



Марија Делић

Студенткиња етномузикологије на Факултету
музичких уметности у Београду

**ПЕВАЊЕ ИЗ ВИКА У МЕСТУ
ПРИБОЈСКА БАЊА**





Апстракт: На територији западне и југозападне Србије користи се народни термин певање *из вика* који се односи на старију вокалну традицију. Овај рад ће настојати да на певачким примерима забележеним у месту Прибојска Бања открије који начини или врсте певања су обухваћени овим називом, и да кроз анализу текстуалних и музичких компоненти сагледа обликотворне принципе по којима напеви функционишу.

Кључне речи: певање *из вика*, поетски текст, метроритам, форма, мелодија, интонација, непрекидни музички ток.

Народни термин *из вика* употребљава се за идентификацију хетерофоно- бордунског певања као једног од облика старијег двогласног певања, распрострањеног на простору југозападне Србије. Према досадашњим сазнањима, овај вокални облик има најширу употребу у ужичком крају, Ужичкој Црној Гори, Пожешкој котлини, Моравици, (околини Ариља и Ивањице) и крајевима око Дрине и Бајине Баште.¹ Распрострањен је и на територији општине Прибој,² која се налази на тремеђи Србије, Црне Горе и Републике Српске. Наведена подручја формирала су се као метанастазичка зона у којој су се укрштале миграционе струје српског становништва из области Херцеговине и Црне Горе, које се

¹ Д. Големовић, *Народна музика ужичког краја*, Српска академија наука и уметности, Етнографски институт, Посебна издања, књ. 30, св. 2, Београд, 1990.

² Примери певања *из вика* могу се наћи у раду М. Гудурић, *Вокална музика села Голеша*, дипломски рад одбрањен на ФМУ у Београду, 1999 (у рукопису), стр. 28–30, и семинарском раду М. Ловрић, *Макам принцип у песмама златиборске кајде*, ФМУ у Београду, 2005 (у рукопису).

селило под притиском османлијских освајача,³ те живаљ на овом подручју чине динарски досељеници.

Вокални примери који ће бити разматрани у овом раду снимљени су приликом теренских истраживања у месту Прибојска Бања, фебруара 2009. године (општина Прибој). Они припадају старијој вокалној пракси певања *из вика* коју испитивани казивачи називају још и *у двоје*, *кајда* и *отегнуто*. Поред уобичајеног начина интерпретације у којем учествују две особе истог пола (у овом случају два мушкарца), забележила сам заједничко певање мушкарца и жене,⁴ што у овом крају није ретка извођачка пракса.⁵ Сви примери (једанаест забележених) имају развијену мелострофу дугачког трајања, која садржи и више мелостихова који се континуирано надовезују.⁶ У поменути вокални облик, певање *из вика*, казивачи сврставају *кајде* (*класичне отезаљке које се певају на старији начин*) и песме сличне *кајди* које су настајале последњих деценија (али *садрже више текста који се брже изговара и за разлику од кајде нису напорне за извођење*). Ова врста *кајди*, како су казивачи дефинисали, има две подврсте: прва је *са сасјецањем*, а другу чине тзв. *нарицаљке у кајди*, које се могу изводити са *повраћањем* (њих пева мали број људи), или без њега. *Повраћање* се односи на понављање последњег стиха.

³ М. Лутовац, *Привредногеографске карактеристике ужичке области*, Рад VIII конгреса СУФЈ (Титово Ужице 1961), Београд 1961, 27.

⁴ Казивачи који су певали су: Славенко Караџић (1963), Прибојска Бања; Радоје Цинцовић (1942), Прибојска Бања; Душанка (Нијемчевић) Цинцовић (1958), Рутоши.

⁵ Казивачи говоре да је мушко-женско певање било практиковано и у прошлости, а да извођачи нису обавезно били у родбинским односима.

⁶ Д. Големовић примећује да постоје песме великих димензија, настале спајањем и непрекидним певањем више мелостихова, в. Д. Големовић, *Народна музика Подриња, Другари, Сарајево, 1987, 20; Исти, Народна музика ужичког краја, 25.*

Улога гласова код певања удвоје је врло јасно дефинисана. Први глас води песму, *управља*, почиње песму, *предваја*, или *усјеца*, што се односи на мелодију која се спушта испод мелодијске линије другог гласа. Овим поступком се гласови укрштају, а само *усјецање* представља знак којим први глас другом наговештава да се мелодија даље наставља, да не би дошло до прекида. Водећи (први) глас *довија* песму, и од њега зависи распоред слогова и колико ће да *отегне* песму. За други глас кажу да *други почиње* или *прати*, па је, по речима казивача, *увек један корак иза водећег гласа* како би песму испратио до краја. Веома је важно да у току певања не дође до прекидања музичког тока, што се постиже наизменичним узимањем ваздуха у току напева. Најчешће су певачи „специјализовани“ за певање водеће или пратеће деонице и само најбољи могу и да предвајају и да прате. Од велике важности за извођење песама *из вика* су гласовне предиспозиције самих певача, што се односи на јачину гласа, специфичну боју, као и издржљивост, тј. способност да *држи равно тон да би се сложили гласови*, односно да се уједначи боја водећег и пратећег гласа на бордунским деловима песме.

Мелострофа је, дакле, великих димензија и дугачког трајања. Састоји се од наизменичне смене хетерофоних и бордунских делова. Казивачи имају сопствене термине за одређене поступке који учествују у обликовању мелодије. За хетерофони део напева који долази након бордуна каже се да *извија*, а за завршетак, када се водећи глас спушта испод пратећег, употребљавају се термин *сече* или *ломи*. Након тога водећи глас остварује унисон са пратећим и музички ток се *отеже*, тј. наступа бордунски део.

Текстуалне карактеристике

Забележени примери припадају песмама опште намене са лирским садржајем, превасходно љубавне тематике. Извођачима је важно да текст носи одређену поруку, да се *исприча прича*. У забележеним примерима заступљени су симетричан осмерац VIII(4,4), симетричан десетерац X(5,5), асиметричан десетерац X(4,6), седмерац VII(4,3) и шестерац. У највећем броју примера мелострофа је обликована одређеним поступцима „рада са текстом”,⁷ што се односи на понављање стиха или његових делова, чланака. Мелострофе у песмама које казивачи класификују као *кајду*, чији је стих осмерац, обликоване су понављањем двостиха (примери 1, 2, 3, 4, 5). Поновљени двостих најчешће чини текстуалну основу песама из западне Србије и Шумадије.⁸ Само је један пример *кајде* обликован понављањем једностиха, а његова стиховна метрика је у десетерцу.

