’. It is based on the notion of the dialect properties of regional cultures, which means that both language and music traditions of a culture are elements of ethnic or cultural type, which “must rely not on one or several different properties, but on a whole complex of properties, a whole ‘code area,’ in which each indicator is assigned by its localization” (Толстој 1995а: 23; also see: Todorović 2008). This is the way to materialize the “possibility that certain dynamic of development, certain historic sequence or even evolution process within this or that area is established for a whole range of phenomena, blocks of the language system, or even the system as a whole” [...] “The area characteristics of the phenomenon, form, etc. presented on the linguistic (resp. ethnological) [resp. ethno-musicological, note by J. J.] map or provided in any other manner are exceptionally important, as well as records of the mutual relationship of indicators in the area of correlation between the centre and periphery, firm and torn areas and micro-areas, their dispersion, etc.” (Толстој 1995а: 34-35).

Bearing in mind that for this paper methods used for linguistic research had to be applied to materials of a different type (musical material), the main principles in the analytical approach, with the possibility of diachronous observance of phenomena in the musical structure, were adopted from the ethnomusicological work of Vladimir Goshovskii (Гошовский 1971). In Serb ethnomusicology, these principles were anticipated by Dragoslav Dević, speaking about “music isoglosses” (2002). The book on the connections between ethnogenesis and music on the territory of Jasenica is one of the first synthetic domestic pieces of work on this topic (see also: Jovanović / Јовановић J. 2012).

The mapping technique follows the principles explained so far firstly by linguists, and then ethnomusicologists, who developed the notion and methods of *melogeography* (Goshovskii 1971; Pashina 2012), a counterpart to *ethnolinguistic geography*. Thus, the recorded materials from the field and areas of distribution of their elements are subject to melogeography as part of the geographical aspect of ethnomusicological research, necessary to “determine the streams of settling migrations and sequence of assimilation, as well as for historical and ethno-genetic conclusions” (Гошовский 1971: 20), with strong reliance on familiarity with the context in which these elements are expressed. To this extent, the paper is supplied with an appendix of several melogeographic maps which indicate certain regularities, based on which it is possible to pass certain assumptions and conclusions. During research, the principles applied were horizontal – spatial, and, whenever the materials provided sufficient data to allow

for it, vertical – temporal. In these terms, the following quotes are exceptionally inspiring: “the dialects of a language are its diachrony, dispersed in space”, and thanks to mapping it is possible to reveal “a whole range of chronologically different parts of the national cultural tradition”, that it is possible to identify various level of expressed age, and well as novelties in tradition (Плотникова 2004:18; also see: Толстој 1995:13 and Footnote 1).

*

The materials collected in Jasenica indicate that the older vocal tradition in the west and in the east of the region differ considerably. Depending on the place of recording, in the west-east direction, with a region of transitional phenomena, the features of various dialects belonging to the older vocal layer are most frequently clearly separated. There are also numerous forms of their symbiosis, which provide a relatively heterogeneous image of vocal tradition in an area so small in terms of space. This is why the starting point for this treatise was the *constant* items upon which the overall image of the music heritage rests, with an emphasis on the older tradition. It was observed that one of the constants of the vocal tradition are characteristic melodic models which clearly indicated specific features of the tradition in the west, that is, east part of Jasenica. The other parameters of musical structure – tonal sequences, types of two-part singing, one-part singing, melo-poetic forms, genres, etc. – are not suitable as sorting criteria, as they provide a very versatile and unequal image.

For the purposes of the treatise, the melodic model (MM) was treated in the light of the *creative function* of the melodic pattern (Serb. *glas*). The main criteria to define the MM are as follows: the same or very similar metric-rhythmic picture, the same distribution of accents in the text and melody, which in most cases, though not as a rule, originates from the same versification, and, finally, the same or similar melodic contour. The MM is represented by the music score; however, the possibility of variations in melody, and sometimes even in rhythm, is implicit.

Further, the MM may also imply a range of melo-rhythmical formulas (motifs) which are, in a creative manner, applied in various (formal) melo-poetic units. In such cases, it is not possible to present all MM varieties in just one music score, as it is also not possible to establish a single metric-rhythmic base, but it is necessary to point to the occurrence of common motif cells (this approach is complementary to the findings of Russian scientists, see: Пашина 2003). An important indicator of the correctness of this approach lies in the fact that various musical forms are united under common emic terms, such as in the spinning songs in Donja Jasenica (*prelski, preljački, prelački*), where the same melo-rhythmic formulas are used creatively together with verses of different versification. By this I support the opinion that the plentitude of variety and liberties in combining the same motifs testifies to their long-term success in live performances on the given territory (Јовановић Ј. 2011).

The MMs taken for this work were selected on the criterion of frequency of occurrence in the given territory. There are nine MM described as constants

common for the older vocal tradition in Jasenica as a whole (MMs I-IX, p. 188–207), and four more respective models characteristic of the upper/western (MMs X-XIII, p. 208–210), i.e. lower/eastern part of the area (MMs XIV-XVII, p. 213–216). These MMs are complemented by several more patterns of songs for children (MMs 1-5, p. 211–212, 216–218).

Based on the justification of the method of the 'Moscow school of ethnolinguistics', the analysis of the materials collected, as well as in view of the nature of the issue of the site of Jasenica itself, five general principles were applied as a base on which to derive hypotheses on the origin of individual MMs and their elements in the territory of Jasenica, in direct connection with the process of ethno-genesis on the given territory.¹³⁹ It concerns the following:

1. A broad area of distribution of the MM and large number of recorded examples of the same type in the area, together with the frequency of genre, may testify to an older age of the model and its longer continuity of existence on the given territory.

2. A broad area of distribution of the MM with varieties in melodic form and occurrence of genre may indicate streams of changes to the old model which depend on the area, i.e. the predominant musical idiom/dialect and music aesthetics in the given area. Further development leading to changes, or alternatively maintaining old elements, may occur, depending on whether the performing context falls into the area of the public or private domain, or whether the function of certain types of song was modified.

3. A small area of distribution of MM with strict affiliation to genre may indicate connections to a certain group of the population, present on the given territory for a relatively short period of time.

4. Contrary to that, the versatility of genres and small area of distribution of the MM in the area, together with infrequent examples in other areas where there is also absence of regularities in terms of genre, may suggest a form which was assumed later, from some other sphere of music tradition.

5. From the standpoint of performing the same MM, differences expressed in these terms (one-part singing, two-part singing, types of two-part singing) may testify to a greater age and longer existence of the MM in the given area if combined with the first principle mentioned above. If combined with principle 4, differences probably testify to some more recent phenomena ("later trends", Миљковић 1979), or suggest adaptation to more recently established forms of music expression.

*

If the characteristics of the older vocal tradition in Jasenica are placed in the broader context of the music tradition in Serbia, there is something interesting to note. In numerous aspects, there are a larger number of obvious similarities between the vocal traditions of Gornja Jasenica and the area

¹³⁹ These five principles were developed in author's consultations with esteemed ethnolinguist Dr Biljana Sikimić, Senior Research Fellow of the SASA Institute of Balkanology. I would like to thank her most sincerely for her most valuable assistance in collecting literature, establishing the basis for methodology for this paper, and suggestions during the course and completion of its composition.

towards the west and south-west of Serbia, or between the tradition of Donja Jasenica and the area to the east and south-east of the country than between the traditions of the physically and geographically closer settlements of Gornja and Donja Jasenica. Metanastasic processes, the coexistence of populations of different origins, their phased migration areas, together with the nature of their connections within Jasenica, explain the level of mutual similarities and differences in the manner of their musical expressions.

The general characteristics of the vocal tradition of Gornja Jasenica are mainly consistent and recognizable. The influence of the Dinaric majority in this site is clearly observable in the area of genres, melodic models, tonal sequence, structure of two-part singing, aesthetic principles, and characteristics of performing style. To some extent, this justifies certain expectations in view of the origin of the population. However, there are exceptions to this rule. In the settlements in the northern, predominantly lowland part of Gornja Jasenica, as far as it is known, the Dinaric influence is mitigated in traditional vocal expression which turns to the musical sensitivity of the adjacent lowland settlements of Donja Jasenica, and Kosmaj in the north.

The vocal tradition of Donja Jasenica contains a greater number of individual local characteristics. In its vocal tradition, it is possible to find elements which may be compared with current vocal traditions of the south, south-east, and east Serbia, as well as of central Serbia to Kraljevo and Kruševac, up to the north and north-east area of Kopaonik mountain. Certain regularities in expressing some elements of the music structure in this part of material are more difficult to grasp for the purpose of reaching relevant conclusions.

Between the two sub-regions, there is a transitional area. Namely, in the border area between Gornja and Donja Jasenica, phenomena may be encountered that fall into both the western and eastern music idiom. Also, numerous cases of assumption of certain MM from the directly adjoining areas – from the west into the east part and vice versa – make Jasenica an area full of unique combinations of elements of various origin, which is a specific feature of the area less frequently encountered in other sites in Serbia.

Based on the results of work by our eminent linguists in the area of historic dialectology, as well as on the stated principles of the comparative typological method and methodology of the 'Moscow school of ethnolinguistics', together with mapping certain phenomena, the possibility emerges of certain assumptions on the age of individual elements of the music structure of the area, as well as the flow of their genesis in the diachronic dimension, in the light of ethno-genetic processes. These assumptions have been presented applying the methodology established by the renowned Serb scientist Pavle Ivić. In his study on the issues of historic dialectology, he writes: "The past of our dialects is characterized by massive relocations of the population, and therefore types of speech as well; thus, the linguistic image of numerous areas has been modified over time. [...] The question of time and manner of

emergence of dialects in the metanastasic area, of their origin, ingredients and crystallizing immediately arises as one of the central issues of our historic dialectology. [...] Newcomers mostly arrive in succession, and at any moment they are usually less numerous than the indigenous element. While some are coming, others are being assimilated, acting themselves, in turn, in the direction of assimilation of the newly arrived. [...] Colonists may keep their characteristics mostly when they are all of the same origin, when they arrive in compact groups, and present a majority [...]. Here, too, successful use of materials could not be comprehended without proper stratification of the existing linguistic characteristics.” (Ивић, 1955-1956: 97, 104-105). There is no reason not to believe that such were the processes taking place in central Serbia over the last two centuries in the area of traditional vocal practice.

As a result of my research, I separated several categories of features of musical language in this area, as follows: 1) **indigenous** – for which, based on the available material, it may be assumed that they have existed in the site since the pre-migration period, which means since before the 15th century; 2) **new-comers’** – among which it is possible to recognize elements of music traditions of different origins, which occur in the area due to migration from different parts, with Dinaric elements, those from Kosovo-Metohija, elements of vocal tradition of east and south-east Serbia, as well as elements of Roma and Walachian traditions, and, finally, 3) **features which have developed in the area** in the period from the beginning of the 19th century onwards. This last category comprises two groups of elements: **those developed in the process of *crystallization of the mixture*** of traditions and **those developed spontaneously in more recent times**, irrespective of earlier development trends. These features are in some cases clearly perceptible, sometimes also firmly tied to certain genres. In other cases, they are in direct connection with musical elements of different origin, within the same vocal forms or within the same genres. In the same genres, however, heterogeneity of music forms is rather frequent.

The results of such conceived research will be presented in the following text.

INDIGENOUS FEATURES

One of such phenomena identified in the area of Donja Jasenica is the tonal sequence II (p. 144). It is distinctive in several ways: it is used only in wedding songs based on the MM I, which is most characteristic and widespread in the territory of Donja Jasenica. The second phenomenon which could be regarded as a part of the indigenous tradition comprises varieties of the song *Kičeno nebo zvezdama*, after the MM III, with varieties in terms of the melo-poetic form and tonal sequences. The third phenomenon I have singled out concerning the indigenous layer is the MM V used in harvesting songs, with a specific melo-poetic form.

NEWCOMERS' FEATURES

Elements of Dinaric vocal tradition in the territory of Jasenica may be identified, based on comparative studies of the existing materials from the areas of origin and of staged migrations of the Dinaric population in Šumadija. The melodic models in Jasenica which may be explained as a result of Dinaric settlers into the region are the following: MMs I, II (partly) III, VIII, IX, then MM IV – group of songs *featuring ej-oj*, and MMs VI, X, XI, and XIII. In the hilly part of Gonja Jasenica, the Dinaric element in the public, transparent part of vocal tradition is quite strongly expressed. In Donja Jasenica, the picture of vocal expressions is considerably more complex, bearing in mind the fact that most homes are of Dinaric origin. To the present day, elements of Dinaric singing in Donja Jasenica may be recognized only in traces in certain elements of tradition, the general characteristics of which give out a totally different picture. An important aspect of expression of Dinaric music elements in Donja Jasenica is the aspect of *private* and the *public*. Namely, it appears that Dinaric elements, which differ from the culture of the setting, were preserved until the end of the 20th century within customs and traditions of closed, internal type: traditions and songs sung around Christmas, songs for children, and songs celebrating patron saints. Interestingly, certain elements of the Dinaric form of expression in Donja Jasenica were preserved not in the melo-poetic, but in speech form.¹⁴⁰

Elements of Kosovo vocal tradition. Occurrence of the harvesting MM V in the whole region and a way of melodic shaping in wedding and spinning songs based on MM III in Donja Jasenica may speak in favour of the assumption of cultural continuity of the indigenous population and settlers from Kosovo and Metohija.

Elements of the music tradition of eastern and south-eastern Serbia. Even though the occurrence of *koleda* songs (sung around Christmas time) in the eastern part of Jasenica has already been mentioned as a possible outstanding feature of the tradition of the indigenous population, it is the fact that formal and melodic properties of the existing examples indicate their close relation with songs of the same genre in the eastern parts of Serbia. Spinning songs with the chorus *da dođe, da ne dođe* from Donja Jasenica indicate doubtless relations with songs of the indigenous population from eastern Serbia.

Elements indicating connections with the Walachian tradition and elements brought by Roma. This is primarily about elements in the area of

140 This is about: 1) a song intended for the Christmas candle, the surviving form of *ušakaња / sjaकाња* which originates from Bosnia, and 2) speech forms between prose and poetry in the domain of the *public*, at weddings: on welcoming the *muštulugdzija* (messenger) and, in the distant past, on exhibiting presents, which are in both cases accompanied with *aminovanje* (ending songs with long „Amin“). These forms could be complemented with *brojanice* (counting songs) of adults, which, among other things, had a counterpart in oral forms of exhibiting presents at weddings, which were lost from practice before more recent recordings.

Donja Jasenica. The role of these two ethnic groups in spreading elements of their tradition is essentially different. The Walachians and the Serbs comprise a unique population, occurring in the area as a host of offspring of the Timok-Braničevo metanastasic stream. Thus, it is only logical that elements of the Walachian music tradition could be incorporated in the tradition of the majority Serb population. The results of the analysis indicate the possibility of the existence of such influence in atypical cadences in wedding songs after the MM IV, with the refrain *oj, devojko*, as well as in MM 3 of songs for children with the descending large third interval.

In this area, Roma have acted as “continuers” of traditional Serb calendar practices (*lazarice, kraljice, dodole*), but with the aim of generating profit, which led to degeneration of the rites themselves as well as changes in the music matrix accompanying them.

FEATURES WHICH HAVE BEEN DEVELOPING FROM THE TIMES OF INTENSE MIGRATIONS TO THE PRESENT DATE

Features emerging through *crystallization of a mixture of heterogeneous elements*. This merging of different elements may be observed in the domain of singing at weddings, Patron Saints’ days, harvesting, spinning, as well as in the domain of mutual interfering of the older and more recent two-part singing, that is, in *hybrid* forms – in the part relating to the wedding repertoire, but even more so in general purpose songs.

Features which have developed more recently, independently from earlier processes. One of the phenomena which may be deemed the most significant innovation in the vocal tradition of Jasenica is the development of more recent rural singing, “to the bass”. It was most possibly developed in the area in the course of the 20th century.

*

According to the assumptions stated in this paper on the hypothetical vocal tradition of the indigenous Slav (Serb) population in Šumadija, one of its most constant elements are the features of the wedding and harvesting songs. This conclusion is also in line with the linguistic line of thought, that “ritual calendar and family poetry” appears to be “resistant, closed, stable internally and externally” (Толстој 1995: 20). On the other hand, some genres of other types, including the genre of spinning songs, may be defined as “susceptible in terms of alien folklore and neo-folklore fund” (Ibid).

The fact that the results of ethno-musicological, linguistic, even ethno-choreological findings in the area of Jasenica largely coincide appears to be very significant. It confirms one of the positions of other researcher pundits in the area: “The indicators that separate the dialect – in linguistic, ethnographic, and folklore terms – frequently go side by side, thus creating a diverse dialect property” (Толстој 1995: 15).

ПРИЛОЗИ

ПРИЛОГ I
ТАБЕЛЕ

У Табелама је дат општи преглед порекла становништва истражених насеља у процентима (куће), према подацима Боривоја Дробњаковића (Јасеница, 1923: 248-251 и Смедеревско Подунавље и Јасеница, 1925: 266-267) и Тодора Радивојевића (Лепеница, 1930: 51-52, 226)

Табела 1:
Процент кућа досељеника из разних крајева у Јасеници

Порекло	Куће у процентима (%)
Старинци	6,11
Непознато порекло	5,34
Укупно:	11,45%
Инверсне миграције	1,10
Унутрашње пресељавање	9,21
Укупно	10,31%
Укупан збир	21,76%
Динарска струја	54,07
Косовско-метохијска струја	9,79
Вардарско-моравска струја	4,49
Шопска или торлачка струја	5,86
Тимочко-браничевска струја	2,38
Укупан збир	76,59%
Роми	1,65

Табела 2:
Процент кућа досељеника из разних крајева на укупном подручју Смедеревског Подунавља и дела Доње Јасенице

Порекло	Куће у процентима (%)
Старинци	4,4
Непознато порекло	4,6
Укупно:	9,0%
Инверсне миграције	2,5
Унутрашње пресељавање	4,1
Укупно	6,6%
Укупан збир	15,6%
Косовско-метохијска струја	35,0
Динарска струја	25,0
Тимочко-браничевска струја	11,2
Вардарско-моравска струја	6,0
Шопска или торлачка струја	2,8
Укупан збир	80,0%
Роми	4,4

Табела 3:
Проценти заступљености становника различитог порекла
у насељима Горње (Крагујевачке) Јасенице

Место	Стар.	Непоз.	Инв	Укуп.	Динар.	КМ	ВМ	Шоп	Тим	Роми
Аранђелов.	--	--	6,7%	6,7%	80,8%	2,2%	6,1%	1,6%	2,2%	--
Бања	23,4%	--	--	23,4%	66,8%	3,4%	--	--	--	6,3%
Белосавци	--	--	--	--	98,0%	2,0%	--	--	--	--
Блазнава	--	18,1%	--	18,1%	79,2%	--	2,5%	--	--	--
Божурња	2,5%	--	--	2,5%	70,5%	22%	--	1,7%	3,0%	--
Брезовац	8,0%	8,6%	--	16,6%	83,3%	--	--	--	--	--
Буковик	--	--	--	--	78,1%	--	--	--	--	21,4%
Винча	18,3%	11,5%	--	29,8%	65,3%	--	0,4%	4,2%	--	--
Влакча	13,7%	18,2%	--	31,9%	63,4%	--	--	1,0%	3,5%	--
Врбица	--	--	--	--	94,7%	3,1%	1,8%	0,2%	--	--
Вукасовци	--	3,3%	--	3,3%	96,6%	--	--	--	--	--
Гараша	26,1%	--	--	26,1%	66,6%	--	--	--	--	7,1%
Јарменовци										
Јеловик	--	11,1%	--	11,1%	70,0%	18,8%	--	--	--	--
Колетина	--	--	--	--	92,8%	--	7,2%	--	--	--
Копљаре	6,5%	--	7,8%	14,3%	78,1%	--	--	--	2,1%	5,2%
Котража	38,7%	--	--	38,7%	59,1%	--	--	2,1%	--	--
Крћевац	--	1,9%	--	1,9%	95,1%	--	--	1,9%	0,9%	--
Липовац	--	--	0,8%	0,8%	87,7%	--	--	11,4%	--	--
Љубичевац	16,1%	--	--	16,1%	76,4%	--	7,3%	--	--	--
Марковац	--	1%	3,2%	4,2%	83,0%	8,9%	--	1,7%	--	1,7%
Маслошево	1,7%	6,8%	--	8,5%	91,4%	--	--	--	--	--
Мисача										
Овсиште	--	--	--	--	65,5%	4,3%	--	30%	--	--
Орашац	--	0,3%	--	0,3%	98,9%	--	--	0,3%	0,3%	--
Пласковац	--	--	--	--	94,8%	--	5,1%	--	--	--
Стојник	--	--	0,8%	0,8%	97,4%	--	0,4%	0,4%	--	--
Страгари	14,9%	--	--	14,9%	84,2%	0,4%	0,8%	0,4%	--	--
Топола (вар)	--	--	--	--	92,0%	1,1%	3,4%	3,4%	--	--
Топола (сел)	--	1,5%	--	1,5%	80,1%	14,3%	1,2%	3,3%	0,6%	--
Треш.Горња	--	6,1%	5,2%	11,3%	88,7%	--	--	--	--	--
Треш.Доња	--	45,1%	--	45,1%	54,8%	--	--	--	--	--
Шатор.Гор.	9,0%	7,2%	--	16,2%	75,6%	--	0,9%	4,5%	--	2,7%
Шатор.Доња	62,1%	--	9,4%	71,5%	28,4%	--	--	--	--	--

- већина становника

- на другом месту по бројности

- на трећем месту по бројности

- мање од 20% становника

Табела 4:
Проценти заступљености становника различитог порекла
у насељима Доње (Смедеревске) Јасенице

Место	Стар	Непоз	Инв	Укуп	Динар	КМ	ВМ	Шоп	Тим	Роми
Азања, В. До	1,0%	3,5%	2,1%		38,9%	60,1%	0,6%	1,2%	0,6%	3,4%
Баничина	--	17,6%	--	17,6%	51,7%	1,9%	7,0%	9,0%	12,5%	--
Башин	--	--	0,6%	0,6%	62,4%	10,3%	1,8%	10,3%	10,9%	3,6%
Вишевац	?	?	--	9,6%	31,9%	22,8%	--	--	35,5%	--
Водице	--	--	--	--	75,4%	--	24,5%	--	--	--
Глибовац	--	4,5%	2,6%		16,5%	31,2%	3,3%	1,8%	34,2%	5,6%
Голобок	--	--	0,9%	2,5%	41,6%	48,9%	0,2%	5,0%	0,9%	0,4%
Горович	40%	26%	--	66%	34%	--	--	--	--	--
Жабари	7,00%	2,3%	0,7%	10,0%	86%	2,7%	0,3%	0,7%	0,7%	--
Загорица	0,5%	10,9%	4,0%	14,9%	79,7%	--	--	2,8%	--	1,7%
Јеленац	--	--	--	--	100%	--	--	--	--	--
Јагњило	2,4%	4,1%	--	6,5%	78,3%	--	--	9,0%	5,9%	--
Јунковац	--	28,2%	--	28,2%	15,6%	47,3%	0,6%	--	8,1%	--
Клока	--	5,7%	--	5,7%	81,7%	1,1%	0,7%	2,2%	8,3%	--
Кусадак	4,8%	6,0%	1,7%		21,9%	62,0%	--	--	--	1,4%
Маскар	--	--	--	--	100%	--	--	--	--	--
Мраморац	--	--	--	--	41,3%	11,4%	--	36,2%	8,6%	2,2%
Нагалинци	--	9,2%	0,5%	9,7%	41,0%	10,4%	9,8%	24,8%	2,3%	1,7%
Павловац	--	26,0%	13,0%	39,0%	13,0%	17,3%	17,3%	8,6%	4,3%	--
Палан. СД	1,3%	3,3%	4,7%	9,3%	47,7%	9,7%	14,2%	7,3%	3,5%	7,9%
Плана Вел.	8,1%	6,6%	1,5%	16,2%	15,1%	22,5%	9,1%	28,3%	3,3%	5,0%
Плана М.	17,7%	1,9%	--	(25,8)	21,6%	20,1%	22,1%	--	5,7%	4,3%
Придворица	--	--	--	--	53,5%	3,8%	30,3%	9,9%	2,2%	--
Рабровац	26,4%	1,2%	--	27,6%	37,6%	--	30,1%	3,3%	0,8%	0,4%
Рајковац	--	--	1,4%	1,4%	94,0%	--	--	4,4%	--	--
Ратари	15,8%	3,5%	--	19,4%	20,4%	50,3%	5,5%	--	1,7%	2,3%
Сараново	22,25%	0,25%	--	22,5%	49,2%	7,0%	0,25%	15,5%	5,5%	--
Светлић	16,8%	--	16,8%	33,6%	61,6%	--	--	--	24,6%	--
Селевац	3,2%	3,3%	1,0%	(23,4)	13,5%	62,6%	2,8%	1,1%	5,8%	2,7%
Сепци	--	5,6%	--	5,6%	27,4%	1,4%	--	29,3%	20,8%	--
Стојачак	--	1,9%	--	1,9%	49,5%	22,3%	--	5,8%	20,3%	--
Трнава	--	--	--	--	46,9%	35,8%	16,8%	0,3%	--	1,3%
Церовац	6,0%	13,2%	--	19,2%	66,2%	4,8%	8,0%	1,6%	--	--
Шуме	--	--	0,7%	0,7%	73,2%	--	--	2,1%	0,7%	--

- већина становника

- на другом месту по бројности

- на трећем месту по бројности

- мање од 20% становника

Табела 5:
Заступљеност становништва одређеног порекла у Јасеници (куће, %):

Групе стан.	ГОРЊА ЈАСЕНИЦА		ДОЊА ЈАСЕНИЦА		ЦЕЛА ОБЛАСТ	
	Број кућа	Процент	Број кућа	Процент	Број кућа	Процент
Старинци	676	14,0%	1197	13,0%	1873	13,3%
Динар. С.	3741	77,9%	3929	51,2%	7670	54,7%
К-М.с.	172	3,5%	2413	26,9%	2585	18,4%
Шопска с.	121	2,5%	619	6,8%	730	5,2%
В-М. с.	59	1,2%	613	6,7%	672	4,8%
Тим.-бр.с.	31	0,6%	458	5,0%	489	3,5%

- већина становника

- на другом месту по бројности

- на трећем месту по бројности

- мање од 20% становника

Табела 6:
Присуство становника који би се могли сматрати старинцима
у појединим селима Горње Јасенице (куће, %)

Место	Старинци	Непозн.порекло	Инверсне	Укупно
Бања	23,4%	--	--	23,4%
Белосавци	--	--	--	--
Блазнава	--	18,1 %	--	18,1 %
Божурња	2,5 %	--	--	2,5 %
Брезовац	8,0 %	8,6 %	--	16,6 %
Буковик	--	--	--	--
Винча	18,3 %	11,5 %	--	29,8 %
Влакча	13,7 %	18,2 %	--	31,9 %
Врбица	--	--	--	--
Вукасовци	--	3,3 %	--	3,3 %
Гараши	26,1%	--	--	26,1%
Јарменовци				
Јеловик	--	11,1%	--	11,1%
Копљаре	6,5%	--	7,8%	14,3%
Котража	38,7%	--	--	38,7 %
Крћевац	--	1,9%	--	1,9%
Липовац	--	--	0,8%	0,8%
Љубичевац	16,1%	--	--	16,1 %
Марковац	--	1%	3,2%	4,2%
Маслошево	1,7%	6,8%	--	8,5 %
Мисача				
Овсиште	--	--	--	--
Орашац	--	0,3 %	--	0,3 %
Пласковац	--	--	--	
Стојник	--	--	--	--
Страгари	14,9%	--	--	14,9 %
Топола (вар.)	--	--	--	--
Топола (село)	--	1,5%	--	1,5%
Треш.Горња	--	6,1%	5,2%	11,3%
Треш.Доња	--	45,1 %	--	45,1 %
Шатор.Горња	9,0 %	7,2 %	--	16,2 %
Шатор.Доња	62,1%	--	9,4%	71,5 %

- преко 50 (највише 71) % становника

- од 20 до 45 % становника

- од 10 до 20 % становника

Табела 7:
Присуство становника који би се могли сматрати старинцима
у појединим селима Доње Јасенице (куће, %)

Место	Старинци	Непозн.пор.	Инверсне	Унутраш.	Укупно
Азања, Вл. До	1,0	3,5	2,1	1,8	7,5
Баничина	--	17,6 %	--	?	17,6 %
Башин	--	--	0,6%	?	0,6%
Вишевац	?	?	--	9,6%	9,6%
Водице	--	--	--	?	--
Глибовац	--	4,5	2,6	--	7,1
Голобок	--	--	0.9%	1,6%	2,5%
Горович	40 %	26 %	--	?	66 %
Жабари	7,00%	2,3%	0,7%	?	10,0%
Загорица	0,5 %	10,9 %	4,0 %	?	14,9 %
Јеленац	--	--	--	?	--
Јагњило	2,4 %	4,1 %	--	?	6,5 %
Јунковац	--	28,2 %	--	?	28,2 %
Клока	--	5,7 %	--	?	5,7 %
Кусадак	4,8%	6,0%	1,7%	1,8%	14,5%
Маскар	--	--	--	?	--
Мраморац	--	--	--	?	--
Наталинци	--	9,2 %	0,5 %	?	9,7 %
Павловац	--	26,0 %	13,0%	?	39,0%
Палан. СД	1,3%	3,3%	4,7%	?	9,3%
Плана Вел.	8,1%	6,6%	1,5%	?	16,2%
Плана Мала	17,7%	1,9%	--	6,25%	25,85%
Придворица	--	--	--	?	--
Рабровац	26,4%	1,2 %	--	?	27,6 %
Рајковац	--	--	1,4 %	?	1,4 %
Ратари	15,8 %	3,5 %	--	?	19,4 %
Сараново	22,25%	0,25%	--	?	22,5%
Светлић	--	--	16,8%	16,8%	33,6
Селевац	3,2%	3,3%	1.0%	15,9%	23,4%
Сепци	--	5,6 %	--	?	5,6 %
Стојачак	--	1,9 %	--	?	1,9 %
Трнава	--	--	--	?	--
Церовац	6,0 %	13,2 %	--	?	19,2 %
Шуме	--	--	0,7 %	?	0,7 %

- преко 50 (највише 66) % становника

- од 20 до 40 % становника

- од 10 до 20 % становника

Табела 8:
Становници динарског порекла
у појединим селима Горње Јасенице (куће, %)

Место	Динарска струја
Орашац	98,9 %
Белосавци	98,0 %
Стојник	97,4%
Вукасовци	96,6 %
Крћевац	95,1%
Пласковац	94,8%
Врбица	94,1%
Топола (вар.)	92,0%
Маслошево	91,4%
Трешњ. Горња	88,7%
Липовац	87,7%
Страгари	84,2%
Брезовац	83,3%
Марковац	83,0%
Топола (село)	80,1%
Блазнава	79,2%
Буковик, Копљаре	78,1%
Љубичевац	76,4%
Шаторња Горња	75,6%
Божурња	70,5%
Јеловик	70,0%
Бања	66,8%
Гараша	66,6%
Овсиште	65,5%
Винча	65,3%
Влакча	63,4%
Котража	59,1%
Трешњ. Доња	54,8 %
Шаторња Доња	28,4 %

- преко 90% становника

- од 70 до 90% становника

- од 50 до 70% становника

- испод 30% становника

Табела 9:
Становници динарског порекла
у појединим селима Доње Јасенице (куће, %)

Место	Динарска струја
Јеленац	100 %
Маскар	100%
Рајковац	94,0 %
Жабари	86,%
Клока	81,7 %
Загорица	79,7 %
Јагњило	78,3%
Водице	75,4 %
Шуме	73,2 %
Церовац	66,2 %
Башин	62,4 %
Светлић	61,6%
Придворица	53,5%
Баничина	51,7 %
Стојачак	49,5%
Сараново	49,2%
Палан. СД	47,7%
Трнава	46,9 %
Голобок	41,6%
Мраморац	41,3%
Нагалинци	41,0 %
Азања, Влаш. До	38,9%
Рабровац	37,6 %
Горович	34,0 %
Вишевац	31,9%
Сепци	27,4%
Кусадак	21,9%
Плана Мала	21,6%
Ратари	20,4 %
Глибовац	16,54%
Јунковац	15,6 %
Плана Вел.	15,1%
Селевац	13,5%
Павловац	13,0%

- преко 90% становника
- од 70 до 90% становника
- од 50 до 70% становника
- од 20 до 50% становника
- испод 20% становника

Табела 10:
Становници косовско-метохијског порекла
у појединим селима Горње Јасенице (куће, %)

Место	Косовско-метохијска струја
Божурња	22,0%
Јеловик	18,8%
Топола (село)	14,3%
Марковац	8,9%
Овсиште	4,3%
Бања	3,4%
Врбица	3,1%
Белосавци	1,9 %
Топола (варошица)	1,1%
Страгари	0,4%
Блазнава	--
Брезовац	--
Винча	--
Влакча	--
Вукасовци	--
Копљаре	--
Котража	--
Крћевац	--
Липовац	--
Љубичевац	--
Маслошево	--
Орашац	--
Пласковац	--
Трешњевица Горња	--
Трешњевица Доња	--
Шаторња Горња	--
Шаторња Доња	--

Табела 11:
Становници косовско-метохијског порекла
у појединим селима Доње Јасенице (куће, %)

Место	Косовско-метохијска струја
Шуме	73,2%
Селевац	62,6%
Кусадак	62,0%
Азања, Влашки До	60,1%
Ратари	50,3%
Голобок	48,9%
Јунковац	47,3%
Трнава	35,8%
Глибовац	31,2%
Вишевац	22,8%
Плана, Велика	22,5%
Стојачак	22,3%
Плана, Мала	20,1%
Павловац	17,3%
Мраморац	11,4%
Наталинци	10,4%
Башин	10,3%
Паланка, Смедер.	9,7%
Сараново	7,0 %
Церовац	4,8 %
Придворица	3,8%
Жабари	2,7%
Баничина	1,9 %
Сепци	1,4 %
Клока	1,1 %
Водице	--
Горович	--
Загорица	--
Јеленац	--
Јагњило	--
Маскар	--
Рабровац	--
Рајковац	--

- преко 50 % становника

- од 20 до 50 % становника

- од 10 до 20 % становника

Табела 12:
Становници шопског порекла
у појединим селима Горње Јасенице (куће, %)

Место	Шопска струја
Овсиште	30,0%
Липовац	11,4%
Шатор.Горња	4,5 %
Винча	4,2%
Топола (вар.), Топола (село)	3,3%
Котража	2,1%
Крћевац	1,9%
Влакча	1,0%
Божурња, Марковац	1,7%
Страгари, Стојник	0,4%
Орашац	0,3 %
Врбица	0,2%
Бања	--
Белосавци	--
Блазнава	--
Брезовац	--
Буковик	--
Вукасовци	--
Гараши	--
Јеловик	--
Копљаре	--
Љубичевац	--
Маслошево	--
Пласковац	--
Трешњевица Горња	--
Трешњевица Доња	--
Шаторња Доња	--

Табела 13:
Становници шопског порекла
у појединим селима Доње Јасенице (куће, %)

Место	Шопска струја
Сепци	39,8%
Мраморац	36,2%
Плана Вел.	28,3%
Наталинци	24,8%
Сараново	15,5%
Башин	10,3%
Придворица	9,9%
Баничина	9,0%
Јагњило	9,0 %
Павловац	8,6%
Палан. СД	7,3%
Стојачак	5,7%
Голобок	5,0%
Рајковац	4,4 %
Рабровац	3,3 %
Загорица	2,8 %
Клока	2,2 %
Шуме	2,1 %
Глибовац	1,8%
Церовац	1,6 %
Азања, Влашки До	1,2%
Селевац	1,1%
Жабари	0,7%
Трнава	0,3 %
Вишевац	--
Водице	--
Горович	--
Јеленац	--
Јунковац	--
Кусадак	--
Маскар	--
Плана Мала	--
Рагари	--

- од 20 до највише 36 % становника

- од 10 до 20 % становника

Табела 14:
Становници пореклом из долине Мораве и Вардара
у појединим селима Горње Јасенице (куће, %)

Место	Вардарско-моравска струја
Љубичевац	7,3%
Пласковац	5,1%
Топола (вар.)	3,4%
Блазнава	2,5%
Врбица	1,8%
Топола (село)	1,2%
Шаторња Горња	0,9%
Страгари	0,8%
Винча, Стојник	0,4%
Бања	--
Белосавци	--
Божурња	--
Брезовац	--
Буковик	--
Влакча	--
Вукасовци	--
Гараши	--
Јеловик	--
Копљаре	--
Котража	--
Крћевац	--
Липовац	--
Марковац	--
Маслошево	--
Овсиште	--
Орашац	--
Треш.Горња	--
Треш.Доња	--
Шаторња Доња	--

Табела 15:
Становници пореклом из долине Мораве и Вардара
у појединим селима Доње Јасенице (куће, %)

Место	Вардарско-моравска струја
Придворица	30,3%
Рабровац	30,1%
Водице	24,5%
Плана Мала	22,1%
Павловац	17,3%
Трнава	16,8%
Паланка Смедерев.	14,2%
Наталинци	9,8 %
Плана Велика	9,1%
Церовац	8,0 %
Баничина	7,0%
Ратари	5,5 %
Глибовац	3,3%
Селевац	2,8%
Башин	1,8%
Клока	0,7%
Јунковац	0,6%
Азања, Влашки До	0,6%
Жабари	0,3%
Сараново	0,25%
Голобок	0,2%
Вишевац	--
Горович	--
Загорица	--
Јеленац	--
Јагњило	--
Кусадак	--
Маскар	--
Мраморац	--
Рајковац	--
Сепци	--
Стојачак	--
Шуме	--