Најсложенији вид „рада са текстом” постигнут је у примеру 7 који припада врсти песама удаљеним од *кајде*, те га називају *са сасјецањем*. Мелострофа је обликована од два десетерачка стиха, који су изложени на специфичан начин. Изложен је први стих и поновљен његов чланак, а потом поновљен први стих. На овај поступак се надовезује излагање другог стиха и његово понављање, а затим понављање чланка: X(4,6) a1 a2 a2 a1 a2 b1 b2 b1 b2 b2 r

Потребно је истаћи да су се певачи приликом извођења овог примера спонтано договарали који део текста ће поновити, а и сами кажу да су ову песму модификовали.

Посебну групу чине примери чија мелострофа почива на четири различита стиха (примери 8, 9, 10, 11). Њих казивачи идентификују као *нарицаљке у кајди* од којих се при-

⁷ О поступцима „рада са текстом” детаљније видети у С. Радиновић, *Проблем применљивости „финске методе” у мелопоеетској анализи српских народних песама*, Звук, бр. 12, Београд, 1989, 45.

⁸ Д. Големовић, *Народна музика ужочког краја*, 32.

мер 11 пева са повраћањем, што се односи на понављање последњег стиха.

Метроритмичке компоненте и распоред хетерофоних и бордунских делова напева

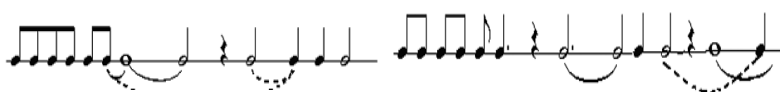
Распоред хетерофоних и бордунских делова напева јасно је утврђен и у потпуној је корелацији са сменом силабично и отегнуто изведених слогова напева, што је приказано и у његовој метроритмичкој основи. Прикључивање другог гласа у свим напевима истовремено представља и прву појаву бордуна. Код примера који припадају **кајди** са осмерачком метриком (пр. 1, 2, 3, 4, 5) бордун се успоставља на истом месту, на 6. слогу, па се упоређивањем свих пет примера ове врсте стиха може конструисати поједностављена заједничка метроритмичка основа.

Шема 1. Метроритмичка основа два певана стиха у кајдама (примери 1, 2, 3, 4, 5)

VIII(4, 4)

први певани стих:

други певани стих:



Код примера *кајде* чија је основа асиметричан дестерац, укључивање другог гласа настаје на 2. слогу (пример бр. 6).

Шема 2. Метроритмичка основа једног певаног стиха (пример 6)

X(4,6)

певани стих:

КОЈА СЛИКА МИСЛИМ ДА ФАЛИ

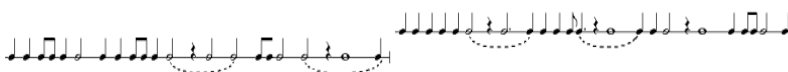
У примеру са *сасјецањем* текстуална основа је асиметричан десетерац. Први наступ другог гласа тј. бордуна је на 2. слогу поновљеног чланка, односно на 6. слогу првог стиха, а затим на 10. У другом стиху бордун се појављује на 6, 8. и 10. слогу.

Шема 3. Метроритмичка основа два певана стиха примера са сасјецањем (пример 7)

X(4,6)

први певани стих:

други певани стих:



Мелострофа примера који припадају *класичним отезаљкама* или *кајдама* (примери 1, 2, 3, 4, 5, 6) заснована је на поновљеном двостиху, односно једностиху. Без обзира на врсту стиха (осмерац или десетерац) остварен је истоветан принцип обликовања музичког тока – смена краћих нотних вредности које одликују хетерофони део, и дужих нотних вредности на местима *отезања* или бордуна.⁹ Разлика између примера, било да је у питању осмерац или десетерац, је, према речима казивача, у брзини изговарања текста, дужини отезајућих делова и количини текста. Често након песме у осмерцу као одговор следи песма са десетерачком стиховном метриком.¹⁰

⁹ Видети у семинарском раду М. Ловрић, *Макам принцип у песмама златиборске кајде*, 10. Ауторка говори да наступ бордуна и метроритам представљају један вид *променљиве*. Оне се применом истог принципа увек испољавају на исти начин, у зависности од параметра који их суштински условљава (стих).

¹⁰ Казивачи су тако отпевали пример бр. 3, чији је текст *Без извора*

За певачки пример 7 казивачи кажу да је *са сасјецањем*, што се односи на брже изговарање такста, тј. краће издржавање бордуна. Овај пример јесте посебан по „начину рада са текстом”,¹¹ а самим тим и по развијенијем метроритму, о чему је већ било речи. Интересантан је податак да на овај начин, *са сасјецањем*, казивачи не могу да отпевају ни један од текстова са осмерачком метриком, као и да казивачица „не подржава” овај начин певања, већ само старији¹² (што можда има везе са певачком традицијом у којој је одгојена, будући да потиче из краја који је познат по добром певању *кајде*).

У једином примеру са асиметричним десетерцем X (5, 5)¹³ који припада *нарицаљкама у кајди*, мелострофа је изграђена од четири стиха, а бордунски део увек наступа на 5. слогу (пример бр. 8). У следећој шеми ће бити представљена метроритмичка основа певаних стихова.

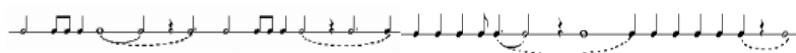
Шема 4. Метроритмичка основа четири певана стиха

(пример бр. 8)

X (5, 5)

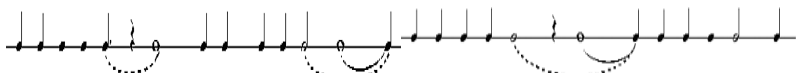
први певани стих:

други певани стих:



трећи певани стих:

четврти певани стих



нема воде, ни живота без слободе, а на овај текст је отпеван одговор у десетерцу Ој, јаране, боле ли те ране?

¹¹ Казивач који је водио песму у току певања је давао смернице пратећем гласу које указују на део текста који треба да понове.

¹² Казивачица Душанка Цинцовић је пореклом из нешто удаљенијег села у коме је још као девојка певала, па је она пратила примере који се певају као *класичне отезаљке*, тј. *кајде*.

¹³ Видети пример бр. 8.

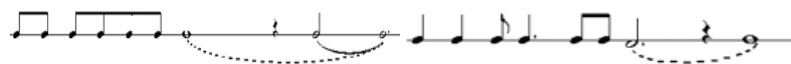
Мелострофа код осталих примера *нарицаљки у кајди* (примери 9, 10, 11) такође садржи четири стиха (или два римована двостиха). У сва три напева прва два стиха су у седмерцу и пратећи глас се успоставља на 7. слогу, када истовремено долази до појаве бордуна. Кроз даљи музички ток бордун ће се у сваком напеву успостављати на последњем слогу сваког следећег стиха, изузев последњег. Тако је у примеру 9 појава бордуна у последњем стиху на 9. слогу, у примеру 11 на петом, другачије речено, на претпоследњем слогу стиха. Пример 10 не садржи бордунски део у последњем стиху. Метроритмичка основа ова три примера показала је сличности у организацији метроритма одређене врсте стиха, па су прва два стиха у седмерцу формирана на идентичан начин, а затим и трећи певани стих напева 10 и 11. Шестерац се појављује као трећи стих у напеву 9, и као четврти у напевима 10 и 11.

Шема 5. Метроритмичка основа прва два певана стиха примера 9, 10 и 11

VII(4,3)

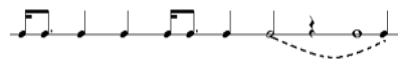
први певани стих

други певани стих



Шема 6. Метроритмичка основа трећег певаног стиха примера 10 и 11

VIII (4,4)



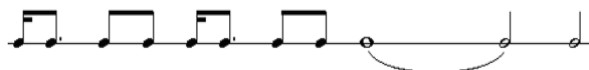
Шема 7. Метроритмичка основа трећег певаног стиха напева 9 и четвртог певаног стиха примера 10 и 11

VI



Шема 8. Метроритмичка основа четвртог певаног стиха примера 9

X (4,6)



Из наведених примера произилази да су наступи бордуна и метроритам условљени врстом стиха. У примерима *нарицаљки у кајди* отезање се, као и наступ другог гласа, јавља на последњем слогу стиха (примери 9, 10, 11) или полустиха, када је у питању симетрични десетерац (пример 8).

Различите метроритмичке компоненте подразумевају различит однос музике и текста. У групи примера који су репрезенти *кајде*, дакле они чији су стихови осмерац и десетерац, текстуална и музичка цезура се не поклапају. У осталим примерима који припадају групи која се удаљила од *кајде*, тј. *нарицаљкама у кајди*, музичка и поетска цезура се формирају истовремено на крајевима стихова (примери 9,10,11), и на крају сваког полустиха (пример 8).

Занимљив је број (количина) бордунских и хетерофоних делова који се јављају у напевима. Напеви *кајде* са осмерачком метриком чија је мелострофа изграђена од поновљеног двостиха и траје 1'10", садрже један бордунски део више од хетерофоног, односно 4 бордунска и 3 хетерофона дела. У примеру 6 мелострофа траје 58" и почива на поновљеном стиху, па је бордунских делова 3, а хетерофона су 2 дела. Напеви бр. 7 и 8, који имају најдужа трајања мелострофа (1'46" и 1'20"), као и пример који је обликован најсложенијим видом „рада са текстом“ (*Не љуби ме Миле недељама*), садрже 7

бордунских и 6 хетерофоних делова. У напеву бр. 8 (*Полеће соко, па ниско паде*) чија мелострофа садржи четири стиха, има више хетерофоних делова – 7, док је бордунских 6. Бордунски део испред каденцирања овде је изостао. У примерима бр. 9 и бр. 11 (*Мјесец пао на гране* и *Зелени се јотава*), који су такође изграђени од четири стиха, дужина мелострофа је 1'. У овај временски простор распоређена су у првом напеву 4 бордунска и 3 хетерофона дела. У примеру бр. 11, у којем се последњи стих понавља, садржано је 5 бордунских и 4 хетерофона дела. Пример бр. 10 (*Ливадица ливада*) је најкраћи – 42", и број бордунских и хетерофоних делова у њему је изједначен, 3 бордунска и 3 хетерофона. Из наведених примера може се закључити да количина хетерофоних и бордунских делова у мелострофи сасвим сигурно зависи од временске димензије мелострофе, врсте стиха, присутности „рада са текстом” и надахнутости павача.

Форма

У анализи форме хетерофоно-бордунских напева применила сам „финску методу” која полази од текстуалне основе певане песме и узима један певани стих (мелостих) за „мерну јединицу” облика, а потом разматра степен мелодијске сличности између мелостихова који сачињавају једну мелострофу. Велика слова (А, Ав, В...) у приказима форме означавају мелодијске одељке.¹⁴ Мала слова (а1 и а2) се односе на први и други чланак (полустих) првог стиха и сваки нови стих ће бити означен новим словом абееде.

Дводел у примеру бр. 6 почива на поновљеном стиху, при чему његова формална структура подразумева монотематичност, у оквиру чега је изведен јединствен образац:

¹⁴ Велико слово А означава један мелодијски одељак, а ознаке поред слова (1, V...) степен променљивости истог мелодијског одељка у односу на претходни. Свако ново слово означава мелодијски одељак који доноси нов тематски материјал.