- од 20 до 30 % становника

- испод 20 % становника

Табела 16:
Становници пореклом из тимочко-браничевских области
у појединим селима Горње Јасенице (куће, %)

Место	Тимочко-браничевска струја
Влакча	3,5%
Божурња	3,0%
Копљаре	2,1%
Крћевац	0,9%
Топола (село)	0,6%
Орашац	0,3%
Бања	--
Белосавци	--
Блазнава	--
Брезовац	--
Буковик	--
Винча	--
Врбица	--
Вукасовци	--
Гараши	--
Јеловик	--
Котража	--
Љубичевац	--
Марковац	--
Маслошево	--
Овсиште	--
Пласковац	--
Стојник	--
Страгари	--
Топола (вар.)	--
Трешњевица Горња	
Трешњевица Доња	--
Шаторња Горња	--
Шаторња Доња	--

Табела 17:
Становници тимочко-браничевског порекла
у Доњој Јасеници (куће, %)

Место	Тимочко-браничевска струја
Вишевац	35,5%
Глибовац	34,2%
Светлић	24,6%
Сепци	20,8%
Стојачак	20,3%
Баничина	12,5%
Башин	10,9%
Мраморац	8,6%
Клока	8,3 %
Јунковац	8,1%
Јагњило	5,9%
Селевац	5,8%
Плана Мала	5,7%
Сараново	5,5%
Павловац	4,3 %
Палан. СД	3,5%
Плана Вел.	3,3%
Азања, Влашки До	2,5
Наталинци	2,3 %
Придворица	2,2%
Рагари	1,7 %
Голобок	0,9%
Рабровац	0,8 %
Жабари	0,7%
Шуме	0,7 %
Водице	--
Горович	--
Загорица	--
Јеленац	--
Кусадак	--
Маскар	--
Рајковац	--
Трнава	--
Церовац	--

- преко 30 % становника

- преко 20 % становника

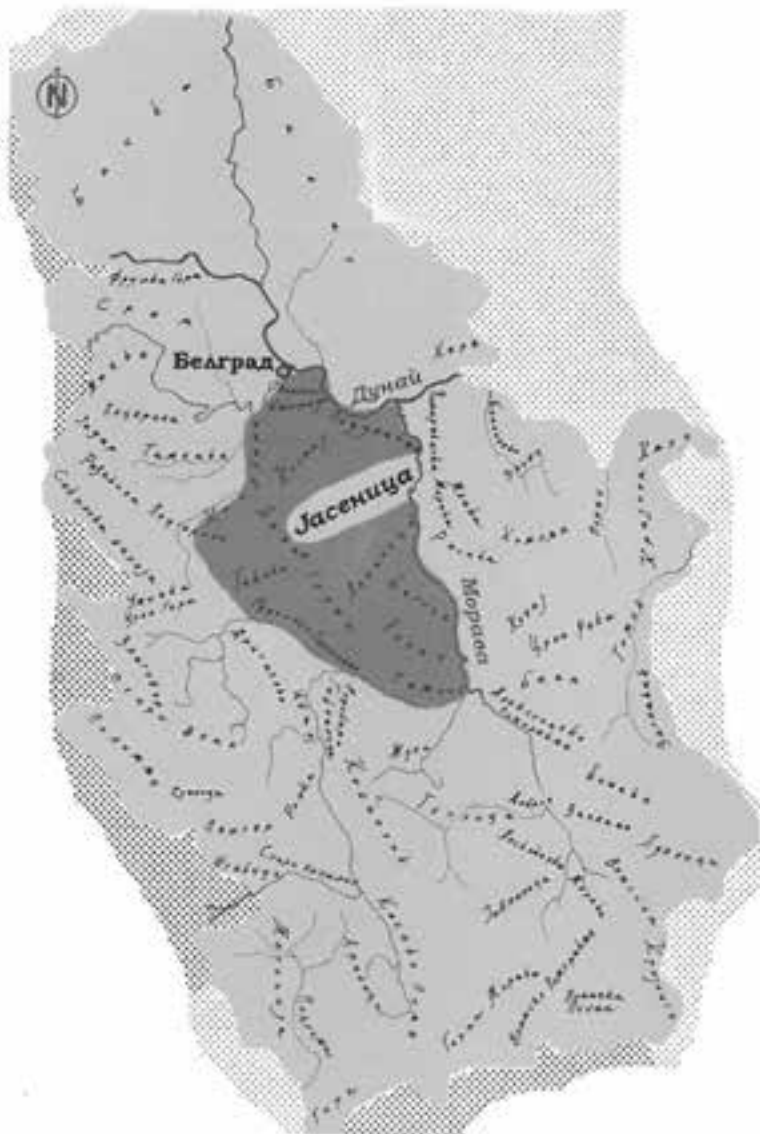
- око 12% и мање становника

Прилог II

КАРТЕ I

Положај, становништво и говори Јасенице

Карта I/1: Положај Шумадије и Јасенице у Србији



Основа за израду ове карте преузета је из: Миле Недељковић (1990) *Годишњи обичаји у Срба, Београд: „Вук Караџић“, XV.*

Карта је преузета из: Јелена Јовановић (2012), *„Мелогографични дослџденња у Србији“, Слов'янська мелогографія, Книга 3, Проблеми етномузикології, Збірник наукових статей з атласом, Випуск 7, Атлас (ур. Ирина Клименко). Київ: Национальна музична академія України імені П. І. Чайковського, Проблемна науково-дослідна лабораторія по вивченню народної музичної творчості, Кафедра музичної фольклористики, КЗ.*

Карта I/2: Меганастизичке струје у Шумадији



Преузето из: Borivoje Drobñjaković (1932) „Sur la composition ethnique de la population de la Šumadija“, Extrait des Comptes rendus du III-e Congrès des géographes et ethnographes slaves en Yougoslavie 1930. Belgrade: Imprimerie “Davidović”, 199-203

Карта I/3: Дијалектолошка карта Србије и Шумадије



Преузето из: Павле Ивић (2009) Српски дијалекти и њихова класификација (прир. Слободан. Реметић), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад.

Карта I/4: Говори у североисточној Шумадији



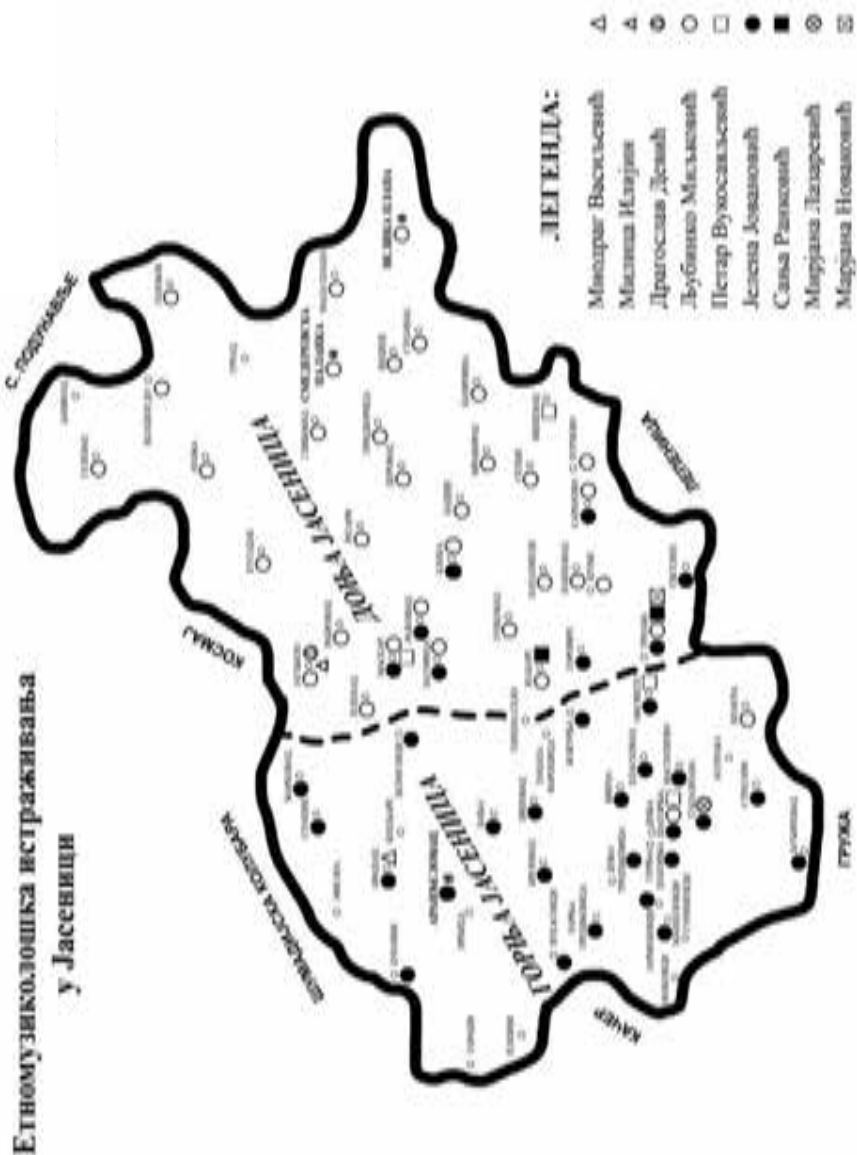
Преузето из: Жарко Бошњаковић (2009) „Степен испитаности шумадијско-војвођанског дијалекта“, Јужнословенски филолог LXV, 252.

Прилог II

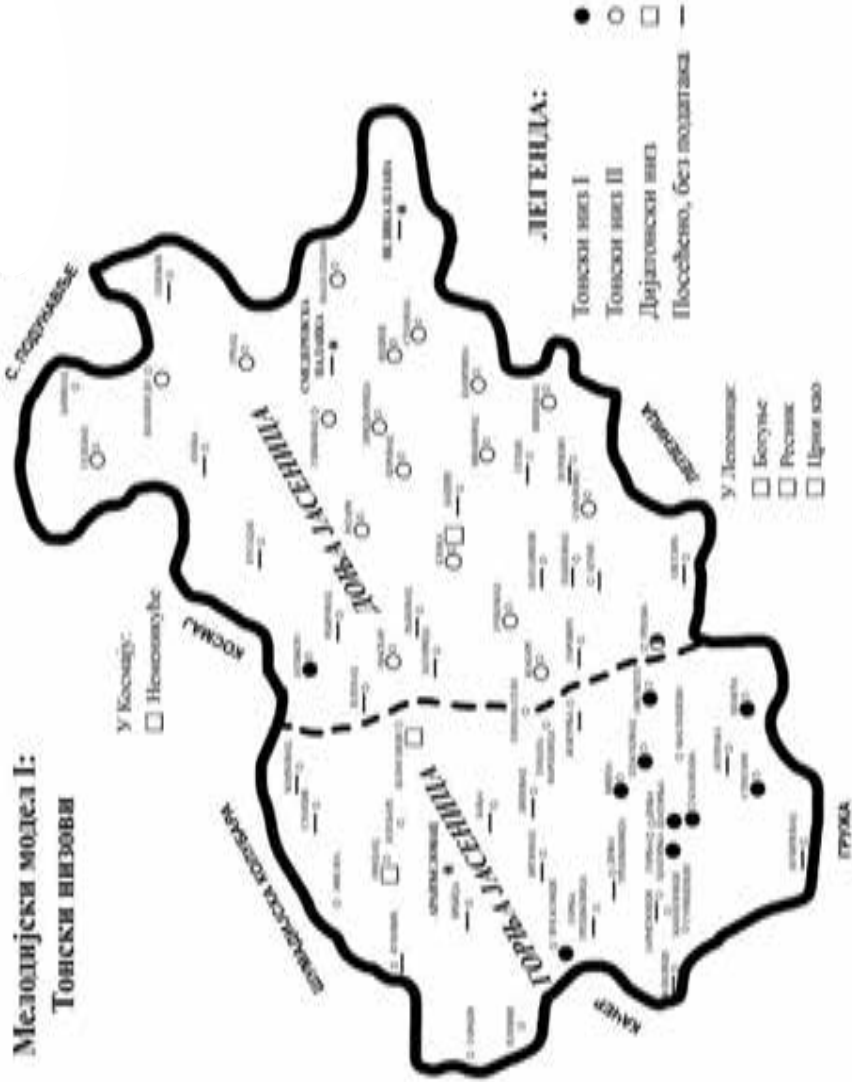
КАРТЕ II

Мелогографске карте: Музичке изоглосе у Јасеници

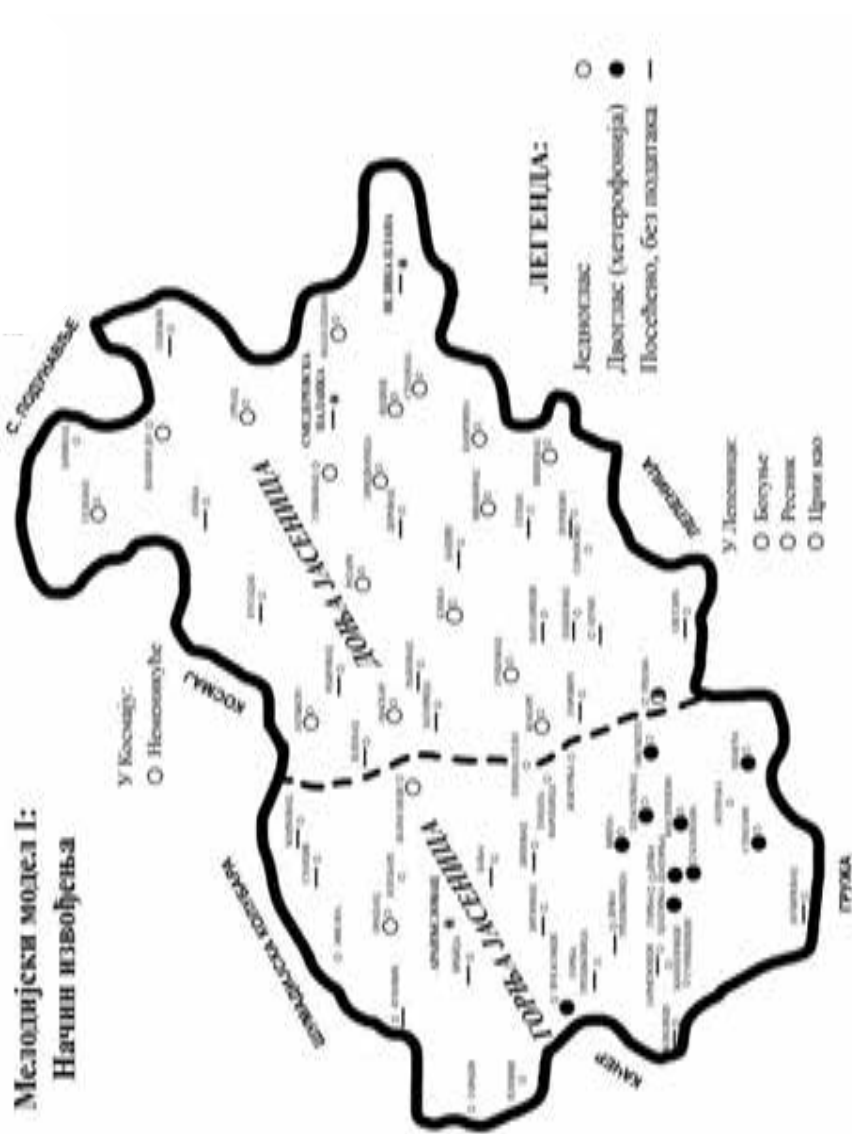
Мелогографска карта II/1



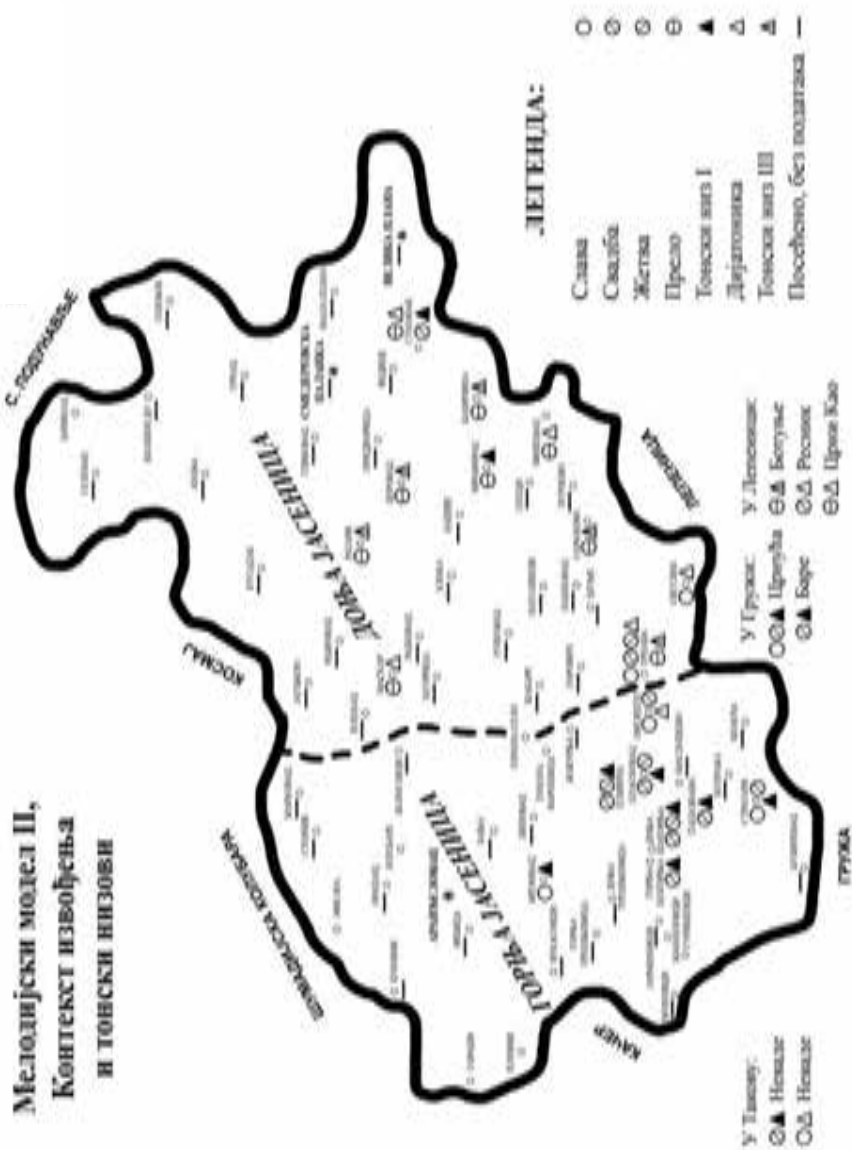
Мелогографска карта П/3



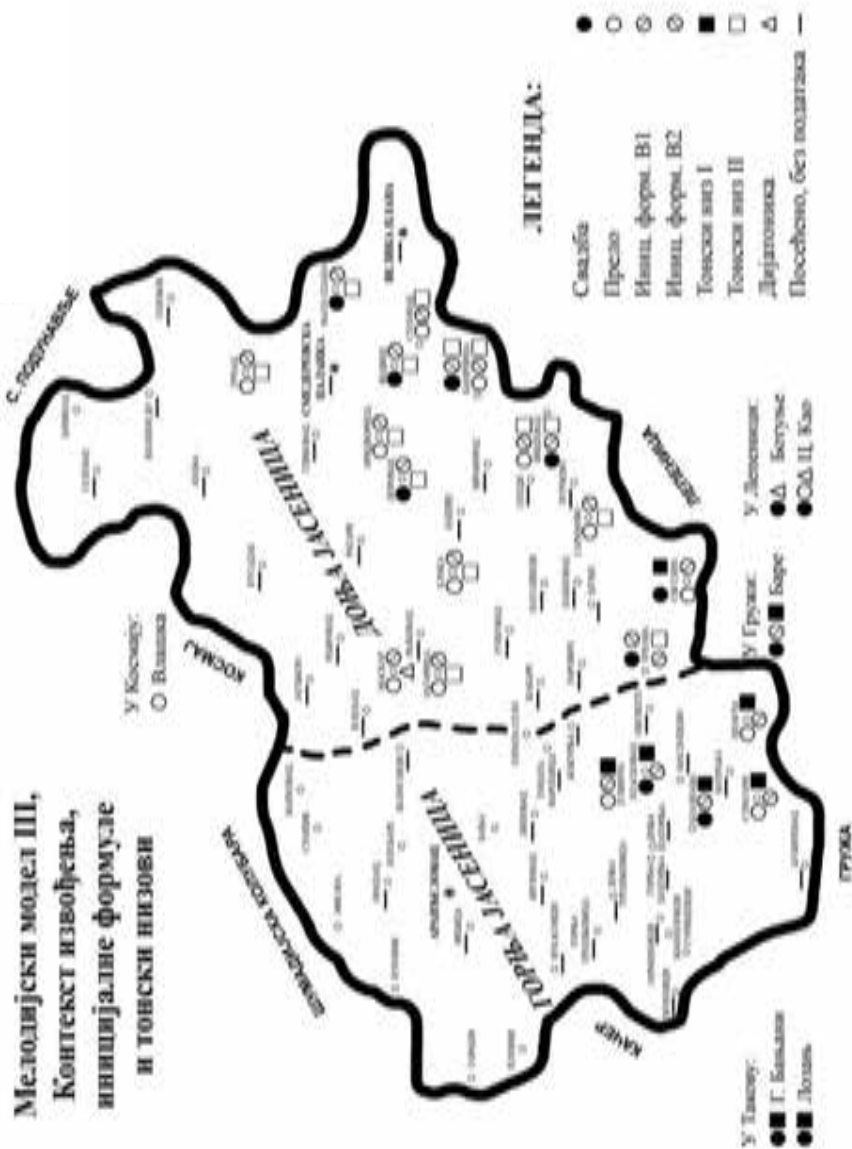
Мелогоеографска карта II/4



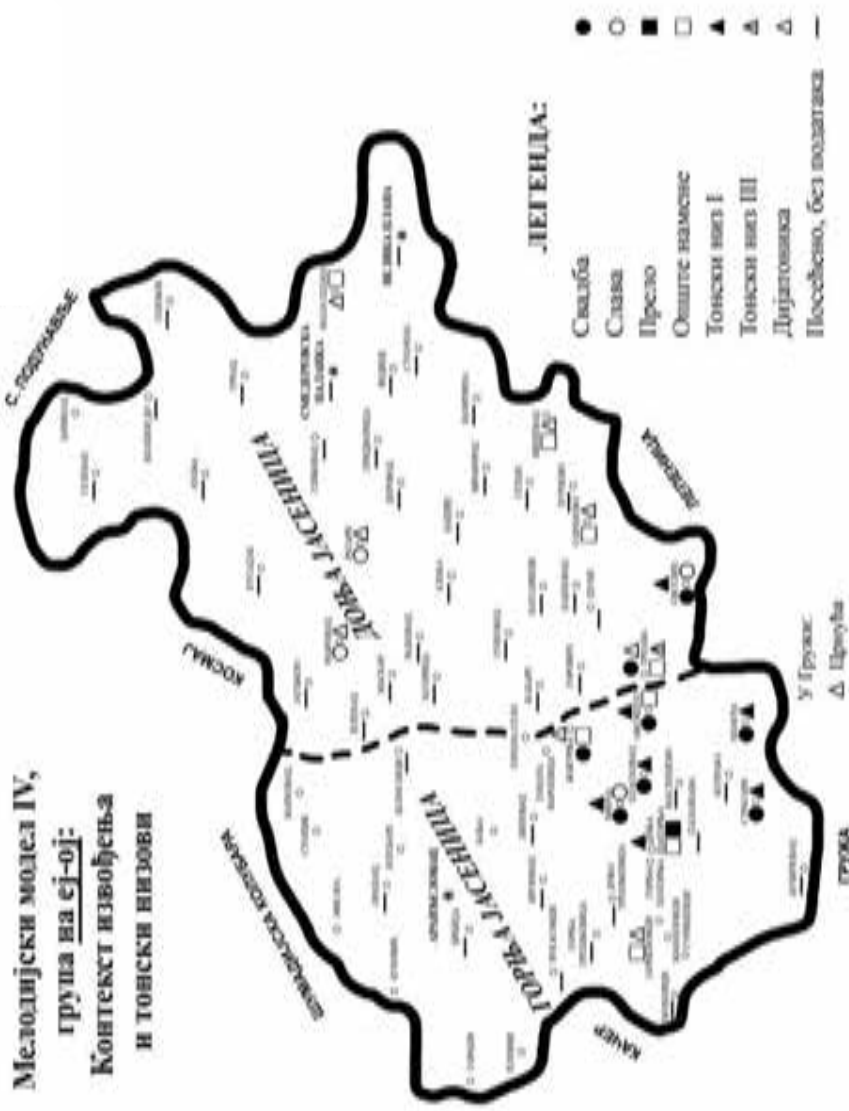
Мелогографска карта П/5



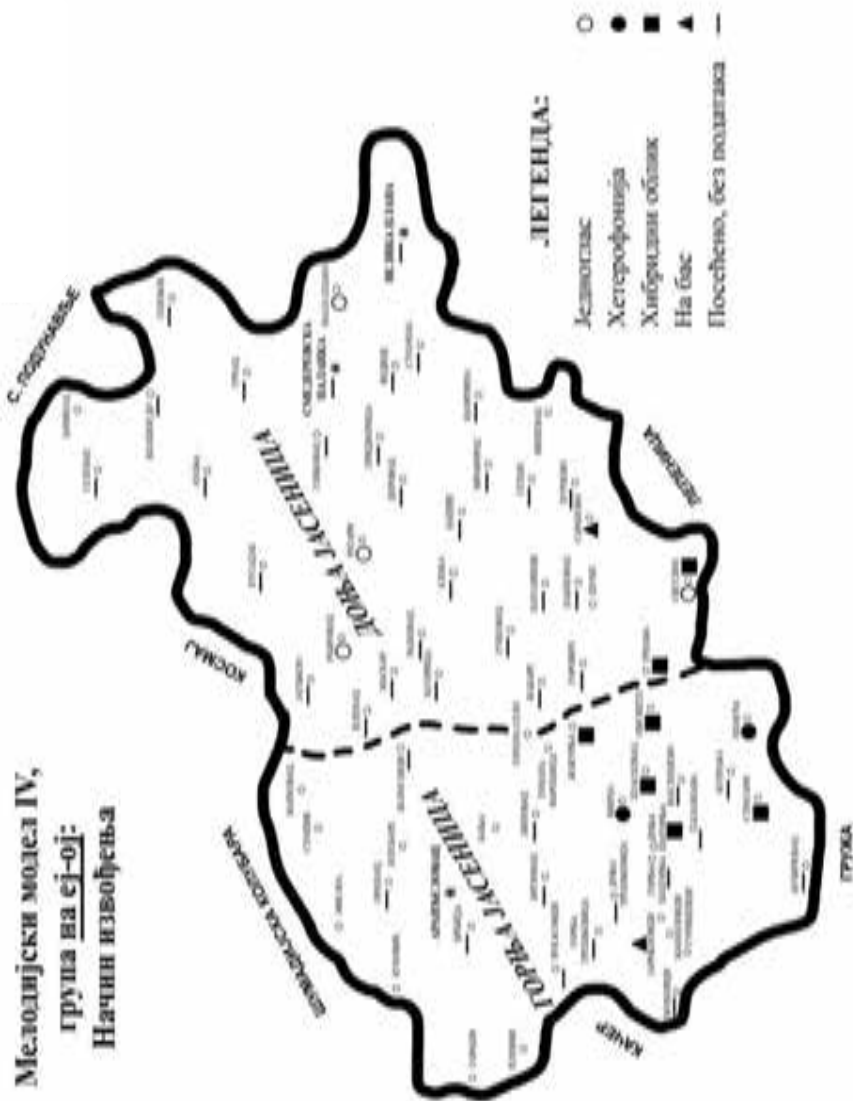
Мелогографска карта II/6



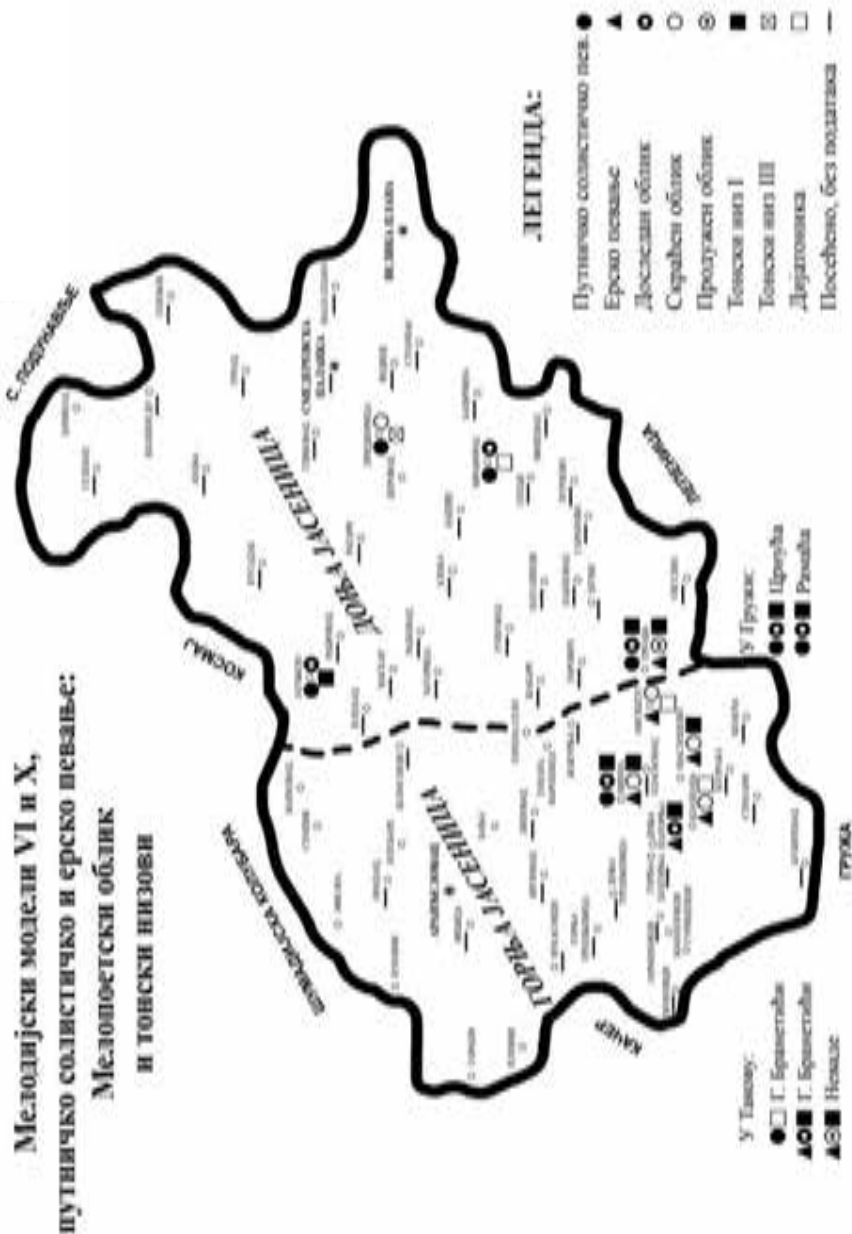
Мелогографска карта II/7



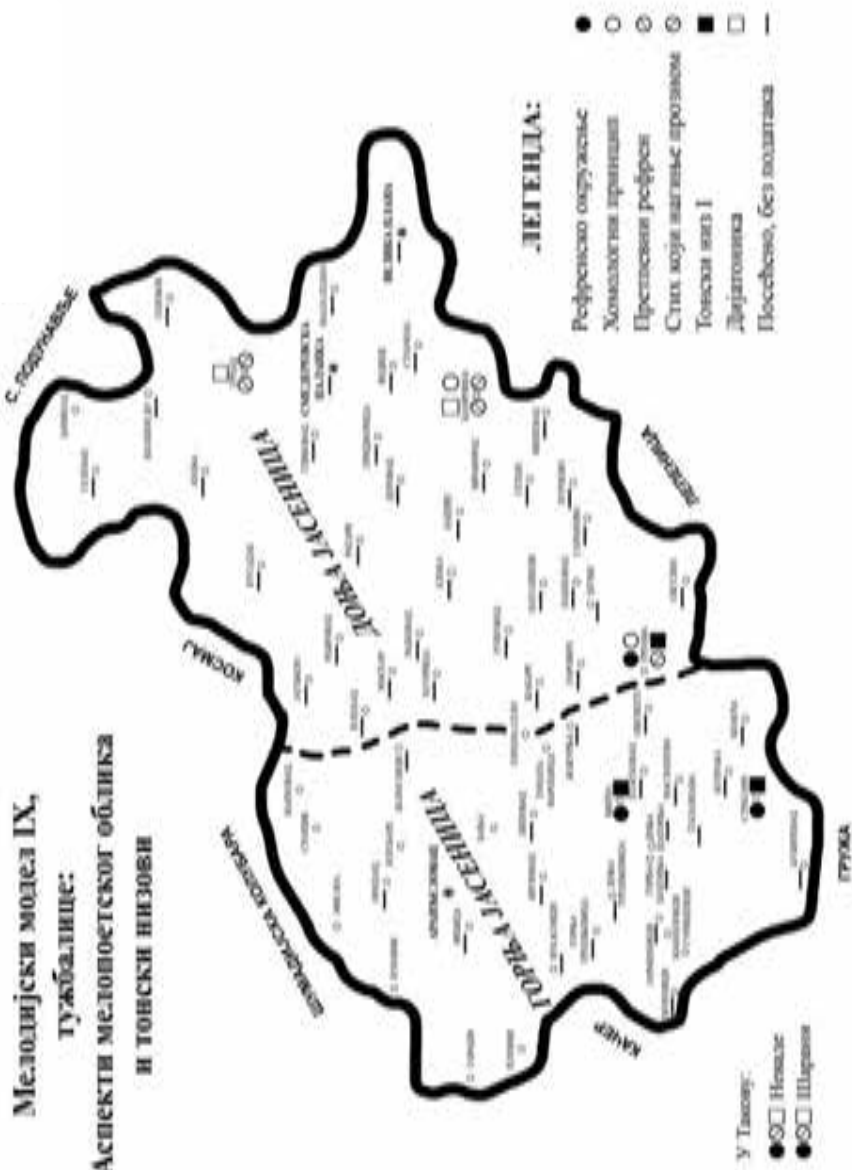
Мелогографска карта II/8



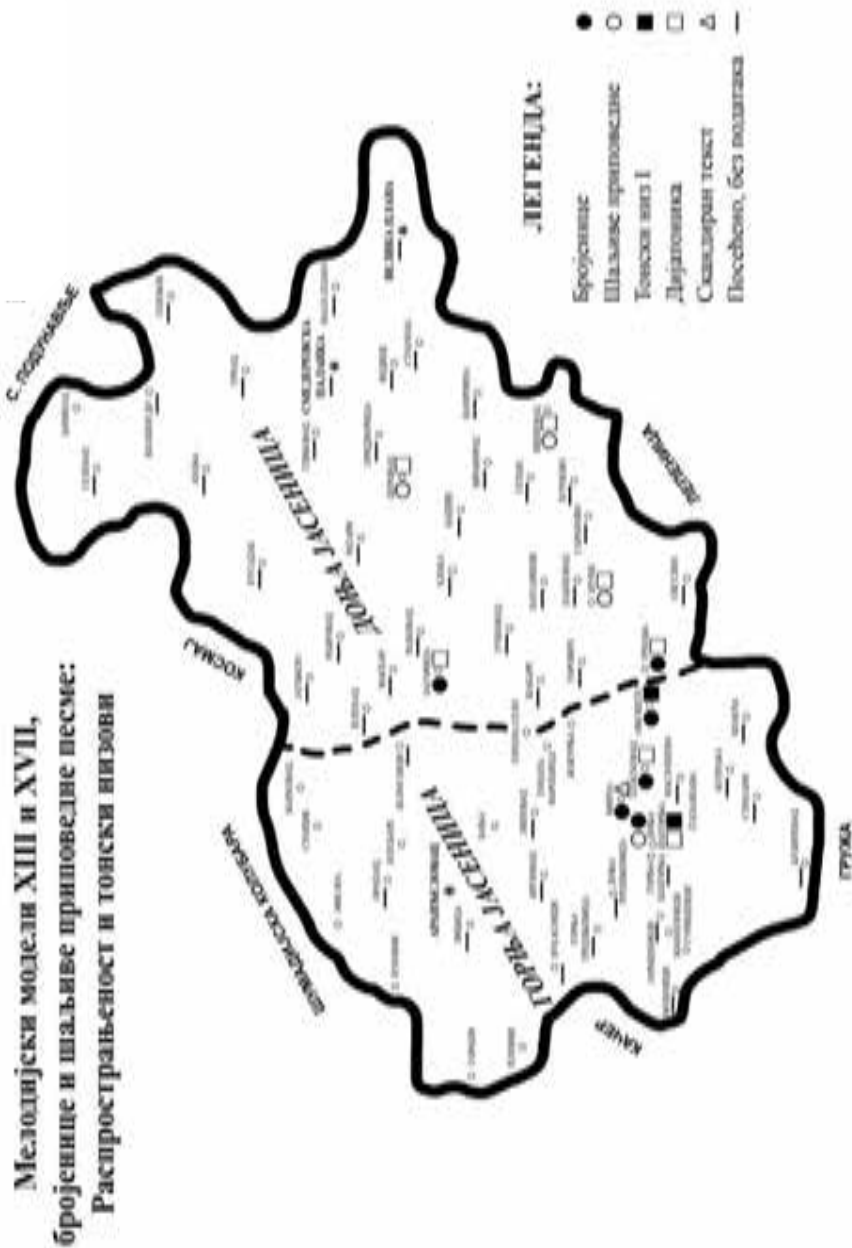
Мелогографска карта II/10



Мелогографска карта II/11



Мелогографска карта II/12



Мелогографска карта II/13



Прилог II

Карте III

**Мелогографске карте: Карактеристични мелодијски модели
у ширем географском контексту**







Прилог III

Нотни примери из Јасенице

Пример 1

Дуну ветар са планине

Водиче

$\text{♩} = 66$

Ду - ну ве - тар, ко - ле - до, са пла - ни - не, му - шко че - до.