A Av(r)
a1 a2 r1 r1 a1 a2 r2
4 6 (1) (1) 4 6 (1)

Код четвородела се према формалним обрасцима могу издвојити две групе. У првој групи текст почива на понављању двостиха, и њени представници су примери *кајде* (примери од 1 до 5), па следи конкретан образац:

A Av A1 Av1 (r)
a1 a2 b1 b2 a1 a2 b1 b2 r
4 4 4 4 4 4 4 4 (1)

Уколико се посматра мелодија, онда је то такође четвородел, али са другачијом текстуалном расподелом у мелодијским одељцима:

A Av A1 Av1 (r)
a1 a2 a2 b1 b2 a1 a2 a2 b1 b2 r
4 2 2 4 4 4 2 2 4 4 (1)

Другу групу четвородела чине примери *удаљени од кајде* (примери од 7 до 10). Примери бр. 9 и 10 почивају на два двостиха, и имају јединствен формални образац: A A1 B Bv (r). Специфична је ситуација у примерима 7 и 8, па они захтевају појединачно објашњење. Оба напева имају четвороделну форму. Пример 7 почива на понављању двостиха и чланака стихова,¹⁵ те је формални образац A Av Av1 Av2 (r), а код примера 8 у тексту се јављају два двостиха, па је формални образац A Av Avv Av1 (r). Када је у питању анализа музичког облика, онда музички ток примера 7 даје овакав формални образац: A avv Av Av1 Av2 avv1 (r). Мањи музички делови, који представљају поновљени део стиха, означени су малим словом а. Пример 8 се може посматрати као четвородел који се односи на макро форму, док је анализом музичког тока могуће издвојити осам мањих делова (означених малим словима). Сваки од њих тек-

¹⁵Текстуално обликовању примера 7 је претходно детаљно објашњено.

стуално представља полустих, и формални образац је а а1 ав авв ав1 ав2 ав3 ав4 (r).

Петоделна форма је остварена у једном примеру (број 11) чија је текстуална компонента састављена од четири стиха, при чему је последњи стих поновљен, па формални образац гласи:

A A1 A2 Av Av1 (r).
 а1 а2 b1 b2 c1 c2 d d r
 4 3 4 3 4 4 6 6 (1)

Рефрен

Интересантна појава у изградњи мелострофе је рефрен, који је у овим хетерофоно- бордунским примерима придодат са циљем заокружења мелопоетске целине. Чини га један тон – вокал. Овакав тип рефрена карактеристичан је за вокалне примере са ширег простора западне и југозападне Србије.¹⁶

Рефрен се обликује специфично, у зависности од пола извођача. Један од казивача¹⁷ завршетак мелострофе изводи *понирањем* гласа у облику силазног глисанда на вокалу *и* или (*ј*)*и*, који се додаје претходно изговореној речи.¹⁸ Остали казивачи, мушкарац и жена,¹⁹ изводе тон у виду фалсетног узвика на вокалу *и*. Тако се појављују два типа ре-

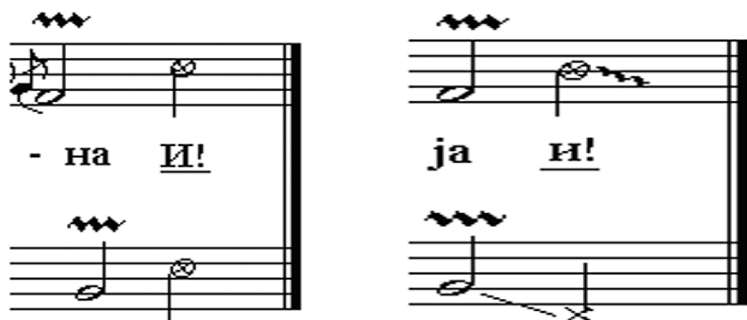
¹⁶ Примери са рефреном обликованим на овај начин пронађени су у Д. Големовић, *Народна музика ужичког краја ...*, примери 119, 116, 128, 148, 175...; Исти, *Народна музика Подриња...*, примери 86, 84, 83, 98, 122; Исти, *Народна музика ваљевске Колубаре...*, пример 11.

¹⁷ Казивач Цинцовић Радоје певао је водећи глас у примеру бр. 2, и пратећи у примерима 7, 9, 10 и 11.

¹⁸ Појава рефрена обликованог на овај начин карактеристична је за вокалне примере из српског Подриња и са шире ужичке територије.

¹⁹ Славенко Караџић увек има улогу водећег гласа и то у примерима 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. Душанка Цинцовић је пратила у примерима 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8.

френа. У једном оба певача извикују, а у другом један певач понире, док други извикује.



Сматра се да је извикивање карактеристично за женско певање,²⁰ али у рефрену ових напева извикује мушкарац у песмама које пева и са женом и са мушкарцем. Извикивање код мушкараца потврђено је у малобројним примерима из подрињског краја,²¹ а на територији општине Прибој у резултатима досадашњих теренских истраживања пронашла сам само пет примера.²² Случај да у песмама *из вика* један певач у рефрену извикује, а други понире, према мојим сазнањима, није забележен у литератури.

Рефрен који се јавља унутар мелострофе примећен је у једном примеру (пример б), а остварен је понављањем узвика *joj*.



²⁰ Ово ј констатовало и Д. Големовић, *Народна музика Подриња...*, 25.

²¹ Исто, примери 37, 68, 100, 103.

²² Један пример оваквог рефрена забележен је у М. Ловрић, *Макам принцип...*, пример бр. 1. Четири примера налазе се у М. Гудурић, *Вокална музика...*, примери бр. 32, 33, 34, 35.

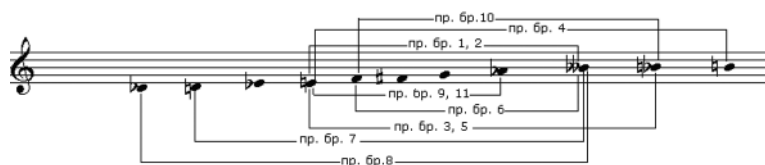
Током напева јављају се бројни украсни тонови, неодређене висине, који су често изведени глисандом *понирајућих* тонова наниже – постудар, и глисандом навише као предудар. Приликом извођења украсних тонова долази до додавања гласова *ј* и *х* испред вокала. Карактеристична је појава сливног извођења вокала *ае*, *ао*, *уо*, *ио*. Како казивачи наводе, за ово постоје практични разлози, и дешава се када постане напорно да се пева један вокал. То се посебно односи на вокале *и* и *у*, јер за њих треба много више снаге, па се отезање готово никада не изводи на њима.

Сазвучне и мелодијске карактеристике

Обе певачке деонице хетерофоно-бордунског певања тесно су повезане. Осим приме, као сазвучног интервала, једнаку заступљеност има интервал мале секунде остварене спуштањем водећег гласа испод пратећег. Мала секунда се најчешће налази као сазвучна творевина финалиса и хипофиналиса, и током хетерофонних делова у разноврсним односима тонова.

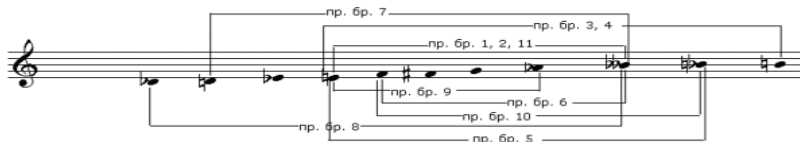
Тонске структуре првог и другог гласа су хроматске. Обим тонског низа првог гласа се у највећем броју примера креће у оквиру чисте кварте (примери 1, 6, 9, 11). Остали примери остварују кретање тонских низова од оквира прекомерне кварте (пример 2), мале сексте (примери 4, 7,) до велике сексте (3, 8).

Шема тонских низова првог гласа у свим примерима



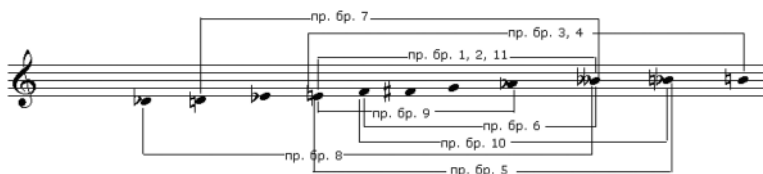
Тонски низ другог гласа креће се у нешто мањим оквирима – од обима умањене кварте (примери 6, 9), чисте кварте (примери 1, 2, 10, 11), умањене квинте (пример 5), чисте квинте (примери 3, 4, 7), до мале сексте (пример 8).

Шема тонских низова другог гласа у свим примерима



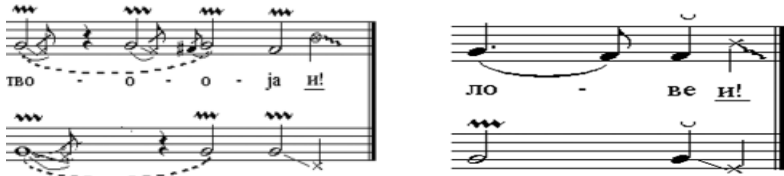
Поклапање оба гласа тонског низа остварено је у хроматском низу, у обиму умањене кварте (примери 1, 2, 9, 11, 6), чисте кварте (пример 10), умањене квинте (примери 3, 5), чисте квинте (примери 4, 7), до мале сексте (пример 8). Заједничко интонационо језгро, које представља константу свих примера, захвата хроматске тонове од еf1 до hеses 1.

Шема поклапања тонских низова оба гласа у свим примерима



Посебно место у сазвучном току мелодије имају завршеци мелодијских одељака – каденце. Каденцирање је засновано на поступку који се односи на мелодијско-сазвучни покрет који изводи први глас. На крајевима мелодијских одељака оба гласа изводе унисон на тону финалиса. Након досегнутог финалиса први глас се спушта за малу секунду испод другог, који издржава свој тон. У каденци, на крају мелострофе из сазвука

мале секунде, оба гласа фалсетним извиком досежу тон неодређене тонске висине, или један од њих извикује, а други изводи понирање на вокалу *и* уз призвук сугласника *ј*, испред или иза поменутог вокала. Каденцирајући поступак казивачи пореде са обавезним каденцијалним делом у песмама изведеним уз гусле.²³ По њиховим речима, завршетак песме се *управља* према почетку и певач може *да отеже*, а може *једноставно* и *брзо* да заврши песму. У следећем примеру приказане су каденцијалне клаузуле у којима последња два слога имају дуже и краће трајање.



Примере певања *из вика* карактерише осцилаторна мелодика претежно изражена у хроматским покретима који се крећу у оквирима нешто мањим или већим од велике терце, испод и изнад финалиса. Мелодијска линија водећег гласа, упоређујући је са пратећом, обично је нешто развијенија, на неки начин „украшенија“, док је мелодија пратећег гласа једноставнија и представља „скелет“ водеће деонице. Мелодијски скокови су остварени у обиму треце (најчешће мале или велике), највише до умањене кварте. Скок у мелодији се компензује поступним кретањем наниже. Мелодију карактерише интонативна нестабилност и ритмичка неуједначеност у иницијалном делу напева, док се не успостави унисон на бордунском финалису. Поред мелодијске основе напева, јављају се и тонови другачијег звучног квалитета који имају двоструку функцију: у смислу тонова који прате главни мелодијски костур, и функцију самосталног дела мелодијског костура као

²³ Казивач који је говорио о каденци свира гусле, па је то искуство применио у објашњењу.

носиоца слога песме. Украсни тонови најчешће се јављају као предудари и постудари неодређене тонске висине блиске говорној интонацији, или настају као последица снажног певања. Као самостални изводе се у виду изражајног, лепо отпеваног тремола на дужим ритмичким вредностима тонова који имају упоришну функцију у мелодији. Места успостављања бордунског тона, тј. мелодијско-интонативног упоришта,²⁴ у оба гласа долазе након солистичког увода и после хетерофонних делова песме. Бордунски сегменти у мелодији су места „слободе” првог гласа, јер управо овде певачи наизменично узимају ваздух, а водећи глас том приликом може више пута да усјеца, понире и преобликује, или додаје вокале. Акцентовано, силабично извођење појединих слогова је честа појава. Такође се често јавља и извођење два тона на једном слогу, када долази до „растављања” самог слога, где једна тонска висина представља један вокал.



Интонација се у забележеним примерима може сагледати кроз аспект оригиналне висине, као и интонирања појединих тонова или тонских група. Занимљива је појава подизања интонације која се манифестује у свим забележеним примерима. Ово је констатовао и Димитрије Големовић на примерима хетерофоно-бордунских песама титовоужичког

²⁴ Исту појаву налазимо код хетерофоно-бордунских примера из Запања, иако је фактура двогласа другачија – бордун има мелодијско упоришну функцију (М. Закић, *Бордун у музичкој традицији Запања*, Нови Звук, бр. 4–5, Београд, 1994/1995, 11–24).

краја и у области Подриња.²⁵ Због развијене мелострофе дугачког трајања подизање интонације се реализује у оквиру једног мелодијског одељка. Подизање интонације почиње на силабичним деловима да би се постигла интонативна стабилност на бордунском тону тј. „привременом“ финалису.²⁶ У току мелострофе, зависно од њене дужине, може доћи до успостављања више финалиса, па песме садрже од три до шест различитих висина финалиса. Реалне висине финалиса се, зависно од примера, крећу од а до е1.²⁷ Подизање интонације је природан след градације музичког тока, који на овај начин избегава једноличност и представља принцип изградње напева, јер извођачи током певања треба да досегну интонативну кулминацију. Емотивни доживљај који прати извођење,²⁸ као и психичко стање певача, одређује коју ће тонску висину постићи током напева.