Дуну ветар, коledo, са планине, мушко чедo.

Дуну ветар са планине,
па издува врана коња,
и на коњу мушко чедo,
у руке му кита здравца,
да је мајки здраво чедo.

певала: Јелена Петровић (73 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 298

Пример 2

Дуну ветар са планине

Вишевац

♩ = 54

Музички примерак у 2/4 такта са темпом ♩ = 54. Мелодија је на вишем регистру, а придруженије на нижем. Текст је подиљен по слоговима и стављен испод нотних знакова.

Ду - ну ве - тар, во - ле - до, са пла - ни - не, во - ле - до,
хеј, во - ле - до, во - ле - до, са пла - ни - не, во - ле - до!

Дуну ветар, коledo,
са планине, коledo,
хеј, коledo, коledo,
са планине, коledo!

Дуну ветар са планине
и издува врана коња,
и на коњу бојно седло
и на седлу колевчица,
ју колевки мушко чедо
и на чедо жарка пушка
и на пушку рукавице
пуне крви залирене
с белом свилом зашивене.
Анђа му се оглеђује
и на Бога поглеђује.

певали: Добрија Миловановић (68 год.),
Радивоје Радомировић (61 год.), Јерина
Мијајиловић (62 год.), Станка Милановић
(38 год.) и Десанка Маринковић (53 год.)

Пример 3

Иде Божић Бата

на Божић, деци

Вукасовић

$\text{♩} = 96$

И - де Бо-жић ба - та, ис - си ки - ту зла - та да по - зла - ти
 вра - та, све од бо - ја до бо - ја и сву ку - ћу до кро - ва.
 У Бо-жи-ћа три но-жи-ћа: је - дан се - че че - сни-цу, дру-ги се - че
 пе-че-ни-цу, тре-ћи се-че ги-ба-ни-цу. *Кр-кај-те, де-цо, ру-чај-те!*

Иде Божић бата
 носи киту злата
 да позлати врата
 све од боја до боја
 и сву кућу до крова.
 У Божића три ножића:
 један сече чесницу,
 други сече печеницу,
 трећи сече гибаницу.
Кркајте, децо, ручајте!

певала: Даринка Петровић (1930)
 снимак: Јелена Јовановић 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 4

Божић, Божић Бата

Загорџа

♩ = 66



Бо - жић, Бо - жић Ба - та, но - си ки - ти зла - та.

Божић, Божић Бата,
носи киту злата.

Божић, Божић Бата,
носи киту злата
од врата до врата.
Од боја, до боја
и сву кућу до крова.

певала: Радмила Поповић (64 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 239

Пример 5

У Божића три ножића

Загорница

$\text{♩} = 78$

У Бо - жи - ћа три но - жи - ћа: је - дан се - че чес - ни - цу,
дру - ги се - че ко - ба - си - цу, тре - ћи се - че о - ра - ни - цу.

У Божића три ножића:
један сече чесницу,
други сече кобасицу,
трећи сече ораницу.

певала: Радмила Поповић (64 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 269

Пример 7

Зора, Маро, нахрани ми коња

Сараново

♩ = 54

Зо-ра, Ма - ро, Зо - ра, Ма - ро! На - хра - ни ми
ко - ња, на - хра - ни ми ко - ња!

Зора, Маро, Зора, Маро!
Нахрани ми коња,
нахрани ми коња!

Зора, Маро, нахрани ми коња,
Зора, Маро, и напоји ми га!
Зора, Маро, и оседлај ми га!
Зора, Маро, идем по девојку!

певали: Славомир Стамболић (49 год.), Милован Ивошевић (55 год.), Живомир Савић (70 год.) и Тома Дугић (51 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 317

Пример 8

Играј, играј, Лазарка

Воднаг

$\text{♩} = 60$

И - грај, и - грај, Ла - зар - ка! О - ва ку - ћа бо - га - та!

Играј, играј, Лазарка!
Ова кућа богата!

Играј, играј, Лазарка,
ова кућа богата,
Бог јој дао дуката
и шарени јагањци.

певала: Јелена Петровић (73 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 254

Пример 9

Лелу, мори момо

Мала Плана

$\text{♩} = 168$

Ле - лу, мо - ри, мо - мо, у - ба - ва де - вој - ко!

Кроз се - ло и - де - мо, ле - лу, мо - ри мо - мо!

Лелу, мори момо,
убава девојко!
 Кроз село идемо,
лелу, мори момо!

Лелу, мори момо!
Убава девојко,
 кроз село идемо,
лелу, мори момо!
 Кроз село идемо,
 краљицу водимо
 и барјак носимо.
Лелу, мори момо!
Убава девојко!
 Дарујте краљицу,
 дарујте с' дукати,
 дарујте с мараме
 и коју кудељу!

певала: Милева Милановић (79 год.)

Пример 10

Наша дода Бога моли

тако су певали Цигани

Страгари

$\text{♩} = 80$

Музички запис у два система. Први систем садржи две такта у 2/4 временском метру, са кључем два тона испод. Други систем садржи две такта, са кључем два тона испод и завршава се двојним цртама са 'o.f.' и '(1)' изнад. Темпо је означено као ♩ = 80.

На - ша до - да Бо - га мо - ли

ој. до - до. ој. до - до - ле.

Наша дода Бога моли,
ој, додо, ој, додоле.

Наша дода Бога моли
да удари росна киша,
да пороси наша поља.

певала: Даринка Сретеновић
снимак: Јелена Јовановић,
1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 11

Наша дода Бога моли

Загорница

♩ = 96

На - ша до - да Бо - га мо - ли, ој, до - до, до - до - ле!

Наша дода Бога моли,
ој, додо, додоле!

Наша дода Бога моли,
да удари росна киша,
да пороси наша поља,
наша поља - понајбоља.

певала: Радмила Поповић (64 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 279

Пример 12

Ми идемо преко поља

Воднице

♩ = 84

Ми и - де - мо пре - ко по - ља, ој, до - до, ој, до - до - до!

Ми идемо преко поља,
ој, додо, ој, додоле!

Ми идемо преко поља,
а облаци преко неба.
Да удари росна киша,
да пороси наша поља.

певала: Угринка Тодоровић (66 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 283

Пример 13

Да пороси наша поља

Циганке

Винча

♩ = 144

Музички запис у 2/4 временском метру. Прва линија садржи мелодију са текстом: Да по - ро - си на - ша по - ља, дај. Бо - же. Друга линија садржи мелодију са текстом: дај. дај. Бо - же. дај! и динамички знак o.f. (o fortissimo) на крају.

Да пороси наша поља,
дај, Боже, дај,
дај, Боже, дај.

Да пороси наша поља.

певала: Анђелија Јанковић (1919)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 14

Наша дода Бога моли

Ратарс

♩ = 72

На - ша до - да Бо - га мо - ли, ој до - до, ој до - до - ле!
Да у - да - ри, рос - на ки - ша.

Да нам ро - ди и пше - ни - ца, ој до - до, ој до - до - ле!
Да нам ро - ди и ло - зи - ца.

Сва - ка ло - за ча - бар грој - за, ој до - до, ој до - до - ле!

Наша дода Бога моли,
ој, додо, ој, додоле!

Наша дода Бога моли,
да удари росна киша,
да нам роди и пшеница,
да нам роди и лозица,
свака лоза чабар гројза!

певала: Славка Ивановић (63 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 280

Пример 15

Наша дода Бога моли

додолска

Доња Шаторња

♩ = 96

На - ша до - да Бо - га мо - ли, ој, до - до.

ој, до - до - ле дај, Бо - же, дај.

o.f.

Наша дода Бога моли,
ој, додо, ој, додоле,
дај, Боже, дај.

Наша дода Бога моли
да удари росна киша,
да пороси наша поља,
наша поља понајбоља.

певала: Миросава Прокић (1922)
снимак: Димитрије Големовић и
Јелена Јовановић, 1984. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 16

Играј, играј, додолко

Азања

$\text{♩} = 54$

И - грај, н - грај, до - дол - ко, го - ла, бо - са Ци - ган - ко,
н - грај, н - грај, до - дол - ко, го - ла бо - са Ци - ган - ко!

Играј, играј, додолко,
гола, боса Циганко,
Играј, играј, додолко,
гола, боса Циганко.

Играј, играј, додолко,
гола, боса Циганко!
Ова кућа богата,
пуна ми је дуката!
Ова млада младица
лепог рода родила,
само ћерку и сина!
Само ћерку и сина,
син јој дош'о из војске,
син јој дош'о из војске
и шишке је донео.

певао: Љуба Мијатовић (61 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 258

Пример 17

За шта играм? А-ша-ша!

♩ = 72 Азања

За шта и - грам? А - ша - ша! За шта и - грам? За ја - ја

и за ко-мад сла-ни-не. А - ко не-ма сла-ни-не, до-би-ће-мо ба-ти-не!

За шта играм? А-ша-ша!
За шта играм? За јаја
и за комад сланине.
Ако нема сланине,
добићемо батине!

певао: Љуба Мијатовић (61 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 61

Пример 18

Крстоноше Бога моле

Мраморан

$\text{♩} = 60$



Кр-сто-но-ше Бо-га мо-ле, Го - - спо - ли по - ми - луј!

Крстоноше Бога моле,
Господи, помилуј!

Крстоноше Бога моле,
да пороси росна киша,
од трећака чет'р' цака!

певао: Станиша Лукић (47 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 277

Пример 19

Крстоноше Бога моле

крстоношица

Доња Шаторња

♩ = 80

Кр - сто - но - ше Бо - га мо - ле да у - да - ри ро - сна ки - ша,

♩ = 60 simile

да по - ро - си... А - мин, а - мин!

o.f.

Крстоноше Бога моле
 да удари росна киша
 да пороси наша поља
 наша поља понајбоља,
 и пшеницу озимицу
 и два пера кукуруза.
Амин, амин!

певала: мешовита група
 снимак: Димитрије Големовић и
 Јелена Јовановић, 1984. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 20

Крстоноше Бога моле

крстоношка

Доња Шаторња

$\text{♩} = 106$

Крс-то-но-ше Бо-га мо-ле да у-да-ри ро-сна ки-ша, да по-ро-си
на-ша по-ља, на-ша по-ља по-нај-бо-ља и пше-ни-ца
о-зи-ми-ца и два пе-ра ку-ку-ру-за, Го-спо-ди по-ми-луј!

Крстоноше Бога моле
да удари росна киша,
да пороси наша поља,
наша поља понајбоља
и пшеница озимица
и два пера кукуруза,
Господи, помилуј!

певала: женска група
снимак: Јелена Јовановић,
1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 21

Љуљу, љуљу, љушке

Доња Шаторња

$\text{♩} = 160$

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 160. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: 'Љу - љу, љу - љу, љу - шке, ро - ди - ле - су кру - шке, (бе - ре де - да)'. The second staff continues the melody, starting with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'бе - ри - те се, ја - бу - чи - це, по - крај Мо - ра - ви - це!'. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Љу - љу, љу - љу, љу - шке, ро - ди - ле - су кру - шке,
(бе - ре де - да)

бе - ри - те се, ја - бу - чи - це, по - крај Мо - ра - ви - це!

o.f.

Љуљу, љуљу, љушке,
родиле су/бере деда крушке,
берите се, јабучице,
покрај Моравице!

певала: Даринка Николић
снимак: Димитрије Големовић и
Јелена Јовановић, 1984. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 22

Љуљу, љуљу, љушке

детету

Доња Шаторња

♩ = 96

Љу - љу, љу - љу, љу - шке, бе - ре де - да кру - шке,
љу - љу, љу - љу, љу - шке, бе - ре де - да кру - шке.

Љуљу, љуљу, љушке,
бере деда крушке,
љуљу, љуљу, љушке,
бере деда крушке.

певала: Станимирка-Цаја Васић (1926)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 23

Љуља, љуља, доћи ће му ујна

детету

Доња Шаторња

$\text{♩} = 90$

Љу - ља, љу - ља, до - ћи ће му уј - на

и до - не - ће у ма - ра - ми ду - ња.

Љуља, љуља, доћи ће му ујна
и донеће у марами дуња.

певала: Станимирка - Цаја Васић (1926)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 24

Лулу, лулу, дете

Јармновић

♩ = 120

Лу - лу, лу - лу, де - те, што га не зо - ве - те?
Ми смо га зва - ли, ше - ће - ра му да - ли.
Ми смо га зва - ли, ше - ће - ра му да - ли,
а де - те се љу - ти, не - ће ше - ћер жу - ти.
'О - ће ше - ћер бе - ли, да де - те ве - се - ли. o.f.

певала: Вера Милетић (1934)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 25

Лулу, лулу, лушке

Страгари

$\text{♩} = 126$

Лу - лу, лу - лу, лу - шке, на Мо - ра - ве кру - шке,
 та - мо му је тет - ка, во - ла - чи - ће пљес - ка
 и о - ра - је гриц - ка, и ле - шни - ке туц - ка,
 и те - бе би да - ла, ал' му не да' те - так,
 по - је - о га ме - чак на Ве - ли - ки Пе - так!

певала: Милена Јовановић (1924)
 снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 26

Љуљу, љуљу, дете

детету

Горња Трнава

$\text{♩} = 150$

Љу - љу, љу - љу, де - те, што га не зо - ве - те?
Ми смо га зва - ли, ше - ће - ра му да - ли.
Је - ло ше - ћер жу - ти, па се о - но љу - ти,
а бе - ло - га је - ло ко - ли - ко је 'те - ло!

Љуљу, љуљу, дете,
што га не зовете?
Ми смо га звали,
шећера му дали.
Јело шећер жути,
па се оно љути,
а белога јело
колико је 'тело!

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 27

Љуљу, љуљу, љуљу

Орашац

Мирно

Љу-љу, љу-љу, љу-љу, по-дај-те га Ду-ду, ни-ни, ни-ни, ни-ни,
 ни-ни, ни-ни, ни-ни, ни-ни, по-дај-те га стрн-ни,
 по-дај-те га ле-пој стрн-ни, љу-љу, љу-љу, љу-шке,
 љу-љу, љу-љу, љу-љу, љу-шке, на Мо-ра-ви кру-шке.
 Де 'но се-ди те-та, ле 'но се-ди ле-па те-та,
 ко-ла-чи-ће пље-ска, ко-ла-чи-ће ле-пе пље-ска.
 И ме-ни би да-ла, и ме-ни би о-на да-ла,
 на Мо-ра-ве кру-шке. А-ли не да те-так, а-ли не да те-так,
 и-зе-о га ме-чак, и-зе-о га ме-чак на ве-ли-ки пе-так.

Љуљу, љуљу, љуљу -
подајте га Дулу,
нини, нини, нини -
нини, нини, нини, нини,
подајте га стрини -
подајте га лепој стрини,
љуљу, љуљу, љушке -
љуљу, љуљу, љуљу, љушке,
на Морави крушке.
Де 'но седи тета -
де 'но седи лепа тета,
колачиће пљеска -
колачиће лепе пљеска.
И мени би дала -
и мени би она дала,
али не да тетак -
али не да тетак.
Изео га мечак -
изео га мечак,
на велики петак!

певала: Љубица Стојановић-Ненадовић
(34 год.)

Миодраг А. Васиљевић, *Записи народних песама, Србија*, пр. бр. 164

II „Устани, ‘ћери,
санак ти ружу бере,
којом ћеш се китити
ка’ станеш дворити.

III Свекра, свекрву,
млада девера
и мила дилбера(j).“

певала: Анђелија Јанковић (1919)

снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 29

Љуљу, љуљу, љушке

деци

Врбаша

$\text{♩} = 160$

The musical score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains the melody for the first line of the song. The bottom staff is in bass clef and contains the melody for the second line. The lyrics are written below the notes. There are some performance markings: a fermata over the first note of the second line, and 'o.f.' (ostinato) above the final note of the second line.

Љу - љу, љу - љу, љу - шке, на Мо - ра - ви кру - шке,
чи - је о - но де - те, што га не зо - ве - те!

Љуљу, љуљу, љушке,
на Морави крушке,
чије оно дете,
што га не зовете!

певао: Миле Бошковић (1941)
снимак: Јелена Јовановић, 2009.
године

запис: Јелена Јовановић

Пример 30

Љуљу, љуљу, љушке
дети Врбаша

♩ = 137

Љу-љу, љу-љу, љу-шке, на Мо-ра-ви кру-шке, чи-је о-но де-те,
што га не зо-ве-те, ми смо га зва-ли, ше-ће-ра му да-ли,
о-но се љу-ти, не-ће ше-ћер жу-ти, не-го 'о-ће бе-ли, да сви-ма по-
де-ли, а ја не-мам да му дам док не до-ђе Ви-дов-дан!

Љуљу, љуљу, љушке,
на Морави крушке,
чије оно дете,
што га не зовете,
ми смо га звали,
шећера му дали,
оно се љути,
неће шећер жути,
него 'оће бели,
да свима подели,
а ја немам да му дам,
док не дође Видовдан!

певала: Олга Дамљановић,
рођ. Бошковић (1925)
снимак: Јелена Јовановић, 2009.
године

запис: Јелена Јовановић

Пример 31

Дремала дремка

детету

Жабари

$\text{♩} = 144$

Дре - ма - ла дрем - ка, бу - ди - ла је мај - к(а):
 „У - ста - ни, Ће - ри, сва - то - ви ће до - ћи,
 мо - мак ти ру - жу бе - ре, 'о - ће да у - ве - не,
 с'чим ћеш се ки - ти - ти ка' ста - неш дво - ри - ти
 бе - га де - ве - ра и тво - је - га дил - бе - ра?!'“ o.f.

Дремала дремка,
 будила је мајка:
 „Устани ‘ћери,
 сватови ће доћи,
 момак ти ружу бере,
 ‘оће да увене,
 с’ чим ћеш се китити
 ка’ станеш дворити
 бега девера
 и твојега дилбера?!“

певала: Софија Арсенијевић (1903)
 снимак: Јелена Јовановић, 1989. год. у Винчи

запис: Јелена Јовановић

Пример 32

Љуља дете љушке

детету

Доња Трнава

$\text{♩} = 160$

Љу - ља де - те љуш - ке на Мо - ра - ве круш - ке,
па је де - те је - ло ко - ли - ко је 'те - ло.

o.f.

Љуља дете љушке
на Мораве крушке,
па је дете јело
колико је 'тело.

певала: Живка Миленић (1922)

снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 33

Љуљу, љуљу, љушке

Орашац

♩ = cca 130

Љу - љу, љу - љу, љуш - ке, на Мо - ра - ве круш - ке,
 ре - кла те - тка до - ћи и ко - лач до - не - ти,
 ал' јој не да те - ча, по - је - о га ме - чак
 на Ве - ли - ки пе - так!

Љуљу, љуљу, љушке,
 на Мораве крушке,
 рекла тетка доћи
 и колач донети,
 ал' јој не да теча,
 појео га мечак
 на Велики петак!

певала: Станисава - Цана Лазаревић (1928)
 снимак: Јелена Јовановић, 2009. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 34

Цуцу, цуцу, на коњу

детету

Пласковиц

$\text{♩} = 120$

I

Цу - цу, цу - цу, на ко - њу, да му мај - ку за - ко - љу, у пше - ни - ши

у по - љу, не - мој, ма - мо, за - бо - га, си - се ми је да - ва - ла,

о - пет ми је ре - кла да - ти кад ста - не - мо спа - ва - ти. *o.f.*

$\text{♩} = 160$

II

Цу - па, цу - па, ле - ве - на, пу - на жи - та мле - ве - на,

цу - па, цу - па, со - вро - ни - је, до ко - га смо, до - бро ми је! *o.f.*

$\text{♩} = 150$

III

Љу - бим ру - ке, ал' ми не по - ма - жу, ди си на - ш'о ко - ју ћеш да

ла - жеш? 'О - па, цу - па, цу - па, 'о - па, цу - па, цу - па!

IV Бе - ли ми се у ли-ва-ди тра-ва, ту не ра - сте у ли-ва-ди

т'а - ва, 'де мој Ми - ле 'ла - да на - спа - ва - о,

'де мој Ми - ле 'ла - да на - спа - ва - о!

I Цуцу, цуцу, на коњу
да му мајку закољу
у пшеници у пољу
немој, мамо, забога,
сисе ми је давала,
опет ми је рекла дати
кад станемо спавати.

II Цупа, цупа, левена,
пуна жита млевена,
цупа, цупа, Совроније,
до кога смо, добро није.

III Љубим руке, ал' ми не помажу,
'ди си наш'о коју ћеш да лажеш?
'Опа, цупа, цупа,
'опа, цупа, цупа.

IV Бели ми се у ливади трава,
ту не расте у ливади т'ава
'де мој Миле 'лада наспавао,
'де мој Миле 'лада наспавао.

певала: Вукосава Рајковић (1910)
снимак: Јелена Јовановић, 1988.
год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 35

Цуцу, цуцу, кобила

Страгари

♩ = 120

Цу - цу, цу - цу, ко - би - ла, до по - по - ва мо - чи - ла,
 шта му ре - че по - па? „По - дај - те му сен - ца,
 пу - то - но - га вран - ца, нек' он и - де у 'Ла - ју*,
 нек' до - не - се о - ра - ја, ко - ме ка - пу, ко - ме ша - ку,
 сви-ма ка - пу, сви-ма ша - ку,** а сад о-ним де-те-ту
 ка - кој' и - ме, „лу - ну вре - ћу о - ра - ја!“

Цуцу, цуцу, кобила,
 до попова мочила,
 шта му рече попа?
 „Подајте му сенца,
 путонога вранца,
 нек' он иде у 'Лају*,
 нек' донесе ораја,
 коме капу, коме шаку,
 свима капу, свима шаку,
 а сад оним детету како ј' име,
 пуну врећу ораја!“

* 'Лају = Влају, влашку земљу

певала: Милена Јовановић (1924)
 снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 36

Цуцу, миле кобиле

Грчац

♩ = 120

Цу-цу, ми-ле ко-би-ле, то-вар со-ли но-си-ле, на по-по-ве мо-чи-ле.
 По-дај-те ју сен-ца, да о-ждре-би ждреп-ца! Не-ка и-де у Вла-се,
 нек' до-не-се о-ра-се! Ком' ка-пу, ком' ша-ку! Мо-ме Срећ-ку пу-ну вре-ћу!

Цуцу, миле кобиле,
 товар соли носиле,
 на попове мочиле.
 Подајте ју сенца,
 да ождреби ждрепца!
 Нека иде у Власе,
 нек' донесе орасе!
 Ком' капу, ком' шаку!
 Моме Срећку – пуну врећу!

певала: Лепосава Талијан
 (68 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 307

Пример 37

Циганине, миганине

детету

Пласковиц

Ци - га - ни - не, ми - га - ни - не, шта ти гми - же под ко - жу - вом?
Је - дно пи - ле цу - цу - ља - сто. Ја у' - ва - ти о.ф.
за кур - цу, па га ба - ци' у па - суљ!

Циганине, миганине,
шта ти гмиже под коживом?
једно пиле цуцуљасто.
Ја увати' за курцу,
па га баци' у пасуљ!

певала: Вукосава Рајковић (1910)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 38

Иде Лука низ путић

Светлић

♩ = 90

И - де Лу - ка низ пу - тић, на - кри - ви - о ше - ши - раћ,
на ше - ши - ру бе - ла ла - ла, де - вој - ка му да - ла.

о.ф.

Иде Лука низ путић,
накривио шеширић,
на шеширу бела лала,
девојка му дала.

певала: Славка Јовановић
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 39

Опа, цупа, цупарош

Светлић

♩ = 102

О - па, цу - па, цу - па - рош, о - де Лу - ка у ва - рош

да ку - пи ш - пе - ле и ко - шу - ље бе - ле.

о.ф.

The image shows a musical score for the song 'Опа, цупа, цупарош'. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 102. The melody is written in a single line on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The first line of music corresponds to the lyrics 'О - па, цу - па, цу - па - рош, о - де Лу - ка у ва - рош'. The second line of music corresponds to the lyrics 'да ку - пи ш - пе - ле и ко - шу - ље бе - ле.'. There are some musical notations like slurs and a 'www' symbol above the notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Опа, цупа, цупарош,
оде Лука у варош
да купи ципеле
и кошуље беле.

певале: Славка Јовановић, Босиљка
Јовановић и Милица Вукићевић
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 40

Седи урок на прагу

деци за уроке

Дова Трнава

♩ = 147

Се - ди у - рок на пра - гу, у - ро - чи - ша под пра - гом,
што је у - рок у - ре - к'с, у - ро - чи - ша од - ре - кла.
Што во - ле - ли од - во - ле - ли, што љу - би - ли од - љу - би - ли.
Ad libitum Мо - је де - те да спа - ва к'о но ја - гње на тра - ви на Ђур - ђев дан! o.f.

Седи урок на прагу,
урочица под прагом,
што је урок урек'о,
урочица одрекла.
Што волели одволели,
што љубили одљубили.
Моје дете да спава
к' оно јагње на трави
на Ђурђевдан!

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 41

Лег'о спати, Бога звати

броји се деци кад легну да спавају

Доња Трнава

$\text{♩} = 120$

Ле - г'о спа - ти, Бо - га зва - ти и Ма - ри - ју пре - зи - ва - ти,
Ма - ри - ја је Бож - ја Ма - ти, Бог се де - си на Не - бе - си,
Не - бе - са се рас - тво - ри - ше, ан - ђе - ли се по - кло - ни - ше,
Све - та Де - ва Си - на ро - ди, Све - ти - те - ља, Спа - си - те - ља.
Спа - си, Бо - же, ме - сто мо - је, 'де ја ле - гнем,
о.ф.

Лег'о спати, Бога звати
и Марију презивати,
Марија је Божја Мати,
Бог се деси на Небеси,
Небеса се растворише,
анђели се поклонилише,
Света Дева Сина роди,
Светитеља, Спаситеља.
Спаси Боже, место моје,
'де ја легнем, 'де ја спим
да никак'о зло не сним.

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 42

Устај, пуце, огријало сунце

детету, кад треба ујутру да устане

Вукасовић

$\text{♩} = 60$

У - стај, пу - це, у - стај, пу - це, о - гри - ја - ло

сун - це, о - гри - ја - ло сун - це.

o.f.

Устај, пуце, устај пуце,
огријало сунце, огријало сунце.

Устај, пуце, огријало сунце,
устај, рано, свануло је давно.

певала: Даринка Петровић (1930)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 43

Зађе сунце за гору

Загорина

$\text{♩} = 144$

За - ђе сун - це за го - ру, да и - де - мо То - до - ру, да иш - те - мо ве - че - ру.
 То - дор не - да ве - че - ру, не - го би - је по че - лу, па ис - ко - чу мр - ви - це.

Кам' те мр - ви - це? По - кљу - ц'о и' пе - т'о. Кам' тај пе - то? Од - не - ла га ли - си - ца.
 Кам' та ли - си - ца? Од - ка - са - ла пу - та - њом. Кам' та пу - та - ња? За - ра - сла је тра - ви - цом.

Кам' та тра - ви - ца? О - па - сла је ов - чи - ца. Кам' та ов - чи - ца? И - се - кли је но - жи - ћи.

Кам' ти но - жи - ћи? Ба - ци - ли и' у мо - ре. С' ор - ло - во, со - ко - ло - во. Со - ко па - де

на ли - ва - де, на ка - ра - бе. Ка - ра - бе се по - ло - ми - ше, Тур - ци гла - ве по - гу - би - ше.

Зађе сунце за гору,
 да идемо Тодору,
 да иштемо вечеру.
 Тодор не да вечеру,
 него бије по челу,
 па искоч'у мрвице.
 Кам' те мрвице?
 Покљуц'о и' пет'о.
 Кам' тај пет'о?
 Однела га лисица.
 Кам' та лисица?
 Одкасала путањом.
 Кам' та путања?

Зарасла је травицом.
 Кам' та травица?
 Опасла је овчица.
 Кам' та овчица?
 Исекли је ножићи.
 Кам' ти ножићи?
 Бацили и' у море.
 С' орлово, соколово.
 Соко паде на ливаде,
 на карабе.
 Карабе се поломише,
 Турци главе погубише.

казивач: Александар Поповић (70 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 62

Пример 44

Љуљу, љуљу, љушке

♩ = 72 Ратарс

Љу- љу, љу- љу, љу- шке, на Мо- ра- ве кру- шке. Ту ми се- ди те- тка ко- ла- чи- ће пљес- ка.

Де- те- ту би да- ла, ал' му не да те- чак. И- зе- о га ме- чак на ве- ли- ки пе- так!

Љуљу, љуљу, љушке,
 на Мораве крушке.
 Ту ми седи тетка
 колачиће пљеска.
 Детету би дала,
 ал' му не да течак.
 Изео га мечак
 на Велики Петак!

казивачица: Ангелина Васиљевић
 (65 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 67

Пример 45

Цуцу, цуцу, кобила

♩ = 84 Загорина

Цу-цу, цу-цу, ко-би-ла, то-вар со-ли но-си-ла. До-кле си га но-си-ла? До го-по-ва
 Код по-по-ва мо-чи-ла три су књи-ге пи-са-не. А за-што су пи-са-не? За-кла-о брат
 мо-чи-ла. А за-што је за-кла-о? За сре-бре-ну иг-ли-цу. Шта ће ње-му иг-ли-це?
 сс-стри-цу. Шта ће ње-му тор-би-це? Да он бе-ре ја-бу-ке. Шта ће ње-му ја-бу-ке?
 Да он ши-је тор-би-це. Шта ће ње-му де-вој-ке? Да му ро-ду си-но-ве. Шта ће ње-му
 Да он ма-ми де-вој-ке. Шта ће ње-му сто-ло-ве? Да му се-дну кме-то-ве. Шта ће ње-му
 си-но-ве? Да му гра-ду сто-ло-ве. Шта ће ње-му ду-ка-ти? Да он ку-пи ма-га-ре.
 кме-то-ви? Да му бро-је ду-ка-те.
 Шта ће ње-му ма-га-ре? Да пре-ско-чи три ба-ре, да у'ва-ти три жа-бе, да на'ра-ни три ба-бе.

Цуцу, цуцу, кобила,
 товар соли носила.
 Докле си га носила?
 До попова мочила.
 Код попова мочила,
 три су књиге писане.
 А зашто су писане?
 Заклао брат сестрицу.
 А зашто је заклао?
 За среберну иглицу.
 Шта ће њему иглица?
 Да он шије торбице.
 Шта ће њему торбице?
 Да он бере јабукe.
 Шта ће њему јабукe?

Да он мами девојке.
 Шта ће њему девојке?
 Да му роду синове.
 Шта ће њему синове?
 Да му граду столове.
 Шта ће њему столове?
 Да му седну кметове.
 Шта ће њему кметови?
 Да му броје дукате.
 Шта ће њему дукати?
 Да он купи магаре.
 Шта ће њему магаре?
 Да прескочи три баре.
 Да у'вати три жабе,
 да на'рани три бабе.

казивач: Александар Поповић (70 год.)

Пример 46

Једноголо, двоголо

Пласковиц

$\text{♩} = 133$

Јед-но-го-ло, дво-го-ло, тро-го-ло, че-вр-га-ло, пе-га-ло, ше-га-ло,
се-и-ма, де-и-ма, ди-ва-ра-га, ди-чма-ни-на, бе-ле ус-не, цвок!

Једноголо,
двоголо,
троголо,
чевргало,
пегало,
шегало,
сеима,
деима,
диварага,
дичманина,
беле усне,
цвок!

певала: Душанка Милошевић
(1936)
снимак: Јелена Јовановић,
1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 47

Коврсело, коврцело

Пласковиц

♩ = 160

Ко-вр-се-ло, ко-вр-це-ло, ко-лом те-кла Лаб-ани-ци, на си-вој се ко-би-ли-ци,
 Бог се-ди на пу-ти-ћу, бро-ји 'ти-це ја-ре-би-це. 'Де су си-ноћ за-но-ћи-ле?
 У сту-по-вим дво-ру. На ко-га ми цар-ство? На Бе-ло-га Руз-ма-ри-на.
 Бе-жи, бе-жи, Руз-ма-ри-не, кроз кр-ва-ве руд-ри-ни-це! Брат сес-тру про-се-к'о.
 Кроз шта је про-се-к'о? Кроз зла-тне клин-чи-ће. Кам' зла-тни клин-чи-ћи?
 О-ти-шли у мо-ре 'де се же-не ја-ло-ве, сва-ка ро-ди по тро-је,
 а Је-ри-на по дво-је, пу-на ко-ла се-на, да јој ду-пе се-на!

Коврсело, коврцело,
 колом текла Лабаници,
 на сивој се кобилици,
 Бог седи на путућу,
 броји 'тице јаребице.
 'Де су синоћ заноћиле?
 У ступовим двору.
 На кога ми царство?
 На Белога Рузмарина.
 Бежи, бежи, Рузмарине,
 кроз кржаве рудринице!

Брат сестру просек'о.
 Кроз шта је просек'о?
 Кроз златне клинчиће.
 Кам' златни клинчићи?
 Отишли у море
 'де се жене јалове,
 свака роди по троје,
 а Јерина по двоје,
 пуна кола сена,
 да јој дупе сева!

казивала: Душанка Милошевић (1936)
 снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 48

На ред, на ред, кићени сватови

*коларички, кад сватови стигну
код младине куће*

Вукасовић

♩ = 120

Музички запис у два система. Први систем садржи две линије: горња линија је мелодија са нотним вредностима и сликовним ознакама (аркује, акорди), док доња линија садржи српски текст. Други систем такође садржи две линије, где доња линија завршава текст и има сликовну ознаку (C) на крају. Напомена 'Вукасовић' налази се у горњем десном углу, а '♩ = 120' у горњем левом.

На ред, на ред, на ред, на ред, на ред, на ред,
ки - ће - ни сва - то - ви. Ц!

На ред, на ред, на ред,
на ред, кићени сватови.

На ред, на ред, кићени сватови,
да видимо ко је ђувеглија.

певала: женска група,
води Даринка Петровић (1930)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 50

Скин' се с кола, београдска Јело

при младинам силаску са кола

Маслошево

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has a tempo marking of quarter note = 94. The second system has a tempo marking of quarter note = 96. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The score ends with a double bar line and the marking 'o.f.' and '(1)'.

♩ = 94

Скин' се с ко - ла,

♩ = 96

скин' се с ко - ла,

бе - о - град - ска Је - ло. Хој! И!

o.f. (1)

Скин' се с кола, скин' се с кола,
београдска Јело! Хој! И!

Скин' се с кола, београдска Јело,
носи кола из рода донела!

варијанта текста:

Скин' се с рала свекрви у крила!

певале: Анђелија Јанковић (1919),
Верка Ранковић (1926),
Миленка Петровић (1928);
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 27

Пример 51

Шта се чује кроз гору зелену?

свадбарски; успут

Страгари

The musical score is written in two systems, I and II, on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). System I has a tempo marking of quarter note = 84. The lyrics are: 'Шта се чу - је, шта се чу - је кроз го - ру зе - ле - ну?'. System II has a tempo marking of quarter note = 86. The lyrics are: '(Да л' су) ов - це'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Извик се јавља на крају последњег мелостиха. (→)

The callout shows two staves of music. The top staff has a treble clef and a single note with a fermata. The bottom staff has a treble clef and a whole note with a fermata, marked 'o.f.' (ostinato).

Шта се чује,
шта се чује кроз гору зелену?

Шта се чује кроз гору зелену,
да л' су овце, ил' на овци звонце?
Нису овце ни на овци звонце,
већ то јесу кићени сватови. И!

певају: Радмила Радовановић (1934)
и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 52

Шта се чује кроз гору зелену?

сватовска

♩ = 75 Влакча

Шта се чу - је, шта се чу - је кроз го-ру зе - ле - ну? И!

о.ф.

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 3/4 time, with a tempo of quarter note = 75. The lyrics are written below the notes. The bottom staff is the piano accompaniment. A fermata is placed over the final note of the vocal line. Below the main score is a separate staff labeled 'о.ф.' (original form) showing the key signature of one sharp (F#).

Шта се чује,
шта се чује кроз гору зелену? И!

Шта се чује кроз гору зелену?
Да л' су овце, да л' на овце звонце,
да л' су наши кићени сватови?
Нису овце ни на овци звонце,
већ су наши кићени сватови.

певала: женска група
снимак: Љубинко Миљковић

запис: Јелена Јовановић

Пример 53

Мили брале, је л' ти жао сеје?

кад брат младу преда деверу

Маслошево

♩ = 120

Ми - ли бра - ле, ми - ли бра - ле,
је л' ти жа - о се - је? И - ху! И!

Мили брале,
мили брале, је л' ти жао сеје? И-ху! И!

Мили брале, је л' ти жао сеје?
“Данас ми је и жао и није,
сутра ће ми бити најжалије.”