Претпостављам да константно подизање интонације има везе са интензивним певањем, драматургијом и поруком коју носи поетски текст на макро плану мелострофе. Оно што се дешава са интонацијом током музичког тока на мањим мелодијским сегментима везано је за текст. У хетерофоним сегментима се интонатовно поље повећава и освајају се више тонске висине које су носиоци текстуалне поруке, док су ниже висине одморишта која се потпуно остварују у бордунском, унисоном делу. Бордун се реализује на полустиховима и унутар њих, где долази до замагљивања текста, па се тако прекида текстуална смисаоност и повезаност. Сливање хетерофоних делова у бордунске понавља се

²⁵ Д. Големовић, *Народна музика титовоужочког краја...*, 28–29; Исти, *Народна музика Подриња...*, 37–41.

²⁶ Термин „привремени финалис“ употребила сам јер се интонациона висина финалиса односи на један мелодијски одељак, док се у другом висина финалиса мења.

²⁷ Реалне висине су одређене без мерних инструмената.

²⁸ Према речима казивача са овог терена песма мора да почне *тише* и да *полако развија своју висину, све јачим певањем*.

константно током напева, и ствара се утисак кружног кретања мелодије на макро плану, док претежно осцилаторна мелодика напева и њена гравитација ка тоналном центру са мрежом смењивања текстуалних тензија и одморишта, заправо указује на кружно кретање на микро плану.²⁹

Казивачи су свесни вокалних разлика у односу на суседна села. Навели су да је њихово, у односу на певање из села Радојиња и Кокин Брод,³⁰ јасније у изражавању текста и да су вокали одређенији, али се мелострофа и код једних и код других обликује на исти начин. За певање из села Прибојска Голеша, које је територијално мање удаљено,³¹ кажу да је потпуно другачијег типа и да више личи на црногорско певање, као и да се код њих пева у *троје*. Мора се узети у обзир да се ово село налази са друге стране реке Лима, природне границе која можда може да важи у случају распрострањености певања *из вика*. Ову претпоставку оправдава чињеница да у вокалној традицији села Прибојска Голеша доминирају напеви хетерофоне структуре тј. *бројанице*, или хетерофоно-бордунске структуре, тј. *голешке тројанке*.³²

На територији општине Прибој до сада је забележено девет примера златиборске *кајде*, пет из Прибојских Голеша³³ и четири из Прибоја.³⁴ У литератури сам пронашла напеве из

²⁹ О аспектима симболике круга и кружног кретања в. у С. Радиновић, *Елементи макроструктуре запаљских обредно-обичајних песама у функцији „зачараног кружног кретања“*, Фолклор-Музика-Дело, ФМУ, Београд, 1997, 445-469

³⁰ Ова села су удаљена од Прибојске Бање 15, односно 20 километара југоисточно, према Златибору. Овде сам 2008. године обавила теренска истраживања која су била основ семинарског рада *Хетерофоно-бордунско певање села Кокин Брод и Бурађа*, ФМУ у Београду, 2008 (рад у рукопису).

³¹ Села Прибојска Голеша су до 10 км удаљена од Прибојске Бање.

³² Види нап. 30, стр. 25, 29.

³³ М. Гудурић, *Вокална музика села Голеша...*, примери 31, 32, 33, 34, 35.

³⁴ М. Ловрић, *Макам принцип...*, примери 1, 2, 3, 4.

нешто удаљенијих области чија се форма и мелодијски материјал обликују на исти или сличан начин. То су примери из околине Ужица,³⁵ околине Ваљева, Азбуковице и Јадра³⁶.

Поређење народне терминологије која се односи на извођаче и интерпретирање хетерофоно-бордунског певања Прибојске Бање са истом врстом певања из околних или нешто удаљенијих области у западној Србији и подрињским деловима Босне, резултирало је увидом у постојање истих или врло сличних израза.³⁷

Под појмом певања *из вика* испитивани казивачи подразумевају три врсте певања: *класичне отезаљке* или *кајде* и песме које су настале и удаљиле се од *кајде* – песме *са сасјецањем* и *нарицаљке у кајди* (са подврстом *нарицаљке у кајди са повраћањем*). *Класичне отезаљке* припадају старијим хетерофоно-бордунским песмама, док су песме *са сасјецањем* и *нарицаљке у кајди* новија творевина. Свака песма, независно којој врсти припада, представља једну развијену мелострофу коју образује осцилаторно-таласаста мелодика претежно изражена кроз хроматске тонске структуре. Кључна разлика између старијих и новијих песама *из вика* је у текстуалној компоненти и различитим односима мелодије и текста. *Кајде* су засноване на понављању два сти-

³⁵ Неоспорна је текстуална и формална сличност примера са овог терена са примерима из Д. Големовић, *Народна музика...* Најупечатљивија сличност је у примеру бр. 2 са примером бр. 158; примеру. бр. 3 са примером бр. 160; примеру бр. 5 са примером бр. 163; примеру бр. 8 са примером бр. 153.

³⁶ Д. Големовић, *Народна музика Подриња...*, примери бр 55, 59, 74, 87, 88. Д. Големовић, *Народна музика ваљевске Колубаре...*, примери бр. 10 и 11.

³⁷ Неопходне податке пронашла сам у студијама проф. Д. Големовића, *Народна музика...*, 23; *Народна музика ваљевске Колубаре*, Истраживања VI, Ваљевска Колубара, Народни музеј – Ваљево, 1990, 390; *Народна музика Подриња*, Другари, Сарајево, 1987, 52–53.