певале: Милица Ђатић и
још две жене
снимак: Јелена Јовановић,
1989. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 22

Пример 54

Косом коси Косовка девојка

свадебна

Орашац

♩ = 88

Ко-сом ко - си, ко-сом ко-си Ко-сов-ка де - вој - ка.

Косом коси, косом коси,
Косовка девојка.

Косом коси, Косовка девојка,
косом коси, а откоса нема.
'Ајте, 'ајте, кићени сватови,
да видимо ко је ћувегија,
да л' је лепши од наше девојке,
да л' дајемо сребро за олово!

певала: Љубица Стојановић-Ненадовић
(34 год.)
снимљено 1954. год.

Миодраг А. Васиљевић, *Записи народних песама, Србија*, пр. бр. 60

Пример 55

На граду се отворише врата

кад изводе девојку

Овсните

♩ = 100

На гра-ду се, на гра-ду се от-во-ри-ше вра-та.

The musical score is written on two staves in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 100. The melody is on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are written below the melody. There are vertical dashed lines indicating phrasing. A wavy line above the final note of the melody is labeled 'Овсните'.

o.f.

A single musical note on a treble clef staff, representing the 'o.f.' (original form) of the melody.

На граду се,
на граду се отворише врата.

На граду се отворише врата,
ето Јане из Будима града.

певала: женска група
снимак: Петар Д. Вукосављевић,
1972. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 56

На ред, на ред, кићени сватови

коларички; кад сватови стигну
код младине куће

Орашац

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 120. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'На ред, на ред, на ред, на ред, на ред, на ред,' are written below the notes. The second staff continues the melody with the lyrics 'ки - ће - ни сва - то - ви!' and ends with a double bar line and a dynamic marking of 'o.f.' (o fortissimo). The key signature changes to one sharp (F#) at the end of the piece.

На ред, на ред,
на ред, на ред, кићени сватови!

На ред, на ред, кићени сватови,
да видимо ко је ђувегија/младожења,
да л' је лепши од наше девојке,
да не дамо злато за олово,
злато сјајно, а олово тамно.

певала: Станислава-Цана Лазаревић
(1928)

снимак: Јелена Јовановић, 2009. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 57

Да ли грми, да л' се земља тресе?

Доња Трнава

$\text{♩} = 54$

Да ли гр - ми, да ли гр-ми, да л' се зе-мља тре-се? Ој!

Да ли грми,
да ли грми, да л' се земља тресе? Ој!

Да ли грми, да л' се земља тресе?
Нити грми, нит' се земља тресе.
Већ то иду кићени сватови.
На ред, на ред, кићени сватови!
Да видимо ко је ђувеглија.

певале: Олга Бошковић (52. год.) и
Винка Васиљевић (43 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 98

Пример 58

Брале сеју деверу предаје

свадбачки

Доња Тринава



Брале сеју,
брале сеју деверу предаје.

Брале сеју деверу предаје,
мили брате, је л' те жао сеје?
"Данас ме је и жао и није,
сутра ће ме бити најжалије,
кад све сеје на водицу пођу,
моје сеје на водици нема."

На исти глас се певају и ови текстови:

Кад сватови стигну девојачкој кући:

На ред, на ред, кићени сватови,
да видимо ко је ђувеглија,
да л' је лепши од наше девојке.

Кад прстенују девојку:

Стари свате, нови пријатељу,
прстенујте, снау не гледајте,
не цвељајте девојачку мајку,
она је се уцвелила сама
кад је ћерку на даљину дала.

Пред момковом кућом:

Скин' се с кола, београдска Јело,
ниси кола из рода донела,
већ си кола у дому затекла.

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 59

Шта се чује кроз гору зелену?

свадбена

Јагњило

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 90. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and a fermata over the final note. The lyrics for the second staff include a section marked 'o.f.' (ostinato).

Шта се чу - - је, шта се чу - је
кроз го - ру зе - ле - ну? И!

Шта се чује,
шта се чује кроз гору зелену? И!

Шта се чује кроз гору зелену?
(И) Да л' су овце, да л' на овце звонце?
Нису овце, нит' на овце звонце,
већ то јесу кићени сватови.

певала: Русина Станковић (76 год.)
снимак: Милица Илијин, 1966. год.
Звучни архив Музиколошког
института САНУ, трака бр. 39.

запис: Јелена Јовановић

Пример 60

Шта се чује кроз гору зелену?

Маскар

♩ = 120

Шта се чу - је, шта се чу - је
 кроз го - ру зе - ле - ну? И!

The musical score is written on two staves in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 120. The lyrics are written below the notes. The first line of music ends with a fermata over the note 'је'. The second line of music ends with a fermata over the note 'ну?' and a double bar line with 'o.f.' (fine) above it.

Шта се чује,
 шта се чује кроз гору зелену? И!

Шта се чује кроз гору зелену?
 Да л' су (j)овце, да л' на овци звонце?
 Нису (j)овце, ни на овци звонце,
 већ то јесу кићени сватови.
 Девојка се сватовима нада (ој).

певала: Даринка Петровић (1903)
 снимак: Петар Д. Вукосављевић,
 1971. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 61

Даруј сито, девојачка мајко

Јуновоц

$\text{♩} = 60$

Да - руј си - то, да-руј си - то, ле - во - ја-чка мај-ко!

Даруј сито,
даруј сито, девојачка мајко!

Даруј сито, девојачка мајко!
Ако нама сито не дарујеш,
у колевки дете не мекнуло,
у обору ништа не блекнуло!

певала: Јагода Пантић (67 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 71

Пример 62

Прстенције, нови пријатељи

Глибовић



Прстенције,
прстенције, нови пријатељи!

“Прстенције, нови пријатељи!
Прстенујте, снаје не гледајте!”
“Ил’ јој нису руке за прстење?
Ил’ јој није лице за љубљење?”
“Мене јесу руке за прстење!
Мене јесте лице за љубљење!”

певале: Славица Ђорђевић (11 год.)
и Зорица Кузмановић (12 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 74

Пример 62а

Прстенције, нови пријатељи

Глибовић

♩ = 48

Pr-sten-ци-је, пр-стен-ци-је, но-ви при-ја-те-љи.

о.ф.

The image shows a musical score on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 48. The melody consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the staff, with syllables aligned under the notes. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note, marked 'o.f.' (fine).

Прстенције,
прстенције, нови пријатељи!

“Прстенције, нови пријатељи!
Прстенујте, снаје не гледајте!”
“Ил’ јој нису руке за прстење?
Ил’ јој није лице за љубљење?”
“Мене јесу руке за прстење!
Мене јесте лице за љубљење!”

певале: као у примеру 62.
снимак: Љубинко Миљковић

запис: Јелена Јовановић

Пример 63

На ред, на ред, кићени сватови

Клока

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves, labeled I and II. Staff I is in the treble clef and staff II is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. A tempo marking '♩ = 90' is placed above the first staff. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: 'На ред, на ред, киће - ни сва - то - ви.' The second staff contains the lyrics: 'да ве бро - ји де - во - ја - чка мај - ка.' There is a 'p.f.' (piano forte) marking at the end of the second staff.

На ред, на ред, кићени сватови.

На ред, на ред, кићени сватови,
да ве броји девојачка мајка,
да видимо ко је ђувегија/младожења.
Сваком свату струк бела босиљка,
младожењи венац и девојка.

певали: Рака Дамњановић
и Радмила Бабић
снимак: Јелена Јовановић и
Славица Михаиловић, 2008. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 64

Шта се чује кроз гору зелену

Parape

♩ = 54

Шта се чу - је, шта се чу - је кроз го-ру зе - ле - ну?

Шта се чује,
шта се чује кроз гору зелену?

Шта се чује кроз гору зелену?
Да л' су овце, да л' на овци звонце?
Нит' су овце, ни на овци звонце,
већ то јесу кићени сватови!

певале: Ангелина Васиљевић (65 год.),
Косана Васиљевић (69 год.)
и Славка Ивановић (63 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 85

Пример 65

Девер снау прстенује, види ли га ко?

при прстеновању младе

Пласковиц

♩ = 120

Де - вер сна - у пр - сте - ну - је, ви - ди ли га

ко, ви - ди ли га ко? И!

o.f.

Девер снау прстенује,
види ли га ко, види ли га ко? И!

Девер снау прстенује, види ли га ко?
Видела га Света Петка и сам Господ Бог.
Ко му 'тео наудити, не дао му Бог!

певале: Савка Ранисављевић (1928),
Вемија Милошевић (1924),
Милица Милисављевић (1936),
Славка Милисављевић (1931),
Станка Атанасијевић (1939) и
Душанка Милошевић (1936)
снимак: Јелена Јовановић, 1988.
године

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 23

Пример 66

Девер снау прстенује, види ли га ко?

при прстеновању младе

Блазнава

$\text{♩} = 90$

Де - вер сна - у, де - вер сна - у пр - сте - ну - је,

ви - ди ли га ко, ви - ди ли га ко?

Девер снау, девер снау прстенује,
види ли га ко, види ли га ко?

Девер снау прстенује, види ли га ко?
Ко му 'тео наудити, не дао му Бог.
(Не дао му Бог и Слава и данашњи дан.)

певала: женска група
снимак: Мирјана Лазаревић,
1985. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 67

Девер снау прстенује, виде ли га кој?

Овсните

♩ = 144

Де - вер сна - у пр - те - ну - је, ви - де ли га кој,

ви - де ли га кој (а о) ј? И - ју!

о.ф.

The musical score is written in a two-staff system with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The tempo is marked as ♩ = 144. The lyrics are written below the notes. The first system contains the first two lines of the song. The second system contains the third line and the end of the phrase. The third system shows a short musical fragment labeled 'о.ф.' (original form).

Девер снау прстенује,
виде ли га кој, виде ли га кој? И-ју!

Девер снау прстенује, виде ли га кој?
Видела га Света Петка и сам Господ Бог.

певала: женска група
снимак: Петар Д. Вукосављевић,
1972. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 68

И дођоше, дојездише муштулугџије

кад долазе муштулугџије код девојачке куће

Страгари

$\text{♩} = 45$

И до - ђо - ше, до - је - зди - ше му - шту - лу - гин - је,

му - шту - лу - гин - је.

И дођоше, дојездише муштулугџије,
муштулугџије.

И дођоше, дојездише муштулугџије
и донеше добре гласе од све дружине.

певале: Радмила Радовановић (1934)
и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 69

Одјездише, дојездише муштулугџије

кад стигну муштулугџије

Винча

♩ = 96

О - дје - зли - ше, до - је - зли - ше му - шту - лу -
- гин - је, му - шту - лу - гин - је. И!

Одјездише, дојездише муштулугџије,
муштулугџије. И!

Одјездише, дојездише муштулугџије,
и донеше добре гласе о' све дружине.

кад девојка полази:

Окрени се, обрни се, наша девојко!

певала: Анђелија Јанковић (1919)
снимак: Јелена Јовановић, 1988.
год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 15

Пример 70

Одјездише, дојездише муштулугџије

кад дођу муштулугџије

Пласковић

♩ = cca 120

О - дје - зли - ше, о - дје - зли - ше, до - је - зли - ше

му - шу - лу - гџи - је, му - шу - лу - гџи - је. C

o.f.

Одјездише,
одјездише, дојездише муштулугџије,
муштулугџије. И!

Одјездише, дојездише муштулугџије,
и донеше добре гласе од све дружине,
да је добро сва дружина и ђувеглија.

певале: Савка Ранисављевић (1928),
Вемија Милошевић (1924), Милица
Милисављевић (1936), Славка
Милисављевић (1931), Станка
Атанасијевић (1939)
и Душанка Милошевић (1936)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 14

Пример 71

Дојездеше, одјездеше муштулугџије

кад долазе и одлазе муштулугџије

Светлић



Дојездеше, одјездеше, муштулугџије,
муштулугџије.

Дојездеше, одјездеше, муштулугџије,
и донеше добре гласе
муштулугџије/од све дружине.
Одјездеше, дојездеше, муштулугџије,
и однеше добре гласе, муштулугџије.

певале: Босиљка Вукићевић (1933),
Милица Вукићевић (1928) и
Славка Јовановић (1931)
снимак: Јелена Јовановић, 2006.
год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 72

Окрени се, обрни се, наша девојко

свадбачки, кад поведу младу од куће

Доња Трнава

♩ = 150

О - кре - ни се, о - бр - ни се, на - ша де - вој - ко,

на - ша де - вој - ко. o.f.

The musical score is written on two staves in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as ♩ = 150. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'О - кре - ни се, о - бр - ни се, на - ша де - вој - ко,'. The second staff contains the melody for the second line of lyrics: 'на - ша де - вој - ко.' and ends with a double bar line and a fermata. The dynamic marking 'o.f.' is placed above the second staff.

Окрени се, обрни се, наша девојко,
наша девојко.

Окрени се, обрни се, наша девојко.

певала: Живка Миленић (1922)

снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 73

Одлетоше, долетоше муштулукције

Стојачак

♩ = 84

Од - ле - то - ше, до - ле - то - ше
му - шту - лук - ци - је, му - шту - лук - ци - је!

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as ♩ = 84. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first two lines of the song, and the second staff contains the next two lines. The music is a simple melody with some syncopation.

Одлетоше, долетоше муштулукције,
муштулукције.

Одлетоше, долетоше муштулукције!
Лепе гласе донесоше од све дружине!

певала: Видосава Јевђенијевић
(47 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 107

Пример 74

Изви се танац из града

кад се изводи девојка

Пласковац

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 120. The melody is in a minor key (one flat) and consists of eighth and quarter notes. The lyrics 'Из - ви се, из - ви се та - нац из гра - да,' are written below the notes. The second staff continues the melody with the lyrics 'та - нац из гра - да. И!' and ends with a double bar line. The third staff is a short melodic fragment marked 'o.f.' (ostinato) and ends with a double bar line.

Изви се, изви се танац из града,
танац из града. И!

Изви се танац из града,
на танцу танка кошуља.

певала: Савка Ранисављевић (1928)
снимак: Јелена Јовановић, 1988.
год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 19

Пример 75

Изви се танац из града

кад изводе девојку

Страгари

$\text{♩} = \text{cca } 120$

Из - ви се, из - ви се та - нац из гра - да.

o.f.

The image shows a musical score for the song 'Изви се танац из града'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 'cca 120'. The lyrics are 'Из - ви се, из - ви се та - нац из гра - да.' Below the piano part, there is a small musical fragment marked 'o.f.' (ostinato).

Изви се,
изви се танац из града.

Изви се танац из града,
на танцу бела/свилна кошуља.

певале: Радмила Радовановић
(1934) и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 76

Изви се танац из града

*свадбачки, свадбарски;
кад изводе мамка*

♩ = 100 Светлић

Из - ви се, та - нац из гра-да, та - нац из гра-да.

Напомена: "Врисме се на крају."

Изви се танац из града,
танац из града.

Изви се танац из града,
на танцу танка кошуља.

кад изводе девојку:

Изви се танац из града,
на танцу танка 'аљина.

певале: певале: Босиљка Вукићевић
(1933), Милица Вукићевић (1928) и
Славка Јовановић (1931)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 77

Изви се танац из града

Вишеван

The image shows a musical score for the song 'Изви се танац из града'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 90. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a fermata over the word 'да'. The second staff begins with the lyrics 'та - нац из гра - да.' and ends with a double bar line, a fermata, and the instruction 'o.f.' (overtone) above the final note. The lyrics 'И!' are written below the final note.

Изви се танац из града,
танац из града. И!

Изви се танац из града,
и, на танцу танка кошуља,
и, оно је верна љуба дала.

певале: Десанка Максимовић (1917)
и Милинка Костић (1919)
снимак: Петар Д. Вукосављевић,
1971. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 78

Изви се танац из града

*свадбачки;
кад изводе мамка*

Доња Трнава

The musical score is written on two staves in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as quarter note = 110. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The lyrics are written below the notes. The first line of music ends with a double bar line. The second line of music begins with a dynamic marking 'o.f.' and ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Из - ви се та - нац из гра - да,
та - нац из гра - да. И!

Изви се танац из града,
танац из града. И!

Изви се танац из града,
на танцу танка кошуља.

кад изводе девојку:

Изгреја звезда Даница.
То није звезда Даница,
већ то су брат и сестрица.

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић,
2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 79

Изгреја звезда Даница

кад се изводи девојка

Бангачина

III

♩ = 97

Већ то је брат и сестрица,

брат и сестрица.

o.f.

VI

(ту - ђи) - на ту - га го - ле - ма,

Већ то је брат и сестрица,
брат и сестрица.

Изгреја звезда Даница.
То није звезда Даница,
већ то је брат и сестрица.
Сестра се брату мољаше:
„Не дај ме, брале, туђини,
туђина туга голема.“

певала: група жена
снимак: приватни видео
са свадбе из 1995. године,
власништво Раке Дамњановића

запис: Јелена Јовановић

Пример 80

Изгреја звезда Даница

Доња Трнава

The image shows a musical score for the song 'Изгреја звезда Даница'. It is written on a single staff in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 66. The time signature starts as 3/4 and changes to 2/4 after the first measure. The lyrics are written below the notes: 'Из-гре-ја зве-зла Да-ни-ца, зве-зла Да-ни-ца. Ој!'. The melody consists of eighth and quarter notes.

Изгреја звезда Даница,
звезда Даница. Ој!

Изгреја звезда Даница.
То није звезда Даница,
изводи брат сестрицу.

певале: Олга Бошковић (52 год.)
и Винка Васиљевић (43 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 134

Пример 81

Изви се танац из града

Клока



Изви се танац из града,
танац из града.

Изви се танац из града,
на танцу танка кошуља...

певале: Ацика Николић (57 год.)
и Милица Милосављевић (55 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 136

Пример 82

Поведи коло, Бојана

уочи свадбе, увече

Доња Трнава

The image shows a musical score for the song 'Поведи коло, Бојана'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 96. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first line of music has the lyrics 'По - ве - ди ко - ло, Бо - ја - на,'. The second line of music has the lyrics 'ко - ло, Бо - ја - на! И!'. There is a double bar line at the end of the second line of music.

Напомена: Живка је то певала са своје две сестре уочи свадбе свог сина, пре тридесет чет година, у младожењини дворити.

Поведи коло, Бојана,
коло, Бојана, И!

Поведи коло, Бојана,
пред овом кућом господском,
одавно коло не игра,
а сад је дошло да игра.
„Не могу, брате Јоване,
сву ноћ сам млада ходила,
па сам се ја уморила!“

певала: Живка Миленић (1922)

снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 83

Одавно коло не игра

Мала Плана

The musical score is written on two staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. A tempo marking of quarter note = 66 is placed above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The second staff continues the melody, also in treble clef and two flats, with a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes: "О - дав - но ко - ло не и - гра," on the first staff and "ко - ло не и - гра." on the second staff.

Одавно коло не игра,
коло не игра.

Одавно коло не игра
пред ове дворе господске.
“Поведи коло, Милице!”
“Не могу, аго, Јоване!
Сву ноћ сам јадна седела,
оку сам луча горела!”

певала: Бранка Милановић (49 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 181

Пример 84

Шта се чује кроз гору зелену?

кад сватови иду по девојку

Јарменовић

The image shows a musical score for the song 'Шта се чује кроз гору зелену?'. It consists of two systems of staves. The first system has a tempo marking of ♩ = 140 and a key signature of one flat (B-flat). The second system has a tempo marking of ♩ = csa 110 and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the staves. The score ends with a double bar line and a repeat sign. Below the main score, there is a small musical fragment labeled 'o.f.'.

Шта се чује кроз гору зелену,
кроз гору зелену? **И!**

Шта се чује кроз гору зелену,
да л' су овце, ил' на овци звонце?
Нису овце ни на овци звонце,
већ то јесу кићени сватови.

...

Барјактару, дико од сватова,
вије ти се перо кроза село!

...

Стари свате, мој рођени брате!

певале: Вера Милетић (1934),
Станка Радовановић (1937),
Добрила Ђорђевић (1929), Горица
Благојевић (1937)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 10

Пример 85

На ред, на ред, кићени сватови

кад сватови стигну код девојачке куће

Блазнава

♩ = cca 120

♩ = cca 105

На ред, на ред, кићени сватови, кићени сватови! И!

кићени сватови! И!

o.f.

На ред, на ред, кићени сватови,
кићени сватови! И!

На ред, на ред, кићени сватови,
да видимо ко је ђувеглија,
да л' је лепши од наше девојке.
Ако није девојку не дамо!

варијанте текста:

На ред, на ред, кићени сватови,
да видимо ко је ђувеглија,
да л' је лепши од наше девојке,
да л' дадосмо злато за олово!

На ред, на ред, кићени сватови,
да видимо ко је ђувеглија,
да л' је лепши од наше девојке.
Није лепши од наше девојке!

певала: женска група из
Блазнаве
снимак: Мирјана Лазаревић,
1985. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 17

Пример 86

На ред, на ред, кићени сватови

кад сватови стигну код девојчине куће

♩ = 134 Вукасовић

The musical score is written on two staves in a 2/4 time signature with a tempo marking of ♩ = 134. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. The lyrics are written below the notes. The first line of the score ends with a fermata over the final note. The second line of the score ends with a double bar line and a repeat sign.

На ред, на ред, ки - ће - ни сва - то - ви,
ки - ће - ни сва - то - ви. II!

На ред, на ред, кићени сватови,
кићени сватови.

На ред, на ред, кићени сватови
да видимо ко је ђувеглија,
да л' је лепши од наше девојке.

певала: Даринка Петровић (1930)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 88

Ој, ливадо, ој, зелена траво

свадбарски глас

Влача

$\text{♩} = \text{cca } 150$

Ој, ли - ва - до, ој, зе - ле - на тра - во,
ој, ли - ва - до, ој, зе - ле - на тра - во.
ју - трос (су) ме ов - це пре - га - зи - ле(ј). ф.ф.

Метар је поремећен трочетвртинским тактом само у I мелострофи;
у IV, V и VI мелострофи на последњем слогу је уведено понирање гласом.

Ој, ливадо, ој, зелена траво,
што си тако зелена полегла?
"Зелена сам, па и полегла сам.
Јутрос су ме овце прегазиле(ј),
довече ће кићени сватови,
они воде лијепу девојку."

певала: женска група
снимак: Љубинко
Миљковић

запис: Јелена Јовановић

Пример 89

Ништа боље ни милије нема

свадбачка

♩ = 120 Овсните

Ни-шта бо - ље ни ми - ли - је не - ма,

а ни - шта бо - ље ни ми - ли - је не - ма.

о.ф.

Ништа боље ни милије нема,
а, ништа боље ни милије нема.

Ништа боље ни милије нема
кад се 'вако свадбачки запевã.
Које ли је ово добã дãнã
— — — — — моја нана.

Пријатељу, отвори капију
ето тебе прије у авлију.

певала: женска група
снимак: Петар Д. Вукосављевић, 1972. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 90

Ништа боље ни милије нема

кад се изводи момак и кад се иде по девојку

Пласкован

♩ = 135

Ој, ни - шта бо - ље ни ми - ли - је не - ма,

ни - шта бо - ље ни ми - ли - је не - ма.

♩ = 100

o.f.

Ој, ништа боље ни милије нема,
ништа боље ни милије нема.

Ништа боље ни милије нема,
кад се момак за девојку спрема.

певале: Савка Ранисављевић (1928),
Вемија Милошевић (1924), Милица
Милисављевић (1936), Славка
Милисављевић (1931), Станка
Атанасијевић (1939)
и Душанка Милошевић (1936)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 3

Пријатељи, зашто не идете,
је л' чекате чанке д' олижете,
је л' чекате лонце д' огребете?

Наше злато око совре шеће,
ваше злато у вр' совре дрема!

певале: Радмила Радовановић,
Олга Гужвић, Горица Радојковић
снимак: Јелена Јовановић, 1989.
год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 34

Пример 92

Мили брале, је л' те жао сеје?

свадбарски

Светлић

♩ = 108

I Ој, мили брале, је л' те жао сеје,

o.f. мили брале, је л' те жао сеје?

V ...на во-дн-шн не-ма. И-ју! И-ју. ју. ју.

Ој, мили брале, је л' те жао сеје,
мили брале, је л' те жао сеје?

Мили брале, је л' те жао сеје?
„Данас ми је и жао и није,
сутра ће ми бити најжалије,
кад све сеје на водицу дођу,
моје сеје на водици нема.“

текстуална варијанта:

Рано сунце, рано на уранку,
да л' је жао девојачку мајку?
Данас јој је и жао и није,
сутра ће јој бити најжалије.

певају: Босиљка Вукићевић (1933),
Милица Вукићевић (1928) и Славка
Јовановић (1931)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 93

Домаћине, срећно ти весеље

свадбарска

♩ = cca 112 Светлић

Ој, до-ма - ћи - не, срећ - но ти ве - се - ље,
до - ма - ћи - не, срећ - но ти ве - се - ље.
И - ју!

o.f.

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'cca 112'. The score includes lyrics in Cyrillic script. There are dynamic markings like 'o.f.' and 'ff'. The piece ends with a fermata over the final note and the instruction 'И - ју!'.

Извик се јавља на крају последњег мелостиха.

Ој, домаћине, срећно ти весеље,
домаћине, срећно ти весеље.

Домаћине, срећно ти весеље,
остаћемо до друге недеље
да певамо, да се веселимо.
Домаћине, све ти срећно било!

певају: Босиљка Вукићевић (1933),
Милица Вукићевић (1928) и
Славка Јовановић (1931)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 94

Вита јело, 'де си 'ладовала?

Доња Трнава

♩ = 60

Вита је - ло, 'де си 'ла - до - ва - ла?

Вита је - ло, 'де си 'ла - до - ва - ла?

Вита јело, 'де си ладовала?

Вита јело, 'де си ладовала?

“Вита јело, 'де си ладовала?”

“Тамо ниже иза Београда,
'де но има прошена девојка,
испрошена, па се разболела.”

Долазу јој два мила девера,
доносе јој лека са далека.

“Ајд, устани, наша мила снајо!”

“Устанућу, ваша бити нећу!”

певале: Олга Бошковић (52 год.),

Драгослава Бошковић (50 год.),

Винка Васиљевић (43 год.) и

Душанка Јевтић (47 год.)

снимак: Љубинко Миљковић

Пример 95

(Еј, ој,) Тија росо, ти не падај на ме

Мала Плана

$\text{♩} = 60$

Еј, ој! Ти-ја ро-со, ти не па-дај на ме!

Еј, ој! Тија росо, ти не падај на ме!

Тија росо, ти не падај на ме!
Тија росо, ти не падај на рано!
За два јутра рано уранила,
треће сам се јутро забавила,
гледала сам чудо невиђено:
'Де се вила с' орлом завадила.
Гледала сам чудо невиђено:
вила орлу крила саломила,
ор'о вили очи извадио.

певала: Милева Милановић (79 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 286

Пример 96

Гором језде кићени сватови

кад сватови иду по девојку

Горња Шаторња

Гором језде кићени сватови,
ој, девојко, кићени сватови. И!

Гором језде кићени сватови,
гором језде, гора се пролама,
а из горе вила проговара:
“Куд јездите, кићени сватови,
куд јездите, што коње морите?
Умрла је прошена девојка,
на умору мајци говорила:
‘Мила мајко, свате даривајте:
сваком свату по бошчалук дајте,
моме драгом свилену мараму,
кад се брише да за мнош уздише.’”

певале: Наталија Ранитовић, Вера
Ранитовић и Нада Ранитовић
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 7

Пример 97

Ој, девојко, румена јабуко

*кад стигну пред младину кућу и
кад изведу девојку*

Доња Шаторња

♩ = 105

Ој, ле - вој - ко, ру - ме - на ја - бу - ко,
ој, ле - вој - ко, ру - ме - на ја - бу - ко. И - ју!

Ој, девојко, румена јабуко,
ој, девојко, румена јабуко. И-ју!

Ој, девојко, румена јабуко,
где си тако румена порасла?
Је л' си расла овце чувајући,
ил' си расла мајку слушајући?
"Нисам расла овце слушајући,
већ сам расла мајку слушајући."

певала: Станимирка-Цаја Васић (1926)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 98

Која гора разговора нема

кад сватови иду по девојку

Јарославски

$\text{♩} = 105$

The musical score consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of quarter note = 105. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are: 'Ко - ја го - ра раз - го - во - ра не - ма,'. The second staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment. The lyrics continue: 'ој, де - вој - ко, раз - го - во - ра не - ма?'. The piece ends with a double bar line.

Ко - ја го - ра раз - го - во - ра не - ма,
ој, де - вој - ко, раз - го - во - ра не - ма?

Која гора разговора нема,
ој, девојко, разговора нема.

Која гора разговора нема.

певао: Драган Јовановић (1961)

снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 4

Пример 99

Свекровице, отвори капију

*кад сватови стигну с младом
мамковој кући*

Вукасовић

♩ = 72 ♩ = 66

Све - кро - ви - це, о - тво - ри ка - пи - ју,

ој, де - вој - ко, о - тво - ри ка - пи - ју.

o.f.

Свекровице, отвори капију
ој, девојко, отвори капију.

Свекровице, отвори капију
да ти уђу гости у авлију.

певају: Даринка Петровић (1930)
и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 100

Гором језде кићени сватови

Раброван

$\text{♩} = 78$

Гором језде кићени сватови,
ој, девојко, кићени сватови.

The musical score consists of two staves of music in 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 78. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in a single line on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The first line of music ends with a double bar line and repeat sign. The second line of music continues the melody and also ends with a double bar line and repeat sign.

Гором језде кићени сватови,
ој, девојко, кићени сватови.

Гором језде кићени сватови.
Питала их из горица вила:
“Куд јездите, куд коња морите?
Умрла је прошена девојка!”

певао: Рајко Милисављевић
(50 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 322

Пример 101

Вита јело, где си 'ладовала

Вишеван

♩ = 66

Вита је - ло, где си 'ла - до - ва - ла,
да - ле мо - је, где си 'ла - до - ва - ла?

The musical score is written on two staves in G major. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 66. The melody consists of eighth and quarter notes, with a key signature change to one flat (F major) in the second measure. The lyrics are written below the notes.

Вита јело, где си 'ладовала,
дале моје, где си 'ладовала?

“Вита јело, где си 'ладовала?”

“Ладовала ниже Београда,
где 'но има прошена девојка,
испрошена, па се разболела.”

Њој долазе два мила девера:

“Ајд, устани, наша мила снаво!”

“И д' устанем, ваша бити нећу!

Ваша је ме мајка обедила

да сам вашег брата опчинила!”

певале: Радмила Стевановић (47 год.)

и Цвета Благојевић (60 год.)

снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 323

Пример 102

Која гора разговора нема

Јунковић

♩ = 78

Ко - ја го - ра раз - го - во - ра не - ма,
ој, де - вој - ко, раз - го - во - ра не - ма?

Која гора разговора нема,
ој, девојко, разговора нема?

Која гора разговора нема?
Дође Павле, па ме разговори
и проведе коња шаренога
и на коњу брата рањенога.

певала: Јагода Пантић (67 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 325

Пример 103

Која гора разговора нема

Смелеревска Паланка

♩ = 72

Ко - ја го - ра раз - го - во - ра не - ма?

Ро - ма - ни - ја и ста - ра Ср - би - ја.

Која гора разговора нема?
Романија и стара Србија.

Која гора разговора нема?
Романија и стара Србија.
Прош'о Павле да је разговори
и поведе коња големога.

певала: Кристина Кадић (95 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 331

Пример 104

Која гора разговора нема?

успут, кад се иде по младу

Сараново

The image shows a musical score for the song 'Koja gora razgovora nema?'. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of quarter note = 60. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics 'Ко - ја го - ра раз - го - во - ра не - ма,' are written below the notes. The second staff continues the melody, with lyrics 'да - де мо - је, раз - го - во - ра не - ма?'. The second staff ends with a double bar line and a fermata over the final note, with the marking 'o.f.' above it.

*Завршетак мелострофе је на хипотоници;
на исти начин се пева и у околини Раче Крагујевачке.*

Која гора разговора нема,
дале моје, разговора нема?

Која гора разговора нема?
Романија разговора нема.

певао: Томислав Ђурић (1938)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 105

Ој, ђевојко, душо моја

Љубавна песма

Горња Шаторња

♩ = 104

Oj, đe - voj - ko, du - šo mo - ja,
Oj, đe - voj - ko, du - šo mo - ja.

Ој, ђевојко, душо моја,
ој, ђевојко, душо моја.

Ој, ђевојко, душо моја, (...)

певао: Милоје Савић
снимљено 1952. године

Миодраг А. Васиљевић, *Записи народних мелодија - Србија*, пр. бр. 204

Пример 106

Ој, девојко, душо моја

*свадбарска;
кад се иде по младу
и за ручком, кад стигну сватови*

Светлић

♩ = 103

Ој, де - вој - ко, ду - шо мо - ја,

ој, де - вој - ко, ду - шо мо - ја. И - ју!

o.f.

Ој, девојко, душо моја,
ој, девојко, душо моја.

Ој, девојко, душо моја,
'де 'но синоћ с тобом стоја',
остаде ми сабља моја,
сабља моја и марама,
у марами огледало,
огледај се до јесени,
од јесени 'ајд' за мени.
И-ју!

певале: Босиљка Вукићевић (1933),
Милица Вукићевић (1928) и
Славка Јовановић (1931)
снимак: Јелена Јовановић, 2008. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 107

Ој, девојко, душо моја

кад се тера руво

Горња Трнава

♩ = 140

Ој, ле - вој ко, ду - шо мо - ја, о.ф.

ој, ле - вој - ко, ду - шо мо - ја.

Пева се у један глас, не басирачки.

Ој, девојко, душо моја,
ој, девојко, душо моја.

Ој, девојко, душо моја,
'де 'но синоћ с тобом стоја,
остаде ми сабља моја,
сабља моја и марама,
у марами огледало,
огледај се до јесени,
од јесени 'ајде мени.

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 108

Ој, девојко, душо моја

Вишњеван

$\text{♩} = 84$

Ој, де - вој - ко, ду - шо мо - ја,
 ој, де - вој - ко, ду - шо мо - ја.

Ој, девојко, душо моја,
 ој, девојко, душо моја.

Ој, девојко, душо моја!
 Где 'но синоћ с тобом стоја',
 ту ми оста' сабља моја,
 сабља моја и марама.
 У марами огледало.
 Огледај се до јесени,
 од јесени бежи мени!

певали: Добрија Миловановић (68 год.), Радивоје Радомировић (61 год.), Јерина Мијајиловић (62 год.), Станка Милановић (38 год.) и Десанка Маринковић (53 год.)
 снимак: Љубинко Миљковић

Пример 109

Ој, девојко, Смедеревко

Горња Триава

The musical score is written on two staves in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 72. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The lyrics 'Ој, де - вој - ко,' are written below. The second staff continues with a 2/4 time signature, featuring a half note C5, quarter notes B4 and A4, and a quarter rest. The lyrics 'Сме - де - рев - ко,' are written below. The second staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The lyrics 'ој, де - вој - ко,' are written below. The second staff continues with a 2/4 time signature, featuring a half note C5, quarter notes B4 and A4, and a quarter rest. The lyrics 'Сме - де - рев - ко!' are written below.

Ој, девојко, Смедеревко,
ој, девојко, Смедеревко!

“Ој, девојко, Смедеревко!
Је л’ далеко Смедерево?”
“Није близу, ни далеко!
За дан одем - за два дођем!
Добру коњу и јунаку
није близу, ни далеко!”

певао: Радојица Живановић (85 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 183

Пример 110

Која гора (Иво) разговора нема

Маслошево

♩ = 120

Ко - ја го - ра, И - во, ко - ја го - ра И - ва - не, о.ф.

ко - ја го - ра, бра - ле И - во, раз - го - во - ра не - ма.

Која гора, Иво,
која гора, Иване,
која гора, брале Иво,
разговора нема.

Која гора разговора нема?
Романија разговора нема.
Прође Павле па је разговара.

певала: Милева Марковић (1921)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 111

Која гора, Иво, разговора нема?

Голобок

♩ = 72

Музички нотни запис са два реда нотних линија. Први ред садржи прву линију мелодије са текстом: Ко - ја го - ра, И - во, ко - ја го - ра, И - ва - не. Други ред садржи другу линију мелодије са текстом: ко - ја го - ра, И - во, бра - де, раз - го - во - ра не - ма? Темпо је означено као ♩ = 72.

Која гора, Иво,
која гора, Иване,
која гора, Иво, брале,
разговора нема?

Која гора разговора нема?
“Романија разговора нема.”
Прође Павле па је разговори.

певао: Велисав Рашковић (59 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 327

Пример 112

Која гора, Иво, разговора нема?

устит, у сватовима

Клока

♩ = 48

I

Ко - ја го - ра, И - во, ко - ја го - ра, И - ва - не,

ко - ја го - ра, бра - те И - во, раз - го - во - ра не - ма?

o.f.

III

на је раз - го - ва - ра

IV

ко - ња ма - ле - но - га

„Вриск“ после
IV мелострофе:

И - ју! И - ју! У!

Која гора, Иво,
која гора, Иване,
која гора, brate Иво,
разговора нема?

Која гора разговора нема?
Романија разговора нема.
Прође Павле па је разговара
и проведе коња маленога
и на коњу брата рањенога.

певају: Рака Дамњановић
и Радмила Бабић
снимак: Јелена Јовановић, 2008.
године

запис: Јелена Јовановић

Пример 113

Гором језде кићени сватови

кад сватови иду по девојку

Маслошево

♩ = сса 74

Го-ром је - зде ки - ће - ни сва - то - ви,

ки - ће - ни сва - то - ви, го - ром је - зде.

о.ф.

Гором језде кићени сватови,
кићени сватови, гором језде.

Гором језде кићени сватови,
гором језде, гора се пролама,
а из горе вила проговара:
‘Куд’ јездите, кићени сватови,
Куд’ јездите, куд’ коње морите?
Умрла је прошена девојка,
на посмрти мајци говорила:
‘Мила мајко, свате даривајте,
сваком свату по јаглучак дајте,
ђувеглији свилену мараму.’ ‘

певао: Милорад Мијаиловић
снимак: Јелена Јовановић,
1989. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 8

Пример 114

Јаој, шта нам, Даро

кукуње за другарицом

Страгари

$\text{♩} = 87$ *Rubato*

Ја - ој, шта нам, Да - ро. ја - ој, у - ра - ди, се - јо,
 јој, што не о - ста - ви, Да - ро, јој, ка - ко ће - мо Да - ро,
 и без те - бе, Да - ро! Ја - ој, Да - ро, ка - ко мо - жеш
 ку - ћу да ос - та - виш, Да - ро? Јој, Да - ро,
 јаој, сми - луј ми се, о' - зов - ни се Да - ро!
 Ја сам мно - го, Да - ро, и од те - бе и при - ми - ла, се - јо!

Јаој, шта нам, Даро,
јаој, уради сејо,
јој, што не остави Даро,
јој, како ћемо Даро,
 и без тебе, Даро!
Јаој, Даро, како можеш
 кућу да оставиш, Даро?
Јој, Даро, јаој, смилуј ми се,
 о'зовни се Даро!
 Ја сам много, Даро,
 и од тебе и примила, сејо!

Радмила Радовановић
 снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 115

Јаој, брале, озовни се, брате

кукање за братом

Винча

Rubato

1

♩ = 135 ↑ ↓ ♩ = 105 ↑ ↓ ()

Ја - ој, бра - ле, о - зов - ни се, бра - те,

♩ = 102 ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

ја - ој, бра - ле, о, је - ди - ни бра - те,

♩ = 120 ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

ја - ој, бра - ле, о - зов - ни се,

♩ = 100 ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

ја - ој, бра - те, се - ју сво - јој, бра - ле,

♩ = 96 ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

ја(а)ој, ме - не о је - ди - ни бра - те,

♩ = 105 ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

ја - ој, ме - не, и ка - ко ћу,

♩ = 115 ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

ја - ој, ме - не, пре - жи - не - ти, бра - те,

♩ = 120 ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

ја - ој, ме - не, и без те - бе, бра - ле

♩ = 84 ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

ја - ој, ме - не, и је - ди - ни бра - те!

Анђелија-Анђа Јанковић (1919)

снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 116

Јаој, куку мене, јаој, моја мајко

кукање за мајком

Доња Тринава

♩ = 160

Ја - ој, ку - ку ме - не, ја - ој, мо - ја мај - ко, (х)
(и)ја - ој, ку - ку ме - не, го - сти мо - ји, мај - ко, (х)
(и)ја - ој, ку - ку ме - не, ро - ди - те - љу, мај - ко ...

o. f.

The musical score is written on three staves in a single system. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 160. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and lyrics. The fourth staff shows a dynamic marking of 'o. f.' (o fortissimo) and a double bar line.

Јаој, куку мене, јаој, моја мајко,
јаој, куку мене, гости моји, мајко,
јаој, куку мене, родитељу, мајко...

Живка Миленић (1922)
снимак: Сања Ранковић, 1991. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 117

Јаој, мене, јаој, Жико, брате

кукање за братом и за сестром

Доња Трнава

= 150
 Ја - ој ме - не, ја - ој, Жи - ко, бра - те,
 ја - ој ме - не, за - што си ми, бра - ле,
 јој ме - не, ни - си сре - ћан си - о ка' си по - ш(а)о,
 = 157
 јој ку - ку ме - не, ја - ој, Жи - ко, што не са - чу - ва се,
 = 160
 ја - ој, Жи - ко, ја - ој, бра - те мој ја - ој, Жи - ко, ја - ој, го - сти мо - ји,
 ја - ој, Жи - ко, ја - ој, бра - те мој,
 = 157
 ја - ој, Жи - ва - дин - ка, се - стро мо - ја ми - ла,
 ја - ој, Жи - ва - дин - ка, и ро - ђе - на ке - јо мо - ја слат - ка,
 ја - ој, ку - ку ме - не, ја - ој, се - јо мо - ја, ја - ој, ку - ку ме - не, ја - ој, бра - те Жи - ко,
 ја - ој ме - не, за о - бо - ји - ма, бра - те, ја - ој ме - не, ја - ој, се - стро мо - ја... o. f.

Јаој мене, јаој, Жико, brate,
јаој мене, (з)ашто си ми, brate,
јој мене, ниси срећан био,
ка' си отишао,
јаој, Жико, јаој, брате мој,
јој, куку мене, јаој, Жико, што не сачува се,
јаој, Жико, јаој, брате мој,
јаој, Жико, јаој, гости моји,
јаој, Живадинка, сестро моја мила,
јаој, Живадинка, и рођена сестро моја
слатка,
јаој, куку мене, јаој, сејо моја,
јаој, куку мене, јаој, брате Жико,
јаој, мене, јој мене за обојима, brate,
јаој, мене, јаој, сестро моја,
(...)

Живка Миленић (1922)
снимак: Сања Ранковић,
1991. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 118

Јаој, отац, јао, родитељи моји!

Грчан

$\text{♩} = 144$

Ја-ој, о-тац, ја-о, ро-ди-те-љи мо-ји! Ја-ој, мајко, и ти си код ње-га!

Ја-ој, о-тац, бра-та си ми од-ве - о! Ја-ој, о-тац, и бра-ћу и сес-тре!

Ја-ој, о-тац, код ко-га си ме ос-та-ви-о? Ја-ој, о-тац, кад ни-ко-га не-мам!

Ја-ој, о-тац, са-мо јед-ну сес-три-цу мла-ћу! Ја-ој, о-тац, теш-ко ми је, ро-де!

Јаој, отац, јао, родитељи моји!
 Јаој, мајко, и ти си код њега!
 Јаој, отац, брата си ми одвео!
 Јаој, отац, и браћу и сестре!
 Јаој, отац, код кога си ме оставио?
 Јаој, отац, кад никога немам!
 Јаој, отац, само једну сестрицу млаћу!
 Јаој, отац, тешко ми је роде!
 Јаој, отац, забадава отац!
 Ко ће д' оре, ко ће да подради?
 Јаој, мајко, јој, пренова моја!

запевала: Драгиња
 Павлићевић (67 год.)
 снимак: Љубинко Миљковић

Пример 119

Јаој, сејо, лепотице моја!

Бангачина

$\text{♩} = 60$

Ја - ој... се - јо, ле - по - ти - це мо - ја! Ја - ој... се - јо,
на ср - цу ми бе - ше да ти ка - жем ка - ко ми је те - шко! Ја - ој... ро - де,
да ти се по - ту - жим, ја - ој... ја - дна, и су - зу да пу - стим!

Јаој, сејо, лепотице моја!
Јаој, сејо, на срцу ми беше
да ти кажем како ми је тешко.
Јаој, роде, да ти се пожалим,
јаој, јадна, и сузу да пусти!

запевала: Марија Даниловић (86 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 276

Пример 120

Ко подиже Бож'у славу, виде ли га кој?

кад изводе девојку

Овсните

♩ = 120

Ко по-ди-же Бо-ж'у сла-ву, ви-де ли га кој,

ви-де ли га кој?

o. f.

Ко подиже Бож'у славу, виде ли га кој,
виде ли га кој?

Ко подиже Бож'у славу, виде ли га кој?
Видела га Света Петка и сам Господ Бог.
Девер сна'у прстенује, виде ли га кој?
Видела га Света Петка и данашњи дан.

певала: женска група
снимак: Петар Д. Вукосављевић,
1972. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 121

Ко подиже Божју славу на данашњи дан?

кад прстенују невесту

Страгари

$\text{♩} = 96$

Ко по - ди - же Бо - жју сла - ву на да - наш - њи дан,
на да - наш - њи дан.

o. f.

Ко подиже Божју славу на данашњи дан,
на данашњи дан.

Ко подиже Божју славу на данашњи дан,
гледала га Света Петка и сам Господ Бог.

певала: женска група
снимак: Јелена Јовановић,
1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 122

Кој подиже Божју славу на данашњи дан

*на дан свадбе кад ђувегију изведу и кад каде;
пева се у вр' совре куму, старејку и домаћину,
на слави, кад се подиже слава*

Доња Трнава



Кој подиже Божју славу на данашњи дан,
на данашњи дан.

Кој подиже Божју славу на данашњи дан,
помогла му Света Петка и сам Господ Бог.
Ко би 'тео наудити, не дао му Бог.

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 123

Кој подиже славу Божју на данашњи дан

на слави

Светлић

The musical score is written on three staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. A tempo marking of ♩ = 280 is placed above the first measure. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes marked with a tilde (~) to indicate a specific articulation. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody, featuring a measure with a fermata over a note. The third staff concludes the piece with a final cadence, including a double bar line and a repeat sign. The lyrics are aligned with the notes across all three staves.

Кој по-ди - же сла-ву Бож - ју на да-наш-њи дан,
на да-наш-њи дан, по-мо-гла му сла-ва Бож - ја и да-наш-њи
дан, и да - наш - њи дан!

Кој подиже славу Божју на данашњи дан,
на данашњи дан,
помогла му слава Божја и данашњи дан,
и данашњи дан.

Кој подиже славу Божју на данашњи дан,
помогла му слава Божја и данашњи дан.

певала: Добрица Вукићевић
снимак: Јелена Јовановић,
2005. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 124

Кад пијемо, зашто не певамо?

Ванча

$\text{♩} = 120$

за - што не пе - ва - мо, кад пи - је - мо,

за - што не пе - ва - мо?

o.f.

Кад пијемо, зашто не певамо,
кад пијемо, зашто не певамо?

Кад пијемо, зашто не певамо?
Ово вино није украђено,
већ домаћин снагом зарадио,
десном руком и мотиком тупом.

Варијанта текста:

Наздрави нам, кућни домаћине,
све ти здраво и весело било,
родила ти 'шеница белица
и у кући све мушка дечица.

певале: Анђелија Јанковић, Верка
Ранковић и Миленка Петровић
снимљено 1988. године

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 28

Пример 125

Домаћине, донес' нама вина

Горња Трнава

The musical score is written on two staves in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the tempo is marked as quarter note = 72. The first staff begins with a 2/4 time signature, which changes to 3/4 in the second measure, and returns to 2/4 in the third measure. The lyrics are: 'До - ма - ћи - не, до - нес' на - ма ви - на,'. The second staff continues the melody with the lyrics: 'до - ма - ћи - не, до - нес' на - ма ви - на!'. The melody consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes.

Домаћине, донес' нама вина,
домаћине, донес' нама вина.

Домаћине, донес' нама вина,
да пијемо, да се веселино!
Нек' је тебе домаћица жива!
Све ти здраво и весело било!

певао: Радојица Живановић

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 177

Пример 126

Домаћине, залуд твоја хвала

на свадби

Доња Трнава

The image shows a musical score for a song. It features a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 90. The lyrics are written below the notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note, with the dynamic marking 'o. f.' (overtissimo).

До-ма-ћин-не, за-луд тво-ја хва-ла, до-ма ћин не за-луд тво-ја хвал-ла.

Домаћине, залуд твоја хвала,
домаћине, залуд твоја хвала.

Домаћине, залуд твоја хвала,
шта нам вреди од празни' астала?
Домаћине, срећно ти весеље,
носи купус, доноси печење!
Домаћине, живела ти снаша,
носи купус, донес' паприкаша!

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 127

Кад пијемо, зашто не певамо?

Раброван

$\text{♩} = 72$

Кад пи - је - мо, за - што не пе - ва - мо,
кад пи - је - мо, за - што не пе - ва - мо?

Кад пијемо, зашто не певамо,
кад пијемо, зашто не певамо?

Кад пијемо, зашто не певамо?
Домаћине, донес' нама вина!
Нек' је твоја фамилија жива!
Ово вино украђено није,
већ домаћин снагом зарадио
и своје је госте почастио.

певали: Дејан Јанковић
и Мирко Арсић

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 245

Пример 128

Домаћине, донес' нама вина

Ратарс

$\text{♩} = 66$

До - ма - ћи - не, до - нес' на - ма ви - на,

до - ма - ћи - не, до - нес' на - ма ви - на!

Домаћине, донес' нама вина,
домаћине, донес' нама вина.

Домаћине, донес' нама вина
док је теби твоја кућа мирна
и по кући сва твоја дружина!
Ово пиво није украђено,
већ наш дома снагом зарадио,
десном руком и мотиком тупом!

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 284

Пример 129

Кад пијемо зашто не певамо?

о славама, певали мушкарци

Доња Шаторња

I
Кад пи-је - мо, за-што не пе-ва - мо, кад пи-је - мо, за-што не пе-ва - мо?

II
До-ма-ћин-не, до-нес' на-ма ви - на, до-ма-ћин-не, до-нес на-ма ви - на!

III
Док је те - бе до-ма-ћин-ца жи - ва, док је те- бе до-ма-ћин-ца жи-ва!

IV
До-го-ди - не ро-ди-ла ти си - на, до-го-ди-не ро-ди-ла ти си - на!

V
Кад пи-је - мо, за-што не пе-ва - мо, кад пи-је - мо, за-што не пе-ва-мо? *f*

Кад пијемо, зашто не певамо,
Кад пијемо, зашто не певамо?

Кад пијемо, зашто не певамо?
Домаћине, донес' нама вина,
док је тебе домаћица жива,
догодине родила ти сина.

Кад пијемо, зашто не певамо?
Ово вино није украђено,
него јесте снагом зарађено,
десном руком и мотиком тупом!

певала: Милена Матић (1926)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 130

Домаћине, донеси нам вина

на слави

Доња Шаторња

♩ = 144

До - ма - ћи - не, до - не - си - нам ви - на,

до - ма - ћи - не, до - не - си нам ви - на. o. f. f.

Домаћине, донеси нам вина,
домаћине, донеси нам вина.

Домаћине, донеси нам вина,
жива тебе домаћица била.

певала: Станимирка-Цаја Васић (1926)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 131

Домаћине, донес' нама вина

о славама

Орашац

The musical score is written on two staves in G major and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 140. The melody consists of eighth and quarter notes with some trills. The lyrics are written below the notes.

До - ма - ћи - не, до - нес' на - ма ви - на,
док је те - бе до - ма - ћи - ца жи - ва.

Домаћине, донес' нама вина,
док је тебе домаћица жива.

певао: Живојин Пејовић (1917)
снимак: Јелена Јовановић, 2008. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 132

Домаћине, донеси нам вина

Загорина

♩ = 60

До-ма-ћи-не, до-не-си нам ви-на, док је тво-ја до-ма-ћи-ца жи-ва!

Друм, друм, па у по-друм, на-те-га-чу па у бач-ву! Друм, друм, па у по-друм!

Домаћине, донеси нам вина,
 док је твоја домаћица жива!
Друм, друм па у подрум,
натегачу, па у бачву.
Друм, друм, па у подрум!

Домаћине, донеси нам вина,
 док је твоја домаћица жива.
 Друм, друм, па у подрум.
 Домаћине, донеси нам вина,
 док је твоја домаћица жива!
 И по кући - сва редом живина.
 Ово вино није украђено,
 већ је својом снагом зарађено!

певала: Радмила Поповић

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 105

Пример 133

Све ракију, па ракију

Вишњевци

♩ = 84

The musical score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 84. The melody is written on a single line. The lyrics 'Све ра - ки - ју, све ра - ки - ју, па ра - ки - ју,' are written below the notes. The second staff continues the melody with the lyrics 'све ра - ки - ју, све ра - ки - ју, па ра - ки - ју!'. The key signature changes to 2/4 time for the final phrase. The score ends with a double bar line.

Све ра - ки - ју, све ра - ки - ју, па ра - ки - ју,
све ра - ки - ју, све ра - ки - ју, па ра - ки - ју!

Све ракију, све ракију, па ракију,
све ракију, све ракију, па ракију.

Све ракију, па ракију!
А шта ћемо уз ракију?
Жуте дуње и јабуке.
Игра јагње на рудину,
њег а ћемо уз ракију!

певала: Десанка Маринковић (53 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 113

Пример 134

Те/Све ракију, те ракију

*свадбарска; како су некад за столом
певали мушкарци кад се седне за ручак*

Светлић

♩ = 45 *accelerando*

Те ра - ки - ју, те ра - ки - ју, а шта ће - мо уз ра - ки - ју?

♩ = 60

Те ра - ки - ју, те ра - ки - ју, а шта ће - мо уз ра - ки - ју?

У прошлости је певано у један глас, не басирачки.

Те ракију, те ракију,
а шта ћемо уз ракију?
Те ракију, те ракију,
а шта ћемо уз ракију?

Те ракију, те ракију,
а шта ћемо уз ракију?
Вруће проје и купуса,
ко је гладан, нека куса.

певала: мушка група
снимак: Јелена Јовановић,
2006. год.

запис: Јелана Јовановић

Пример 135

Све ракију, те ракију

Ратарс

$\text{♩} = 60$

Све ра - ки - ју, те ра - ки - ју!

А, шта ће - мо уз ра - ки - ју?

Све ракију, те ракију!
А, шта ћемо уз ракију?
Жуте дуње и јабуке
и ораси - сиромаси.

певао: Радојко Марковић (67 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 285

Пример 136

Јутрос рано сунце огрејало

на жстелички глас

Доња Шаторња

♩ = cca 80 *Rubato*

Ој.

Ој.

ју трос ра но,

ју трос ра но, III

♩ = cca 80

Ој,
Ој,

♩ = cca 70

сун - це о - гре - ја - ло, И!

o.f

Ој, јутрос рано, јутрос рано, И!
Ој, сунце огрејало. И!

Јутрос рано сунце огрејало,
огрејало њиву домаћину,
и у њиви младе жетеоце.

певају: Миросава Прокић (1922)
и још две жене
снимак: Љубинко Миљковић,
1981. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 139

Подне 'ладне, девојке су гладне

жетелички глас

Винча

♩ = cca 56 *Rubato*

Ха,ој, по - дне 'ла - дне,
по - - дне 'ла - - дне(ј),
Ха,ој, де - вој - ке су гла - дне. И!
o.f.

Ха,ој, подне 'ладне, подне 'ладне(ј),
ха,ој, девојке су гладне. И!

Подне 'ладне, девојке су гладне.

певала: Анђелија Јанковић (1919)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 140

Сунце зађе, сумрак земљи паде

на жетелички глас, пеза се поподне

Маслошево

$\text{♩} = \text{сца } 72$ *Rubato*

А, ој, су - мрак зе - мљи па - де, И!

o.f.

А, ој, сумрак земљи паде, И!

Сунце зађе, сумрак земљи паде.

Варијанте текста:

Ујутру се пева:

Јутрос рано сунце огрејало,
огрејало њиву домаћину.

У подне се пева:

Подне 'ладне, девојке су гладне.

певала: Милева Марковић (1921)

снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 141

Јутрос рано сунце огрејало

Церован

♩ = 68

Еј, јутрос рано, јутрос рано, јутрос
- трос рано, еј, сунце
о - - - гре - - - ја - - - ло.

Еј, јутрос рано, јутрос рано,
еј, сунце огрејало.

Јутрос рано сунце огрејало,
још раније за гору је зашло.
Леп плава у ковиљу спава,
леп се Раде кроз ковиље краде.

певала: Слобода Којадиновић (62 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 180

Пример 142

Јутрос рано сунце огрејало

Сараново

♩ = 60

Еј, јутрос рано, јутрос рано,
еј, ој, сунце огрејало.

Еј, јутрос рано, јутрос рано,
еј, ој, сунце огрејало.

Јутрос рано сунце огрејало,
огрејало живу домаћину,
и у њиви све младе раднике.
Косом коси Косовка девојка,
за њом момче и још боље веже.

певала: Катарина Карић (74 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 122

Пример 143

Понавал'те, на крај да одемо

Мрамораш

$\text{♩} = 48$

Еј, по - на - вал' - те, по - на - вал' - те,
еј, ој, на крај да о - де - мо!

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff has a tempo marking of quarter note = 48. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Еј, по - на - вал' - те, по - на - вал' - те,' and the second line is 'еј, ој, на крај да о - де - мо!'. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests.

Еј, понавал'те, понавал'те,
еј, ој, на крај да одемо.

Понавал'те, на крај да одемо!
На крају је велика облога!
Обложи се момче и девојче,
да спавају, да се не дирају!

певале: Милица Милановић (54 год.)
и Станка Милановић (38 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 128

Пример 144

Дуга дана код зла господара

Бангачина

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 48. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with 'Еј!' followed by 'Ду - га да - на,'. The second staff continues with 'ду - га да - на,' and ends with 'ој.'. The third staff starts with 'ој.' and continues with 'код зла го - спо - да - ра.'.

Еј! Дуга дана, дуга дана,
ој, ој, код зла господара.

Дуга дана код зла господара!
Ручак даде, ужину не даде,
за вечеру ни абера нема!

певала: Даница Петровић (60 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 124

Пример 145

Постој, сунце

Еншвац

$\text{♩} = 72$ *accelerando*

Еј, по - стој, сун - це.

Еј, по - стој, сун - це.

Еј, ој.

па по - гле - дај ов сун - це. *f.*

певају Цвета Благојевић (1910) и
Десанка Маринковић (1917)
снимак: Петар Д. Вукосављевић,
1971. год.

снимак: Јелена Јовановић

Пример 146

Навалите на крај да одемо

Мала Плана

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 48. The lyrics are written below the notes. The first line of music has the lyrics 'Е - ој, навалите, навалите,' and the second line has 'е - ој, на крај да одемо!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Е-ој, навалите, навалите,
е-ој, на крај да одемо.

Навалите на крај да одемо,
на крају је зелена ливада,
у ливади бунар вода 'ладна,
код бунара заспала девојка,
ја је будим, међу очи љубим.

певала: Бранка Милановић (49 год.)
и Обрад Милановић (51 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 131

Пример 147

Навали(ј)о данак на заранак

жетелачка

Маскар

♩ = cca 100 Rubato

Еј, ој, на - ва - ли - (ј)о, на - ва - ли - (ј)о,
ој, ој, да - нак на за - ра - нак. И!

o.f.

Еј, ој, навали(ј)о, навали(ј)о,
ој, ој, данак на заранак. И!

Навали(ј)о данак на заранак,
навалиле момке на девојке.

певала: Даринка Петровић (1903)
снимак: Петар Д. Вукосављевић,
1971. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 148

Понавал'те, на крај да одемо

жестелачка

Јагњило

♩ = csa 80 Rubato

I 

Еј, ој, по - на - вал' - те,



на крај да о - де - мо. II!

♩ = csa 80 Rubato

III 

Еј, (x)ој, за- спа-ла де - вој - ка. III!

o.f.



I, II, IV и V мелостих имају истоветан облик.

Еј, ој, понавал'те, на крај да одемо. II!

Еј, ој, на крају је заспала девојка. II!

Еј, ој, заспала девојка. II!

Еј, ој, под глави јој сноп од детелине. II!

Еј, ој, у крилу јој јеленче малено. II!

певала: Русина Станковић (76 год.)
снимак: Милица Илијин, 1966.
године Звучни архив МИ САНУ,
трака бр. 39

запис: Јелена Јовановић

Пример 149

'Оће сунце да војује

Баничина

♩ = 52

'О-ће сун-це да во-ју-је, да - до ле, ми-ле, 'о-ће сун-це да во-ју-је,
 да - до ле, ми-ле, еј, ој, ој, ла-де, ој!

'Оће сунце да војује,
дадо ле, миле,
 'оће сунце да војује,
дадо ле, миле,
еј, ој, ој, ладе, ој!

'Оће сунце да војује,
 коња нема да војује.
 Коња има, седло нема.
 Седло има, узду нема.

певао: Милорад Антић (65 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 270

Пример 150

Ужинара брдом шеће и ружу бере

Доња Шагорња

У - жи - на - ра, у - жи - на - ра бр - дом ше - ће

и ру - жу бе - ре, и ру - жу бе - ре. II!

o.f.
(1)

Ужинара, ужинара брдом шеће
и ружу бере, и ружу бере. II!

Ужинара брдом шеће и ружу бере.
Јадна ће јој ружа бити, кам' јој ужина?

У време ручка се пева:

Ручконоша ручак носи, па се поноси.
Јадно њено поношење, кад се поводи!

певале: Милена Матић (1926), Новка
Прокић (1921), Десанка Прокић
(1927) и Станислава Прокић (1929)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 73

Пример 151

Сунце јарко, постој на високо

жстелачка

Влакча

♩ = 93

Сун - це јар - ко, сун - це јар - ко,

по - стој на ви - со - ко. И!

o.f.

Сунце јарко, сунце јарко,
постој на високо. И!

Сунце јарко, постој на високо
док навезем брату за рукаве,
брату руке _ _ _ _ _
Сунце јарко (седе?) две планине,
момак леже међу девојкама
међу Јане и међу Бојане.

певала: Милена Швабић (76 год.)
снимак: Љубинко Миљковић

запис: Јелена Јовановић

Пример 152

Жетиоци, млади момци, што сте остали?

Пласковац

♩ = 138

Ни - смо глад - ни, ни - смо жед - ни, но смо о - ста -
ли, но смо о - ста - ли.

о.ф. (1)

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a tempo marking of ♩ = 138. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first line of music ends with a fermata over the note 'ли'. The second line of music starts with a fermata over the note 'ли' and ends with a double bar line and a first ending bracket labeled 'о.ф. (1)'. The lyrics are: 'Ни - смо глад - ни, ни - смо жед - ни, но смо о - ста - ли, но смо о - ста - ли.'

Жетиоци, млади момци,
што сте остали, што сте остали?

Жетиоци, млади момци, што сте остали?
Је л' сте гладни, је л' сте жедни, те сте остали?
"Нисмо гладни, нисмо жедни, но смо остали!"

певала: Вукосава Рајковић (1910)

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 76

Пример 153

Домаћине, господине, пушти рано нас
жетеличка, пред крај рада

Доња Шаторџа

1 $\text{♩} = 110$

До - ма - ћи - не, гос - по - ди - не, пу - шти
ра - но нас, пу - шти ра - но нас. **И!**

II

Да - ле - ко су на - ша дво - ра, пре - ко шу - ма, пре - ко мо - ра,
пре - ко Ду - на - ва, пре - ко Ду - на - ва. **И!**

о.ф.

I Домаћине, господине, пушти рано нас,
пушти рано нас. **И!**

II Далеко су наша двора,
преко брда, преко мора,
преко Дунава, преко Дунава. **И!**

певале: Милена Матић (1926),
Новка Прокић (1921),
Десанка Прокић (1927)
и Станислава Прокић (1929)

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 74

Пример 154

Жњејте, жетиоци

Пласковић

♩ = 145

Жњеј - те, же - ти - о - ци, за - кла - ћу ви
ко - ку шар - ку и пет - ли - ћа без реп - чи - ћа,
и ов - чи - ћа без рог - чи - ћа. И - ју!

Жњејте, жетиоци,
заклаћу ви коку шарку
и петлића без репчића
и овчића без рогчића. И-ју!

певала: Вукосава Рајковић (1910)

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији)*, пр. бр. 75

Пример 155

Навалите на крај д' изађемо

Доња Трнава

The musical score is written on a single staff in a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 160. The melody starts with a half note 'Na', followed by quarter notes 'va', 'li', and 'te'. A first ending bracket covers the next two measures: a quarter note 'na', an eighth note 'va', a quarter note 'li', an eighth note 'te', a quarter note 'na', a quarter note 'kraј', an eighth note 'd'i', a quarter note 'za', an eighth note 'ђe', and a quarter note 'mo'. The piece concludes with a double bar line, a fermata over a half note 'И!', and a final double bar line. A second tempo marking of quarter note = 170 is placed above the first ending. Below the staff, the lyrics are written: 'На-ва-ли-те, на-ва-ли-те, на крај д'и-за-ђе-мо. И!'. Below the main staff, there is a separate musical staff starting with a treble clef, a common time signature, and the dynamic marking 'o.f.', followed by a double bar line.

Навалите,
навалите, на крај д' изађемо.

Навалите на крај д' изађемо,
на крају је лепа 'ладовина.
Које ли је ово доба дана,
да ли наша ручконоша спава?
Лепа Пава у ковиљу спава,
њој се Раде кроз ковиље краде. И!

Варијанта текста:

Сунце јарко на заранку пало,
па не сија к'о што је сијало. И!

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 156

Косом коси Косовка девојка

Волице

$\text{♩} = 54$

Ко - сом ко - си, ко - сом ко - си
Ко - со - вка де - вој - ка.

Косом коси,
косом коси Косовка девојка.

Косом коси Косовка девојка,
догоњаје косу до колена.
Навалите домаћни жетвари!
Да видимо ко је најбржији!
Да л' б' се њива рано покосила.

певала: Живана Тодоровић (74 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 93

Пример 157

Лепо пева за гором девојка

путнички

Винча

♩ = cca 90 *Tempo rubato*

Ле - по пе - ва, (j)

ле - по пе - ва - (j)

за го-ром ле - - вој - ка(j). Шар! o.f.

I Лепо пева(j), лепо пева(j)
за гором девојка(j). Шар!

II Лепо певам, лепо певам,
а још лепше гора одговара(j):

III „Сејо моја, још си мала!“

Лепо пева за гором девојка,
лепо певам, а још лепше гора одговара:
„Сејо моја, још си мала!“

певала: Анђелија - Анђа Јанковић (1919)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 158

Чарна горо, пуна ли си 'лада

ливадска песма

Јагњило

The musical score is written in a single system with four staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Ritardato' with a metronome marking of ♩ = cca 53. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Чар - на го - ро, чар - на'. The second staff contains 'го - - - ро, И!'. The third staff contains 'Пу - на ли си'. The fourth staff contains ''ла - - - ла. И!'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'o.f.' (fortissimo).

Чарна горо, чарна горо, И!
Пуна ли си 'лада. И!

Чарна горо, пуна ли си 'лада,
срце моје још пуније јада.

певала: Русина Станковић (76 год.)
снимак: Милица Илијин, 1966. год.
Звучни архив МИ САНУ, трака бр. 39.

запис: Јелена Јовановић

Пример 159

Чарна горо, пуна ли си 'лада

Горња Тривава

$\text{♩} = \text{cca } 70$

Чар - на го - ро, чар - на го - ро, И!

пу - на ли си 'ла - да! И!

o.f.

Чарна горо, чарна горо, И!
Пуна ли си 'лада! И!

Чарна горо, пуна ли си 'лада!
Овце чува чобаница Рада,
овце чува, Раду вичу браћа:
„Сејо, Радо, терај кући стадо!
Брине мама, у гори си сама!“

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 160

Горо тавна, пуна ли си 'лада

Мраморач

$\text{♩} = 72$

Го - ро тав - - на,
го - ро, пу - на ли
си 'ла - да!

Горо тавна, горо,
пуна ли си 'лада!

Горо тавна, пуна ли си 'лада,
срце моје још пуније јада.

певала: Живка Димитријевић (67 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 120

Пример 161

Чарна горо, пуна си ми 'лада

Придворница



Чарна горо, пуна си ми 'лада!

Чарна горо, пуна си ми 'лада!

Моје срце још пуније јада!

Јад јадујем, ником не казујем.

певала: Миленија Милојковић (92 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 171

Пример 162

Киша пада, путници путују

рабаџијска песма

Горња Трнава

♩ = 112

Ки - ша па - да, пу - тни - ци пу - ту - ју,
ки - ша па - да, пу - тни - ци пу - ту - ју.
О. Бе - ла, о, Ша - ро - ња! 'Ај - де!

Киша пада, путници путују,
киша пада, путници путују.

Киша пада, путници путују,
на волове они подвикују:
„О, Бела, о, Шароња! 'Ајде!“

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 163

Кићено небо звездама

Влакча

$\text{♩} = 105$

I
Ки - ће - но не - бо зве - зда - ма, ки - ће - но не - бо.

o.f.

II
и рав - но по - ље

IV
(Ра -) до - (је), до је - дно де - те. II, III, IV o.f.

V
(за -) спа - (ло), и о - но мла - ло V, VI, VII, VIII o.f.

Кићено небо звездама,
кићено небо.

Кићено небо звездама,
и равно поље овцама,
овцама нема чобана,
до једно дете Радоје
и оно младо заспало.
Буди га сеја Јелица:
„Устани, брале Радоје,
овце ти за брег зађоше!“

певала: певала женска група
снимак: Љубинко Миљковић

запис: Јелена Јовановић

Пример 164

Кићено небо звездама

Винча

The image shows a musical score for the song 'Kičeno nebo zvezdama'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a tempo marking of ♩ = 76. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Ки - ће - но не - бо' and the second staff contains 'зве - зда - ма(ј), ки - ће - но не - бо.' There are some musical ornaments (trills) above certain notes.

Кићено небо звездама(ј),
кићено небо.

Кићено небо звездама
и равно поље овцама.

певала: Анђелија Јанковић (1919)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 165

Кићено небо звездама

Клока



Кићено небо звездама,
Звездане, дане!

Кићено небо звездама
и равно поље овцама.
Звездама нема Данице,
овцама нема чобана.
До једно момче Радоје,
и оно младо заспало.

певала: Милица Милосављевић (55 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 163

Пример 166

Кићено небо звездама

прело, седељка

Светлић

The image shows a musical score for the song 'Kičeno nebo zvezdama'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff has a tempo marking of ♩ = 90 and lyrics: Ки - ће - но не - бо зве-зла-ма, зве-зла-не, ла- не. The second staff has a tempo marking of ♩ = 73 and lyrics: не - бо зве - зла - ма ој. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over the final note of the second staff. There are also some performance markings like 'p' and 'f'.

Затамњени вокали се јављају само код једне певачице, док друге две певају светло.

Кићено небо звездама,
звездане, дане,
небо звездама, ој.

Кићено небо звездама,
и равно поље овцама;
овцама нема чобана
сем једно дете Радоје
и оно младо заспало.

певале: Босиљка Вукићевић (1933),
Милица Вукићевић (1928)
и Славка Јовановић (1931).
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 167

Кићено(ј) небо звездама

на прелима, седељкама

Страгари

Ки - ће - но(ј) не - бо зве - зла - ма(ј),
 ки - ће - но не - бо зве - зла - ма,
 ој, ди - ко, ој, де - вој - ко.

Отпевано у фалсету, стегнутог грла.

Кићено(ј) небо звездама(ј),
 кићено небо звездама,
ој, дико, ој, девојко.

Кићено небо звездама
 и равно поље овцама.
 Звездама нема Данице,
 овцама нема чобана,
 сем једно дете Радоје,
 и оно младо заспало.
 Буди га сеја Јелица:
 „Устани, брале Радоје,
 овце ти за брег зађоше!“

певала: Милена Јовановић (1924)
 снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 168

Кићено небо звездама

Загорница

$\text{♩} = 60$

The musical score is written on two staves in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 60. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Ки - ће - но не - бо зве - зда - ма, ки - ће - но

не - бо зве - зда - ма. Зве - зда - ле, да - ле, мој ми - (ј)о бра - ле!

Кићено небо звездама,
кићено небо звездама.
Звезде, дале, мој ми(ј)о брале!

Кићено небо звездама,
широко поље - овцама.

певала: Радмила Поповић (64 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 103

Пример 169

Осу се небо звездама

Горња Тринава

The image shows a musical score for the song "Osu se nebo zvezdama". It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The tempo is marked as ♩ = 66. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line: "О - су се, о - су се не - бо зве - ззз- ма(ј).". The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Осу се, осу се небо звездама.

Осу се небо звездама,
и равно поље овцама.
Овцама нема чобана.

певале: Милева Илић (50 год.),
Гроздана Илић (50 год.)
и Бранка Милић (28 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 161

Пример 170

Кићено небо звездама

Овсните

The image shows a musical score for the song 'Kičeno nebo zvezdama'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 132. The lyrics are: 'Ки - ће - но, ки - ће - но ај не - бо ај зве - зда - ма.' There are some musical markings above the notes, including a wavy line and arrows pointing to specific notes. The bottom staff is a piano accompaniment, also in a treble clef with two flats, showing a simple harmonic accompaniment. Below the piano part, there is a small musical fragment labeled 'o.f.' (ostinato) consisting of a few notes on a single staff.

Кићено, кићено(ај) небо(ај) звездама.

Кићено небо звездама
и равно поље овцама.
Овцама нема чобана,
сем једно дете Радоје
и оно младо заспало.
Буди га сеја Јелица:
„Устани, брале Радоје!“
„Не могу, сејо Јелице,
виле ми срце појеле!“

певала: женска група
снимак: Петар Д. Вукосављевић,
1971. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 171

Осу се небо звездама

на прелу, на седељци

Јарменовци

The musical score consists of two systems of vocal and piano accompaniment. The first system has a tempo marking of ♩ = 120, followed by a section with ♩ = 103. The lyrics are: "О - су се, о - су се не - бо зве - зда - ма,". The second system continues the lyrics: "о - су се, о - су се не - бо зве - зда - ма." Below the vocal lines is a piano accompaniment starting with the dynamic marking *o.f.* (o fortissimo).

Осу се, осу се небо звездама,
осу се, осу се небо звездама.

Осу се небо звездама
и равно поље овцама.
Овцама нема чобана,
само је дете Радоје,
и оно мало заспало.
Буди га сеја Јелица:
„Устани, брале Радоје!“
„Не могу, сејо, устати!“
„Овце ти за брег зађоше!“
„Вештице срце појеле!“

певају: Добра Јорђевић (1929)
и мешовита група
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 172

Позив на прело,
сѐдѝнку, комишање

Орашан

♩ = 60

'Ај' - те на пре-ло! До-ђи-те на пре-ло!