ха (изузев једног примера у којем се понавља један стих) у којима се текстуална и мелодијска цезура не поклапају. У овим примерима може се констатовати постојање мелодијско-ритмичких модела који су константни по функционисању временске, формалне и фактурне димензије. Примери са *сасјецањем* садрже понављени двостих као текстуалну основу, али и понављање чланака, што резултира поклапањем и непоклапањем мелодијске и поетске цезуре. Наведени поступци „рада са текстом“ утичу на ширење временске и формалне димензије мелострофе, што подразумева и већи број хетерофоних и бордунских делова, те се постиже више интонативних нивоа и ширење тонског амбитуса. *Нарицаљке у кајди* уместо поновљеног двостиха (какав је случај код *кајди*) садрже четири певана стиха, што ствара простор за развијање драматике и ширење текстуалне поруке. Сва четири мелостиха у мелострофи немају исту метрику, изузев у једном примеру. Поклапање мелодијске и поетске цезуре доследно је спроведено на завршецима мелостихова и полустихова (у примеру 8). Од метричке дужине стихова и понављања стиха тј. *повраћања* (у примеру *нарицаљке у кајди са повраћањем*) зависи временска димензија мелострофе, број формалних делова и тонски опсег. Развијеност поетског текста условљава начин формалне организације и олакшава певање јер нема тако дугачког отезања, па се може претпоставити да су ови примери релативно новија појава, што оправдава и њихово малобројно присуство у литератури, као и тврдње казивача.

Песме *из вика* остављају утисак непрекидног музичког тока и замагљене текстуалне поруке. На макро плану наизменично смењивање хетерофоних делова са бордунским ствара утисак кружног кретања, док претежно осцилаторна мелодика напева и њена гравитација ка тоналном центру указује на кружно кретање на микро плану. Утисак непрекидности кружног тока ствара организација текстуалних тензија и одморишта по

музичким сегментима. Хетерофони делови представљају интонативне кулминације музичког тока које су носиоци текстуалне поруке, док бордунски делови обезбеђују интонативну стабилност и уједначену ритмичку пулсацију, али маскирају текстуални смисао. Неизбежно је присуство мимикрије на изговарању појединих гласова, било да су они изобличени (деформисани) вокали, или да је појединим вокалима додат глас *j* и *x*. Појава *усјецања* или *сасјецања* наизменично у првом па другом гласу, не представља праву потребу за узимањем ваздуха, већ служи целокупном непрекидном кружном контексту напева и замагљивању текстуалне поруке.

Упоредивши ове хетерофоно-бордунске напеве, налазимо да је овакав принцип обликовања мелострофе са мелодијским и метро-ритмичких карактеристикама својствен и напевима у области Подриња и широј територији ужичког краја, односно старијој вокалној традицији динарског становништва која насељава поменуте просторе. Поред обликовних компоненти, заједничка особеност ових примера је и специфичан сензибилитет који се испољава током интерпретације која је испуњена интензивном енергијом, достојанством и поносом.

НОТИРАНИ ПРИМЕРИ:

Пример бр. 1: **Волело се двоје младо**
parlando rubato

♩ = 70

Во - ле - ло се дво - је мла - до

чу - ва ју - ћи бе - ло - о хо - ста - до

во - ље - ло се дво - је еј, мла - до - о

чу - ва ју - ћи бе - ло - о, а - а до, и!

Волело се двоје младо,
чувајући бело стадо.

Пример бр.2: *Киша паде, ја под бором*
parlando rubato

$\text{♩} = \text{сса } 69$

Ки - ша па - де, ја под, о бо - о - ро - ом

про - ђе Ми - ле Зла - ти (не), и бо - о - ро - (х)о, јој, о - о

(не), (ој) о

ки - и - ша па - а де, ја под о, бо - о ром,

(ој) о

про - ђе Ми - и ле Зла - ти (не), е - бо о ром, И!

Киша паде, ја под бором,
прође Миле Златибором.

Пример бр. 3: **Без извора нема воде**
parlando rubato

♩ = cca 53

Без из - во - ра не - ма, а, а во - о де - е
ни жи - во - та без сло, о, о бо - де, е, е
без из - во - ра не - ма, а(о), а(о), а во - о де - е
ни жи - во - та без сло - о, о, о бо - о, о - де - е И!

Без извора нема воде,
ни живота без слободe.

Пример бр. 4: *Умори ме ружо рана*
parlando rubato

♩ = сса 57

У - мо - ри ме ру - жо ој о - хо - ој ра - на,
 пре - ду - зе - ће сва - ког о, о - хог да - а - на (о), о хо о,
 (о)у - мо - ри ме ру - жо о, о, о ра - на
 пре - ду - зе - ће сва - ког о, о - хог да - а - на II!

Умори ме ружо рана,
предузеће сваког дана

Пример бр. 5: **Златиборе питај Тару**
parlando rubato

♩ = cca 57

Зла - ти - бо - ре пи - тај, а - а (х)а Та - а - ру - у
а, а,

да ли пам - ти љу - бав а - а (х)ав ста - а ру (о), - о, о
(ај) а, (ој)

Зла - ти бо - о ре пи - тај а - а, ај Та - а ру - у
(ај) а,

да ли - и пам - ти љу - бав (а)о, - о, о, ста - а, - а - ру - у III
(ој) о,

Златиборе питај Тару
да ли памти љубав стару.

Пример бр. 6: *Ој, јаране, боле ли те ране*
parlando rubato

♩ = 57

The musical score consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 57. The key signature has one flat (B-flat). The first system of music includes the lyrics: "Oj, ja a a -ra ne, bo-le li te ra - a xa a-ne e e xe". The second system includes the lyrics: "joj, joj, o xo, ja - ra - ne bo-le li te ra a - - - - - xā - a-ne-e II". There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the score.

Ој, јаране, боле ли те ране

Пример бр. 7: **Не љуби ме Миле недељама**
parlando rubato

♩ = cca 52

Не љуби ме Миле недељама,
Миле недељама (а) о-хо
не-е љуби ме Миле, е-е недељама а-а а-ха
чу-ће Миле, чу-ће моја нана а-а а-а
чу-у-ће Миле, чу-у-ће моја нана а-а
чу-у-ће Миле, чу-у-ће моја нана, нана!

Не љуби ме Миле недељама,
чуће Миле, чуће моја нана.

Пример бр. 8: *Полеће соко, па ниско паде*
parlando rubato

♩ = cca 65

По - ле - ће со - ко, о, о, о, па нис - ко па - де, е, е,

жа - ло - сно пи - смо о, о де - вој - ци да - де, е, е,

де - е - во - ој - ко ро - де, е, ра - с - пле - ти ко - се, е, е,

мр - тво ти дра - го о, о, из вој - ске но - се, И!