о.ф.

'Ај' те на прело!
Дођите на прело!
'Ај' те, дођ' те на прело!

Дођ' те на комишање!
Дођите на игранку!

певала: Станисава - Цана
Лазаревић (1928)
снимак: Јелена Јовановић, 2009. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 173

Ладо, ладо, девојке на прело

Маслошево

♩ = 90

Ла - до, ла - до, ла - до, ла - до,
де - вој - ке на пре - ло.

o.f.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 90. The first staff contains the melody with the lyrics 'Ла - до, ла - до, ла - до, ла - до,'. The second staff continues the melody with the lyrics 'де - вој - ке на пре - ло.' and ends with a double bar line and a dynamic marking 'o.f.' (overtissimo).

Ладо, ладо,
ладо, ладо, девојке на прело.

Ладо, ладо, девојке на прело,
да кунемо Јованову мајку
што нам Јову бећара родила.

певала: Милена Јовановић (1924)

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 77

Пример 174

Купите се, девојке, на прело

Влакча

$\text{♩} = 105$

I
Ку - пн - те се де - вој - ке на пре - ло.

Сви остали мелостихови завршавају се као други. II
мај - ку.

o.f.

Купите се, девојке, на прело.

Купите се, девојке, на прело
да кунемо Јованову мајку
што нам роди Јована ђавола
што нам наше девојке побира.

певала: женска група
снимак: Љубинко
Миљковић

запис: Јелена Јовановић

Пример 175

Купите се, девојке, на прело

прељачки

Горња Трнава

$\text{♩} = 100$

Ку-пи-те се, де-вој-ке на пре-ло, де-вој-ке на пре-ло!

o.f.

Пева се у један глас.

Купите се, девојке, на прело,
девојке на прело!

Купите се, девојке, на прело,
да предемо вуну и тежину,
да правимо шалу, смејурину!

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 176

Благо мене и тебе, девојко

♩ = 137

Влаача

Бла - го ме - не и те - бе де - вој - ко,

о.ф.

бла - го ме - не и те - бе, де - вој - ко.

Detailed description: The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 137. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in a soprano clef. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a fermata over the final note. The second staff begins with a fermata over the first note and ends with a double bar line. The word 'Влаача' is written above the first staff, and 'о.ф.' is written above the second staff.

Благо мене и тебе, девојко,
благо мене и тебе, девојко.

Благо мене и тебе, девојко
кад смо 'вако обоје једнако.
_ _ ћемо заједно на _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _

У планини вито коло игра
од момака и од девојака.
Свака сеја до својега брала,
јадна Јана на крај кола сама.
„Оди, Јано, да играмо зајно,
немаш брала а ја немам сеје!“

певају: Милена Швабић,
Радмила Јеремић,
Даница Вучковић
снимак: Љубинко
Миљковић

запис: Јелена Јовановић

Пример 177

Пре'те, преље, не гледајте на ме

на прељу

Винча

The image shows a musical score for the song 'Пре'те, преље, не гледајте на ме'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as ♩ = 60. The first staff has a tempo change to ♩ = csa 50 (ritardando) for the second half. The lyrics are written below the notes. The second staff also has a tempo change to ♩ = csa 50 and ends with a fermata over the final note, marked 'o.f.' (fine).

Пре'те, преље, не гледајте на ме,
пре'те, преље, не гледајте на ме.

Пре'те, преље, не гледајте на ме,
мене мама наспремала дара:
три сандука вежени' јастука
и четири танане кошуље.

певала: Анђелија Јанковић (1919)
снимак: Јелена Јовановић, 1988.
год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 178

Дрема ми се, спавала би', мајко

у зиму, по седељкама, од јесени до Божића

Доња Шаторња

Дре-ма ми се, спа - ва - ла би', мај - ко, дре - ма ми се,
спа - ва - ла би', мај - ко.

Дрема ми се, спавала би', мајко,
дрема ми се, спавала би', мајко.

Дрема ми се, спавала би', мајко.
Спавај, ћери, не наспавала се,
а 'де су ти тамне ноћи биле,
тамне ноћи, мила/драго чекајући?

На исти глас се пева и:

Молим оца, молићу и мајку
да наградим разбој на сокаку,
ко гој прође да код мене дође,
кафаљери да мотају цеви,
другарице настављаће жице.

певала: Милена Матић (1926)
снимак: Јелена Јовановић,
1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 179

Од Нерала па до горе

на прелу

Винча

$\text{♩} = 96$

Од Не - ра - ла па до го - ре про - во - ди - смо

accelerando

раз - го - во - ре, од Не - ра - ла па до го - ре

про - во - ди - смо раз - го - во - ре. *o.f.*

Од Нерала па до горе
 проводисмо разговоре,
 од Нерала па до горе
 проводисмо разговоре.

Од Нерала па до горе
 проводисмо разговоре.
 То је био мали Рајко,
 од истока сунце јарко
 и Милица другарица,
 у мајке је јединица.

певала: Анђелија Јанковић (1919)
 снимак: Јелена Јовановић, 1988.
 год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 180

Седеље преље те преле

прелска

Божурња

The musical score consists of three systems. The first system is in G major (one sharp) and 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 100. It features a vocal line with lyrics 'Се - де - ле пре - ље те пре - ле, те пре - ле,' and a piano accompaniment. The second system is in E minor (two flats) and 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 103. It continues the vocal line with lyrics 'се - де - ле пре - ље те пре - ле, те пре - ле.' and includes a piano accompaniment. The third system is a short melodic fragment in G major, marked 'o.f.' (original form).

Седеле преље те преле, те преле,
седеле преље те преле, те преле.

Седеле преље те преле.
Која је највише опрела?
Мара је највише опрела,
опрела драгом за јелек.
Драги ће јелек да носи,
Мара ће да се поноси.

певала: женска група
снимак: Јелена Јовановић,
1990. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 181

Месечина, а ја зовем прело

Вукасовић

Me - се - чин - на, а ја зо - вем пре - ло,
 а ја зо - вем пре - ло, ме - се - чин - на, а ја
 зо - вем пре - ло, а ја зо - вем пре - ло.
 o.f.

Месечина, а ја зовем прело,
 а ја зовем прело,
 месечина, а ја зовем прело,
 а ја зовем прело.

Месечина, а ја зовем прело,
 није дошло моје луче бело.
 Није дошло, не може да дође,
 од душмана не може да прође.

певала: Даринка Петровић (1930)
 и женска група
 снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 182

Које ли је ово доба ноћи?

Вукасовић

The image shows a musical score for the song "Koje li je ovo doba noci?". It consists of three systems of music. The first system has a tempo marking of ♩ = 75 and a key signature of one flat. The melody is written on a treble clef staff with lyrics underneath: "Ко - је ли је о - во до - ба но - ћи,". The second system has a tempo marking of ♩ = 55 and continues the melody with lyrics: "ко - је ли је о - во до - ба но - ћи?". The third system is a short musical fragment marked "o.f." (ostinato) on a treble clef staff.

Које ли је ово доба ноћи,
које ли је ово доба ноћи?

Које ли је ово доба ноћи?
Рекло ми је моје драго доћи.
Рекло доћи, па га саде нема,
сигурно га друга предузела.

певала: Даринка Петровић (1930)
и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 183

Вечерај, злато, вечерај

Сараново



Вечерај, злато, вечерај!

“Вечерај, злато, вечерај!”

“Не могу, сребро, без тебе!”

певала: Катарина Карић (74 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 157

Пример 184

Вечерај, злато, вечерај

Грчац



Вечерај, злато, вечерај!

Вечерај, злато, вечерај!

Вечерај, злато, па дођи!

певала: Драгиња Павлићевић (67 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 155

Пример 185

Вечерај, злато, вечерај

Вишевац

$\text{♩} = 48$

Ве - че - рај, зла - то, ве - че - рај,
зла - то, ве - че - рај!

Вечерај, злато,
вечерај, злато, вечерај!

“Вечерај, злато, вечерај!”
“Не могу, сребро, не могу!”

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 148

Пример 186

Вечерај, злато, вечерај

Маскар о.ф.

♩ = cca 85

Ве - че - рај, зла - то, ве - че - рај, зла - то.

Вечерај, злато, вечерај, злато,
вечерај, мене не чекај.

снимак: Петар Д. Вукосављевић, 1971. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 187

Оди, дођи, аго, драго

Винсван

♩ = 110

О - ди, до - ђи, а - го, дра - го,
код ме - не на пре - ло. И!

o.f.

Оди, дођи, аго, драго,
код мене на прело. И!

- Оди, дођи, код мене на прело!
- Не могу ти, не да стара мајка!
- Иди кући, па успавај мајку!

певала: Милинка Костић (55 год.)
снимак: Петар Д. Вукосављевић,
1971. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 188

'Оди, дођи (аго), код мене на прело

Мраморач

♩ = 48

О - ди, до - ђи, а - го, 'о - ди,
до - ђи, а - го, код ме - не на пре - ло!

'Оди, дођи, аго,
'оди, дођи, аго, код мене на прело!

“ ‘Оди, дођи, аго, код мене на прело!’
“Ја би’ дош’о, аго, ал’ ми не да мајка!”
Мајка вели: “Вечерај, па спавај!”

певале: Станка Милановић (38 год.),
Милица Милановић (54 год.) и
Јелена Миленковић (31 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 119

Пример 189

Дођи мени, (аго), с вечери на прело

Банатчина

♩ = 48

До - ђи, ме - ни, а - го, до - ђи ме - ни,
а - го ле, дра - го ле, с'ве - че - ри на пре - ло!

Дођи мени, аго,
дођи мени, аго ле, драго ле,
с вечери на прело!

“Дођи мени с вечери на прело!”
“Ја би’ дош’о, ал’ не смем од мајке!”
Мајка рече: вечерај, па спавај!
Ја вечера’ ка’ да не вечера!”

певала: Марија Даниловић (86 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 147

Пример 190

Кога нема н' овом прелу

Загорана



♩ = 72

Ко-га не-ма н'о-вом пре-лу? Да до-ђе! Да не до-ђе! Ре-к'о је да до-ђе!

Кога нема н' овом прелу?

Да дође! Да не дође!

Рек'о је да дође!

Кога нема н' овом прелу?

Леке нема н' овом прелу!

Кога нема н' овом прелу,

немало га у губеру.

певала: Радмила Поповић (64 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 104

Пример 191

Кога нема на седељку

Мала Плана

♩ = 80

Ко - га не - ма на се - дељ - ку, нек' до - ђе.

нек' до - ђе. нек' до - ђе. нек' до - ђе!

The musical score is written on two staves in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 80. The melody is in a minor key, indicated by a flat sign on the first line. The lyrics are written below the notes, with the first line ending in a period and the second line ending in an exclamation point. The lyrics are: 'Ко - га не - ма на се - дељ - ку, нек' до - ђе.' followed by 'нек' до - ђе.' and 'нек' до - ђе!'.

Кога нема на седељку,
нек' дође, нек' дође,
нек' дође, нек' дође!

Кога нема на седељку?
Белог нема на седељку.
Кога нема на седељку,
нек' узјаши кучку белку,
па нек' дође на седељку!

певала: Бранка Милановић (49 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 296

Пример 192

Дајте нам, дајте

Власча

The musical score is written in a two-staff system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 60. The score begins with a melodic phrase in the vocal line: 'Дај - те нам, дај - те,'. This is followed by a more rhythmic section marked 'accel.' with the lyrics 'ко - га ће - те да - ваг?'. The piano accompaniment provides a simple harmonic support. Below the main score, there is a short musical fragment labeled 'o.f.' (ostinato) consisting of a single note on a treble clef staff.

Дајте нам, дајте,
кога ћете даваг'?

Дајте нам, дајте,
кога ћете даваг'?
Дамо вам, дамо,
Драгу ву дамо.

дудиње га бацам.

певала: женска група
снимак: Љубинко
Миљковић

запис: Јелена Јовановић

Пример 193

Дајте нама, дајте

Бангочина

♩ = 60

Дај - те на - ма, дај - те, ко - га да ни да - те?

А - ле - но, ма - ле - но, цве - ће ша - ре - но.

Дајте нама, дајте, кога да ни дате?
Алено, малено, цвеће шарено.

Дајте нама, дајте, кога да ни дате!
 Даћемо вам, дати прелепога Пају!
 У цвеће га лијемо, на груди га носимо!
 Дајте нама, дајте, кога да ни дате!
 Даћемо вам, дати прелепога Рају!
 У дулек га лијемо, пред свиње га бацамо!

певала: Лепосава Антић (56 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 158

Пример 194

Дајте нам, дајте

Клока

$\text{♩} = 60$

Дај - те нам, дај - те, ко - га ће нам да - ти?
А - ле - но, ма - ле - но, цве - ће је ша - ре - но.

Дајте нам, дајте, кога ће нам дати?

Алено, малено, цвеће је шарено!

“Дајте нам, дајте, кога ће нам дати?”

“Даћемо ви, дати, прелепога Тиру!

У ступу га тучемо, за ноге га вучемо!”

певала: Јаворка Милосављевић (55 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 159

Пример 195

Дајте нам, дајте

Сараново

♩ = 60

Дај - те нам, дај - те, ко - га да нам да - те?

А - ле - но, ма - ле - но, мла - до не - же - ње - но,

Дајте нам, дајте, кога да нам дате?
Алено, малено, младо нежењено!

Дајте нам, дајте, кога да нам дате?
 Даћемо вам, дати лепога Панту,
 лепога Панту, једно момче младо.
 У шећер га сваћамо, вама двома враћамо.
 Даћемо вам дати, једно момче младо,
 једно момче младо, лепог Живомира.
 У дукате лијемо, око гуше носимо!
 Једно момче младо!
 Даћемо ви, дати лепог Томислава,
 лепог Томислава, једно момче младо!
 У цвеће га сваћамо, девојкама враћамо!

певала: Катарина Карић (74 год.)

Пример 196

Дајте ми, дајте

прељачки

Горња Трнава

Дај - те ми, дај - те, ко - га ће - те да - ваг?
А - ле - но, ма - ле - но, јед - но мом - че мла - до!

Дајте ми, дајте,
кога ћете давати?
Алено, малено,
једно момче младо.

Даћемо ти, дати,
лепога Јову.
Алено, малено,
момче нежељено.

У дукат га лијем,
око врата носим.
Алено, малено,
момче нежељено.

У дулек га лијем,
пред свиње га бијем.
Алено, малено,
момче нежељено.

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 197

Дајте нам, дајте

Вишевац

$\text{♩} = 120$

Дај - те нам, дај - те, ко - га ће нам да - те!

А - ле - но, ма - ле - но, дај - те га о - ва - мо!

Дајте нам, дајте, кога ће нам дате!
Алено, малено, дајте га овамо!

“Дајте нам, дајте, кога ће нам дате!”
“Даћемо вам, даћемо лепога Мику!”
“У дукат га лијемо, на гушу га вијемо!”
“Даћемо вам, дати прелепога Брану!”
“У прстен га вијемо, под руку га кријемо!”

певала: Милинка Костић (55 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 272

Пример 198

Дајте нама, дајте

Мрамораци

$\text{♩} = 84$

Дај - те на - ма, дај - те, ко - га да нам да - те?!
А - ле - но, ма - ле - но, цве - ће је ша - ре - но!

Дајте нама, дајте, кога да нам дате?!

Алено, малено, цвеће је шарено!

“Дајте нама, дајте, кога да нам дате?”

“Даћемо вам, дати прелепога Жику!

“У дукат га лијемо, на груди га носимо!”

“Дајте нама, дајте, кога да нам дате?”

“Даћемо вам, дати, прелепога Јову!

У дулек га лијемо, пред свиње га бијемо!”

певале: Станка (38 год.) и
Милица Милановић (54 год.)
и Јелена Миленковић (31 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 268

Пример 199

Цвеће би' брала

претпевка

Доња Шаториња

$\text{♩} = 60$

Цве - ће би' бра - ла, Ра - шу би' зва - ла,
ој, ти, Ра-шо, 'ва - ло мо - ја, Је - ле - на је тво - ја.
ој, ти, Ра-шо, 'ва - ло мо - ја,
Је - ла је пла - ва, ча - ра - пе ти да - ла,
на ча - ра - пе ран-фле пре-ла, те - бе је во - ле - ла.
с'то бом се

II $\text{♩} = 86$, $\text{♩} = 60$; III $\text{♩} = 96$; IV $\text{♩} = 96$



Цвеће би' брала,
Рашу би' звала.
Ој ти, Рашо, 'вало моја,
Јелена је твоја!
Јела је плава,
чарапе ти дала,
на чарапе ранфле прела,
с тобом се волела!

Цвеће би' брала,
Радишу би' звала.
Ој Радиша, 'вало моја,
Милка је твоја!
Милка је плава,
чарапе ти дала,
на чарапе ранфле прела,
с тобом се волела!

певају: Милена Матић
(1926) и женска група
снимак: Јелена Јовановић,
1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 200

Цвеће сам брала

препевка

Пласковић

♩ = 96

Цвеће сам брала,
 Драгана сам звала,
 ој, Драгане, 'вало,
 кога(ј) да ти дамо?
 Да ти Дулу дамо?

певала: Савка Ранисављевић (1928)
 и женска група
 снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 201

Цвеће би' брала

Ратарс

$\text{♩} = 60$

Цве - ће би' бра - ла, Жи - во - ту би' зва - ла:
ој. Жи - во - та, 'ва - ло мо - ја, Ко - са - на је тво - ја.

Цвеће би' брала, Животу би' звала:
ој, Живота, 'вало моја, Косана је твоја.

Цвеће би' брала, Животу би' звала:
ој, Живота, 'вало моја, Косана је твоја.
Цвеће би' брала, лепог Ђоку звала:
ој, ти Ђоко, 'вало моја, лепа Гида твоја.

певале: Славка Ивановић
(63 год.) и
Косана Васиљевић (69 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 200

Пример 202

(Ноћ, тамна ноћ)
Ко то луга покрај пута?

Сараново

♩ = 54

The musical score is written on two staves in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as ♩ = 54. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'Ноћ, тамна ноћ!'. The second staff contains the melody for the second line of lyrics: 'Ко то луга покрај пута?'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Ноћ, тамна ноћ!
Ко то луга покрај пута?

Ноћ, тамна ноћ!

Ко то луга покрај пута?

Ко то луга покрај пута?

Што не спава у кревета?

Кревет му се расушио.

певала: Катарина Карић (74 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 169

Пример 203

(Ноћ, тамна ноћ)
Кој то шета по сокаке?

Базичана

$\text{♩} = 72$

Ноћ, там - на ноћ! Ко то ше - та
по со - ка - ке? Ноћ, там - на ноћ!

Ноћ, тамна ноћ!
Кој то шета по сокаке?
Ноћ, тамна ноћ!

Кој то шета по сокаке?
Познајем га по кораке!

певала: Даница Петровић (60 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 165

Пример 204

Ко то шета по сокаку?

прелска

Маскар

$\text{♩} = 106$

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 106. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5. The lyrics 'Ко то ше - та по со - ка - ку?' are written below the notes. The staff continues with a quarter note D5, eighth notes E5 and F5, and a quarter note G5. A fermata is placed over the G5 note. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) and the time signature changes to 5/4. The melody continues with a quarter note G4, eighth notes F4 and E4, and a quarter note D4. The lyrics 'Ноћ,' are written below. The second staff continues with a quarter note C4, eighth notes B3 and A3, and a quarter note G3. The lyrics 'там - на ноћ,' are written below. The staff continues with a quarter note F3, eighth notes E3 and D3, and a quarter note C3. The lyrics 'по со-ка - ку.' are written below. The piece ends with a double bar line and a final chord of G3.

Ко то ше - та по со - ка - ку? Ноћ,
там - на ноћ,
по со-ка - ку.

Ко то шета по сокаку?
Ноћ, тамна ноћ,
по сокаку.

Ко то шета по сокаку?
Ако старо, нека прође,
ако младо, нек' овамо дође.
На сокаку, драго моје, 'оће доћи.

пева Даринка Петровић (1903)
снимак: Петар Д. Вукосављевић, 1971.год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 205

(Ноћ, тамна ноћ)
Ко то шета по сокаку?

Доња Тринава

$\text{♩} = 60$

Ноћ, там - на ноћ! Ко то ше - та
по со - ка - ку? Ноћ, там - на ноћ! Ој!

Ноћ, тамна ноћ!
Ко то шета по сокаку?
Ноћ, тамна ноћ! Ој!

Ко то шета по сокаку?
Познајем га по кораку!
Ако ј' старо - нека прође!
Ако ј' младо - нека дође!

певале: Олга Бошковић (52 год.)
и Винка Васиљевић (43 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 166

Пример 206

Кој залoжи глоговину?

прељачки

Горња Тринава

o.f.



Кој залoжи глоговину,
ноћ, тамна ноћ?

Кој залoжи глоговину,
на овој тамној ноћи
те ми очи потамнеше,
те не видо' ко то дође?
Дође момче и девојче,
лепше момче нег' девојче.

Варијанта текста:

Ко то шета по сокаку,
познајем га по кораку.
Младо момче и девојче.

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 207

Сјај, месече, не залази

Жабаре

♩ = 108

Сјај, ме - се - че, не за - ла - зи,

сјај, ме - се - че, не за - ла - зи!

Сјај, месече, не залази,
сјај, месече, не залази!

Сјај, месече, не залази!
Драго моје сад полази.
Рекло доћи па га нема,
а ја чека', па задрема'.

певала: Драга Радошевић (59 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 95

Пример 208

Од' овамо да предемо

$\text{♩} = 156$ Грчац

Од' о - ва - мо да пре - де - мо,
од' о - ва - мо да пре - де - мо!

Од' овамо да предемо,
од' овамо да предемо!

Од' овамо да предемо,
да предемо, да веземо!
Од' овамо, лепа, лепа!
Код мене је млад Богомир,
донео ми две јабуке,
нису зреле, ни зелене,
већ су добро заљубљене.

певала: Борка Прокић (75 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 143

Пример 209

Ој, дивојко, миле моје
За планином заноћило стадо
на комшишању, бројанца, на глас

Доња Шаторња

$\text{♩} = \text{ска } 85$ *Rubato*

Ој, ди - вој - ко,
ми - ле мо - је,
за - но - ћи - ло ста - до, И!
за - но - ћи - ло ста - до, И!

o.f.

I Ој, дивојко, миле моје,
за планином заноћило стадо, И!

II Заноћило стадо,
чујеш ли ме, моје мило драго? И!

III Моје мило драго,
чујеш ли ме 'де ја певам сад:

Ја би' дошла, ал' ми не да нана,
све се боји, побећ(и)ћу сама
за онога Милана овчара, И!

певају: Миросава Прокић (1922) и
женска група
снимак: Димитрије Големовић и
Јелена Јовановић, 1984. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 210

На сред села три листа зелена

Блазнава

$\text{♩} = \text{cca } 90$ *tempo rubato*

The musical score is written on three systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics: "Ој, на сред се - ла три ли - ста зе - ле - на,". The second system continues the vocal line with lyrics: "а, а, И!". The third system shows a piano accompaniment starting with a forte dynamic marking "o.f.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Ој, на сред села три листа зелена,
а, а, И!

пева: женски трио,
води Наталија Шевић (1930)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 210а

Ој, дивојко, миле моје

бројаница

Винча

♩ = сса 60 *Rubato*

Ој, ди-вој-ко(ј) ми-ле(ј) мо-је.

♩ = сса 50

у по-ђо у зе-ле-ну ба-шту, да у-бе-рем зе-лен цвет, бе-о ц

а-лен, да за-ки-тим Ми-ла под ам-ре-хел, И!

о.ф.

II рефрен:

♩ = 97

Не да ме-не мо-ја ми-ла ма-ма

да се у-дам за о-но-га

Дра-га-на бе-ћа-ра, ха, И!

R I: Ој, дивојко, миле моје.
А ја пођо' у зелену башту
да уберем зелен цвет,
бео и ален,
да закитим Мила под амрел. И!

R II: Не да мене моја мила нана,
да се удам за онога
Драгана бећара, ха, И!

певају: Анђелија Јанковић (1919) и
Миленка Петровић (1928)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 211

Ој, Милева(ј), миле(ј) мој(е)/
Шта се оно преко брда чује?

♩ = сса 74 *Rubato* Маслошево

Ој, Ми - ле - ва(ј), Ми - ле(ј) мој(е),
шта се о - но
пре - ко бр - да чу - је, И!

Ој, Милева(ј), миле(ј) мој(е),
шта се оно преко брда чује? И!

певала: Милева Марковић (1921)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 212

За планином заноћило стадо

ерски

Горња Трнава

$\text{♩} = 100$

За пла-ни-ном за-но-ћи-ло ста-до,
о,
о, о, о, До-ђи ме-не,
мо-је ми-ло дра-го...
Завршетак последњег мелодистиха:
о, о, (х)о, И!
о.ф.

За планином заноћило стадо,
дођи мене, моје мило драго.
Дођи мене, овце да чувамо,
и понеси књигу да читамо,
да читамо, да се занимамо, И!

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 213

Синоћ ми је долазио Гојко

Церован

$\text{♩} = 96$

Синоћ ми је долазио Гојко, долазио Гојко,
па ме пита, да не моје, шта радиш, девојко?

Синоћ ми је долазио Гојко, долазио Гојко,
па ме пита: "Шта радиш, девојко?"
"Чувам овце и седим у ладу,
па се мислим: за ког да ме даду?"

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 96. The melody is written in a single line on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is: "Синоћ ми је долазио Гојко, долазио Гојко,". The second line of lyrics is: "па ме пита, да не моје, шта радиш, девојко?".

Синоћ ми је долазио Гојко,
долазио Гојко, па ме пита,
дане моје, шта радиш, девојко?

Синоћ ми је долазио Гојко,
па ме пита: "Шта радиш, девојко?"
"Чувам овце и седим у ладу,
па се мислим: за ког да ме даду?"

певао: Миленко Гојковић (78 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 370

Пример 214

Синоћ ми је долазио Ђорђе

♩ = 72 Кусалак

Си-ноћ ми је ла-ва-ле-ве мо-во-је-ве до-во-ла-ва-зи-ви-јо-во Ђор - ђе.

Си-ноћ ми је ла-ва-ле-ве мо-во-је-ве до-во-ла-ва-зи-ви-јо-во Ђор - ђе.

Синоћ ми је, лавале мове је ве,
дово лавази ви (ј) ово Ђорђе,
дово лавази ви (ј) ово Ђорђе,
 синоћ ми је, лавале мове је ве,
дово лавази ви (ј) ово Ђорђе.

Синоћ ми је долазио Ђорђе.
 Донео ми његово бело грожђе.
 Лепши Ђорђе но његово бело грожђе.

певале: Загорка Васиљевић
 (62 год.), Милена Гајић
 (55 год.), Олга (38 год.) и
 Владанка Банковић (53 год.)
 и Роза Гоговић (55 год.)

Пример 215

Чувам овце у мало ливадче

чобанска

Доња Шаторња

♩ = 72

Чу-вам ов - це у ма-ло ли - вад - че, у ма-ло ли - вад - че,

чу-вам ов - це, да-не мо-је, у ма-ло ли - вад - че. o.f.

Чувам овце у мало ливадче,
у мало ливадче,
чувам овце, дане моје,
у мало ливадче.

Чувам овце у мало ливадче,
прође Миле, свира у свиралче,
а ја ђаво, па ја Мила дирам:
„Дај ми, Миле, свиралче да свирам!“

певала: Миросава Прокић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 1988.
год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 216

Нишнула се звезда

Вишеван

$\text{♩} = \text{cca } 100$

Ни - шну-ла се зве-зда пре-ко ве-дра не - ба.

(и) „Јес' ви - де - ла, зве-здо, је - дно му - шко че - до?“

o.f.

Нишнула се звезда
преко ведрa небa,
(и) Јес' видела, звездо,
једно мушко чедо?

Нишнула се звезда
преко ведрa небa,
јес' видела, звездо,
једно мушко чедо?
Да л' је голо, Јело,
да л' је распасето?

Није голо, Јело,
није распасето,
оно јес' је, Јело,
својој мајци жељно.

певала Милинка Костић (1919)
снимак: Петар Д.
Вукосављевић, 1971. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 217

Ој, ливадо, росна траво

Доња Шаторња

Ој, ли - ва - до, ро - сна тра - во, ја - во - ре, ја - во - ре.

кој по те - би чу - ва ста - до, зла - то мо - је?

Ој, ливадо, росна траво,
јаворе, јаворе,
кој' по теби чува стадо,
злато моје?

Ој, ливадо, росна траво,
кој' по теби чува стадо?
Чувала и' девојчица
о' седамн'ес' годиница,
овце чува, лепо пева:
„О, мој драги, што те нема?
Што те нема да наиђеш,
мен' чобанче да обиђеш?“

певала: Милица Марјановић (1935) и
женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1988. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 218

Широко је лишће ор'ово

Ратапе

♩ = 90

Ши-ро-ко је лиш - ће о - р'о-во, о - р'о-во,
ту је мај-кин Јо - во, еј, бо - ло - в'о.

Широко је лишће ор'ово, ор'ово,
ту је мајкин Јово, еј, болов'о.

Широко је лишће ор'ово,
ту је мајкин Јово болов'о.
Њему мајка често долази
у крилима грожђе доноси:
"Аој, сине Јово, Јоване,
боле л' тебе, сине, те ране?"

певали: Андреја Богичевић (46 год.), Душан Томић (55 год.), Живко Радишић (45 год.), Драгослав Машић (46 год.) и Драгомир Топаловић (55 год.)

Пример 219

Широко је лишће ор'ово

Вукасовић

The musical score is written in a single system with three systems of staves. The first system has a tempo marking of ♩ = 100 and a second marking of ♩ = cca 50. The second system has a tempo marking of ♩ = cca 70. The lyrics are: Ши - ро - ко је ли - шће о - р'о - во, о - р'о - во, ши - ро - ко је ли - шће о - р'о - во. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'o.f.'.

Широко је лишће ор'ово, ор'ово,
широко је лишће ор'ово.

Широко је лишће ор'ово,
ту је мајкин Јово болов'о.

певају: Младенка Радовановић
(1932) и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 220

Широко је лишће борово

Винсванц

♩ = 90

Шн-ро-ко је лиш-ће бо-ро-во, шн-ро-ко је лиш-ће бо-ро-во,
 бор-за-ру-жа, сит-на ша-ра, си-тан би-сер, ма-гла па-ла, шн-ро-ко је
 лиш-ће бо-ро-во, ду-че мо-је бе-ло!

Широко је лишће борово,
 широко је лишће борово,
борда ружа, ситна шара,
ситан бисер, магла пала,
 широко је лишће борово,
луче моје бело!

Широко је лишће борово,
 ту нам млади Јово болов'о!
 Често њему мајка долази,
 у марами грожђе доноси:
 "Ајд', устани, сине Јоване!"

певали: Станка Милановић (38 год.) и
 Милорад Јовановић (50 год.)

Пример 221

Опадај, лишће, опадај

Доња Трнава

♩ = 78

О - па - дај, лиш - ће, о - па - дај, си - тан би - сер ма - гла па - ла, о - па - дај,
лиш - ће, о - па - дај, цве - ће мо - је бе - ло!

Опадај лишће, опадај,
ситан бисер, магла пала,
опадај лишће, опадај,
цвеће моје бело!

Опадај лишће, опадај!
Мајкин је Јова болов'о.
Често му мајка долази:
“Устани, сине Јоване,
да мајку сунце огране!”

певале: Олга (52 год.) и
Драгослава Бошковић (50 год.),
Винка Васиљевић (43 год.) и
Душанка Јевтић (47 год.).

Пример 222

Ноћ, тамна ноћ

Овсните

$\text{♩} = 60$
 Ноћ, там - на ноћ, Тур - ци се - ло
 за - па - ли - ше, ноћ, там - на ноћ.

o.f.

Напомена: У II, III и IV мелострофи као призвани рефрен се јавља ноћ, поноћ је, док је претпознати рефрен у свим мелострофома као у првој, Ноћ, тамна ноћ."

- I Ноћ, тамна ноћ,
 Турци село запалише,
ноћ, тамна ноћ.
- II Ноћ, тамна ноћ,
 лепу Неду изведоше,
ноћ, поноћ је.

Ноћ, тамна ноћ,
 Турци село запалише,
 лепу Неду изведоше,
 сви је редом изљубише,
 а мени је не дадоше.

певали: Сава Петровић (1943) и
 мушка група
 снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 223

Ноћ, тамна ноћ

Банићева

$\text{♩} = 96$

Ноћ, тамна ноћ, ноћ, тамна
ноћ, Турци се-ло за-па-ли-ше, по-ноћ је!
Не ло-ми са-на, не гу-би за-
на, не ва-рај дра-га-на!

Ноћ, тамна ноћ,
ноћ, у поноћ.
Турци село запалише, поноћ је.
Не ломи сана, не губи дана,
не варај драгана!

Турци село запалише.
Турци Неду обљубише.
Турци село запалише.

певао: Војислав Петковић
(73 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 291

Пример 224

Сједе Марко с мајком вечерати

на гусларски начин

Овсните

♩ = 144 *accelerando*
 Ој, сје - де Мар - ко с мај - ком ве - че - ра - ти
 су - ва 'ле - ба и цр - ве - на ви - на
 а ка - да се на - по - ји - ше ви - на
 (о) та - да је се Мар - ко о - сме' - ну - о...
 а пи - та га о - ста - ри - ла мај - ка:

Сједе Марко с мајком вечерати
сува `леба и црвена вина,
а када се напојише вина,
а, тада је се Марко осме`нуо,
а пита га остарела мајка:
„Е, мој сине, Краљевићу Марко,
ил` се смејеш мене остарелој,
ил` се смејеш господској вечери,
ако с` смејеш мене остарелој,
да Бог да је, сине, не дочек`о,
ако с` смејеш господској вечери,
ти је бољу био припремио,
па је, синко, вечерао.“
А говори Краљевићу Марко:
„А чу ли ме, моја стара мајко!
Не смејем се тебе остарелој,
нит` се смејем господској вечери,

но се смејем мојој милој сеји
што `но љуби младога момчета.“

Ал` му вели остарила мајка:
„О, мој сине, Краљевићу Марко,
ил` се смеји твојој милој сеји,
ил` се смеји твојој верној љуби
што је љуби Дука са чаршије.
Ако ли ми, сине, не верујеш,
зови гозбу двору твојему,
ал` не зови Дука са чаршије.“
А, то је Марко послушао мајку,
па он зове гозбу двору својему,
ал` не зове Дука са чаршије.
Ал` му вели вијерница љуба:
„О, чу ли ме, Краљевићу Марко,
а, сву господу за совру јеси сазв`о,

а не зовеш Дука са чаршије!
Шта је Дука тебе учинио?
Дука ти је најближи комшија!“
Ал` њој вели Краљевићу Марко:
„Ој, Бога ти, моја верна љубо,
а, ја сам њега, љубо, заборавио,
па ти узми од злата јабуку,
па ти иди на нову чаршију,
па ти зови Дука са чаршије.“

То је њега љуба послушала,
па она узе од злата јабуку,
па она оде у нову чаршију,
а за њом се прикрадује Марко,
па она нађе Дуку на чаршији,
руке шире, у лица се љубе,
за јуначко питају се здравље,
а то Марко и гледа и слуша.
Па се Марко двору поврати,
сву господу јесте даривао,
а, не дарује Дука са чаршије.
Ал` му вели вијерница љуба:
„О, чу ли ме, Краљевићу Марко,
сву господу јеси даривао,
али Дука ниси даривао!“

Ћ, ал` јој вели Краљевићу Марко:
„О, чу ли ме, моја верна љубо,
иди горе на бијелу кулу,
кула има двије сабље беле,
једна сабља од дванаест дуката,
друга сабља од десет дуката,
а, донеси ми једну да дарујем Дука
са чаршије.“

То је њега љуба послушала,
п` она оде у горње чардаке,
ја донесе сабљу од дванаест
дуката,
па дарује (...) Краљевићу Марко.
А, кад то виде Краљевићу Марко,
он узе сабљу у десну руку,
мани сабљом, па одсече Дуки
главу.
Па у` вати вијерницу љубу,
па намаза лојем и катраном,
запали је (...).“
Кад сагоре до бијела лица,
она вели: „Доста (...)!
Ја јесам (...),
али (...) Дука више пута!“

певао/казивао Лука Миловановић (1900)
снимак: Петар Д. Вукосављевић, 1972. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 225

Вино пије Сењанин Иване

Овсигште

♩ = 80 *Parlando* ♩ = 95

Ој, ви - но пи - је Се - ња - нин И - ва - не
 на сред гра - да Се - ња би - је - ло - га,
 још сањн-ме три-ста ка-пе - та - на, и три-де-сет и три ђе-не-ра - ла,
 а ви-но пи-ју и раз-го - ва-ра-ју се, а-ли ве-ли три-ста ка-пе - та-на,
accelerando
 и три - де-сет и три ђе-не - ра - ла: „Ни-је мај - ка ро-ди-ла ју - на - ка,
 да о-ти-де у тур-ску у-ди-ну, и да од - ро-би Ај-ку-ну де-вој-ку,
 и да ло - ђе Се - њу би - је - ло - ме,
 Последњи стих:
 да га зо-ра не за-зо-ри па у-те-че Се - њу би - је - ло - ме. o. f.

Ој, вино пије Сењанин Иване
насред града Сења бијелога,
још са њиме триста капетана
и тридесет и три ђенерала.