Полеће соко, па ниско паде,
жалосно писмо девојци даде:
„Девојко роде, расплети косе,
Мртво ти драго из војске носе!“

Пример бр. 9: *Мјесец пао на гране*
parlando rubato

Мје - сец па - о на - а гра - не,
је - сип чу - о Дра - га - не,
чу - ла на - на мо - ја, а ха,
да ме пра - ти си - ја - ли - ца тво - о - ја и!

Мјесец пао на гране,
јеси л' чуо драгане?
Чула нана моја
да ме прати сијалица твоја.

Пример бр. 10: *Ливадица, ливада*
parlando rubato

♩ = сса 50

Ли - ва - ди - ца, ли - ва - да а - а, а, а,
на ли - ва - ди о - гра - да а - а, а, а,
у о - гра - а ди - ни Ми - ле о - ре, е, е,
ви - че на во - ло - ве и!

Ливадица, ливада,
на ливади ограда.
У огради Миле оре,
виче на волове.

Пример бр. 11: Зелени се (j)отава
parlando rubato

♩=сся 67

Зе - ле - ни се (j)о - та - ва(о), о, о, о,
Бе - о - град се (j)о - тва - ра а, а, а,
(j)о - тва - ра га Ка - ра њор - ње е, е,
да му војс - ка про - ње, е, е,
да му вој - ска про - о, о, о - ње, - Ш'

Зелени се (j)отава,
Београд се (j)отвара.
(J)Отвара га Карађорђе,
да му војска прође.

Резиме:

Певање *из вика*, под овим општим називом, у месту Прибојска Бања, обухвата *кајде* тј. *класичне отезаљке*, *песме са сасјецањем* и *нарицаљке у кајди* које имају и подврсту *са повраћањем*. У кајдама, без обзира на стиховну метрику (VIII или X), доследно је спроведено непоклапање мелодијске и текстуалне цезуре. Поетски израз сведен је на један или два стиха лирске садржине. Песме *са сасјецањем* могу имати врло развијену мелострофу која настаје слободном вољом извођача да понавља делове стиха, а самим тим долази до чешћег сасјецања, тј. *усјецања*. У овим песмама мелодијска и поетска цезура могу се и поклопити, али поклапање може и изостати. *Нарицаљке у кајди* могу бити грађене од више различитих стихова разноврсне метрике. Тематика текста има приповедни карактер и развијенију „драмску радњу“. Доследно је спроведено поклапање текстуалне и поетске цезуре која се јавља на крају једног певаног мелостиха, а мелостих представља и један музичкоформални део. Ове песме су лакше за певање јер развијенији поетски текст утиче на скраћење отезајућих делова, а самим тим је и мање *усјецања*.

Певање *из вика* изводи увек два певача. Уопштено посматрано, обележава га снажно певање у средњем регистру, развијена мелострофа дугачког трајања изграђена од наизменичне смене хетерофоних и бордунских делова, осцилаторно-таласаста мелодика претежно хроматског тонског низа. Музичко-поетска збивања у напевима су праћена континуираним подизањем интонације. Извођачи певања *из вика* су Динарци досељени из старе Црне Горе и источне Херцеговине, те ово певање по начелним особинама (јачини, интонативној градацији, специфичној изражајности, посебној боји гласа која даје „заобљен и затамњен“ певачки израз) на посебан начин репрезентује певачки стил са којим се досељеници ових простора идентификују.

Библиографија

Вукићевић-Закић, Мирјана, *Бордун у музичкој традицији Заплања*, Нови Звук, бр. 4–5, Београд, 1994/1995, 11–26.

Големовић, Димитрије, *Народна музика ваљевске Колубаре*, Истраживања VI, Ваљевска Колубара, Народни музеј – Ваљево, 1990.

Големовић, Димитрије, *Народна музика Подриња*, Другари, Сарајево, 1987.

Големовић, Димитрије, *Народна музика ужичког краја*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1990.

Големовић, Димитрије, *Новије сеоско двогласно певање у Србији*, Гласник Етнографског музеја, књ. 47, Београд, 1983.

Гудурић, Марина, *Вокална музика села Голеша*, Дипломски рад одбрањен на ФМУ у Београду, 1999 (у рукопису).

Девећ, Драгослав, *Народна музика Драгачева*, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 1986.

Ловрић, Марија, *Макам принцип у песамама златиборске кајде*, Семинарски рад на ФМУ у Београду, 2005 (у рукопису).

Радиновић, Сања, *Елементи макроструктуре запланских обредно-обичајних песама у функцији „зачараног кружног кретања“*, Фолклор-Музика-Дело, ФМУ, Београд 1997, 445-469.

Радиновић, Сања, *Проблем применљивости „финске методе“ у мелопоетској анализи српских народних песама*, Звук, бр. 12, Београд, 1989, 37–59.

Marija Delić

Singing *iz vika* in Pribojska Banja

Singing *iz vika*, in Pribojska Banja, under this general term comprises kajde, i.e. classic otezaljke, songs with sasjecanje and dirges in kajda, which have a subgroup with povracanje. In kajda, regardless of the verse meter (VII or X), there is a constant disparity in the melodic and textual cesura. The poetic expression is simplified - one or two lines with lyric contents. Songs with sasjecanje can have a highly developed melostrophe, which originates from the repetition of parts of the verse on the performer's free will. Consequently, sasjecanje occurs more often, i.e. usijecanja contain both concord and disparity of melodic and poetical cesura. Dirges in kajda can be composed of several different lines of various meter. The subject of the text has a narrative character and a developed "story". The concord between the textual and the poetic cesura which occurs at the end of a melorhyme is consistently conducted; and the melorhyme also represents one musical and formal section. These songs are easier to perform, because the more developed poetical text affects the shortening of the protracted parts, and consequently, there is less usijecanje.

Singing *iz vika* is always performed by two singers. Generally, it is marked with strong singing in medium register, a developed melostrophe of long duration built from alternate repetition of heterophonic and bordun parts, oscillatory-wavy melodic, mainly of chromatic tone scale. The performers of the *iz vika* singing are Dinare mountains inhabitants who migrated from Montenegro and East Herzegovina, therefore, this singing in its general characteristics - volume, intonational gradation, specific expressiveness, a certain colour of voice which gives a "rounded and darkened" singing expression - in a special way represents the style of singing specific for the inhabitants of this area.