Љ, вино пију и разговарају се,
али вели триста капетана
и тридесет и три ђенерала:
„Није мајка родила јунака
да отиде у турску Удбину
и д` одроби Ајкуну девојку
и да дође Сењу бијеломе
да га зора не зазори!“

Љ, сви јунаци ником поникоше,
не пониче Сењанин Иване,
не пониче, већ јунак покличе:
„Ој, чујте ме, моја браћо драга,
мен` јунаку и моме дорату
нема пуни` дванаест сахати
да отидем у турску Удбину
и д` одробим Ајкуну девојку
и да с` вратим Сењу бијеломе.“

А, то Ивану они не вероваше,
но с` Иваном они опкладише
у` иљаду жутије` дуката.

Љ, кад се спреми Сењанин Иване
па он поседе дору дебелога
гази Иво Кунару планину,
ја Кунару здраво пребродио
Гази Иво Сењину планину,
И Сењину здраво пребродио,
Љ, ја се` вати Динаре планине,
и Динару здраво пребродио,
па се` вати до турске Удбину.
Доцкан Иво у Удбину стиже,
туна беја око пола ноћи,
па он иде (...)

а он куца алком на вратима.
Јави му се са куле Ајкуна:
„Бре, не лудуј, од горе хајдуче,

док се тебе не сетили Турци,
па да имаш соколово крило,
не би перја ништа изнијео!“
Ал` јој вели Сењанин Иване:
„Драга душо, Ајкуно девојко,
Љ, није ово из горе хајдуче,
но је ово Сењанин Иване!“

Љ, кад то зачу Ајкуна девојка,
часком стрча низ бијелу кулу
па отвори на граду капију,
руке шире, у лица се љубе,
за јуначко питају се здравље,
ја одоше на бијелу кулу
па легаше у мекану свилу,
помрсише свилу и кадиву.
Када беја око пола три,
ал` јој вели Сењанин Иване:
„Драга душо, Ајкуно девојко!
Ја се јесам опкладио
у` иљаду жутије` дуката
да ја дођем у твоју Удбину,
да обљубим тебе на бијелој кули,
да донесем прстен (...) златан.“

Ој, ал` му вели Ајкуна девојка:
„Бре, не лудуј, Сењанин Иване,
јоште нема ни пола ноћи.“
Леже Иво у мекану свилу,
заспа Ива кано јагње младо.
Кад се прену Сењанин Иване,
али кулу сунце огрејало,
по Удбину шетају се Турци,
он погледа с демир прозора:
„Јаој мене, до Бога милога!
Не изгубих главу на мегдану,
но погибох девојци на руци!“
Ал` му вели Ајкуна девојка:
„Бре, не лудуј, Сењанин Иване!
ово бабо има тридесет одаја,
крила би` те тридесет година,

а камоли до мрака!“
Она Иву у душека спрема,
а, ваздан Иво у душеку дрема.

А када беја` око пола дана,
а; донесе му кафу и ракију
и донесе сваке ђаконије,
п` она вели Сењанин Ивану:
„О, чу ли ме, Сењанин Иване!
`Оћеш ли ме, болан, послушати:
ти јеси стаса девојачка,
(...) девојачка,
да обучеш рухо девојачко
да шетамо обоје међ` Турке!“

То је Иво Ајку послушао,
еј, па одоше обоје у Турке,
узеше се за бијеле руке,
па одоше обоје међ` Турке.
А, зададе се Ајкуна девојка:
„О, чу ли ме, Сењанин Иване,
`вакав јесте адет у Турака:
љуби Турке у бијеле руке,
а девојке у грло бијело,
а невесте у лице бијело.
и помало (...).
Ти то (..)“

Ја одоше обоје међ` Турке,
љубе Турке у бијеле руке,
а девојке под грло бијело,
а невесте под лице бијело.

О, враг нанесе сеју диздареву,
ја каква је, да је Бог убије!
А, на њој су гаће од (...),
њу ми љуби Сењанин Иване,
њу ми љуби под грло бијело,
у јунаку срце заиграло
па је мало зубом закачио,
па јој руби три низа ђердана.

Еј, ал` јој вели Ајкуна девојка:
„Бре, не лудуј, сејо диздарева!
Није ово из горе хајдуче,
но је ово сирота девојка,
она мене учи добру свакојаком!“
О, њој вели сеја диздарева:
„Бре, не лудуј, Ајкуно девојко,
ја познајем Сењанин Ивана!“
Кад то зачу Сењанин Иване,
отпусти се од Ајкуне девојке,
па он отрча у доње подруме,
па уседе дору дебелог,
па утече Сењу бијеломе.

певао/казивао Лука Миловановић (1900)
снимак: Петар Д. Вукосављевић, 1972. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 226

Кад 'но Турци Котор заробише

Придворна

$\text{♩} = 78$

Кад 'но Тур-ци Ко-тор за-ро-би-ше, за-ро-би-ше Јан-ко вић Сто-ја-на, за-ро-би-ше
Сми-ља-нић И-ли-ју. У И-ли-је о-ста мла-да љу-ба, мла-да љу-ба од го-ди-ну
да-на, у Сто-ја-на још мла-ђа о-ста-ла, мла-да љу-ба од не-де-љу да-на.

Кад 'но Турци Котор заробише,
заробише Јанковић Стојана,
заробише Смиљанић Илију.
У Илије оста млада љуба,
млада љуба од годину дана,
у Стојана још млађа остала,
млада љуба од недељу дана.

певала: Миленија
Милојковић (92 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 329

Пример 227

Гором језди Краљевићу Марко

Придворница

$\text{♩} = 72$

Го - ром је - зди Кра - ље - ви - ћу Мар - ко, с'ле - ним дру - штвом љу - бом Ан - ђе -
ли - јом. Про - го - во - ра Кра - ље - ви - ћу Мар - ко: "Пе - вај, Ан - ђо,
те ме раз - го - ва - рај, не - што ме је са - нак о - бор - ва - о!"

Гором језди Краљевићу Марко,
с лепим друштвом - љубом
Анђелијом.

Проговара Краљевићу Марко:

"Певај, Анђо, те ме разговарај,
нешто ме је санак оборвао!"

"Ја би' тебе, Марко, послушала!

Ова гора никад није сама,
је л' са вуци, је ли са 'ајдуци!"

"Певај, Анђо, не бој се Малена,
док је тебе Краљевића Марка
и његова виловита Шарца
и његова шестопера златна!"

Кад то зачу 'ајдук Маленица,
он дозивље тридесет другова:

"Браћо моја, тридесет другова!

Изађите на друм, на бусију,
у'ватите кују Анђелију!

Нити би'те, нити је мучите,
но је живу мени доведите!"

Кад то чуше тридесет другова,
изиђоше на друм, на бусију,
у'ватише кују Анђелију.

Нит' су били, нит' су је мучили,
но је живу Маленом довели.

Кад је Мален Анђу угледао,
на њу ми се горко насмејао:

"Шта је, море, кујо, Анђелијо?

Кад си мене младог оставила,
а сад певаш кроз гору зелену!"

Колико је лако ударио,
са црном је земљом саставио.

Писну Анђа као љута гуја:

"Јаој, Марко, јаој, домаћине!

Погуби ме 'ајдук Маленица!"

Кад се трже Марко из санака,
па појури кроз гору зелену:

Сви' је десет коњем погазио,

а десет је сабљом посекао,

десет су се по шуми разбегли.

Кад је Мален угледао Марка:

"Ајде, Марко, да пијемо вино!"

Марко ћути, ништа не говори,

ма'ну сабљом, одсече му главу!

"Певај, Анђо, не бој се Малена,

док је тебе Краљевића Марка

и његова виловита Шарца

и његова шестопера златна!"

Оде Анђа кући певајући,

Мален оста у зелену траву.

певала: Живка Стевановић (92 год.)

Пример 228

Црни Врху, крају од Србије

притоведна

Брезовац

$\text{♩} = 96$ *Rubato*

Цр - ни Вр-ху, кра-ју од Ср-би - је, у те - би се

гу-ста ма - гла ви - је. Ту је мај - ка из-гу-би-ла си - на,

па те ту - жно гле - да са о - чи - ма. o.f.

Црни Врху, крају од Србије,
у теби се густа магла вије.
Ту је мајка изгубила сина,
па те тужно гледа са очима.
Ту је сеја изгубила брала,
а невеста своје очи дала.

певао: Славко Ристивојевић (1920)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 229

Што рано сунце не сија?

Доња Шаторва

♩ = 114 o.f.

Што(ј)ра - но сун-це не си-ја? О - ме - ра во - да за-не-ла.

Што(ј) рано сунце не сија?
Омера вода занела.

Што рано сунце не сија?
Омера вода занела.
Омер се за се окреће
не би ли кога спазио.
Спазио брата Алију:
„Алија, брате рођени!
Ја умре, а ти остаде,
осташе деца сирота,
сирота деца без оца,
сирота деца без оца.
Ти твојој деци ‘леба дај,
твојој дај ‘леба белог,
а мојој кору сувога,
нек’ се зна да су сирота,
сирота деца без оца.
Ти твојој деци рухо скрој,
твојој скрој бело, радосно,
а мојој црно, жалосно(ј),
нек’ се зна да су сирота,
сирота деца без оца!“

певао: Миодраг Магић (1923)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 230

Планино моја, старино
старинска

Брезовиц

The musical score is written in 3/8 time. The first system has a tempo of ♩ = 45 *Ritardato* and a tempo change to ♩ = *cca* 50. The lyrics are: Пла - ни-но мо - ја, ста-ри-но, ту - го. The second system has a tempo of ♩ = 40 and the lyrics: пла - ни - но мо - ја, ста - ри - но. The score includes a bass line starting with a forte (*o.f.*) dynamic.

Планино моја, старино, туго,
планино моја, старино.

Планино моја, старино,
много сам по теб' ходио,
хајдучке чете води(ј)о,
многе сам мајке цвељао,
највише мајку Јована,
свезах јој сина Јована.

певају: Славко Ристивојевић (1920)
и мушка група
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 231

Планино моја, старино

старињска

Блазнава

♩ = 60 *Rubato*

Пла - ни - но мо - ја, ста - ри - но, ту - го,

♩ = 60 ♩ = 87

пла - ни - но мо - ја, ста - ри - но.

o.f.

Планино моја, старино, туго,
планино моја, старино.

Планино моја, старино,
много сам по теб' ходио,
хајдучке чете водио,
многе сам мајке цвेलио,
највише мајку Јовану.

певала: мушка група
снимак: Архив Галерије САНУ,
Концерт извођача из села
Блазнава, Божурња и Липовац;
Галерија САНУ, март 1987. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 232

Што Морава мутно тече?

Овснште

Што Мо - ра - ва му - тно те - че,

што Мо - ра - ва му - тно те - че?

o.f.

Што Морава мутно тече,
што Морава мутно тече?

Што Морава мутно тече,
мутно тече јутро, вече?
Да ли паше коње поје,
ил' пашина војска броде?
Нит' пашина војска броде,
нит' пашине коње поје,
купале се две сестрице,
Магдалина и Калина,
Магдалина с' утопила,
а Калина пребродила.
„Ти не реци старој мајки
да сам се потопила.
Нисам се потопила,
већ сам се удомила.
Јетрвице, две врбице,
драги ми је ситан песак!“

певао: Милосав Тодоровић (1926)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 233

Гнездо вила 'тица ластавица

приповедна

Јарченовић

♩ = 50

♩ = 55

Гне-здо ви-ла 'ти-ца ла-ста-ви-ца, Гэ-не-здо ви-ла

'ти-ца ла-ста-ви-ца.

о.ф.

Гнездо вила 'тица ластавица,
гнездо вила 'тица ластавица.

Гнездо вила 'тица ластавица,
гнездо вила за девет година,
ал' долете соко птица сива
па јој не да гнездо да развија.

певали: Радич Ђорђевић
(1923) и мешовита група
снимак: Јелена Јовановић,
1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 234

Гором језду кићени сватови

♩ = 260 Доња Тринава

Гором је - зду, гором је - зду ки - ће - ни сва - то - ни,
а из го - ре, а из го - ре ви - ла про - го - ва - ра. o.f.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is in 8/8 time and has a tempo marking of ♩ = 260. The second staff is also in 8/8 time and has a dynamic marking of o.f. (pianissimo). The lyrics are written below the notes.

Гором језду, гором језду кићени сватови,
а из горе, а из горе вила проговара.

Гором језду кићени сватови,
а из горе вила проговара:
„Куд’ идете, куд’ коње морите,
умрла је прошена девојка.“
Ал’ сватови вилу не слушаше,
већ и даље они продужише
с песмом иду пред бијеле дворе.
Кад стигоше пред бијеле дворе,
тад изиђе девојачка мајка
и пречека момка и сватове.
„Узалуд сте коње ви морили,
узалуд сте овде долазили.
Умр(е)ла ми ћерка једина
ђувеглије прошена девојка.“
На самрти наручила мајци:
„Сваким свату по бокчалук дајте
ђувеглији вежену доламу,
нек’ се знаде да љубу немаде.“

певала: Живка Миленић (1922)

снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 235

Лети соко више Сарајева

Грицац

♩ = 90

Музички примерак садржи две линије нотације. Горња линија је мелодија, док доња линија представља пратњу. Темпо је означено као ♩ = 90. Метар је 2/4. Нотација је у басовом кључу. Текст под нотацијом је: Ле - ти со - ко ви - ше Са - ра - је - ва, ле - ти со - ко ви - ше Са - ра - је - ва.

Лети соко више Сарајева,
лети соко више Сарајева.

Лети соко више Сарајева,
па он тражи где ће 'ладовати,
'ладовати под јелом зеленом,
на сред горе где се шатор бели.
Под шатором делија девојка,
вино пије, танко попијева.
На глас иду дванаес' Турака,
па говоре делији девојки:
"Кујо! Кучко делија девојко!
'Де научи пити, ја певати?"
Ал' говори делија девојка:

"Нуде чуда! Бијесни' Турака!
Дворела сам два српска јунака,
два јунака: Милоша и Марка!
Од Марка сам пити научила,
од Милоша - песме пресвојила.
Од њи' двоје, ево и ово је!"
Па запламти ватром из очију,
па потеже сабљу димислију,
дванаес' турских одсијече глава.
Гледа соко, па мисли да снева,
ал' девојка пије и попева!

певао: Михајло Талијан (44 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 353

Пример 236

Игра коло у росне ливаде

Вишевац

♩ = 60

The musical score is written on two staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, featuring a 3/4 time signature change and ending with a double bar line. The lyrics are written below the notes.

И - гра ко - ло у ро - сне ли - ва - де,
у ро - сне ли - ва - де.

Игра коло у росне ливаде,
у росне ливаде.

Игра коло у росне ливаде,
у том колу Љуба Дамјанова.
Лепотом је коло зачинила,
висином је коло надвисила.
Ал' говори из кола Никола:
"Не виј коло, љубо Дамјанова!
Через теб' ће Дамјан да погине!"
Још Никола у ријечи био
пуче пушка из зеленог луга,
те погоди у колу Дамјана.
Дамјан паде, љуба му допаде:
"Ој, Дамјане, моје сунце јарко!
Рано беше јутрос изгрејало,
још раније за горицу зађе."

певала: Цвета Благојевић (60 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 243

Пример 237

Бела блуза у лавору прана

Раброван

♩ = 84

Музички примерак са две стазе нотне писме. Прва стаза је мелодија, а друга је бас линија. Темпо је означено као ♩ = 84. Под нотима су наведени српски текстови: 'Бе - ла, бе - ла блу - за у ла - во - ру пра - на,'.

Бела, бела блуза у лавору прана,
бела, бела блуза у лавору прана.

Бела, блуза у лавору прана,
мој се Миле осуши к'о грана,
осуши се за недељу дана.
Осуши се због нашег волења,
мој се Миле за болницу спрема.
На болници забрујала звона,
кука Миле: "Јаој, цуро моја!"
Што се није оженио лане.
И ја кукам, кукаћу до века,
што ја нисам за њега утекла.

певала: Здравка Јанковић (52 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 250

Пример 238

Јеси л' чуо, драги мио

Рагаре

♩ = 66

Је-си л'чу-о, дра-ги ми - о, је-дан слу-чај што је би-о, Еј!

Је-си л'чу-о, дра-ги ми - о, је-дан слу-чај што је би - о?

Јеси л' чуо, драги мио,
један случај што је био, еј!
Јеси л' чуо, драги мио,
један случај што је био?

Јеси л' чуо, драги мио,
један случај што је био?
Момак цуру замерио,
замерио и убио!
Преко верног друга чује,
цура му се одказује!
Он узима карабину,
па он оде у планину.
"Је ли, цуро, срце моје,
што је так'о лице твоје?
Је л' си љубав погазила,
је л' си овце погубила?"
"Нисам овце погубила,
већ сам љубав погазила.
" Пуче пушка, пламен севну,
на камену цура клекну.
Стаде момак крај камена,
па он уби сам себена.

певале: Славка Ивановић (63 год.), Косана
(69 год.) и Ангелина Васиљевић (65 год.)

Пример 239

Гусле моје, гусле јаворове

шалџива приповедна

Доња Шаторња

$\text{♩} = \text{сца } 90$ *Ritardo*

I

Гу-сле мо-је, гу-сле ја-во-ро-ве(ј) а гу-да-ло др-во шим-ши-ре-во

(а)гу-сле мо-је, ма-ло по-гу-ди-те, ви, дру-жи-но, ма-ло при-ћу-ти-те,

са-да 'о-ћу да ма-ло по-гу-дим, да о-да'нем свом ср-цу из гру-ди,

да по-гу-дим, ма-ло да по-пи-јем, (а) но-ву мо-ду 'о-ћу да ис-пе-вам

хм, по-гле-дам о-ве пу-сте же-не, све су зго-дне, пла-ве и ру-ме-не,

по-у-сти-ма на-ма-за-ле фар-бе, кад по-'ла-ди и-ду па ра-ле,

хе гә гә гә

XX $\text{♩} = \text{cca } 60$

(х)О-бр-ће се, не мо-же да спа-ва, та-ко же-на ку-ћу рас-ко - па - ва,

(а)ок-ре-ће се, са-ви-ла га ту - га, је-два гла-ву по-ди-же од ду - ге

XXXIV $\text{♩} = 60$

Ал' се му - жу да је до-са - ди - ло, па он у - зе си - ки - ри - цу,

па о - ти - де у шу-ми-цу, па о' се - че дре-но-вак,

ни де - бе - о, ниг' је јак,

XXXVII $\text{♩} = \text{cca } 85$ *Gusto* o.f.

па уз дуж, па низ дуж, знаш ли, же - но, ко је муж?

Гусле моје, гусле јаворове,
 а гудало криво шимширево,
 а, гусле моје, мало пригудите,
 ви, дружино, мало прићутите,
 сада `оћу да мало погудим,
 да ода `нем свом срцу из груди,
 да погудим, мало да попијем,
 а, нову моду `оћу да испевам.
 Хџ, погледам ове пуне жене,
 све су згодне, плаве и румене,
 по устима намазале фарбе,
 кад по `лади, иду па раде,
 Хџ гџ г џ гџ.

Голе ноге, (j)а голе и руке,
уске сукње једва су навукле,
другови се међу њима гуше,
скуп је дуван, ал` г` и жене пуше,
јадним мужу зној са чело лије,
а жена му у бифеју пије.

Обрће се, не може да спава,
тако жена кућу раскопава.
обрће се, савила га туга,
једва главу подиже од дуга,
обрће се, не може да дише,
мјеница се за мјеницом пише.

„Видиш, муже, младе офицере,
жени треба и лепе шешире,
ципелице на високе штикле,
чуј, човече, то су твоје дике,
Па ми треба једну ташну малу
и у ташни треба огледало,
да огледам моје бело лице,
ти, човече, изравњај мјенице!“

Ал` се мужу (...) досадило,
па он узе сикирицу,
па отиде у шумицу,
па о`сече дреновак,
ни дебео, нит` је јак,
па уз дуж, па низ дуж:
„Знаш ли, жено, ко је муж?!“

певао: Миодраг Матић (1923)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 240

Навади' се вино пити

Церован

На - ва - ди' се ви - но пи - ти, па про - па - до' же - ни ни - ти.
По - че ме - не же - на би - ти: За - што сам јој про - д'о ни - ти?
Не - мој ме - не, же - но, би - ти, ку - пићу ти но - ве ни - ти!
И с' то - бом ћу у - во - ди - ти, и у бр - до и у ни - ти!

Навади' се вино пити,
па продадо' жени нити.
Поче мене жена бити:
Зашто сам јој прод'о нити?
Немој мене жено бити,
купићу ти нове нити!
И с' тобом ћу уводити
и у брдо и у нити!

певао: Радосав Миливојевић
(50 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 264

Пример 241

Решио сам да се женим

Шуме

$\text{♩} = 78$

Ре - ши - о сам да се же - ним, чи - ча 'о - ће, стри - на не - ће, јој!

Решио сам да се женим,
чича 'оће, стрина неће, јој!

певао: Раде Радојевић (59 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 238

Пример 242

Љубили се двоје стари

шалџа, приповедна, „лумба“

Зишвац

$\text{♩} = 192$

I

Џј. љу-би-ли се дво-је ста-ри, о-ба дво-је
с'на-о-ча-ри, че-мер де-ка, пе-лен ба-ка, љу-би-ли се
по-ла ве-ка, цум-ба, цум-ба, *s i m i l e*
цум-ба, цум-ба, цум-ба

III

За-ла-же га сла-шћу сва-ком, ко-мо-ви-ном ста-ром, ја-ком, ки-се-ли-цом
цум-ба, цум-ба, цум-ба, цум-ба цум-ба, цум-ба

и по-двар-ком, ка-ча-ма-ком и кај-ма-ком, хај!

Пратећи глас је у темпу и динамици устаљен
тек у IV мелострофи.

o.f.
I - IV V - .

Ај, љубили се двоје стари,
обадвоје с наочари,
пелен-бака, чемер-дека,
љубили се пола века,
цумба, цумба, цумба, цумба,
цумба, цумба, цумба, цумба.

Кад је прошло пола века,
разболи се чемер дека,
грозница га тресе јака,
њега двори пелен бака,
цумба, цумба, цумба, цумба,
цумба, цумба, цумба, цумба.

Залаже га слашћу сваком,
комовицом старом, јаком,
киселицом и подварком,
качамаком и кајмаком, хај.

Ал' говори чемер дека:
„Пелен-бако, нема лека!
под главу ми још по`мети,
ја ти нећу преболети.

Ај, не чу ли ме, пелен-бако:
Чуј, ако ме волиш јако,
кад ме стара, бако, баце,
кад се кући с гроба врате,

Ај, кад онеми поноћ тиха,
кад се даћа изопија,
из гроба ћу теби доћи,
ти ћеш са мношћу у гроб поћи.“

Ај, још је тако дуго било
јер се много суза лило,
затим старац стаде зеват',
пелен-бака ста' запеват'.

У руку му свећу стисну,
старац умре, баба врисну.
Купала га бака сама
чистом водом из бунара.

Окупа га, намести га,
целива га, изгрли га,
па се дигли црни свати
да се дека у гроб прати.

Ај, а на гробу више тога
беше грана сува глога.
Зар је црна земља крива?
Пратња га је оставила.

Ај, ал` се сети стара бака,
па она узе глоговака
и остаде сама бака,
тужна, јадна и нејака.

Мили Боже, ево ноћи,
шта ће бака у самоћи,
већ сакупи своје прије,
својту, куме и комшије.

Грдна жалост сад се сручи
(...) покој души.
„Већ нек' му је земља лака“,
шапућући тијем бака.

Ај, ал` кад нису могли више,
сви се кући изгубише,
и остаде сама бака
пуна, сита и напита.

Ај, па помоћу глогов-штапа
и на кревет већ натрапа,
где ће лећи да се спаси,
(...) и заспати.

Ај, кад је било глухо доба,
затресе се цела соба,
а у соби ко` дирека
створи с` онај чемер-дека.

Па озеб`о дршће цео,
на њему је покров бео,
те како је старац стао,
па се мало накашљао.

Ај, кашаљ му је такав био
да је баку пробудио,
(...) мозак дере
(...) глас (...).

„Обећ`о сам и дош`о сам,
`ајде, бако, гробу моме!“
(...)
обећање бележимо!“

Намршти се стара бака,
па се сети глоговака,
па повика из све груди:
„Вампир, људи! Вампир, људи!“
Одалами уз ту буку
свога старца по трбуху,
глоговина старца смири
да се више не вампири.

певала: Десанка Маринковић (1921)
снимак: Петар Д. Вукосављевић

запис: Јелена Јовановић

Пример 243

Ја сам лола, бекрија

Вишеван

$\text{♩} = 120$

Хај!
Ја сам ло - ла, бе - кри - ја, ко - ји ви - но
цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба,

пре - пи - ја. На - ва - ди' се ви - но пи - ти, па про - па - до'
цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба,

же - ни ни - ти, цум - ба, цум - ба, цум - ба, цум - ба, хај!
цум - ба, цум - ба,

Хај! Ја сам лола, бекрија,
који вино препија.
Навади се вино пити,
па продадо' жени нити,
цумба, цумба, цумба, цумба, хај!

Ја сам лола, бекрија,
који вино препија.
Навади се вино пити,
па продадо' жени нити.
Кад продадо' жени нити,
мене жена стаде бити
и ја жену ста' молити:
"Немој, мене, жено, бити,
купићу ти троји нити,
помоћ' ћу ти уводити
и у брдо, и у нити,
и у нити, и у нити!"

певали: Цвета Благојевић (60 год.), Добрија Миловановић (68 год.), Јерина Мијајиловић (62 год.), Радивоје Радомировић (61 год.), Станка Милановић (38 год.) и Десанка Маринковић (53 год.)
Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 236

Пример 244

Тапа - тупа, све полуца
(чича вели да ме жени)

шалџива приповедна

Доња Шаторња

$\text{♩} = 80$

Та - па, ту - па, све по - лу - ца, о - па, трс - ка, све по - пр - ска,
чн - ча ве - ли да ме же - ни, стрн - на ве - ли, до је - се - ни,
чн - чи жа - о во - ла кла - ти, стрн - ни жа - о си - ра да - ти,
а ја ја - дан, си - ро - тан, па се ре - ши' д'и - дем сам.

последњи стих:
XXI $\text{♩} = 120$ о.ф.
...већ је мо - ја про - ше - ни - ца, о - па!

Тапа-тупа, све полуца,
`опа трска, све попрска,
чича вели да ме жени,
стрина вели – до јесени,
чичи жао вола клати,
стрини жао сира дати,
а ја јадан сиротан,
па се реши` д` идем сам.

Ја утид` у једно село,
ја у село – разби` чело,
ја у друго – разби` уво,
ја у треће – разби плеће,
у четвртим три девојке,
једна јесте гаравуша,
друга јесте црвењуша,
трећа јесте добра душа,
ја запроси` добру душу.
`Ајд` уз брдо, `шини вола,
хај` низ брдо, кочи кола,
није жито ни пшеница,
већ је моја прошеница.
`Опа!

певао: Миодраг Матић (1923)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 245

Ка' сам синоћ овде била

Према песми Бранка Радичевића
„Девојка на студенцу“

Доња Шаторова

♩ = 96

Ка' сам си-ноћ ов-де би-ла и во-ди-це за-ва-ти-ла
про-ђе мо-мак цр-на о-ка на ко-њи-ћу ла-ка ско-ка... [до VI стиха]

♩ = 102

VII кр-чаг ди-го', до њег' до-не', ру-ка дрк-ти, кр-чаг до-ле,
па се ра-зби на две по-ле *accelerando* сам' ос-та-ше од њег' цре-пи,
а ка-мо-ли о-нај ле-пи, (ј)а-ко да би са-да до-ш'о,
ма и овај дру-ги про-ш'о, у ша-рај-дај-дај!'

♩ = 120

Ка' сам синоћ овде била
и водице за`ватила,
прође момак црна ока
на коњићу лака скока,
па он мене зборит` оде:
„Дај дер, селе, мало воде!“
Крчаг диго`, до њег` доне,
рука дркте, крчаг доле,
па се разби на две поле.
Сам` осташе од њег` црепи,
а камо ли онај лепи?
Ја каде би сада дош`о,
ма и овај други прош`о,
у шарај-дај-дај!

певао: Миодраг Матић (1923)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 246

Лети соко на високо

бројаница

Доња Шаторња

♩ = 98 *accelerando*

Ле-ти со-ко на ви-со-ко, он гле-да, он пре-гле-да ко дре-ма, ко не дре-ма,
 дај ми, Бо - же, лет - њи дан да се цу - ре на - гле- дам...
 'а - љи-ну ће ку - пит', цу-ру ће по - љу - бит'!

Лети соко на високо,
 он гледа, он прегледа
 ко дрема, ко не дрема,
 лепа цура задремала
 међу нама, за главњама,
 кецељу је прогорела,
 може врана пролетити,
 црну кљуну пронијети,
 с чим ће је окрпити?
 С Миловим шеширићом,
 с Миловом шајкачицом.

Миле држи, цура крпи,
 Миле јој се Богу моли
 да се игла не саломи.
 Дај ми, Боже, летњи дан
 да се цуре нагледам
 и цурине мати,
 `оће ли је дати.
 Она би је дала,
 ал `аљине нема,
 `аљину ће купит`,
 цуру ће пољубит`!

певале: Милена Матић (1926)
 и женска група
 снимак: Јелена Јовановић

запис: Јелена Јовановић

Пример 247

Која је која

бројаница

Доња Трнава

I, II $\text{♩} = 80$ o.f.
Ко - ја је ко - ја, Мил - ка је мо - ја!

XIII $\text{♩} = 120$
да на - чи - ниш са два кро - ја па да бу - деш мо - ја,

да на - чи - ниш са два це - па да ми бу - деш ле - па! Oj!

Која је која,
Милка је моја,
она ми је рекла
кад је шашу секла
и кукуруз брала,
у руци јој лала,
а у другој цвеће,
преварит' ме неће.
Рука руци на рукав,
'ајде, Милка, у дућан
да ти купим реклу
шарену па лепу
да начиниш са два кроја
па да будеш моја,
да начиниш са два цепа
да ми будеш лепа!

певала: Живка Миленић (1922)
снимак: Јелена Јовановић, 2007. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 248

Срето' Кату на сокаку

бројаница

Овнште

♩ = 96

Сре-то' Ка-ту на со-ка-ку, ја јој ре-ко' до-бар ве-че,

♩ = 114 *riten.*

о-на ме-ни дој до-ве-че а Љу-би-ши не-де-љи-це,

o.f.

I последњи стих

„Не каже се оно еј-ој.“

Срето` Кату на сокаку,
 ја јој реко` добар вече,
 она мени – дој до вече.
 Ја не одо` оно вече,
 него одо` друго вече,
 Ката ми се наљутила,
 преком врата запречила,
 а велика о` челика,
 а прозоре жигосала.
 А ја одо` на огњиште,
 кано голуб на буњиште,
 до поноћи киша лије,
 од поноћи месец грије,
 ја узјаха` бедевију,

па ја одо` у (...),
у (...) коло игра,
у тим колу три девојке,
једна плете, друга везе,
трећу брале продаваше,
сеја брала кунијаше:
„Да Бог да се не женио,
ако ли се ти женио,
мушко чедо не добио,
ако ли га ти добио,
у војску га не спремио,
ако ли га ти спремио,
из војске ти не дошао,
ако ли ти он дошао,
црна коња доводила
и на коњу бојно седло,
и на седлу рукавице
пуне крви наливене,
црном свилом зашивене,
нек` су мајци дуги данци,
а сестрици годиннице,
а љубици недељице!“

певали: Милена Грујић (1940) и
Сава Петровић (1943)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 249

И опет дуку, дуку

бројаница

Пласковиц

♩ = 80

И о - пет ду - ку, ду - ку, се - ди ма - ла на сан - ду - ки(у),
сан - дук се љу - ља, а ме - не се дре - ма,
што дра - га - на не - ма?

o.f.

И опет дуку, дуку,
седи мала на сандуку,
сандук се љуља,
а мене се дрема,
што драгана нема!?

певају Славка Милисављевић
(1931) и женска група
снимак: Јелена Јовановић

запис: Јелена Јовановић

Пример 250

Ошини га, брај-брале

бројаница

Винча

♩ = 120

О - ши - ни га, брај - бра - ле, о - ши - ни га, сеј - се - ле, па га пи - тај,
у! у! у! у! у! у!
Да - о њи - ву под ки - ри - ју, да - о њи - ву под ки - ри - ју,
брај - бра - ле, па га пи - тај, сеј - се - ле, ку - да је ски - тај - та - ло,
ме - не не пи - тај - та - ло, [...] на про - зој - зор - че, на - ру - ме - ни -
лој - ло се и на - бе - ли - лој - ло се, хај, хај, хај, хај, хај, хај, хај, хај

Ошини га, брај-брале,
ошини га, сеј-селе,
па га питај, брај-брале,
где ли се скитај-тало,
мене не питај-тало,
па (...) на прозој-зорче,
наруменилој-ло се,
и набелилој-ло се,
хај, хај, хај, хај,
хај, хај, хај, хај!

певале: Анђелија Јанковић (1919) и
женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 251

Очи моје далеко се вију

бројаница

♩ = cca 60

О - чи мо - је, о - чи мо - је да - ле - ко се ви - ју,

♩ = cca 54

ту - чи мо - је, о - чи мо - је да - ле - ко се ви - ју,

poco accelerando

крај - ча - ни, крат - ков - ча - ни, крат - ко - њи - те, крат - ко стај - (те),

крат - ке гра - не, са - ви - ју - те, са - ви - ју - те, не - ло - ми - те,

♩ = 54

гра - не, гра - не је - ло - не, гра - не,

гра - не бо - ро - не,

o.c.

крат - ке гра - не, са - ви - ју - те, са - ви - ју - те, не - ло - ми - те,

♩ = 54

гра - не, гра - не је - ло - не, гра - не,

гра - не бо - ро - не,

o.c.

Очи моје, очи моје далеко се вију,
Очи моје, очи моје далеко се вију,
Крајчани, кратковчани,
Кратко `ај`те, кратко стајте,
Кратке гране савијајте,
Савијајте, не ломите
Гране, гране јелове,
Гране, гране борове.

Очи моје, очи моје далеко се вију,
Угледале Мила рабацију.
Рабацију, волове одмори
Па се са мнош младом разговори.

певале: Наталија Шевић (1930) и
женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 252

Чувам овце у мало ливадче

бројаница; кад се чувају овце

Блазнава

♩ = 96

Чу - вам ов - це у ма - ло ли - вад - че, чу - вам ов - це у ма - ло ли - вад - че,

че - тр`н`ес', пет - н`ес', шес`н`ес', се - дам - н`ес', о - сам - н`ес', три - н`ес', два - н`ес', је - дан - н`ес',

чу - вам ов - це у ма - ло ли - вад - че.

o.f.

Чувам овце у мало ливадче,
 чувам овце у мало ливадче,
Четрн`ес`, петн`ес`, шесн`ес`,
Седамн`ес`, осамн`ес`,
Трин`ес`, дван`ес`, један`ес`,
 Чувам овце у мало ливадче.

Чувам овце у мало ливадче,
 иде Миле, свира у свиралче
 а ја, ђаво, 'оћу да га дирам:
 „Дај свиралче, ја удем да свирам.“

певала: женска група
 снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 253

Путем иду три девојке

Доња Шаторња

Музички примерак са три система стенова. Први систем је означен са $\text{♩} = 70$. Други систем је означен са $\text{♩} = 120$ и *accel.*. Трећи систем је означен са $\text{♩} = 60$. Текст под музиком је: Пу-тем и-ду три де-вој-ке, Ћер, ви-до, Ћер, Ћер, ви-до, Ћер, Ће си ве-си, ше-ли, бе-ли, бе-ли шу-мај, ли-бер би-о, ци-вил ко-су ста-ној-де, де-вој-че, ци-вил ко-су ста-ној-де, де-вој-че, де-вој-че.

Путем иду три девојке,
Ћер, ви до, Ћер, Ћер, ви до, Ћер,
Ће си веси, шели бели,
Бели шумај либер био
Цивил косу, Станојде, девојче,
Цивил косу, Станојде, девојче.

Путем иду три девојке,
 Једна другој говориле,
 Шта би која најволела.
 Најстарија говорила:
 „Ја би’ сребро најволела!“
 А средња је говорила:
 „Ја би’ злато најволела!“
 Најмлађа је говорила:
 „Ја би’ драго најволела!“

певале: Миросава Прокић (1922)
и још три жене
снимак: Димитрије Големовић и
Јелена Јовановић, 1984. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 254

Три девојке збор збориле

Голобок

♩ = 84

Три де-вој-ке збор збо-ри-ле, на о-вој ду-гој но-ћи.
на о-вој ти-хој но-ћи је-се-њој.

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 84. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first line of the song, and the second staff contains the second line. The lyrics are: 'Три девојке збор збориле, на овој дугој ноћи. на овој тихој ноћи јесењој.'

Три девојке збор збориле,
на овој дугој ноћи.
на овој тихој ноћи јесењој.

Три девојке збор збориле,
једна другој говориле,
шта би која најволела.

певао: Велисав Рашковић (59 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 368

Пример 255

Три девојке друмом ишле

Воднице

♩ = 72

Три ле-вој-ке дру-мом и-шле, се-не је', се-не је-си не ле-зи,
бил-ме-зи, јуа бил-ме-зи, је-су, не-су, се-не дођ'!

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 72. The melody is written in a single line on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Три ле-вој-ке дру-мом и-шле, се-не је', се-не је-си не ле-зи,' and the second line is 'бил-ме-зи, јуа бил-ме-зи, је-су, не-су, се-не дођ'!'.

Три девојке друмом ишле,
сене је',
сене јеси, не лези, билмези,
ју билмези, јесу, несу, сене дођ'!

Три девојке друмом ишле,
међу собом говориле,
шта би која најволела?
Најстарија говорила:
"Ја би' злато најволела!"
А средња је говорила:
"Ја би' рухо најволила!"
Најмлађа је говорила:
"Ја би' драго најволила!
Злато ће се потрошити,
рухо ће се поцепати,
а драго је за довека!"

певала: Угринка Тодоровић (66 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 358

Пример 257

Вишњицица род родила

Страгарин

♩ = 96

Ви - шњи - чи - ца род ро - ди - ла, вај - ку - пе, вај - ку - пе,
 то је др - во врс - то - ло - во, под њи - ме,
 под њим ви - ле ви - но пи - ле, је - дна дру - је - дна дру - гој
 на - здрав - ља - ле „Здрав' здрав' си, здрав' здрав' си, здрав' да си,
 ру - жо бе - ла, ру - ме - ња, здрав' да
 си, тан - ка, ви - тка, ви - со - ка!¹

o.f.

Вишњицица род родила,
вајкупе, вајкупе, то је дрво врстолово,
под њиме, под њим виле вино пиле,
једна дру, једна другој наздрављале:

“Здрав, здрав’ си, здрав, здрав’ си,
здрав’ да си, ружо бела, румена,
здрав’ да си, танка, витка, висока!”

Вишњичица род родила,
Од рода се саломила.
Нема вишњу кој’ да бере,
Само момче и девојче.

певала: Милена Јовановић (1924)
снимак: Јелена Јовановић, 1989.год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 258

Вишњичица род родила

Блазнава

The musical score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a tempo marking of quarter note = 120. The first system contains the lyrics 'Ви- шњи - чи - ца' and 'род ро - ди - ла, да - ле мој.' with a 'Poco rubato' marking. The second system has a tempo marking of quarter note = 75 and lyrics 'на о - ној ду - гој но - ћи је - се - њој.' The third system has a tempo marking of quarter note = 67 and lyrics 'на о - ној ду - гој но - ћи је - се - њој.' The fourth system is a chordal accompaniment marked 'o.f.' in the bass clef.

Вишњичица род родила, дале мој,
на оној дугој ноћи јесењој,
на оној дугој ноћи јесењој.

Вишњичица род родила,
од рода се саломила,
нема вишњу кој' да бере,
смо момче и девојче.

певала: мушка група

снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 259

Вишњичица род родила

Доња Трзава

$\text{♩} = 72$

Виш-њи - чи - ца род ро - ди - ла, на о - вој ду - гој но - ћи,

на о - вој ме - се - чи - ни је - се - њој.

Вишњичица род родила,
на овој дугој ноћи,
на овој месечини јесењој.

Вишњичица род родила.
 Нема вишњу кој да бере,
 само момче и девојче.

певале: Олга (52 год.) и
 Драгослава Бошковић (50 год.),
 Винка Васиљевић (43 год.) и
 Душанка Јевтић (47 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 215

Пример 260

Вишњичица род родила

Кусалак

$\text{♩} = 76$

Виш - њи - чи - ца род ро - ди - ла, ши - ри - ди - ри дај,
род ро - ди - ла, ши - ри - ди - ри дај, род ро - ди - ла, хај!

Вишњичица род родила,
ширидири дај, род родила,
ширидири дај, род родила, хај!

Вишњичица род родила,
нема вишњу кој' да бере,
само момче и девојче.

певала: Загорка Васиљевић (62 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 360

Пример 261

Вишњичица род родила

Божурња

♩ = cca 120 *poco rubato* ♩ = 75

Виш-њиг-чи-ца род ро-ди-ла, на о-вој ду-гој но-ћи.

на о-вој ме-се-чи-ни је-се-њој.

o.f.

Вишњичица род родила,
на овој дугој ноћи,
на овој месечини јесењој.

Вишњичица род родила,
 од рода се саломила,
 нема вишњу кој да бере,
 осим момче и девојче.
 Стиђе момче нег' девојче,
 испод стида једну рече:
 "Дај, девојко, једно око!"

певала: Даринка Недељковић,
 (1932) и женска група
 снимак концерта извођача из села
 Блазнава, Божурња и Липовац,
 Галерија САНУ, март 1987. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 262

Вишњичица род родила

бројаница

Блазнава

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The tempo is marked as quarter note = 75, and there is a section marked quarter note = 80. The lyrics are: Ви- шњи-чи-ца род ро-ди-ла, та-вза-дај, та вла-ди-не, у-та-ди-не, е-ва-ђо, еј, скер-ле, ми-ле, ђер-ле, ђу-бре-ле, до-сто Пе-тар, ми-ло-ле-тар, тр-њи-не, тај до-ле, на тај до-ле, ди-ко-ле, тај до-ле, на тај до-ле, ди-ко-ле!

Вишњичица род родила,
тавлдај,
тавлдине, утадине, евађо,
еј, скерле, миле, ђерле, ђубреле,
досто Петар, милолетар, трњине,
тај доле на тај доле, диколе,
тај доле на тај доле, диколе!

Вишњичица род родила,
од рода се саломила.

певао: мушки дует
снимак: Архива Галерије САНУ,
концерт извођача из села Блазнава,
Божурња и Липовац, Галерија САНУ,
март 1987. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 263

Вишњичица род родила

Влашки До

♩ = 72

Виш - њи - чи - ца род ро - ди - ла,
пре - ва - рај. Ра - де, пре - ва - рај!

Вишњичица род родила,
преварај, Раде, преварај!

Вишњичица род родила,
од рода се саломила.
Нема вишњу кој' да бере,
само момче и девојче.
"Стан', причекај, младо момче,
док ми мајка за брег зађе,
биће твоја оба ока,
оба ока и девојка!"

певала: Слобода Лазић (61 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 116

Пример 264

Вишњичица род родила

Бангичица

♩ = 48

Виш - њи - чи - ца род ро - ди - ла, ро - де мој.

виш - њи - чи - ца род ро - ди - ла, ро - де мој!

Вишњичица род родила, рође,
вишњичица род родила, роде мој!

Вишњичица род родила,
од рода се саломила.
Нема вишњу кој' да бере,
само момче и девојче.
Испод стида проговара:
"Дај, девојче, једно око!"
"Мукни, момче, умукнуло!
Док ми мајка за брег зађе,
биће твоја оба ока,
оба ока и девојка!"

певала: Марија Даниловић (86 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр. бр. 176

Пример 265

Кад се двоје воле од малена

Горна Тринава

♩ = 72

Кад се дво - је во - ле од ма - ле - на,

кад се дво - је во - ле од ма - ле - на.

ex. e.

The musical score is written in two systems. The first system consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 72. The lyrics are 'Кад се дво - је во - ле од ма - ле - на,'. The second system also consists of two staves. The vocal line continues with 'кад се дво - је во - ле од ма - ле - на.' and ends with a double bar line. The piano accompaniment line continues with the same melody and ends with a double bar line. Below the piano line, there is a small annotation 'ex. e.'

Кад се двоје воле од малена,
кад се двоје воле од мале-ex, e-на.

Кад се двоје воле од малена,
то је љубав незаборављена!

певале: Милева (50 год.) и
Гроздана Илић (50 год.) и
Бранка Милић (28 год.)

Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 187

Пример 266

Ој, Трнаво, моје село равно

Горња Трнава

$\text{♩} = 54$

The musical score is written on two systems of staves. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as quarter note = 54. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

О - ој! Ој, Тр - на - во, мо - је се - ло рав - но,
ој, Тр - на - во, мо - је се - ло рав - - - но.

Ој! Ој, Трнаво, моје село равно,
ој, Трнаво, моје село равно.

Ој, Трнаво, моје село равно,
у тебе сам поживела славно!
Ој, Трнаво, са два и три брега,
кад погледам, на варош изгледа.

певале: Милева (50 год.) и
Гроздана Илић (50 год.) и
Бранка Милић (28 год.)

Пример 267

Зелен орај крај потока пао

Вишевац

$\text{♩} = 54$

Еј! Ој! Зе - лен о - рај крај по - то - ка па - о,
зе - лен о - рај крај по - то - ка па - о.

Еј! Ој!

Зелен орај крај потока пао,
зелен орај крај потока пао.

Зелен орај крај потока пао,
удајем се, је л' ти, драги, жао?
Удајем се, одо' на далеко!
Је л' ти жао што си досад' чек'о?
Немој, драги, да ти жао буде,
кад те моји сватови пробуде!

певали: Цвѐта Благојевић (60 год.),
Добрија Миловановић (68 год.),
Јерина Мијајиловић (62 год.),
Радивоје Радомировић (61 год.),
Станка Милановић (38 год.) и
Десанка Маринковић (53 год.)

Пример 268

Кад сам синоћ белу ружу брала

Бокурна

♩ = cca 108

Ој, кад сам си - ноћ бе - лу ру - жу бра -

- ла, кад сам си - ноћ бе - лу ру - жу бра - ла.

o.f.

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of ♩ = cca 108. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The second system continues the melody and lyrics. Below the second system is a short musical fragment labeled 'o.f.' (ostinato).

Ој, кад сам синоћ белу ружу брала,
кад сам синоћ белу ружу брала.

Кад сам синоћ белу ружу брала,
од руже ме ударила грана.
Мама вели: "Да си била сама,
не би тебе ударила грана.
Није тебе ударила грана,
већ 'но рука младога драгана,
руке пружа да убере ружа."

певале: Даринка Недељковић,
Миланка Гајић, Радмила Танасијевић
и Лепосава Стевановић
снимак: Јелена Јовановић, 1990. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 82

Пример 269

Чувам овце у ливади мојој

Горња Шаторња

на *ej - oј*

♩ = 80 ♩ = 90

Еј, ој, чу - вам ов - це у ли - ва - ди
мо - јој, чу - вам ов - це у ли - ва - ди мо - јој.

o.f.

Еј, ој, чувам овце у ливади мојој,
чувам овце у ливади мојој.

Чувам овце у ливади мојој,
и погледам, миле, кући твојој.
Лепа кућа, прозори рађени,
шта нам вреди кад смо завађени.

певали: Станимирка Васић (1926),
Наталија (1931), Нада (1922) и Радосав
Ранитовић (1947) и Новица Васић (1958)
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 80

Пример 270

(Ој) Имала сам пуну ташну пара

Јарменовић

♩ = 144

Ој, и - ма - ла сам пу - ну та - шну па - ра,

и - ма - ла сам пу - ну та - а - шну па - ра.

o.f.

Ој, ој, имала сам пуну ташну пара,
Имала сам пуну ташну пара.

Имала сам пуну ташну пара,
Све сам Милу за одело дала,
И још тражи да купи цигара.
Каква би' се ја девојка звала,
Кад бих момку купила цигара!?

певале: Добрила Ђорђевић (1926), Горица
Благојевић (1937) и Вера Милетић (1934)
снимак: Јелена Јовановић, 1989. године

Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници*
(у Шумадији), пр. бр. 81

Пример 271

Чувам овце у ливади доле

НА ЛЕВТИМСКИ ГЛОС

Дрменовић

♩ = cca 97

♩ = cca 68

Чу-вам ов-це у-ли-ва-ди-до-ле.

до-ле, у-ли-ва-ди-до-ле.

o.f.

Чувам овце у ливади доле,
у ливади доле.

Чувам овде у ливади доле,
оре Миле, виче на волове,
окреће се и тамо и амо
не би ли ме негде угледао.
Ја га видим, ал` му се не јављам,
не смем само стадо да остављам.

певале: Вера Милетић
(1934) и женска група
снимак: Јелена Јовановић,
1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 272

Саво водо
на велики глас

Вукосавић

$\text{♩} = \text{сса } 68$ *либато*

Са - во во - ло,

$\text{♩} = \text{сса } 80$

по - здрав' дра - го мо - је,

ло - здрав'

дра - го мо - је, е - е - е.

о.ф.

Саво водо, поздрав' драго моје,
поздрав' драго моје.

Саво водо, поздрав' драго моје.

певале: Младенка Радовановић (1932)
и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1989. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 273

Запевајте, моји ситни зуби

Доња Шаториња

♩ = 60 *Ruĥato* ♩ = *cca* 68

За-пе - вај - те, мо-ји сит-ни зу -
би, мо - ји сит - ни зу - би,

o.f.

Запевајте, моји ситни зуби,
моји ситни зуби.

Запевајте, моји ситни зуби,
ко је засп'о нека се пробуди.
Мила мамо, да запевам такше,
не би л' Миле вечерао лакше.

певале: Милица Марјановић (1935)
и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 274

Миле моје преко Јасенице

на тешики глас

Пласковић

The image shows a musical score for the song 'Mile moje preko Jasenice'. It consists of two systems of music. The first system has a tempo marking of quarter note = 60 and a second marking of quarter note = 50. The second system has a tempo marking of quarter note = 53. The lyrics are written below the notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes a final measure with a forte (o.f.) dynamic marking.

Миле мо - је пре - ко Ја - се - ни - це,
еј, Миле мо - је пре - ко Ја - се - ни - це.

Миле моје преко Јасенице,
еј, миле моје преко Јасенице.

Миле моје преко Јасенице,
чула јесам, имаш љубавнице.
Ако, драги, и мене је дика,
и ја имам мене љубавника.

певале: Станка Танасијевић (1939)
и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1988. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 275

(Oj,) Ова брда и пусте планине

Страгари

$\text{♩} = \text{cca } 75$ $\text{♩} = 150$
 Ој, о-ва бр-да и пу-сте до-ли-не
 $\text{♩} = \text{cca } 73$ $\text{♩} = 160$
 не, ој, ој, о-ва бр-да и пу-сте до-ли-не
 $\text{♩} = \text{cca } 120$
 - не, и пу-сте до-ли-не, ој.
 o.f.

Oј, ој, ова брда и пусте долине, (ој),
 ој, ој, ова брда и пусте долине,
 и пусте долине, ој.

Ова брда и пусте долине
 о` теб` су ме, миле, заклониле.
 Сва ћу брда да поравњам, нано,
 па да гледам у мог мила стално.

певале: Радмила Радовановић (1934)
 и женска група
 снимак: Јелена Јовановић, 1989. год.

запис: Јелена Јовановић

Пример 276

Овце чува моја Мара

НА ВИСОКИ ГЛАС

Вукасовић

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo rubato' with a quarter note equal to 75 seconds. The score is divided into two measures. The first measure contains the lyrics 'Ов-це чу - ва мо-ја' and has a tempo marking of 53. The second measure contains the lyrics 'Ма-ра од Ру-днн-ка до Стра-га - ра.' and has a tempo marking of 70. The score ends with a double bar line and a fermata. Below the main score is a small musical fragment labeled 'o.f.' (ostinato).

Овце чува моја Мара
од Рудника до Страгара.

Овце чува моја Мара
од Рудника до Страгара.
Овце чува, лепо пева:
"Мој драгане, што те нема?
Што те нема ових дана,
кад ја чувам овце сама?"

певале: Младенка Радовановић (1932)
и женска група
снимак: Јелена Јовановић, 1989. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 277

Миле моје, огледало

Горња Трнава

♩ = 72

Миле моје о - гле - да - ло, во - ле - смо се, ал' за -
 ма - ло. Миле моје о - гле - да - ло,
 во - ле - смо се, ал' за - ма - ло.

Миле моје, огледало,
 волесмо се, ал' за мало.
 Миле моје, огледало,
 волесмо се, ал' за мало.

Миле моје, огледало,
 волесмо се, ал' за мало!
 Волесмо се, прошло време,
 а сад ми је понижење!

певале: Милева (50 год.) и
 Гроздана Илић (50 год.) и
 Бранка Милић (28 год.)

Пример 278

Кад погледам са Бокање брега

Жабаре

$\text{♩} = 60$

Кад по - гле - дам са Бо - ка - ње бре - е - га, са Бо - ка - ње
бре - га, кад по - гле - е - дам са Бо - ка - ње бре - е - га,
са Бо - ка - ње бре - га.

Кад погледам са Бокање брега,
са Бокање брега,
кад погледам са Бокање брега,
са Бокање брега.

Кад погледам са Бокање брега,
Жабаре ми на варош изгледа!
Кад погледам из Тополе града,
Жабаре је пола Београда!

певале: Јагода Павловић (47 год.),
Драга Радошевић (59 год.) и
Даринка Димитријевић (58 год.)

Пример 279

Сјајне звезде по небу трепере

Доња Трнава

$\text{♩} = 52$ *Poco rubato*

Сјај - не зве - зде по не - бу тре - пе - ре,

сјај - не зве - зде по не - бу тре - пе - ре(j).

o.f.

I: VI:

Сјајне звезде по небу трепере,
сјајне звезде по небу трепере(j).

Сјајне звезде по небу трепере,
миле моје, у ме немај вере.
У ме немај ни веру ни наду,
мене моји за тебе не даду.
Казала би` и птици у гори
да се младо с никим не заволи.

певала: женска група (подаци о
певачицама непознати)
снимак: Јелена Јовановић, 1988.
године са завршног концерта
Сусрета села у Тополи

запис: Јелена Јовановић

Пример 280

'Ајде, Миле, да се закунемо

Овсните

$\text{♩} = \text{cca } 70$

The musical score is written in a single system with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as 'cca 70'. The lyrics are written below the vocal line. The score consists of two lines of music. The first line ends with a double bar line. The second line continues the melody and accompaniment. Below the main score, there is a short musical fragment labeled 'o.f.' (ostinato) consisting of a few notes on a single staff.

'Ај - ле, Ми - ле, да се за - ку - не - мо,
да се за - ку - не - мо, 'ај - ле, Ми - ле.

о.ф.

'Ајде, Миле, да се закунемо,
да се закунемо, 'ајде, Миле.

'Ајде, Миле, да се закунемо,
да умремо ил' да се узмемо.
Умри, Миле, и ја ћу умрети,
па ћемо се под земљом узети.

певала: женска група
снимак: Петар Д.
Вукосављевић, 1972. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 281

Кад запевам, далеко се чује

Клока

$\text{♩} = 60$

Кад за-пе-вам, да-ле-ко се чу-је, да-ле-ко се чу-је,

да-ле-ко се чу-је, ај!

Кад запевам, далеко се чује,
далеко се чује,
далеко се чује, ој.

Кад запевам, далеко се чује,
ко ме чује, мора да болује!
Болуј, Миле, ал` немој умрети,
ја ћу теби понуде донети!

певале: Милица Милосављевић
(55 год.), Емилија Ивошевић (55
год.) и Ацика Николић (57 год.)

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр.бр. 207

Пример 282

Цветала ми липа и топола

Кусалак

$\text{♩} = 66$

Цве - та - ла ми ли - па и то - по - ла, цве - та - ла ми

ли - па и то - по - ла.

Цветала ми липа и топола,
цветала ми липа и топола.

Цветала ми липа и топола,
туд` пролази мој гарави лола.
Гарав лола, гарав сам и ја,
гарав му цела фамилија.

певале: Загорка Васиљевић (62 год.),
Милена Гајић (55 год.), Олга и
Владанка Банковић (38 и 53 год.) и
Роза Гогић (55 год.).

Љубинко Миљковић, Доња Јасеница, пр.бр. 192

Пример 283

Са Опленца кликну вила

Винча

♩ = cca 130

♩ = cca 120

Са Опленца кликну вила: Шумадијо, мајко мила!

Са Опленца кликну вила: Шумадијо, мајко мила!

о.ф.

Са Опленца кликну вила:
 “Шумадијо, мајко мила!”
 Са Опленца кликну вила:
 “Шумадијо, мајко мила!”

Са Опленца кликну вила:
 “Шумадијо, мајко мила!
 Шумадијо, мајко мила,
 све лепоте одгајила.
 Ти негујеш младе момке,
 младе момке и девојке.
 Младе момке и девојке,
 црнооке и високе!”

певале: Миленка Петровић (1928) и
 женска група
 снимак: Јелена Јовановић, 1988. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 284

Ветар дува од Мораве

Вишвац

$\text{♩} = 72$

Музички примерак садржи две системске линије. Горња линија садржи мелодички линијски садржај са нотним вредностима и слоганским поделом: Ве - тар ду - ва од Мо - ра - ве, од Мо - ра - ве. Доња линија садржи пратњу са нотним вредностима и слоганским поделом: од Мо - ра - ве, ве - тар ду - ва од Мо - ра - ве. Темпо је означено као $\text{♩} = 72$.

Ветар дува од Мораве,
од Мораве, од Мораве,
ветар дува од Мораве.

Ветар дува од Мораве,
чујеш ли ме, мој драгане?
Чујеш ли ме како певам,
када друге бриге немам.
Само ми је једна брига:
што ми драго с другу игра.
С другу игра, разговара,
а на мене оком шара.

певали: Добрија Миловановић (68 год.), Радивоје Радомировић (61 год.), Јерина Мијајиловић (62 год.), Станка Милановић (38 год.) и Десанка Маринковић (53 год.)

Пример 285

Жалосно је у прозору цвеће

Светлић

Жа - ло, жа - ло - сно је
у про - зо - ру цве - ће, жа - ло,
жа - ло - сно је у про - зо - ру цве - ће.

о.г.

Жало-, жалосно је у прозору цвеће,
Жало-, жалосно је у прозору цвеће.

Жалосно је у прозору цвеће,
кад га нико да залије неће.
Жалосније кад се двоје воле,
а душмани 'оће да раздвоје.

певале: Босиљка Вукићевић (1928),
Милица Вукићевић (1931) и Славка
Јовановић (1929)

снимак: Јелена Јовановић, 2006. год.

запис: Јелена Јовановић

Прилог IV

Нотни примери из других области

Пример 1

Шта се чује кроз гору зелену

*кад дођу код младе на капију;
кад наилазе код младине куће*



Шта се чује,
шта се чује кроз гору зелену?

Шта се чује кроз гору зелену,
или грми, ил' се земља тресе?
Нити грми, нит' се земља тресе,
већ то иду кићени сватови.
Ред по редом, кићени сватови,
да и' броји девојачка мајка,
да л' је свима дара наспремала.

певала: женска група
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 2

Прстенције, нови пријатељи

кад се прстенује невеста

Богуње, Лепеница

The image shows a musical score for a song. It is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 102. The lyrics are written below the notes: 'Пр-стен-ци-је, пр-стен-ци-је, но-ви при-ја-те-љи.' There is an 'accel.' marking above the notes for 'но-ви при-ја-те-љи.' The piece ends with a double bar line and a 'o. f.' (fine) marking.

Прстенције,
прстенције, нови пријатељи.

Прстенције, нови пријатељи,
прстенујете, снају не цвељајте,
она је се сама уцвељала,
кад се јутрос од род одвојила.

певала: Љубица Веселиновић
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 3

На ред, на ред, кићени сватови

свадбарски глас

Неменковиће, Кошмај

♩ = 96

На ред, на ред, на ред, на ред, ки - ће - ни сва - то - ви! И!

о. ф.

„Не каже се оно еј-ој.“

На ред, на ред,
На ред, на ред, кићени сватови! И!

На ред, на ред, кићени сватови.
Да видимо ко је ђувегија.

Надаш ли се, женикова мајко,
водимо ти у дворе одмену.

певала: једна жена
снимак: Ана Матовић, 1979. године,
Звучни архив Музиколошког
института САНУ, трака бр. 58.

запис: Јелена Јовановић

Пример 4

Домаћине, срећно ти весеље

Сјеница, Пештер

До - ма - ћи - не, до - ма - ћи - не, сре - ћно ти ве - се - ље,
до - ма - ћи - не, до - ма - ћи - не, сре - ћно ти ве - се - ље,
о f

Домаћине,
домаћине срећно ти весеље,
домаћине,
домаћине срећно ти весеље.

Домаћине, срећно ти весеље,
све ти здраво и весело било!

певала: мушка певачка група
"Штаваљ"
снимак: Мирјана Вукичевић-Закић,
Фоно архив ФМУ, 2008. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 5

Домаћине, добрашине, не дрндај с ногом

Сјеница, Пештер

До-ма-ћи-не, до-бра-ши-не, не дрн-дај с но-гом, (мр) - не дрн-дај с но-гом, (мр) -

до-ма-ћи-не, до-бра-ши-не, не дрн-дај с но-гом, (мр) - не дрн-дај с но-гом, (мр) -

o.f.

Домаћине, добрашине, не дрндај/не мрдај с ногом,
не дрндај с ногом,
домаћине, добрашине, не дрндај/не мрдај с ногом,
не дрндај с ногом.

Домаћине, добрашине, не дрндај с ногом,
нису дошли ови гости да дрндаш с ногом,
но су дошли ови гости да пију с тобом.

снимак: Мирјана Вукичевић-Закић
и Ана Живчић
у сарадњи са Факултетом музичке уметности,
2008. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 6

Изгреја звезда Даница

Ботунје, Лепенца

The image shows a musical score for the song 'Изгреја звезда Даница'. It is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 52. The lyrics are written below the notes: 'И - згре - ја зве - зла Да - ни - ца'. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. There is a fermata over the first note of the second phrase, and a downward arrow above the final note. The piece ends with a double bar line and a final chord marked 'o. f.' (fine).

Изгреја звезда Даница.

Изгреја звезда Даница,
крај брата сјајног Месеца.

певала: Љубица Веселиновић
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 7

Изви се танац из градац

*кад изводе момка из куће;
свадбачки*

Црн Као, Лепеница



Изви се танац из градац,
танац из градац.

Изви се танац из градац,
на танцу танка кошуља,
коју је мајка пеглала(j).

На исти глас се пева:

Изгреја звезда Даница

*кад изводе девојку из куће;
свадбачки*

Изгреја звезда Даница,
звезда Даница.

Изгреја звезда Даница,
није то звезда Даница,
већ је то брат и сестрица.

певале: Ружица Панић (1943)
и Драгица Ђорђевић (1951)
снимак: Славица Михаиловић
и
Јелена Јовановић, 2006. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 8

Ја реко' тебе, ђевојко

Сјеница, Пејингер

The image shows a musical score for the song "Ја реко' тебе, ђевојко". It consists of three systems of music. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 97. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are written below the melody. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the end of the piece with a double bar line and a fermata over the final note. The tempo marking "o.f." (ad libitum) is placed above the final staff.

Ја реко', ја реко' тебе, ђевојко,
ја реко', ја реко' тебе, ђевојко.

Ја реко' тебе, ђевојко,
не рани јутрос на воду,
јутром је вода студена,
крај воде гора зелена,
у гори момче-хајдуче,
украшће тебе, ђевојко.

снимак: Мирјана Вукичевић-Закић
и Ана Живчић
у сарадњи са Факултетом музичке уметности,
2008. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 9

Чија је оно ђевојка

певају сватови, кад угледају младу

Сутјеска, Банат

♩ = 110

♩ = 43

Чи - ја је, чи - ја је о - но ђе - вој - ка,

чи - ја је, чи - ја је о - но ђе - вој - ка(ј)?

o.f.

Чија је, чија је оно ђевојка,
чија је, чија је оно ђевојка?

Чија је оно ђевојка?
Оно је наша ђевојка.

певала: мушка певачка група
"Гатачка делије"
снимак: Мирјана Вукичевић-Закић
и Јелена Јовановић

запис: Јелена Јовановић

Пример 10

Која гора разговора нема

*кад се иде по девојку;
свадбачки*

Црнџи Као, Лепеница

The image shows a musical score for the song 'Koja gora razgovora nema'. It consists of two staves of music in a single system. The first staff has a tempo marking of ♩ = cca 80. The second staff has two tempo markings: ♩ = 80 for the first part and ♩ = 120 for the second part. The lyrics are written below the notes. The score ends with a double bar line and a dynamic marking of *o. f.*

Ко - ја го - ра раз - го - во - ра не - ма,
да - ле, мо - је, раз - го - во - ра не - ма?

Која гора разговора нема,
дале моје, разговора нема?

Која гора разговора нема?
Прође Павле па је разговара,
и проведе коња маленога,
и на коњу брата рањенога.

певале: Ружица Панић (1943) и
Драгица Ђорђевић (1951)
снимак: Славица Михаиловић
и
Јелена Јовановић, 2006. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 11

Која гора разговора нема

док иду путем;

Росњик, Лепеница

Музички запис со темпо означености $\text{♩} = 80$ и $\text{♩} = 100$. Текстот под нотите е: Ко - ја го - ра ра - зго - во - ра не - ма, да - ле мо - је, ра - зго - во - ра не - ма? И - ху! И -

Која гора разговора нема,
дале моје, разговора нема?

Која гора разговора нема?
Прође Павле те је разговара,
и проведе коња маленога,
и на коњу брата рањенога.
Питала га сестрица Јелица:
“Брате Павле, боле ли те ране?”
“Да не боле, не б’ се ране звале.”
“Брале Павле, за којом девојком?”
“Селе Јеле, за поповом Стојком.”

певала: женска група
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 12

(Еј) Нажњева се момче и девојче

жетварска

Десимировац, Лепеница

♩ = 60

на Еј, на - жње - ва се, на - жње - ва се,
а еј, ој, мом - че де - вој - че. И!

o. f.

На крају свих осталих мелострофа певачице извикују заједно.

НаЕј, наджњева се, наджњева се,
аеј, ој, момче (и) девојче. И!

Нажњева се момче и девојче.
Навалите, на крај да идемо.
На/У крају је велика облога:
обложи се момче и девојче,
да спавају, да се не дирају.

певале: Десанка Васиљевић и
Данка Мијаиловић
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 13

Ко пре краја онога девојка

жетварска

Неменковић, Космај

♩ = cca 70

Еј, ој, ко пре краја, о - но га де вој - ка. И!
o. f.

Еј, ој, о - но - га де - вој - ка. И!

„Тако се то повраћа“.

Еј, ој, ко пре краја, онога девојка. И!

Еј, ој, онога девојка. И!

Ко пре краја, онога девојка,
Рајко крају, Рајкова девојка.
Подне прође, ужина не дође,
ужинарка на трави заспала.
Жела моба код два господара,
Код Илије и код Пантелије.

певала: једна жена
снимак: Ана Матовић, 1979. године,
Звучни архив Музиколошког
института
САНУ, трака бр. 58.

запис: Јелена Јовановић

Пример 14

Тодоре, невен Тодоре
песма за плаћне Срељска

$\text{♩} = \text{cca } 75$

ѓј, Тодоре, до - ре, (и)
не - вен(ѓ) То - до - ре, И!
И! не - вен(ѓ) То
до - ре. И!

$\text{♩} = 78$

o.f.

ѓј, Тодоре, невен(ѓ) Тодоре, И!
И, невен(ѓ) Тодоре, И!

Тодоре, невен Тодоре.

певале: две жене
снимак: Радмила Петровић, 1967.
године,
Архив Музиколошког Института САНУ

запис: Јелена Јовановић

Пример 15

Иван коси позаладе

жетварска

Ботунџе, Лепенџица

И-ван ко-си по-за-ла-де, ла-до-ле, ла-де,
е ој, ла-де, ој.

„А ја тако вриснем на гласАгогичке варијације се постојано јављају током целе песме. ја још то одужим: ладо ле, ладе...”

Иван коси позаладе,
ладо ле, ладе,
е, ој, ладе, ој.

Иван коси позаладе,
Иван коси, дора пасе.
“Врисни, доро, добро моје,
да те чује стара мајка.”

певала: Љубица Веселиновић
снимак: Славица Михаиловић,
1996. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 16

Nani, nani, puiu mamii
(Нани, нани, пиле мамино)

установка

Фенлак (Felnak)
Горњи Банат у Румунији

♩ = 96

Na - ni, na - ni, pu - iu ma - mii, cul - că - țe și
fii cu - min - țe, și să țân pâ ma - ma min - țe.

Nani, nani, puiu mamii,
culcă-țe și fii cumințe,
Și să țân pâ mama mințe.

певала: Сида Одошан (1926, Станиш) у Фенлаку
снимак: Јелена Јовановић, 1997, године
транскрипција румунског текста у дијалекту:
др Биљана Сикимић и
др Анамарија Сореску

запис: Јелена Јовановић

Пример 17

Вечерајте, на седењуку 'ај'те

*на седељци, прва која се запева
када се заложи ватра*

Јовановац, Лепсница

♩ = 120

(8) Ве - че - рај - те, ве - че - рај - те, на се - дењ - ку ај -

- te!

До - ђи - те, до - ђи, на се - дењ - ку дој - те!

o. f.

Вечерајте,
вечерајте, на седењуку 'ај'те.

Вечерајте, на седењуку 'ај'те.
Дођите, дођи, на седењуку дојте!

певала: једна жена
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 18

Кићено небо звездама

седељачка

Црнот Као, Лепенова

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 97.5. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: 'Ој, ки - ће - но не - бо зве - зда - ма,'. The second staff contains the lyrics: 'зве - здо ле Да - но, ој, не - бо зве - зда - ма(ј)'. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'o. f.' at the end of the second staff.

Агогичке варијације се постојано јављају током целе песме.

Ој, кићено небо звездама,
звездо ле Дано,
ој, небо звездама(ј).

Кићено небо звездама,
широко поље овцама.
Овцама нема чобана,
само је дете Радоје
и оно младо заспало.
Буди га сеја Јелица:
“Устани, брале Радоје!
Овце ти за брег зађоше!”

певале: Ружица Панић (1943)
и Драгица Ђорђевић (1951)
снимак: Славица Михаиловић
и
Јелена Јовановић 2006. године

запис: Јелена Јовановић

Пример 19

Дајте ни, дајте

*седељачке прескочице
или поскочице*

Јовановац, Лепеница

$\text{♩} = \text{cca } 80$

Даж - те ни, дај - те, ко - га да ни да - те?
а - ле - но, ма - ле - но, ко - га да ни да - те?

II Да - ће - мо ви, ...

o. f.

Дајте ни, дајте,
кога да ни дате?
Алено, малено,
кога да ни дате?

I Дајте ни, дајте,
кога да ни дајте?

II Даћемо ви, даћемо,
Гојка момка, праћемо,
дајте га, дајте.

III У ...
срећа га носила,
дајте ни, дајте,
кога да ни дајте?

IV као I

V као II

VI У дулек га лијемо,
Пред свиње га бацамо,
Нећемо га, нећемо,
Дајте га, дајте.

певала: једна жена
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 20

Дајте нам, дајте

седељачка поскочица

Ботунџе, Лепсенаца

$\text{♩} = \text{ска } 70$

Дај-те нам дај-те, ко-га да нам да - те? Да-ће-мо вам,
да-ће - мо, Љу-бу вам пра-ћа - мо, Љу-бу вам пра-ћа - мо.

o. f.

Дајте нам, дајте,
кога да нам дате?
Даћемо вам, даћемо,
Љубу вам праћемо,
Љубу вам праћемо.

У дулек га лијемо,
пред свиње га бијемо,
пред свиње га бијемо.

или:

Даћемо вам, даћемо,
Мири/Мари га праћемо.

певала: једна жена
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 21

(Ноћ, тамна ноћ)
Огањ гори на планине

седељачка

Ботунџе, Лепенџа

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff has a tempo marking of ♩ = 68 and a second tempo marking of ♩ = 56. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and ends with a double bar line.

Ноћ, там - на ноћ, о - гањ го-ри на пла - ни-не
а ноћ, там - на ноћ.

Ноћ, тамна ноћ,
огањ гори на планине,
а ноћ, тамна ноћ.

Огањ гори на планине,
ко то шета по сокаку,
познајем га по кораку.

певала: Љубица Веселиновић
снимак: Славица Михаиловић

запис: Јелена Јовановић

Пример 22

Широко лишће ор'ово

уочи Ђурђевдана, кад се ишло за биље;
"у дуету"

Црни Као, Легенда

Ши - ро - ко ли - шће о - р'о - во,
ши - ро - ко ли - шће о - р'о - во,
си - та - ња би - се - ра, ма - гла па - ла,
ши - ро - ко ли - шће о - р'о - во,
лу - че мо - је бе - ло(ј).

Последња два стиха песме су отпевана у форми двостиха.

Широко лишће ор'ово,
широко лишће ор'ово,
ситан бисер, магла пала,
широко лишће ор'ово,
луче моје бело(ј).

Широко лишће ор'ово,
а још је шире борово,
под њим је Јово болов'о.
Често њему мајка долази,

У кецељи грожђе доноси.
“Можеш ли ми, сине, преболет’?”
“Не могу ти, мајко, преболет’,
Већ ти морам млађан умријет.”

певале: Ружица Панић (1943) и
Драгица Ђорђевић (1951)
снимак: Славица Михаиловић и
Јелена Јовановић 2006. године

запис: Јелена Јовановић

Издавач
Музиколошки институт САНУ
Београд, Кнез Михаилова 36

За издавача
др Мелита Милин

Рецензенти
академик Димитрије Стефановић
проф. др Димитрије О. Големовић

Лектура и коректура
Милица Глигоријевић

Нотографија
Ивана Недић

Картографија
Никола Стојиц

Превод на енглески језик
Маиа Матијашевић-Симић

Лектура за енглески језик
Естер Хелајзен (Esther Helajzen)

Решење корица
Јован Глигоријевић

Прелом и техничка припрема текста
Борјан Милијић, Colorgrafx

Штампа
Colorgrafx, Београд

Тираж
300 примерака

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

784.4(497.11)

ЈОВАНОВИЋ, Јелена, 1964-

Вокална традиција Јасенице : у светлости етногенетских процеса / Јелена Јовановић ; [нотографија Ивана Недић]. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2014 (Београд : Colorgrafx). - 737 стр. : ноте, табеле ; 24 cm

“Ова монографија је резултат рада на пројекту Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови” --> прелим. стр. - Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 311-342. - Summary: Vocal tradition of Jasenica region in view of ethnogenetic processes.

ISBN 978-86-80639-14-7

a) Народно певање - Јасеница b) Народне мелодије - Јасеница

COBISS.SR-ID 209557516

